

SEGÉDLET IRODALMI MŰVEK ELEMZÉSÉHEZ ÉS TANÍTÁSÁHOZ



Egyetemi jegyzet

SZERKESZTETTÉK:

PINTÉR BORBÁLA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS – DÁNÉL MÓNICA

OSZTROLUCZKY SAROLTA – FÁBIÁN LÁSZLÓ

Segédlet irodalmi művek elemzéséhez és tanításához

Egyetemi jegyzet

SEGÉDLET IRODALMI MŰVEK ELEMZÉSÉHEZ ÉS TANÍTÁSÁHOZ

Egyetemi jegyzet

SZERKESZTETTÉK:

PINTÉR BORBÁLA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS – DÁNÉL MÓNICA
OSZTROLUCZKY SAROLTA – FÁBIÁN LÁSZLÓ

Budapest

2025

A kötet létrehozását az Eötvös Loránd Tudományegyetem
jegyzettámogatási pályázata támogatta.

© Szerkesztők, 2025

© Szerzők, 2025

A borítón szereplő Pinturicchio-freskó, az *Odüsszeusz hazatérése* (1508–1509),
közkinccsé vált mű. Forrás: Wikimedia Commons.

ISBN 978-963-489-831-3

ISBN 978-963-489-832-0 (pdf)

DOI 10.21862/SdletIrMuEl/2025/8313



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ

Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | BTK
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

eltebook.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Kiadói szerkesztő: Kiss Ernő Csongor

Projektvezető: Egresi Nóra

Borító, tipográfia: Balázs Andrea

Nyomdai kivitelező: Multiszolg Bt.

TARTALOM

Előszó

(MOLNÁR GÁBOR TAMÁS – PINTÉR BORBÁLA)	7
---	---

A. rész:

AZ IRODALOMÉRTTELMEZÉS ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁIRÓL

(SZERK.: DÁNÉL MÓNICA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS)

1. Az olvasás szituációja és ideje	
(SZILÁK FLÓRA)	11
2. Az irodalom történetisége és tágabb kontextusai	
(DÁNÉL MÓNICA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS)	33
3. A teremtett világ és a fikció	
(DARÓCZI JAKAB)	63
4. A műértelmezés kérdései	85
4.1. A műértelmezés retorikai és alakzattani kérdései	
(HAVAS-KOVÁCS DOMINIKA)	85
4.2. A műértelmezés szerkezeti és kompozíciós kérdései	
(MOLNÁR GÁBOR TAMÁS)	107
Felhasznált irodalom	127

B. rész:

SEGÉDLETEK A MŰELEMZÉSEKHEZ

1. Segédlet az epikai művek elemzéséhez	
(SZERK.: FÁBIÁN LÁSZLÓ)	139
Előszó	140
1.1. Az epika műneme és műfajai	
(FÁBIÁN LÁSZLÓ)	141
1.2. Mikszáth Kálmán: <i>Az a fekete folt</i> . Műelemzés	
(KOLOZSVÁRI ÁKOS)	156

1.3. Kosztolányi Dezső: <i>Esti Kornél</i> . Műelemzés (BÉKEFI TEODÓRA)	175
Felhasznált irodalom	191
 2. Segédlet a lírai művek elemzéséhez	
(SZERK.: OSZTROLUCZKY SAROLTA)	195
Előszó	197
2.1–2.5. Líraelméleti alapismeretek és a műelemzés gyakorlata (OSZTROLUCZKY SAROLTA)	198
2.6. Variációk Vojtinára. Az ars poetica verstípusa történeti és poétikai megközelítésben (PINTÉR KITTI)	230
2.7. Meghekkelt apokalipszis. Vörösmarty Mihály: <i>Előszó</i> (PINTÉR KITTI)	240
2.8. Horatius és társai Bt. (Horatius: <i>Carmen</i> I. 9. = „Thaliarchus-óda”, Berzsenyi Dániel: <i>Horác</i> , Babits Mihály: <i>In Horatium</i> , Petri György: <i>Horatiusi</i>) (KERTI ANNA EMESE)	253
Felhasznált irodalom	279
 3. Segédlet a drámai művek műelemzéséhez.	
(SZERK.: PINTÉR BORBÁLA)	283
3.1. Bevezetés (PINTÉR BORBÁLA)	285
3.2. „Lábbal ne tapodj soha isteni törvényt!” – Szophoklész: <i>Antigoné</i> . A görög tragédia (PINTÉR BORBÁLA – RÁBAVÖLGYI-GEORGITA BOGLÁRKA)	290
3.3. „Ne téveszd össze az erényt a látszatával” – Molière: <i>Tartuffe</i> . A klasszicista dráma. A komédia (NEMES-KOSTELECKZI ANNA – PINTÉR BORBÁLA)	310
3.4. Az ember margóvágón táncol – Örkény: <i>Tóték</i> . Abszurd és groteszk. A tragikomédia (UNGVÁRI SÁRA)	333
Felhasznált irodalom	356

ELŐSZÓ

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS – PINTÉR BORBÁLA



Jelen kötetünket az az elképzelés hívta létre, hogy egy tanítási folyamat akkor sikeres, ha az a két fél párbeszédén és együttműködésén alapul. A magyartanárképzésben szerzett oktatói tapasztalatunk és a képzésben részt vevő hallgatók igénye megegyezett abban, hogy egy az irodalomértés és műértelmezés alapvetéseit összefoglaló munka megírása időszerű lenne. Megkérdeztük a különböző intézményekben az óráinkat látogató hallgatókat, hogy milyen irodalomtanítási, műértelmezési kérdésekben van szükségük támpontokra, valamint arról is, hogy mit gondolnak ők működő, kortárs irodalomértelmezési stratégiáknak, hovatovább szóra is bírtuk, írásra is ösztönöztük őket. Így készült el jelen kötetünk 15 szerző közreműködésével, intézményi összefogással, egyetemi oktatók és graduális, valamint posztgraduális hallgatók és tanárjelöltek közös munkájával.

A kötet címe *Segédlet*, mivel célja, hogy mind a felsőfokú oktatásban részt vevő hallgatóknak az egyetemi kurzusokon, mind pedig a kezdő magyartanároknak a középiskolai óráikra való felkészüléskor segítséget nyújtson, az irodalomértés és -tanítás szakmai alapjait lefektesse, elmélyítse, és azok használatba vételére útmutatást adjon.

Kötetünket két nagy alfejezetre: *A.* és *B. részre* osztottuk. Az *A. rész* Dánél Mónika és Molnár Gábor Tamás szerkesztésében az irodalom elméleti kérdéseit gyűjti össze: az olvasás szituációját és idejét, a teremtettség és fikció fogalmait, az irodalom történetiségét és társadalmi környezetét, illetve a műértelmezés retorikai és alakzattani kérdéseit emelve a vizsgálódás homlokterébe.

A *B. részt* műnemi alapon osztottuk további három alfejezetre, az epikafejezetet Fábián László, a lírát OsztróLuczky Sarolta, a drámát pedig Pintér Borbála tartotta kézben. A bevezető alfejezetekben az adott műnem sajátosságait járjuk körül, majd a 2020-as Nemzeti alapterv kerettantervi anyagához illeszkedve válogattunk műveket, melyeken különböző stratégiákkal mintaelemzéseket végeztünk, szem előtt tartva az írásbeli érettségi szövegalkotási feladatainak elvárásait.

Kötetünkben a gondolkodás haladásiirányát jelölő kulcsszavakat félkövér betűtípussal szedtük. Ezek azok a kifejezések, fogalmak, szókapcsolatok, amelyek az elméleti fejezetekben megkönnyítik a tájékozódást és az eligazodást, valamint azok, amelyek számunkra a művekhez való hozzáférést elősegítették, és amelyekről azt gondoljuk, hogy támpontot adhatnak más művek vizsgálatához és megértéséhez is. Az egyéb (pl. dőlt betűs) kiemelések esetében jeleztük, amennyiben a kiemelés az idézet eredetijében szerepelt. Ha nem, akkor a kiemelés vagy figyelemfelkeltésre szolgál, vagy egy-egy kifejezés speciális, szakmai jelentésére utal.

Az egyes alfejezetek szerkesztésmódja szándékosan eltérő, ugyanis a műelemző szövegek különböző felépítésével is mintákat kívánunk adni az olvasónak későbbi írásbeli műveletekhez: műértelmezések, szemináriumi, szak- vagy TDK-dolgozatok lehetséges felépítéséhez.

A kötet létrehozását az Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK/4846/1/2021 számú jegyzettámogatási pályázata tette lehetővé. Az egyetemnek köszönjük az anyagi támogatást, az ELTE Eötvös Kiadó munkatársainak pedig az együttműködést, a figyelmes és szakszerű munkát a kézirat gondozása során. Szintén köszönjük a kötetünkben részt vevő kollégák és külön az egyetemi hallgatók, doktoranduszok munkáját. Közülük jó néhányan a kézirat leadása óta már tanári pályára léptek. Mindannyiuknak sok sikert, örömteli és gazdag szakmai életutat kívánunk.



AZ IRODALOMÉRTELMEZÉS ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁIRÓL

SZERKESZTETTE:

DÁNÉL MÓNICA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

1. Az olvasás szituációja és ideje

(SZILÁK FLÓRA)

- 1.1. Az olvasás történeti, mediális és szociokulturális beágyazottsága 11
- 1.2. Ki, hol, hogyan találkozik az irodalommal? 20
- 1.3. Hogyan olvasunk? 25

2. Az irodalom történetisége és tágabb kontextusai

(DÁNÉL MÓNICA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS)

- 2.1. Irodalom és kulturális emlékezet 33
 - 2.1.1. Kitérő: múlt és jelen összekapcsolódása
a transznacionális irodalmi kánonban 36
- 2.2. A történetiség felfedezése az újkorban és az irodalom történetisége 40
- 2.3. A magyar irodalomtörténet-írás elméletének úttörői 43
- 2.4. Historizmus, prezentizmus, esztétikai idealizmus és hatástörténet 47

2.5. Kortárs elméletek: kultúratudomány (cultural studies), feminizmus, posztkolonializmus, gender studies, transznacionális szemlélet	50
2.5.1. Egy példa: múlt és jelen interakciója, a klasszikus női perspektívában	56
 3. A teremtett világ és a fikció	
(DARÓCZI JAKAB)	
3.1. Bevezetés	63
3.2. Teremtett világok	64
3.2.1. Világ	64
3.2.2. Teremtés	68
3.2.3. Szereplők	69
3.2.4. Történet	70
3.3. Mi a fikció?	70
3.3.1. A fikтивitás észlelése	72
3.4. Wolfgang Iser és a fikcióképző aktusok	73
3.5. Szerző, implicit szerző	76
3.6. Líra és fikció	78
3.7. A lírai én	81
3.8. Fikció és kulturális emlékezet	81
3.9. Összegzés	83
 4. A műértelmezés kérdései	
(HAVAS-KOVÁCS DOMINIKÁ – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS)	
4.1. A műértelmezés retorikai és alakzattani kérdései	85
4.1.1. Bevezetés	85
4.1.2. Történeti áttekintés	88
4.1.3. Alakzattelméletek	91
4.1.4. Az immutáció problematikája	101
4.1.4.1. A metafora	101
4.1.5. Konklúzió	106
4.2. A műértelmezés szerkezeti és kompozíciós kérdései	107
4.2.1. Másként mondani ugyanazt?	107
4.2.2. Mit és miként jelent az irodalmi mű?	112
4.2.3. Forma, szerkezet, kompozíció, struktúra	116
4.2.4. Posztstrukturalizmus: az objektivitás ábrándja után	121
 Felhasznált irodalom	 127

1. AZ OLVASÁS SZITUÁCIÓJA ÉS IDEJE

SZILÁK FLÓRA



1.1. AZ OLVASÁS TÖRTÉNETI, MEDIÁLIS ÉS SZOCIOKULTURÁLIS BEÁGYAZOTTSÁGA

Mit, miért és hogyan olvasunk? Például mit jelent ma Vörösmarty *Előszó* című versét olvasni, illetve újraolvasni? Milyen befogadói attitűdök, értelmezések, olvasási módszerek lehettek jellemzőbbek Vörösmarty korában (és miért), és milyenek ma? Hogyan változik a mű a különböző korokban, recepciókban? Egyáltalán miért kellene éppen Vörösmartyt és éppen az *Előszót* olvasni? Milyen irodalomtörténeti, kanonikus és esztétikai elvek hatnak, amikor számos más mű közül éppen ezt a művet emeljük ki? Mennyiben a mi személyes választásunk, és mennyiben az intézményesített hagyomány, a **kanonizáció** ajánlata? Továbbá egy másik irányt megnyitva: másképpen olvasunk-e szépirodalmi szövegeket, mint egyéb szövegtípusokat, ha igen, miben határozható meg a különbség? A szövegektől függ-e, hogyan olvassuk őket, vagy szociokulturális összetevők is hatnak az olvasás és pozicionálás során? Az olvasásnak a **hordozó médiumok** változása révén is van történetisége: jelen korunk, a digitalitás korában mit jelent egyáltalán olvasni?

Az irodalom értelmezéséhez és tanításához való közeledésünket érdemes azzal kezdeni, hogy tudatosítjuk, mit veszünk ma valóban alapvetésnek, amikor az irodalomértelmezésről beszélünk, és reflektálunk arra, ez milyen kereteket jelent számunkra. Az egyik ilyen alapvetés, hogy feltételezzük, az irodalommal való találkozás bevett módja az olvasás. Vagyis leszűkítjük az irodalom fogalmát az írott szövegekre, ami jórészt eleve kizárja a vizsgálatból az **írásbeliség**gel nem rendelkező kultúrák szövegeit, illetve különböző kultúrák orális kulturális hagyományait (lásd pl. az afrikai **orális irodalom** egészen a 20. századig tartó dominanciáját, vagy

éppen a *slam poetry* érintő kortárs kategorizációs nehézségeket).¹ Mint később is látni fogjuk, az irodalom ma sem szükségszerűen csak olvasás révén hozzáférhető, ahogyan történetileg, még az írásbeliséggel rendelkező nyugati kultúrákban sem volt mindig így. A szövegek létmódja pedig alapvetően befolyásolja mind a szerkezetüket, mind az értelmezésüket. Nem véletlenül hangsúlyozzuk például az ógörög eposzok orális eredetét, és az ebből, illetve ehhez társuló társadalmi funkciókból fakadó poétikai sajátosságokat; valamint lejegyzésüknek (és szerzőségüknek) kérdésességét, és az ebből fakadó szövegkritikai szempontokat. Mást jelenthetett az *Iliász* az írásbeliség elterjedése előtt az adott görög közösségnek, az eposz egy aktuális változatában előadva, mint most, amikor az *Iliász* egy írásban fennmaradt és írott szöveggént is módosulásokon átesett változatát (sőt, annak is egy bizonyos fordítását) értelmezzük a műre épülő művészeti hagyomány (mindig részleges) ismeretében.

Az írásbeliség történetén belül is elkülöníthetők korszakok, akár a szóbeliség hangsúlyosságának mértéke mentén is. Hiszen a középkorig a **hangos olvasás** volt jellemzőbb. Csak a könyvnyomtatás létrejöttével és fejlődésével (tehát a nagy számban, könnyen hozzáférhető szövegekkel), valamint az átfogó oktatási reformokkal (tehát az írás- és olvasástudás elterjedésével) vált általánossá az egyéni néma olvasás. Ez utóbbi elősegítette, hogy minél többen, minél kevésbé elővágatott és egyre nagyobb terjedelmű szövegekkel találkozzanak egyéni befogadóként (például regényeket olvassanak), a szóbeliség teremtette előértelmezés nélkül; azonban csökkentette az irodalom közvetlen közösségeket létrehozó erejét. (Hiszen egészen másfajta befogadói élmény egy az *Ómagyar Mária-síralom* közösségi előadását megtapasztalni, mint a szöveget tartalmazó kódexet egyedül olvasni.) Az írott kultúra azonban egyúttal lehetőséget is ad másfajta, közvetettebb, tágabb és komplexebb (például nemzeti) közösségek létrejöttére. Az előértelmezések ebben az esetben nem az előadásmódban, hanem – ahogyan a későbbiekben látni fogjuk – például a kanonizált státuszban gyökereznek. Persze a közvetlen közösségiségnek ma is működnek bizonyos, irodalomhoz kötődő terei: például egy slam poetry-est, de akár egy magyarórán elhangzó (felolvasott, színész által előadott stb.) szöveg közös meghallgatása is hasonlóképpen hangzásalapú, társas befogadói tapasztalat. És természetesen egy másik, a hangrögzítésre vonatkozó technikai fejlődésnek köszönhetően ma már a mások által hangzóvá tett irodalom befogadása sem

1 Bővebben lásd: Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*, ford. Kozák Dániel (Budapest: Gondolat, 2010).

szükségképpen közösségi tapasztalat: a hangfelvételeket (hangoskönyveket, rögzített szavakat stb.) bárki meghallgathatja egyedül is. Azonban arányaiban a mai magyar kultúrában a leginkább bevett az egyéni, néma irodalomolvasás. Vagyis – ahogyan már az eddigiekből, a bevezető kérdésekből is látszik – nemcsak az irodalom (és ezen belül a szépirodalom), de maga az olvasás is történetileg, szocio-kulturálisan, mediálisan meghatározott, változó jelenség.² Mindezek a szempontok pedig alapvetően befolyásolják a szövegek értelmezését is.

A fenti példákból még egy alapvetés rajzolódik ki: szépirodalomról beszélünk, a mai, modern értelemben. A magyar kultúrában jelenleg olyan, az újkori Európában kialakult kultúrafelfogás a meghatározó, amely elkülöníti egymástól a művészi és nem művészi kulturális produktumokat.³ (Létezik olyan – és lehetséges még többféle – kultúrafelfogás is, ami a kultúra egészen másfajta definíciójára és csoportosítására épül. Például nem szükségszerű a filozófia, a vallás, a művészet, a tudomány kulturális kategóriáinak elkülönítése, ezek között lényegi különbség feltételezése, vagy akár csak külön művészeti funkció meghatározása sem.) E szerint a felfogás szerint az írott szövegek egy csoportját a szépirodalmi műalkotások közé soroljuk, megkülönböztetve őket a nemművészi szövegektől. Az így körülhatárolt szövegek létrehozására, gondozására és értelmezésére egy évszázadok óta alakuló, történetileg változó, de részben intézményesített (és így konzervált)

2 Az olvasás nyugati kultúrtörténetéhez, egyes korszakaihoz bővebben lásd például a Guglielmo CAVALLO és Roger CHARTIER által szerkesztett tanulmánykötetet: *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, ford. SAJÓ Tamás (Budapest: Balassi Kiadó, 2000).

3 E megfogalmazásban a kultúra terminusát a *cultural studies* hozta kultúratudományos fordulat szellemében tágabb (nem pusztán a nyugati típusú szépművészetre, illetve nem is egy előíró viselkedésmintára értett) jelentésében használjuk. Inkább a *naturával*, a természettel szembeállítva az ember által létrehozott konkrét és absztrakt jelenségek összességét értjük alatta. Valamint, ahogyan ez a későbbiekben kiderül, a kultúrát egyben olyan társadalmilag megalkotott rendszernek tekintjük, amelynek hatalmi, gazdasági vonatkozása is van. A kultúraértelmezési gyakorlatok maguk is a kultúra részei, és a kultúra befolyásolásával egyben hatalmi állásfoglalást is tehetnek: a társadalom, a szellemi és az anyagi kultúra egymással szorosan összefügg. Kultúratudományi bevezetesképp lásd angolul SIMON DURING gyűjteményét: *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1999). Németül WOLFGANG MÜLLER-FUNK kötetét: *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften* (Stuttgart: UTB GmbH, 2010). Magyarul pedig ezt a kézikönyvet: KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, szerk., *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv* (Budapest: Ráció, 2018).

rend jött létre.⁴ E rend része a közoktatás (magyar nyelv és irodalom tanóra) és a felsőoktatás is (előbb az esztétika, majd a 20. századtól már specifikusan az irodalomtörténet és -elmélet keretei között). Ez a rend mindent érint a kánonoktól a tanításmódszertanig: vagyis annak eldöntését, mit és hogyan olvastatunk a diákokkal. Ugyancsak intézményesített értékítélet kérdése az is, egyáltalán olvastatunk-e bármit is, és miért éppen az irodalmat emeljük ki a művészeti ágak közül kötelező érettségi tantárgyként, például a színház helyett. (A „helyett” szó használata persze félrevezető: művészeti ágak nem helyettesíthetők egymással, hiszen másképpen működnek.)

A kérdés, hogy miért éppen az irodalmat kezeljük ilyen kiemelt módon, sok más szempont⁵ mellett mediális⁶ jellegű is. Az írás rögzít és hozzáférhetővé tesz térben és időben messzi gondolatokat is a befogadók számára, a nyomtatás elterjedésével pedig az írott szövegek egyre nagyobb közösségek számára váltak elérhetővé (azokon a területeken, ahol erre a technikai és képzettségi feltételek adottak). A példaként felhozott színház ezzel szemben sokkal behatároltabb befogadói kör számára elérhető, hiszen az „itt és most”, az egy térben és időben lét az előfeltétele. Az írásbeliség kialakulásához hasonló horderővel bír e tekintetben a 19. század végén feltalált mozgókép médiuma, és különösen a napjainkban is rohamosan fejlődő digitális kép- és hangrögzítő, illetve kép- és hangelőállító technikák megjelenése. Az a tény, hogy a színészi játékról most már felvétel készülhet, illetve a különböző digitális lehetőségek (így például a tévécsatornák vagy az internet mint közvetítő) újabb távlatokat nyitnak meg ebben a kérdésben, az analóg világtól lényegesen eltérő működésmódjukban kódolt, sajátos problémákkal és lehetőségekkel. Ezekre a változásokra azonban a lassan alakítható, konzervatív (és technikai adottságokhoz is kötött: pl. áram, internet-hozzáférés, digitális eszközök) köz- és felsőoktatási intézményi struktúra eddig kevésbé reagált. Megjegyzendő azonban, hogy az

4 Lásd David DAMROSCH, *How to Read World Literature* (London: Blackwell, 2018), 11. A konserválódott rendhez lásd Michel FOUCAULT, „A diskurzus rendje,” *Holmi* 3, 7. sz. (1999), 868–889.

5 Ilyen szempont lehet például, hogy az irodalomértelmezés más jellegű készségeket fejleszt, mint a színházi előadás értelmezése. Előbbi jobban fókuszál komplex, akár nagyobb terjedelmű szövegek átlátására (és egyidejűleg persze a nyelvi részletekre való érzékenységre), utóbbi ehhez képest nagyobb hangsúlyt fektet az emberek közötti metakommunikáció vagy a látvány, a hanghatások értelmezésére (adott esetben akár egy szöveg általuk való átértelmezésére).

6 Általában a lejegyzőrendszerek kultúrtörténeti és gondolkodásra tett hatásával kapcsolatban lásd például Friedrich KITTLER nagy hatású kötetét: *Aufschreibungssysteme 1800/1900* (München: Fink, 2003). Ahogy ebből is látszik, az írásnak a kultúrtörténet eleve kiemelt szerepet szán.

irodalomhoz szorosan hozzátartozó inter- vagy multimediális művészeti alkotások vizsgálatát is hátráltatják a szűk vizsgálati keretek. Például egy nyomtatott szöveggyűjtemény alapján működő irodalomóráról kizorul az avantgárd alkotások egy jelentős csoportja. (Szemben például azokkal a Kassák-versekkel, amelyek némileg paradox módon betagozódtak a hagyományos kulturális intézményrendszerekbe: mivel megjelentek folyóiratban vagy könyvben, könnyebben a tanóra részei lehetnek. Mindez összefügg hatástörténeti szempontokkal is: Kassákot a programszerű művészetszervező tevékenysége, így folyóiratalapításai, valamint az avantgárdról szóló teoretikus munkái is kiemelték a többi avantgárd szerző közül.)

A jelen kötet egy olyan időszakban készült, amelyben különböző hatások együttállásának köszönhetően (közülük csak egy a fent megnevezett digitális forradalom) éppen átalakul a magyar, illetve általában az eurocentrikus kultúra 19–20. század során létrejött szerkezete. A kortárs olvasóknak új kérdésekre kell új válaszokat találniuk. Nem előrelátható, hogyan változik az irodalom szerepe a létrejövő új kulturális és társadalmi viszonyok között, illetve hogyan befolyásolja az olvasást az átalakuló figyelemszerkezet. (Csak címszavakban említve néhány változást: sok és rövid szöveg olvasása, túlnyomóan jellemző a képiség, elmélyülés helyett multitasking.) Az sem világos, hogyan változtatja meg a **digitális kultúra** az irodalom médiumait, hogyan hat a szövegek alkotásának és olvasásának stratégiáira. Hogyan használható például az analóg szövegek kezelésére kifejlesztett filológiai apparátus a felhőalapon tárolt dokumentumok világában? „Hol” van, hogyan hívható elő egy instavers? Miben működik másképp egy hiperlinket tartalmazó szöveg olvasása, mint egy lábjegyzetelt írás? Hogyan keletkezik egy megosztott dokumentumban több szerző által írt vers, és hogyan archiválhatók és követhetők a szövegváltozatok? Ezeket a kérdéseket a tudományos szféra a jelenségek létrejöttével egyidejű kutatásokkal igyekszik vizsgálni. Eközben részben a korábbi tudományos eszköztárral nyúl hozzájuk, részben pedig maga is ki van téve ezeknek az éppen zajló folyamatoknak: megújul az eszköztára.⁷ S mint minden tudománytörténeti jelentőségű változás esetében, itt is a tudományt művelők felelőssége, hogy elősegítsék a hagyományok és korábbi keretek releváns újragondolását az új körülmények között.

⁷ Az aktuális tudományos dilemmákkal és a jelenség lehetőségként való felfogásával kapcsolatban lásd Katherine N. HAYLES, „How We Read: Close, Hyper, Machine,” *ADE Bulletin* 150 (2010), 62–79.

A megközelítés megválasztásának, illetve újragondolásának feladata tehát állandó felelősség: az elméletek pluralitása és az ezzel járó párbeszéd- és vitahelyzet a tudomány természetes velejárója. Hiszen egy értelmezői folyamatban nem eleve adott következtetéseket bizonyítunk tételesen, hanem kitesszük magunkat a kutatás alakulásának, a kutatott anyag természetének is – miközben tekintettel kell lennünk arra is, hogy a téma kijelölése és a megközelítés módja hogyan befolyásolja előre ezt az anyagot. Ezt a reflexív választási folyamatot nehezíti a magyar irodalomtudomány történeti alakulása is. Az aktuális kultúrpolitikai helyzet, tudománypolitikai kontextus is befolyásolja ugyanis, milyen elméletek (és hogyan) hat(hat)nak a magyar irodalomtudományban. A tudományos elméletek terjedését és fogadtatását például befolyásolta, hogy Magyarország a szovjet érdekszférához tartozott. Hiszen az újabban, a Szovjetunió vonzáskörzetén kívül kifejlődött elméleti irányzatok így elsősorban csak a rendszerváltás után, egyszerre kerültek be a tudományos életbe, és onnan (lassan és mérsékelten) a közoktatásba. Ez a történeti adottság az 1990-es évektől hirtelen rengeteg elmélet átláthatatlan, de termékeny megjelenését okozta a tudományos szférában. Ezt máig mutatja mind az egyes tudományos értelmezések, mind az egész bölcsészképzés elméleti sokszínűsége. Ám ez a történeti körülmény egyúttal akadályozza is azt, hogy a különböző elméletek eltérő történeti háttérét és implikációit mélységükben értsük meg; valamint befolyásolja az elméletek hazai fogadtatását, értelmezését is.

Egy példát említünk az irodalom és a társadalom viszonyának kérdésében. Az előíró jellegű, reprezentációalapú és többnyire képviselési szocialista realista irodalompolitika hosszú korszaka után és következményeként Magyarországon ambivalens érzelmekkel fogadták azoknak a nyugati kritikai elméleteknek a megjelenését (így például a feminista kritika bizonyos ágát), amelyek az irodalom társadalmi felelősségét többek között – poétikai megformáltságától nem függetlenül – annak reprezentációs funkciójában látták. Ezeket részint a nyugati kulturális produktumok beáramlását általában övező pozitív attitűd, részint azonban gyanú fogadta. Például mai távlatból látható, hogy az irodalom és irodalomtudomány rendszerváltás utáni fokozott presztízsidoszakában az intézményesített hatalmi pozíciók többnyire férfi képviselői sem voltak érdekeltek az adott esetben saját pozícióikra is rákérdező elméleti irányok szakmai beágyazásában, így részben ez a történeti rendszerszintű mulasztás is hozzájárul a *feminizmus* és a *gender studies* mai széleskörű félreértéséhez és stigmatizációjához.

Napjainkban az eltérő nézőpontok úgy léteznek és hatnak egyidejűleg, hogy sok esetben nehezen összeegyeztethető az elméleti alapjuk. A reflexív, képzett befogadó amellet, hogy jórészt tisztában van a saját olvasatainak előfeltevéseivel (és ezek történeti beágyazottságával, módszertanával), képes az övétől eltérő nézőpontok átgondolására és mérlegelésére is. Illetve nyitott marad új kérdések feltételére is: hiszen az értelmezés mindig aktuális. Ugyan történetileg kialakultak eltérő módzatai, de ezek is állandó változásnak vannak kitéve (amennyiben aktuális értelmezésekben mutatkoznak meg), és már a kialakulásuk is egy aktuális kihívásra adott válaszként érthető. Nem elegendő tehát alkalmazni a megtanult értelmezési stratégiákat: értelmezésről értelmezésre újra kell gondolni érvényességüket, és a szöveg és a befogadók szempontjából fontosnak tűnő kérdésekkel fordulni a műhöz.

A kérdésfeltevés módját tekintve feszültség figyelhető meg a szöveg történetiségéhez való lehetséges viszonyulásokban is. Értelmezői döntéstől függ, hogy az olvasó bizonyos befogadói csoportok perspektíváit, lehetséges olvasatait létrehozó körülményeket igyekszik rekonstruálni (ilyen a korábban feltett kérdés: „Milyen befogadói attitűdök, értelmezések, olvasási módszerek lehettek jellemzőbbek Vörösmarty korában [és miért], és milyenek ma?”), vagy a mából visszatekintve próbálja értelmezni az adott szöveget (l. fent: „Mit jelent ma Vörösmarty *Előszó* című versét olvasni?”). A befogadástörténeti olvasat is többféle lehet: lehetséges pusztán egy-egy szinkrón metszetet vizsgálni (hogyan értették az *Előszót* a 19. század második felében, és hogyan 1956-ban?), de az értelmezéstörténet alakulását is figyelni (vagyis például az *Előszó* egész kanonizációs folyamatát végigkövetni).⁸ A tágabb (eszme- és kultúr)történeti változások mellett tehát a konkrét szakmai perspektíva is befolyásolja az olvasásélményt: más-más színben mutatkoznak a szövegek eltérő szakmai előfeltevések, irodalomelméleti iskolák,⁹ irodalomtörténeti vagy irodalomtudományos módszertanok felől közelítve. Éppen ez a lehetséges sokféle értelmezhetőség lehet a „mérceje” egy-egy műalkotás összetettségének és ebből következő nyitottságának. Pedagógiai szempontból azonban mindkét módszernek lehet pozitív hozadéka: akár egy elmélet vagy egy módszertan melletti

8 A gondolatmenet és a kategorizáció alapja: TAKÁTS József, „Az irodalomtörténet-írással kapcsolatos meggyőződéseimről,” *ItK* 107, 6. sz. (2003), 729–741.

9 Ezek áttekintéséhez, valamint az irodalomtudomány területének lehetséges definícióihoz lásd BÓKAY Antal összefoglaló bevezető kötetét: *Bevezetés az irodalomtudományba* (Budapest: Osiris, 2006). Esettanulmányokhoz, példákhoz lásd MOLNÁR Gábor Tamás bevezető kötetét: *A figyelem művészete: Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe* (Budapest: ELTE, 2015).

átgondolt (és kritikus) elköteleződésnek, akár a téma középpontba helyezésének és több elmélet, módszertan egyidejű felhasználásának. Az előbbi az elmélyült elméleti és módszertani reflektáltságot, az utóbbi pedig egy választott téma minél több irányból történő körüljárását fejleszti.¹⁰

A pluralitás problémaköre az elmélet még egy aspektusával függ össze: a konszenzushoz való viszonyal. Mind az irodalomnak, mind az irodalomértelmezésnek kettős arca van e tekintetben. Egyrészt közösséget, konszenzust hoznak létre: egy szöveg felkínálja a világ megközelítésének egy lehetséges módját. Ezt ismerni, még hozzá meghatározott módon ismerni, közösséget teremt azokkal, akik ugyanezt a szöveget hasonlóképpen értik. Hans-Georg Gadamer szerint (és Immanuel Kant nyomán) a kánon¹¹ egyik feladata éppen az, hogy a *sensus communis* kiérlelése révén ízlésközösséget hozzon létre.¹² Ezzel szemben ugyanakkor az is a feladata lehet mind az egyes irodalmi, mind az irodalmat értelmező szövegeknek, hogy a világról kialakult (közös) képet szembesítsék a világ érzékelésének más lehetséges módjaival: alteritáspasztahtalatot jelentsenek. Jonathan Culler úgy határozza meg az irodalomelméletet, mint ami a *common sense* (józan ész), vagyis lényegében az adott értelmezői közösség kézenfekvő megközelítésének megkérdőjelezéséből indul ki.¹³ Jacques Rancière filozófiájában¹⁴ mutatkozik meg a konszenzus megkérdőjelezésének a tétje: szerinte egyenesen a politika alapja a disszenzus, vagyis az, hogy a közösen érzékelt (konszenzusos) világ újrarendeződik, más világtapasztalattal kerül összetűzésbe. Számára tehát a politika azzal kezdődik, ahogyan a világot érzékeliük. Ilyen értelemben a politika eredendően esztétikai jellegű, és viszont,

10 MOLNÁR Gábor Tamás, „Irodalom, elmélet, tanítás,” *Magyar Művészet* 7, 4. sz. (2019), 54–59.

11 A kánon ilyenfajta értelmezése inkább a kánon 'mérce' jelentéséhez áll közelebb, azaz egy rugalmas kánonfogalomhoz, nem pedig a – például a Biblia kanonizációjára jellemző – szigorú 'lista' jelentésre. Vö. ROHONYI Zoltán, „Kánon, kánonképződés, kanonizáció: Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionalitásáról”, in *Irodalmi kánon és kanonizáció*, vál., szerk. ROHONYI Zoltán, ford. BECK András et al. (Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001), 7–15.

12 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 50–73.

13 Jonathan CULLER, *Irodalomelmélet: Nagyon rövid bevezetés*, ford. FÜZI Péter és PIKÓ András Gáspár (Balatonfüred: Tempevölgy, 2022), 14.

14 Jacques RANCIÈRE, „The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics,” in *Reading Rancière*, eds. Paul BOWMAN és Richard STAMP (London and New York: Continuum International Publishing Group, 2011), 1–17.

az esztétika inherensen politikai jellegű. Wolfgang Müller-Funk kultúraelmélete¹⁵ alapján az irodalomnak (és a róla szóló értelmezésnek) az a jelentősége e téren, hogy új narratívákat dolgoz ki, amelyek lehetővé teszik a világ érzékelésének újabb módjait (erről bővebben az *A/3. fejezetben* lesz szó). Pedagógiai szempontból tehát érdemes egyszerre tekintettel lenni arra, példaképp a *Bánk bán* értelmezésekor, hogy a szöveg hogyan alapozza meg a nemzeti-kulturális identitást (és milyen identitás is ez pontosan), valamint lehetőséget teremteni az identitást megalapozó (romantikus, nacionalista vagy más módon ideologikus) elbeszélések kritikájára, reflexiójára is.¹⁶

A mai bölcsészek és magyartanárok tehát határmezsgyén állnak: egy éppen átalakuló, bizonytalan rendszerben kell elsajátítaniuk azt a tudást és azokat a készségeket, amelyekkel újragondolhatják, hogy a digitális forradalom és a kultúratudományos fordulat után milyen szerepe van az irodalomnak, és hogyan érdemes vele foglalkozni. Mindeközben pedig azzal is szembe kell nézniük, hogy az intézményi keretrendszer lassan reagál a változásokra – ennek minden előnyével (a kiszámíthatóság, az eddig felhalmozott tudás áramlásának kontinuitása, a generációk közötti megértés) és hátrányával együtt (az új kihívásokra adható új válaszok megtalálásának akadályai). Ez az időbeli elkülönöződés kétszintű: az egyetemi képzés szintjén folyamatban van a (például digitális és kultúratudományos) szemléletváltás, míg a közoktatás elvárásrendszere ezt a folyamatot nem követi. Ugyanakkor a közoktatás irányából is sok új impulzust kap a felsőoktatási szféra (például a tanárokkal való közös munkákból, illetve a közoktatásból frissen kikerülő hallgatók új nézőpontjaiból).

A szépirodalmi szövegek olvasásának intézményileg meghatározott módjai mellett legalább olyan fontos tényező az olvasás aktuális, egyéni ideje és szituációja. Egészen másképpen olvas az ember különböző élethelyzetekben; másképpen, ha ő választott, mint ha kötelezővé tették; másképpen, ha szabadidejében teszi, mint ha munkaként; másképpen, ha siet, mint ha ráérősen is olvashat; másképpen különböző típusú és mértékű műveltségekkel; másképpen első alkalommal és újraolvasáskor. És természetesen befolyásolja az olvasást az is, hogy az adott

15 Lásd Wolfgang MÜLLER-FUNK, *Kultur und Ihre Narrative: Eine Einführung* (Wien: Springer, 2007).

16 A *Bánk bán* és a nemi szerepek kapcsolatáról lásd például CZIBULA Katalin, „A *Bánk bán* korszerű problémái – középiskolás fokon,” *Magyaróra* 1, 1. sz. (2019), 29–33.

szövegről (vagy a benne érintett témákról) milyen tudás áll az olvasó rendelkezésére, akár a médiából, a könyvtérkéző irodalmi portálokról, akár a szűkebb környezetétől (család, barátok, kollégák, iskola) tájékozódik. Ezek a személyes motivációk, kontextusok, noha az irodalomtudományos diskurzusban ritkán tematizálódnak, alapvetően befolyásolják, hogyan foglalkozik valaki az adott szöveggel, valamint azt is, hogy foglalkozik-e vele egyáltalán. Hiszen személyes motiváció, érdeklődés híján az irodalmi szövegek nem szólalnak meg számunkra. A szakértő irodalomértelmező előtt álló egyik kihívás tehát az lehet, hogy ezeket a személyes motivációkat, előfeltevéseket részint reflektálttá tegye, és más lehetséges nézőpontokkal ellentponozza; részint, hogy belőlük kiindulva komplexebb, több szempontból végiggondolt és alátámasztott olvasatot hozzon létre. (A magyartanár feladatai közé tartozhat, hogy ezekből a kezdőpontokból kiindulva, ezeket természetesen felhasználva képes legyen a dialógust komplexebb olvasatok létrehozása felé elmozdítani.¹⁷⁾

1.2. KI, HOL, HOGYAN TALÁLKOZIK AZ IRODALOMMAL?

Az olvasás térhez és időhöz kötött történetiségéről ejtettünk szót az eddigiekben, és megállapítottuk, hogy mind a szépirodalom, mind az olvasás az irodalommal való találkozás módjaként történetileg meghatározott, változó jelenség. Röviden utaltunk az intézményesített irodalomértelmezés kialakult ágazataira (elméletekre és tudományterületekre, illetve ezek mai, aktuális értelmezhetőségének kihívásaira is). Amellett, hogy arra törekedtünk, beszédpozíciónk és megközelítési stratégiáink reflektálttá váljanak, ugyanerre biztattuk a mindenkori olvasót is. A következőkben, mindezen tágabb szempontokat észben tartva, a szövegekkel való találkozás konkrét mediális, társadalmi, a befogadás szituációja és ideje adta kontextusára térünk ki.

17 Ebből a nézőpontból indul ki, egy példa végiggondolásán keresztül: BÉNYEI Péter, „Az irodalmi szövegértelmezés határos határtalanságáról,” *Studia Litteraria* 58, 3–4. sz. (2019), 231–283.

A szöveg sorsát alapvetően befolyásolja a közlésének módja. A választott médium meghatározza, milyen kontextusba kerül, hogyan kereteződik, és kikhez ér el a szöveg. Egy nagy presztízsű folyóiratban, kedvező időszakban, például az olvasói érdeklődést egyébként is felkeltő szövegekkel együtt való megjelenés nagyobb olvasottságot hozhat a szövegnek. (Legalábbis hozhatott, amennyiben a folyóiratnak nagy olvasóközönsége volt: a magyar irodalom esetében a romantika korában ez a szöveg és médiuma közötti összefüggés jellemzőbb volt, mint ma.) És fordítva: a szerző is számolhat a folyóirat kontextusával, így adott esetben kifejezetten a folyóiraatra vonatkoztatható részek is kerülhetnek a szövegbe. Kötetben kiadva, összegyűjtve ezek a kontextuális, jelentésadó körülmények elvesznek, azonban egyúttal új keretrendszer is kialakul.¹⁸ Nemes Nagy Ágnes például rendszeresen újrarendezte és újra kiadta versciklusait, hiszen az új sorrend, a szövegek elrendezése adta új kontextus egyben más jelentésvonatkozások kiemelését is jelenti. Ugyanígy az antológiákban, szöveggyűjteményekben való megjelenés is a kötet szerkesztés aktuális szervezőelve mentén emel ki és rejt el lehetséges értelmezéseket a szövegből. Az előzőekkel összefüggésben hasonlóképpen befolyásolja az értelmezést az is, ha nem a szöveg környezete esik át módosításon, hanem maga a szöveg: például, ha részlet(ek)ben jelenik meg. Jellemző ez a hosszabb terjedelmű szépirodalmi alkotásokra – éppen ezért fontos például Jókai regényei esetében a folytatásos megjelenés.¹⁹ A szöveg poétikai (és olykor tartalmi) sajátosságaira is hatással lehet ugyanis, hogy számolni kell az adott terjedelmi keretekkel, az olvasói elvárásokkal, a megjelenés ütemezésével, és akár olvasói visszajelzésekkel is. Mindezek fényében az aktuális értelmezésnek is mindig tudatában kell lennie, éppen melyik (a szerző által megjelentetett, autorizált) szövegváltozatról és a szövegnek milyen filológiai kontextusáról szól.

18 A főszöveget körülvevő szövegek (pretextusok) jelentést alakító szerepéről lásd részletesen Gérard GENETTE strukturalista szemléletű összefoglalóját: Gérard GENETTE, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, foreword Richard MACKSLEY, transl. Jane E. LEWIN (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

19 A témáról lásd bővebben HANSÁGI Ágnes tanulmányait, aki Jókai sikerét a sajtóban betöltött sokrétű szerepével köti össze; valamint nemcsak a 19. század médiájának kiaknázását, de médiaformáló hatását is kiemeli – például éppen a tárcaregény műfajának összefüggésében. HANSÁGI Ágnes, „A regény a politikai napilap médiumában,” in *Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. DÁNÉL Mónika, FODOR Péter és L. VARGA Péter (Budapest: Ráció, 2012), 230–263. Valamint HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei* (Budapest: Ráció, 2014).

Nemcsak a szöveg megjelenési médiumának, de az írott szöveghez való hozzáférés módjának is szerepe van az értelmezés kialakításában. Más befogadóközösség számára és egészen eltérő útvonalakon hozzáférhető egy print kiadás, mint egy e-könyv; és megint másképpen egy interneten szabadon elérhető szöveg, mint egy csak kutatók számára nyitott adatbázis. Ezek a közvetítő közegek mind sajátos logika mentén szerveződnek, meghatározott belépési feltételekkel és bejárható útvonalakkal. Egy példát említve a befogadást befolyásoló tényezőkről: nyomtatott szöveg esetében a szövegbeli keresés aprólékos munkát igényel, míg egy elektronikus, kereshető szövegben néhány kattintásba kerül csak. Ez egy motívumelemzés esetében jelentős könnyebbség is lehet az olvasónak. Azonban egy adott keresőszóra kilistázott találatok nem szükségképpen kötődnek valóban az elemzendő szövegbeli motívumhoz (és ez a fajta keresés nem is szükségképpen mutat meg minden szöveghelyet, amely a motívumhoz köthető). Az automatizált keresés ilyen értelemben vett kudarca éppen a motívumok rétegzettségére, a szöveget átható jellegére mutathat rá. De az egyes médiumok belső logikáján kívül a szövegek megközelítése (és a hozzá szükséges kompetenciák és technikai feltételrendszer) is eltér a különböző felületeken. Egy limitált számban elérhető nyomtatott kötet olvasása például lehet, hogy könyvtári tagságot és személyes jelenlétet igényel, és szükséges hozzá ismerni a könyvtári katalógusrendszer működését, a könyvtár fizikai felépítését is. Elképzelhető ugyanakkor, hogy ugyanezt a kötetet digitalizálták, és a könyvtár *open access* módon tette közzé. Ebben az esetben a szöveg fizikailag távolról is elérhető, de digitális eszközökhöz, számítógép-használati ismeretekhez, internethez, keresőszoftverek használatához kötött a hozzáférés. És egészen más lehetőségeket rejteget az a kontextus, amit a könyvtári polcon (tematikus és ábécérendben) sorakozó többi könyv jelent, mint a keresőszoftver algoritmusa által előhozott egyéb találatok. Ahogyan más módon szerveződik, és mások számára nyújt belépési lehetőséget a könyvesbolt polca, vagy éppen az a szociális médián felbukkanó hirdetés is, ami az újonnan kiadott kötethez vezeti a leendő olvasót.²⁰

Hiszen, tovább tágitva a szöveg kontextusának tereit, nem szabad elfelejtenünk ezeket a szempontokat sem: ahogy a szövegváltozat létrehozása és megjelenése,

20 Ehhez lásd például: HANSÁGI Ágnes, „Textus, kontextus, keresés”, in *Digitális (szöveg)-kultúrák a bölcsészképzésben*, szerk. L. VARGA Péter, MOLNÁR Gábor Tamás és PALKÓ Gábor (Budapest: ELTE BTK, 2018), 10–21.

illetve a szöveghez való hozzáférés útvonalai is befolyásolják az értelmezést, úgy természetesen az explicit értelmezések is. Mindenekelőtt ilyenek a kiadói marketing jelenségei (a fülszövegtől a hirdetésekig), a szövegről megjelenő ismertető, esszék, a szerzővel készült interjúk, közönségtalálkozók, felolvasóestek, irodalmi fesztivál-megjelenések. Mindezek felvázolják a szöveg kortárs befogadásának közvetlen kontextusát, első értelmezési irányait. Ezzel olykor biztosítják a mű helyét egy meghatározott kánonban, meghatározott befogadóközösség előtt, míg máskor, akár a szövegről való hallgatás útján, inkább ellehetetlenítik azt (legalábbis egy újabb, produktívabb értelmezési irány felfedezéséig). A mű megjelenésével egyidejű kritikák természetesen a szerzői vagy kiadói szándéktól eltérő kortárs értelmezési szempontokra is rávilágítanak, jelzik a mindenkor kortárs irodalmi közeg tagoltságát. A megjelenést övező befogadói attitűdöket is kritikával kezelő tudományos értelmezések (tanulmányok, egyetemi előadások) szakmai szempontok szerint, de ugyancsak inherens szűrőként keresztül helyezik el (újra) a szövegeket. Esetükben nem annyira az irodalmi piac, hanem inkább a tudományos közeg szervezőelvi működtetik az értelmezői folyamatot (az olvasat létrejöttét, publikálását és terjedését is). A laikus és az explicit szakértői értelmezések ugyanakkor, ahogyan láttuk, nem teljesen függetleníthetők egymástól. Hiszen az irodalomtudósok is ugyanolyan környezetben találkoznak először a szövegekkel, mint a laikus olvasók, és maguk is építenek a kritikákra – vagy éppen ők maguk írják ezeket. A tudományos közegnek pedig, az irodalmi piachoz hasonlóan, ugyancsak megvannak a maga társadalmi-gazdasági vonatkozásai. Ahogyan egy jó fülszöveg és kedvező kritikai fogadtatás emelheti az eladási számokat, úgy egy meggyőző, iskolateremtő értelmezési keretrendszer kidolgozása adott esetben tekintélyt, intézményi előmenetelt, megjelenési lehetőségeket is jelenthet.

Ha a szöveg az irodalomtörténet szempontjából fontosnak bizonyul, és a szakmai közeg valamilyen szempontból kiemelte, újabb értelmezői, kontextualizációs folyamatok eredményeképpen bekerülhet a közoktatás kánonjába. A közoktatás ismerteti meg a legtöbb emberrel (intézményesített keretek között) az olvasást, így kiemelt szerepe van abban a kérdésben, hogy ki, mit és hogyan olvas. Az irodalomóra esetében a szűken vett tankönyvszövegek, a korábban kanonizálódott értelmezési irányok, illetve – a tanóra milyenségétől is függően – a tanár és az osztálytársak értelmezései befolyásolhatják az olvasót. Természetesen az adott ország oktatási szabályrendszerétől, az intézmény(rendszer)től és a tanár pedagógiai szemléletétől is függ, milyen mértékben támaszkodik az óra korábbi értelmezésekre,

kánonkonstrukciókra. Létezik olyan pedagógia is, amely beépíti a tananyagba a kanonikus szövegekre építő, de nem „elsővonalas” irodalmi alkotásokat és a kortárs irodalom reprezentatív műveit is.²¹ Így, bár továbbra is az irodalomtörténeti hatástörténet hangsúlyos figyelembevételével, de mégiscsak megnyitja a közoktatás terét a még nem kanonizálódott szövegek számára is. (A hatástörténet, persze, maga is kiemel vagy elejt szerzőket, műveket: a későbbi irodalmi művekben, társ-művészeti alkotásokban, adaptációkban gyakran felidézett és feldolgozott alkotások nagyobb eséllyel maradnak a köztudatban.) Más pedagógiai megközelítés már a szövegválogatásban is sokkal nagyobb szabadságot enged: például, ha eleve nem az irodalomtörténeti jelentőség, hanem a befogadói érdeklődés és az olvasóvá nevelés szempontja az erősebb szervezőelv.²² Ebben az esetben alapjaiban gondolható újra a kortárs irodalomolvasó szemszögéből a fejezet elején feltett kérdés: mit és miért olvasunk, olvastatunk. Az új, releváns kérdések feltétele pedig természetesen hathat magukra a szövegekre – akár részei voltak az eddigi kánonnak, akár újrarendezik az olvasásra érdemesnek ítélt szövegek rendszerét. Egy ilyen szemlélet kedvez annak is, hogy kortárs irodalmi szövegekkel találkozzanak a diákok az órákon. Mivel ezekhez még nem tapadnak kanonikus értelmezések, az önálló értelmezések kialakításában felszabadító hatásuk lehet. Egy ilyen pedagógia azonban sokkal nagyobb felelősséget ró mind a tanárra, mind a diákokra: hiszen a bevett értelmezésekre kevésbé támaszkodó, szuverén értelmezői közeg létrehozásán alapszik, ami ugyanakkor a bevált fogódzók híján sem enged a szakmaiságból.

De pontosan hogyan is találkozik az irodalommal az, aki a közoktatásban vesz részt? Hogyan „van jelen” a szöveg a tanórákon? Hiszen sokféle stratégiával

21 Ilyen a következő tankönyvsorozat is: GODZSA Anikó, DR. K. SEBESTYÉN Nóra, NÉMETH Tamás, DR. OSZTROLUCZKY Sarolta, DR. PELCZER Katalin, SOÓS NÉ DR. VERES Rózsa és DR. VASAS Géza: *Irodalom 9., Irodalom 10.*, főszerk. S. PÁSZTOR Judit (Budapest: Szent István Társulat, 2021); BOGNÁR Zsófia, DR. GILÁNYI Magdolna, GODZSA Anikó, DR. K. SEBESTYÉN Nóra, KURUCZ István, NÉMETH Tamás, DR. OSZTROLUCZKY Sarolta, DR. PELCZER Katalin és SOÓS NÉ DR. VERES Rózsa: *Irodalom 11.*, főszerk. S. PÁSZTOR Judit (Budapest: Szent István Társulat, 2022); valamint PETHŐNÉ NAGY Csilla középiskolai irodalom-tankönyvsorozata is: *Irodalom 9–12.* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2012, 2013).

22 ARATÓ László és PÁLA Károly tankönyvsorozata: *A szöveg vonzásában I–III.* (Budapest: Műszaki, 1993, 1995, 1997); FENYŐ D. György irodalomértelmezői bevezető jellegű, kedvcsináló könyve: *Útikalauz a vershez* (Budapest: Pagony, 2021) vagy ORBÁN Gyöngyi tankönyve: *Megértő irodalomolvasás 14–15 éves diákok számára* (Budapest: Holnap, 2003) említhető példaképpen.

beszélhetünk egy-egy műről. Az *ember tragédiája* példája esetében: olvastathatjuk az egész művet, vagy egyszerre csak egy részletet belőle; az eredeti megjelenéshez (helyesíráshoz, szóhasználatához) hű szövegváltozatban, mai szövegmagyarázatokkal, vagy fordítás(ok)at, esetleg átiratokat is mellévéve; felolvashatunk mi a szövegből; különféle képpen bevonhatjuk a színpadi adaptációkat (személyes színházlátogatással, előadás-felvételekkel, kritikákkal); érinthetjük a mű előtti irodalmi életből Goethe *Faustját* (1808/1832) és a Faust-történet által inspirált más műalkotásokat, vagy a hatástörténetből Karinthy *Az emberke tragédiája* című paródiáját (1913), *Az ember tragédiája 2.0* című megjelent előadás-szövegkönyvet, vagy akár Závada Pálnak az ebből a projektből kinőtt *Apfelbaum. Nagyvárad, Berlin* (2022) című szövegét. Vagy, szerencsétlenebb esetben, pusztán mi foglaljuk össze a dráma azon vonatkozásait, amelyek az irodalomóra gondolatmenete szempontjából relevánsnak tűnnek. Ezek a megoldások egészen más befogadói stratégiákat igényelnek, mást-mást tesznek hozzáférhetővé a műből, más jellegű kérdéseket szegeznek neki – sőt, a megközelítéstől függően azt is egészen másképp definiálják, mit értenek „a mű” alatt. Költeményként kezeljük, drámaszöveggként tekintünk a szövegre, vagy lehetséges szövegkönyvként? Figyelembe vesszük-e a benne rejlő színpadi lehetőségeket (és korábbi színpadi adaptációkat)? Esetleg eljátszatjuk-e a diákokkal a mű egy-egy részletét, akár többféleképpen? Hogyan értelmeződik újra a szöveg egy-egy aspektusa attól függően, hogy először vagy sokadjára, egy részletet önmagában vagy más részletekkel együtt olvasunk, milyen műfaji kódok által irányítottan közelítünk hozzá, vagy hogyan hangsúlyozzuk egyes mondatait? Még csak a szöveg jelenlétéről beszéltünk (nem érintve a korábbiakban szóba hozott keletkezéstörténetet, befogadástörténetet, textológiai kérdéseket), mégis: ezekkel a kérdésekkel máris az irodalomértelmezés sűrűjében találjuk magunkat.

1.3. HOGYAN OLVASUNK?

Az olvasás történetiségét, illetve az irodalommal való mai találkozás körülményeit tematizáló fejtegetések után a következőkben arra fókuszálunk, mi történik legszűkebben értve **szöveg és befogadó interakciójában** – nem csak tanórai keretek között. A korábbiakban az irodalomértelmezést kétféle modell felidézésével

fogalmaztuk meg: egyrészt a szöveghez intézett kérdésekként, másrészt a szöveg megszólaltatásaként. A két metaforában közös, hogy a befogadót az irodalom létmódjának lényegi, aktív résztvevőjeként állítja elénk. (E felfogás persze maga is tudománytörténeti jelenség: más felfogások a szerző, mű, befogadó hármásából inkább a szerzőre vagy a műre helyezték a fókuszot.) Az olvasó nélkül nincs dialógus, illetve nem kap értelmet a tinta a papíron (vagy épp karakter a képernyőn). Egész eddigi gondolatmenetünk ebből az elméleti előfeltevésből bontakozott ki, akár mediális, szociokulturális, irodalomtörténeti tényezőkről, akár az irodalommal való találkozás egyszeri, az aktuális jelenben történő élményéről beszéltünk.

Ez azonban így működik egy hétköznapi szöveg és egy irodalmi műalkotás esetében is: egy tömegközlekedési szabályzat, egy chat-üzenet vagy egy diákigazolvány szövege is csak akkor nyer értelmet, ha van, aki olvassa és érti, mit jelent. Mi különbözteti meg tehát a művészi szöveget egyéb szövegtípusoktól? A befogadói aktivitás felől nézve éppen ez: van, aki olvassa és érti, mit jelent. Természetesen nem abban az értelemben, hogy a szövegnek rögzített jelentése volna, hanem abban, hogy létezik olyan befogadó, aki a műalkotások értelmezésében járatos, és a rájuk vonatkozó elvárásrendszerrel közelít a szövegek felé. Jonathan Culler a figyelem egyfajta specifikus módjaként írja le,²³ ahogyan az irodalomhoz fordulunk. Pragmatikai szempontból közelítve a kérdéshez az irodalom fogalma alatt olyan szövegeket értünk, amelyek a „**hipervédett együttműködési elv**” hatálya alá esnek: feltételezzük, hogy a szerző nem ok nélkül szegi meg a hétköznapi szövegekre vonatkozó együttműködési elveket, hanem valamilyen nagyobb elv érdekében és a megnyilatkozás értelmezésekor jóindulatúan ezt az értelmet keressük. Az előbb példaként felhozott közlekedési szabályzat tehát tájékoztató funkciót tölt be egy buszablakra függesztve. Ekkor a közlekedési társaság – egyértelmű, pragmatikus funkcióban használva a szöveget – a jogairól, az általa vásárolt jegy érvényességének feltételeiről informálja az utast, a tájékoztatás kifüggesztésével egyúttal eleget téve a jogszabályi kötelezettségének is.

Egészen más jelentést kap azonban ugyanez a szöveg, ha címet adunk neki, ahogyan Örkény István tette (*Mi mindent kell tudni*, 1966), és rövidprózai alkotásként publikáljuk. Ekkor már nem a tájékoztatókra jellemző társadalmi és jogi elvárásokat vonatkoztatjuk rá: ahhoz nem a megfelelő szituációban (egy bárhol, akár a mező közepén olvasható könyvben) és nem a megfelelő időben olvassuk

23 CULLER, *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*, 34–38.

(hiszen az Örkeny korabeli tájékoztatás mára érvényét veszítette, bár a mai olvasó is felismerheti eredeti funkcióját, sőt ennek felismerése az értelemtulajdonításhoz elengedhetetlen). Az olvasó ekkor jelentéstöbbletet vél sejteni a szöveg mögött. Ez szintén megtörténik egy hétköznapi szöveg esetében is (a pragmatika tudományterülete éppen ezzel foglalkozik),²⁴ azonban a műalkotások esetében – ahogyan a bevezetőben is kifejtettük – a jelentéstulajdonítás egyfajta kialakult rendjével, intézményesült módjával van dolgunk. Vagyis egy részdefiníció szerint művészi szöveg az, amit akként keretezünk.

Persze, ahogyan Culler is rámutat,²⁵ ez nem lehet kizárólagos definíció: nem minden szöveg szépirodalom, amihez irodalomértelmezői stratégiákkal fordulunk (valamint egy szöveghez többféleképpen is lehet fordulni: a Bibliáról egészen másképpen lehet szó hittanórán, mint magyarórán). A szöveg megalkotottságának módja is valószínűsítheti vagy elbizonytalaníthatja, hogy műalkotással van-e dolgunk. Az egyik valószínűsítő tényező, ha a szöveg megfelel a szépirodalmi műfaji-formai kódoknak, ekkor ugyanis nagyobb eséllyel fordulunk hozzá szépirodalomként (noha ezek a kódok retorikai eszközökként is alkalmazhatóak nem művészi szövegekben: például sok reklám verses formájú, hogy megjegyezhetőbb és hatásosabb legyen). Egy másik tényező lehet a szöveg elválasztottsága a konkrét pragmatikai szituációtól: minél nehezebb egy mondat értelmét egyértelműen behatárolni, annál nagyobb a valószínűsége, hogy az implikált (lehetséges) jelentés(ek) megértéséhez szükséges kontextust nem az adott beszédhelyzetben kell keresnünk. A „Reszket a bokor, mert / Madárka szállott rá” (Petőfi Sándor verse, 1846) mondat ugyan elsődleges jelentésében egy bokorról szól, amelyre madár szállt, de a metaforikus, implikált jelentés kibomlik a következő sorban: „Reszket a lelkem, mert / Eszembe jutottál” – amelyből kiderül, hogy a szerelmes versek kontextusában érdemes értelmeznünk az első sort is. Az irodalomértelmezői figyelem szükségességét erősíti a szöveg zeneisége, illetve a kontextus, amelyben találkozunk vele (lásd az előző alpontot). Az olyan enigmatikus megnyilatkozások, mint a „Tojáséj” (Weöres Sándor verse, 1979) vagy az „Alvó szegyek a jéghideg homokban” (Pilinszky János:

24 A jelentéstöbblet mint a hétköznapi beszéd sajátosságához lásd a nagy hatású beszédaktuselméletet (John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba [Budapest, Akadémiai, 1990]), vagy éppen a nyelvészeti pragmatika szakirodalmát (például a funkcionális nyelvészeti alapon megalkotott pragmatikai modellben: TÁTRAI Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális nyelvészeti megközelítés* [Budapest: Tinta, 2011]).

25 CULLER, *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*, 29–54.

Négysoros, 1956), a konkrét szituációtól való eloldottságukat még egyértelműbbé teszik, és kevesebb kapaszkodót adnak a befogadónak az értelmezésre. Épp ezért, bár formai szempontból kevésbé követnek irodalmi konvenciókat, mint az előbb idézett Petőfi-vers, tágabb teret nyitnak a befogadónak, hogy felfedezzen lehetséges implikációkat.

A szöveg jelentése ugyanis sohasem rögzített, és egyszerre több szinten hat. Kertész Imre *Sorstalanságának* (1975) híres első mondata („Ma nem mentem iskolába.”) nem pusztán egy esemény (iskolába menni) meg nem történtéről ad hírt a közelmúltból, de egy másik szinten egyben – beszédaktusként,²⁶ azaz a nyelv által végrehajtott tettként – megteremt egy egész fikciós világot. A regény további mondatai ezt a világot építik ki, narratológiai és poétikailag meghatározott módon. (Az epikus művek felépítéséhez lásd a *B/2.1. alfejezetet*.) A jelentések kialakulásához ugyanis hozzátartozik a felépítés is: milyen(ek) az(ok) a szereplő(k), aki(k)nek a nézőpontján keresztül hozzáférünk a fikciós világhoz? Másképpen megfogalmazva: milyen az a szereplő, akinek ma (az implikált jelentés szerint, amelyet a tagadás emel ki) iskolába kellett volna mennie, és mit jelent, hogy éppen ezzel a mozzanattal kezdte el elbeszélni a történetét? Mi a viszony az elbeszélt történet és az elbeszélés ideje között, és hogyan formálhatja ez a szereplő viszonyulását az elbeszélt történethez? Ehhez hasonló, a szöveg megformáltságában rejlő jelentésrétegekre vonatkozó kérdések mindegyik műnem esetében feltehetőek, nem pusztán a prózai epikai műveknél – ahogyan ezt a későbbiekben látni fogjuk.

Milyen jellegűek lehetnek ezek a kérdésfeltevések? Milyen stratégiával lehet olvasni egy szépirodalmi szöveget? Attól függően, hogy mennyire közletről vagy távolról tekintünk egy szövegre, illetve mennyire vetjük magunkat alá a szöveg által sugallt jelentéseknek, vagy tesszük kritika tárgyává ezeket, többféle olvasási stratégiát különíthetünk el. (Ezek, ahogyan látni fogjuk, mutatnak átfedést különböző irodalomelméleti irányzatokkal.) A szöveg alapos olvasásán alapuló, az alkotás által bemutatott világ minél teljesebb (bár részben mindig szubjektív) megértésére törekvő olvasásmódot *close reading*nek, azaz „**szoros olvasásnak**” nevezzük.²⁷ Jellemzően ezt a stratégiát követjük, amikor irodalomórán úgy elemezzük az *Édes Annát*, hogy a regényt olvasva, olykor akár szóról szóra követjük a szöveget:

26 AUSTIN, i. m.

27 A fogalomhoz lásd Jonathan CULLER, „The Closeness of Close Reading,” *ADE Bulletin* 149 (2010), 20–25.

az alakzatok és motívumok rendszerét, a narrációtechnikát, az egész regény belső logikáját, a fejezetfelépítését, és így tovább. A regény egyik lehetséges értelmezése lehetne például, ha a szoros olvasás technikájával végigvennénk mindazon szempontokat és mozzanatokot, hogyan és miért jut el Anna a gyilkosságig; ahogyan persze az is, ha ennek a lélektani folyamatnak az ábrázolását a keretfejezetek kontextusában értelmeznénk. A műimmanens elméleti irányzatok egy része, például az irodalmi hermeneutika döntően ilyen, szövegközeli olvasásmódot alkalmaz.

Azonban, ha a szöveg valóban tettet hajt végre, és saját világot épít ki, pontosan hogyan hat, és milyen (rejtett) ágenciája van? Rátekinthetünk a szövegre gyanakvó²⁸ szemmel is, a benne foglalt ideológiai alapvetéseket figyelve. A *symptomatic reading*,²⁹ azaz a „**tünetolvasás**” a szöveg ellenében működik, igyekezve megfejteni annak rejtett logikáját, külső pozícióból rákérdezve a máskülönben fel nem tűnő evidenciákra: például a szövegben kódolt hatalmi viszonyokra. A kritikai elméleti irányzatok (például a feminista kritika vagy a marxista irodalomértelmezési gyakorlat) gyakran alkalmazzák ezt az olvasásmódot. Az *Édes Anna* így válhatott a kommunista kultúrpolitika szemében – lényegében egy ideológiakritikus tünetolvasás eredményeképpen, ami a tőkén alapuló elnyomás nyomait vette figyelembe – annak a történetévé, egy cselédlány hogyan jut el addig, hogy a társadalmi elnyomás elviselhetetlensége miatt megölje az elnyomóit. (Nem véletlen, hogy a tünetolvasás kialakulására hatással volt a freudi pszichoanalízis és a marxizmus is.³⁰) Persze ezen olvasási stratégiák határa nem tiszta, inkább hangsúlyokat jelölnek. A regény alapos, átfogó lélektani olvasata éppúgy figyel „jelekre” és ezek rendszerére, mint a marxista nézőpontú kritika olvasata: az olvasás során inkább a két stratégia közötti oszcillálás érvényesül. A tünetolvasás módszere hajlamosabb a kiugró jelenségekre figyelni, különösen, ha ezek rendszerszintűek (így például a *queer* kritikai irányzat hangsúlyosan figyel a rejtőzködés, szekrénybe zártság motívumaira), míg a szoros olvasás a szöveg egészének vagy részleteinek másik logika mentén történő, alapos vizsgálatán alapszik.

28 A gyanú és a jóakarát hermeneutikájához lásd Paul RICOEUR, *Az interpretációk konfliktusa*, ford. MARTONYI Éva, in *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor (Szeged: JATEPress, 1998), 139–150.

29 A fogalomhoz lásd a módszertan első, marxista kidolgozását: Louis ALTHUSSER és Étienne BALIBAR, *Reading Capital*, transl. Ben BREWSTER (London: NLB, 1970).

30 Stephen BEST és Sharon MARCUS, „Surface Reading: An Introduction,” *Representations* 108 (2009), 4.

Még két olvasási stratégiát említhetünk, amelyek történetileg az előzőekkel ellentétben a felszín, illetve a távolság képzeihez kötődnek. A kritikus, jelek után nyomozó és a szöveg tudattalan ideológiáját a mélyből a felszínre hozó olvasási stratégia kifáradásával jött létre a *surface reading*, vagyis a „**felszíni olvasás**”.³¹ Ez a metódus kifejezetten nem a szöveg mélyére igyekszik látni, hanem a szöveg „felszínét”, a nyilvánvalóvá tett vonásait elemzi: például a *Himnusz* elemzésekor a poétikai, verstani, retorikai megformáltságát és ennek jelentésképző hatását állítja a középpontba, nem pedig a vers által megjelenített világképet (például történelemfelfogást, nemzetfelfogást) vonja kritika alá. Természetesen a mélység és a felszín szembeállítás sem lehet abszolút értelmű: a felszíni olvasás nem a felszínesség mellett teszi le voksát, hanem inkább egy „sűrű szövésű” elemzést szorgalmaz a mélység illúziójával szemben.³²

Hasonló dinamika érvényesül a közelség és a távolság esetében is: a *distant reading*, vagyis a szövegek mélyebb szövegismeret nélküli, nagyobb adathalmazt kezelő „**távoli olvasása**” sem választható el teljesen a szoros olvasástól. Bár a saját szövegismeret nélküli értelmezés elsőre visszásnak tűnhet, bizonyos értelemben szükségszerűen használandó módszer, hiszen csak a már meglévő irodalom is beláthatatlan mennyiségű, az éppen íródo kortárs irodalomról nem is beszélve. A távoli olvasás teszi lehetővé például a világirodalom kategóriájának újraértelmezését is. Hiszen ez bizonyos értelemben nem más, mint egyetlen ember által elolvashatatlan szövegmennyiség kezelése bizonyos szűrőkön (például kiválasztott nemzeti irodalmakon, illetve irodalomtörténeti korszakoláson) keresztül. A digitális technológia által lehetővé vált távoli olvasás arra is lehetőséget ad, hogy az adatokat a szokásostól eltérő módon vegyük fel – például a kánonon kívüli szövegeket is vizsgálat tárgyává tegyük –, illetve a bevett értelmezési irányoktól különböző kérdéseket tegyünk fel ezzel az adathalmazzal kapcsolatban. Moretti alapvető, fogalomalkotó tanulmánya³³ például az angol (nem csak a kánonhoz tartozó) utazási regények távoli olvasásával, jórészt digitális módszerekkel történő elemzésével (illetve a szekunder

31 A fogalomhoz lásd BEST és MARCUS, i. m., 1–21.

32 A felszín és a mély értékellentét instabilitását az olyan kultúrtechnikák is jelzik, mint például a diagram vagy maga az írás médiuma, amelyek felszínivé fordítják, kiterítik a térbeli és más típusú mélységeket. A témához lásd pl. Sybille KRÄMER, „Flatness. Aesthetics and Epistemology,” előadás, ICI Berlin, 3 May 2022, videófelvétel, mp4, 34:06. <https://doi.org/10.25620/e220503>

33 A fogalomhoz lásd Franco MORETTI, *Distant Reading* (London: Verso, 2013).

irodalom feldolgozásával) azt a mintázatot mutatta meg, hogy az adott korszakban és társadalmi rétegben mely úticélok voltak népszerűek a regényekben. A kritikai irányzatok részben ennek a módszernek a tanulságaira is támaszkodnak: a poszt-koloniális kritika egyik alapítója, Edward Said például a kanonikus szövegekre vetett „távoli” tekintettel azt tette láthatóvá, az angol viktoriánus regények csak úgy jöhettek létre, hogy a brit gyarmatok megteremtették a hozzájuk szükséges feltételeket.³⁴ Ez a módszertan egészen más képet mutatott az angol irodalomról, mint az, ami az irodalomtörténeti kánon értelmezésén alapszik. Ugyanakkor mind az adatok kiválasztásához, mind a kirajzolódó tendenciák értelmezéséhez bizonyos mértékű szoros olvasásra és emberi aktivitásra van szükség.

Mindezek a stratégiák tehát nem egymástól hermetikusan elzártan érvényesülnek, hanem egymással dialektikus viszonyban újabb és újabb lehetőségeket nyitnak meg, hogy másként tekintsünk az irodalomra. Szoros olvasás nélkül elképzelhetetlen bármilyen átfogó, alapos, szövegérzékeny értelmezés; a tünetolvasásnak fontos szerepe van abban, hogy kulturális beágyazottságunk alapvetéseire rákérdezhessünk, így lehetséges más nézőpontokkal szembesülnünk; a felszíni olvasás visszavezet a szöveg olyan olvasási módja felé, ami nem feledkezik bele kritikátlanul a műalkotásba, de nem is szűkül le a kritikai szűrők szövegre való rávetítésére; a távoli olvasás pedig a szűrő szövegnél is tágabbra nyitásán keresztül egyrészt képes nagyobb rendszerben láttatni az irodalmat, másrészt termékenyen felforgathatja azokat az alapvetéseket is, amelyek alapján szövegeket választunk és értelmezünk. A jelen fejezet, ahogyan a kötet egésze is, pusztán különböző lehetséges megközelítési irányokat ajánl fel az olvasónak, hogy az olvasás szituációjában és idejében minél jobban – és reflektáltabban – lehessen jelen.

34 Edward W. SAID, „Jane Austen and Empire,” in Edward W. SAID, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993). 1–17.

2. AZ IRODALOM TÖRTÉNETISÉGE ÉS TÁGABB KONTEXTUSAI

DÁNÉL MÓNICA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS



2.1. IRODALOM ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET

Az irodalmi hagyomány a **kulturális emlékezet** egyik legfontosabb hordozója. A kulturális emlékezet a kortárs kultúratudomány egyik központi témája és fogalma, melynek egyik legkörültekintőbb kifejtését a német egyiptológus és kultúrakutató, Jan Assmann adta azonos című könyvében.³⁵ A modern antropológia és szociológia tudományos eszközökkel is igazolta, hogy az emberi emlékezet nem korlátozódik az egyénre, a közösségeknek is van emlékezetük – beleértve az írásos hagyománnyal nem rendelkező közösségeket is. Az emberi kultúra modern elméletei többféle magyarázatot adnak a kollektív (közösségi) emlékezet jelenségére. Az **archetípusok** lélektani elmélete (mely Carl Gustav Jung analitikus lélektanához kötődik) például azt feltételezi, hogy minden ember tudattalanjában ott őrződnek az ősközösségekben vagy azóta kialakult **mitikus** képzetek, amelyek összekötnek minket őseink világával. Ilyen archetípus lehet például az Anya, az Isteni Gyermeke, a Szörny és a Hős, amelyek jelenlétét a jungiánus lélektan, kultúraelmélet és irodalomtudomány a modern ember álmaiban, képzeletében és műalkotásaiban találja meg.³⁶ Az archetípusok elmélete filozófiai, vallás- és irodalomtudományi munkákra is hatott (például a máig sokat idézett kanadai Northrop Frye

35 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz, 1994).

36 Lásd pl. Carl Gustav JUNG, *Az ember és szimbólumai*, ford. MATOLCSI Ágnes (Budapest: Göncöl, 1993). (Valójában többszerzős tanulmánykötet, amelyben egyéb jungiánusok írásai is szerepelnek.)

munkásságára³⁷). Az elmélet gyenge pontja ugyanakkor az, hogy eleve feltételezi az archetípusok egyetemességét, és nem ad magyarázatot arra, miképpen jutnak el ezek az ősi képzetek a modern ember elméjébe. Valamiféle genetikai, kultúrák feletti örökség lenne az archetípus, vagy pedig maguk a kulturális szövegek – mesék, mondák, mítoszok, szertartások, költemények stb. – továbbítják nemzedékről nemzedékre?³⁸

Jan Assmann az archetipikus megközelítéssel szemben kimondottan a kultúra átörökítésének módjára (közégeire és intézményeire) összpontosít. Korábbi antropológiai kutatásokra támaszkodva rámutat, hogy a pusztán a szájhagyományban élő **kommunikatív emlékezet** legfeljebb 3-4 nemzedékre visszatekintve tudja időben elhelyezni az eseményeket.³⁹ Ez bizonyos megkötésekkel még a mai kultúránkra is igaz: az élő beszélgetésekben átadott családi emlékezet a nagyszülők és esetleg a dédszülők idejéből őriz történeteket, az annál régebbi emlékek leginkább valamilyen anyagi hordozó révén (fényképeken, családfákon, ereklyéken, megőrzött naplókban vagy levelekben) maradhatnak fent. Az írással nem rendelkező kultúrákban tehát a 3-4 nemzedéknyi időnél (mintegy 80–100 évnél) régebbi események az idők homályába vesznek, és vagy a felejtés áldozataivá válnak, vagy mitikus elbeszélések formájában, „időtlen” eseményekként maradnak fent, elvesztve időbeli kapcsolatukat a jellel. A múlt és a jelen közötti közvetítéshez ezért szükség van az emlékezet külsővé tételére, rábízására valamiféle hordozóra. Az ilyen hordozóra utalt emlékezetet nevezi Assmann kulturális emlékezetnek.⁴⁰ Az írás feltalálása előtt ilyen hordozók lehettek a szertartások és a mítoszok, amelyek azonban a múltat mint időtlen ősidőt vagy „örök jelent” mutatják be. A kronológiai, történeti idő

37 Lásd pl. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József (Budapest, Helikon, 1998), különösen: 83–101 (*Mitikus fázis: a szimbólum mint archetípus*).

38 Hans Blumenberg mítoszelmélete ugyancsak szembefordul a jungiánus-archetipikus, de a racionalista mítoszártélmézzel is, amikor a mítoszt olyasvalamiként értelmezi, amely ugyan szembesít minket a múlt felfoghatatlan mélységével, de nem egy őseredeti állapotot rögzít vagy egy őslényegbe enged betekintést, hanem „már mindig is befogadás tárgya volt”. Ekképp a mitológiai hagyomány „a variációra és a kiinduló állomány ebben manifesztálódó kimeríthetlenségére épít, amiképpen a zenei variációk témáját is az jellemzi, hogy a felismerhetőség végső határáig változtatható”. Hans BLUMENBERG, „A mítosz valóságfogalma és hatóereje,” in Uő., *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. KIRÁLY Edit (Budapest: Osiris, 2005), 133, 122.

39 ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 49–56.

40 Uo., 53.

szempontjának felvétele csak az írás megjelenése után válik lehetségessé. Míg a szóban öröklődő történetek jórészt követik a nyelv óhatatlan változásait, addig egy évszázadokkal korábban leírt szöveg régiessége már szembesíti a későbbi olvasót a jelen és a múlt közötti távolsággal.

Az írással rendelkező magas kultúrákban kialakul az irodalmi hagyomány és ezzel összefüggésben a **kánon** képzete is, amely az immár egymástól megkülönböztetett múlt, jelen és jövő összekapcsolásának intézményes eszköze: a múltban hozott szabályok, törvények, lefektetett értékek és viselkedési minták átörökítése biztosítja a kultúra folytonosságát egy változó világban. A kánon fogalmát Assmann kettős összefüggésben, az antik görög gondolkodásban és a monoteista vallásokban értelmezi.⁴¹ A szó maga közel-keleti, sémi eredetű, és eredetileg mérőrudat, pálcat jelentett – ebből keletkezhetett az elvontabb 'mérték, szabály' jelentése. A görögök ebben az egyszerre elvontabb és gyakorlatiasabb jelentésben használták: mint valamely dolog létrehozásának eszményét, mint követendő mércét, mintaképet. A görögök számára azonban nem volt elsődleges szempont egy rögzített szövegkánon létrehozása (ami nem jelenti azt, hogy ne lettek volna a hagyományban olyan számukra kitüntetett művek, mint elsősorban a homéroszi eposzok). A monoteista vallásokban (a zsidó vallásban, a kereszténységben és az iszlámban) azonban a kánon szent szövegek listájának összeállítását is jelenti. A szent szövegkánon összeállításának gyakran hosszadalmas, konfliktusokkal tűzdelt folyamatát hívják **kanonizációnak** (lásd *A/1. fejezet*). Mint Assmann rámutat, a modern kánonfogalom a görög és a monoteista fogalom sajátos egyvelege. Miután a modern (főként a nyugati) világban a vallási előírások kötelező érvénye jórészt megszűnt, az ezeket tartalmazó szent szövegek kanonikus státusza is megváltozott, és bizonyos funkciókat a polgári törvénykönyvek vették át. Assmann a modern alkotmányos berendezkedésen alapuló társadalom kánonjának az alaptörvényt tekinti, amelyre ráépülnek az egyéb törvények és jogszabályok. Az erre a berendezkedésre épülő kulturális emlékezet elvben rugalmasabb, mint a monoteizmus rögzített szövegkánonja. A tantervekről, kötelező olvasmányokról szóló nyilvános viták mégis azzal szembesíthetnek, hogy az irodalmi kánon olykor a vallási szövegkánonokra jellemző listák kérlelhetetlenségét testesíti meg.

Miközben a monoteista vallások alapszövegeit (főként az ószövetségi történeteket) már sokszor irodalomként olvassuk, az irodalom a modern korban átvett

41 Uo., 103–120.

bizonyos funkciókat a vallási kánontól. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy szó szerint törvényként vagy előírásként olvasnánk az irodalmi műveket, mégis léteznek olyan máig erőteljesen ható olvasásmódok, amelyek az irodalmat mint követendő viselkedési és nyelvi minták példatárát, normák gyűjteményét gondolják el. Ez az olvasásmód sokszor nem áll távol az iskolai kánonok kialakításának szempontrendszerétől: az újabb magyar tantervekben például a korábbiaknál is erősebb, archaikus benyomást keltő nyomatékot kapnak a hazaszeretet, a nemzeti azonosságtudat, a hősiesség és az önfeláldozás mintái. Az iskolák falára jelmondatként kifüggesztett idézetek szintén ilyen normatív szerepkört tölthetnek be.

2.1.1. KITÉRŐ: MÚLT ÉS JELEN ÖSSZEKAPCSOLÓDÁSA A TRANSZNACIONÁLIS IRODALMI KÁNONBAN

Gyakran használt jelmondat (volt) például az alábbi Dante-szöveghely (Babits Mihály fordításában), amely a törekvésre és munkára, a tétlenség kerülésére biztatná a tanulókat:

Gondoljatok az emberi erőre:
nem születettek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!⁴²

A szöveg kontextusa izgalmas. Dante a *Pokol* XXVI. énekében jeleníti meg Odüsszeuszt, a pokol nyolcadik bugyrában – vagyis igen mélyen a kárhozottak között, amit a hős csalárdságával, cselszövéseivel magyaráz. Dante bizonyára nem ismerte a homéroszi eposzokat, de a középkorban számára elérhető latin nyelvű irodalomból képet kaphatott Odüsszeusz (nála: Ulisse) alakjáról. Dante Odüsszeuszának története nem ér véget az Ithakába való hazatéréssel, hanem – mint maga a hős elmeséli a pokoljáró költőnek – egy utolsó tengeri utazással folytatódik, mely Herkules oszlopain túl

42 DANTE, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály (Budapest: Európa, 1974), 102 (*Pokol*, XXVI, 118–120. sor). Nádasdy Ádám újabb fordításában így hangzik a szállóige: „Gondoljatok a származásotokra: / nem holmi állatnak születettek, / hanem keresni nagyságot s tudást.” DANTE, *Isteni színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám (Budapest: Magvető, 2016), 218. Az eredetiben: „Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste a viver come i bruti, / Ma per seguir virtute e conoscenza.”

hajótöréssel ér véget. Odüsszeusz elbeszélése nem a bűnbánó szenvedő hangján szólal meg, hanem dac és életöröm hangzik fel belőle. Az itt kiemelt passzusban Odüsszeusz az utolsó útra induló hajósokat biztatja – az „emberi erő” és a „haladás” a hullámsírba viszi Odüsszeuszt és társait. Az idézet tehát egyszerre lelkesítő és tragikus, hiszen az emberi akarat és elszántság dicsőítéseként, de hiábavalóságának beismeréseként is olvasható. Az előbbi talán inkább egy „humanista”, az utóbbi egy „középkori” Dante-értelmezéssel harmonizál.

Dante egyik modern értelmezője, Erich Auerbach „a világhódító európai szellem egységének”⁴³ képzetét olvasta ki a bronzkori görög hajós és a középkori itáliai költő találkozásának epizódjából. A modern történelem pedig továbbírta az „európai szellem egységéről” szóló értelmezést. Dantéről szóló könyvét Auerbach még 1929-ben, a nácik hatalomra jutása előtt írta, viszont a harmincas években zsidó származása miatt el kellett hagynia Németországot, és „a valóság ábrázolásáról az európai irodalomban” szóló nagy munkáját⁴⁴ isztambuli száműzetésében írta meg. Más Dante-olvasókra azonban még kegyetlenebb sors várt. Az olasz zsidó Primo Levi auschwitz-i fogságáról szóló művének (magyarul: *Ember ez?*, 1946) egyik legmegindítóbb fejezete az *Odüsszeusz éneke* címet viseli. Ebben a fejezetben az elbeszélő francia barátjával együtt azt a (kiváltságnak számító) feladatot kapja, hogy az ebédre járó levest hozzák el a kényszers munkára fogott rabtársaiknak. Így a szokásosnál több idejük jut beszélgetni. A francia rabtárs valamiért érdeklődik Dante iránt, és Primo előszóban próbálja franciául összefoglalni, lefordítani neki a fent megidézett epizód lényeges mozzanatait. A könyv először olaszul jelent meg, a világon a legtöbben angolul olvassák, és a magyar olvasó magyarul is kézbe veheti, de minden olvasónak azt kellene elképzelnie, hogy franciául elhangzó, akadozó magyarázatot követ (ami éppen a francia fordító számára okozhatja a legizgalmasabb problémákat). Ezt Primo csak néhány közbevetéssel, egy-egy kifejezés fordítási nehézségének jelzésével érzékelteti.

Ettől lesz nyilvánvaló a kettős beszédhelyzet: a könyvben szereplő Primo rabtársának, az elbeszélő Primo pedig az olvasónak magyaráz, és mindkét hallgatóját sürgeti, hogy értse meg a mondandója fontosságát. Primo Odüsszeusz fent idézett mondatairól úgy érzi, mintha ekkor hallotta volna őket először, és közvetlenül

43 Erich AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Berlin: de Gruyter, 2001), 187.

44 Erich AUERBACH, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter (Budapest: Gondolat, 1985).

hozzá szóltak volna, „mint egy trombitaszó, mint Isten hangja. Egy pillanatra elfelejttem, ki vagyok és hol vagyok.”⁴⁵ Odüsszeusz éneke mintha az időbeli távolságot megszüntetve, hatszáz év távlatából hozzá fordulva szólítaná meg a kiszolgáltatott rabot, és ráébresztené, hogy „beszélmem kell neki a középkorról, el kell neki magyaráznom ezt az annyira emberi, szükségszerű és meglepő anakronizmust.”⁴⁶ Levi belátása szerint tehát saját történeti helyzetének, időbe vetettségének megértéséhez van szükség a múlt költészetének meghallgatására és újraértelmezésére. A példa egy olyan pillanatot mutat be, amikor a kánon (Homérosz és Dante) ismerete átszop a személyes élet mély értelmezésébe, a világirodalomba belépő nemzeti klasszikus közvetíti a saját és az idegen között, a múlt pedig váratlanul (szinte anakronisztikus módon) megvilágítja a jelent. Persze nemcsak egy történet, hanem akár egy irodalmi műfaj vagy versforma megidézése is betölthet hasonló funkciót, mint például Radnóti Miklós *Hetedik eklogájában* (1944): „Mondd, van-e ott haza még, ahol értik e hexametert is?”.

Mindez a kapcsolódás értelmezhető az **intertextualitás** szövegeközpontú fogalomrendszerén keresztül, illetve az irodalmi szövegek transznacionális (nemzeti rendszereken átható) lehetőségeként is. A fenti kapcsolódások és átjárások révén megtapasztható, ahogyan az irodalmi művek nemzeti határokon átívelően hatnak, transznacionális körforgásban, fordításokban pozicionálódnak újra. Mindkét esetben a szövegek interaktív, egymásra ható, egymást alakító hatásáról van szó. A klasszikus szövegek transznacionális közlekedése, mind a nemzeti kánon-, mind a nemzeti emlékezetkutatásra hatással van.

A klasszikus irodalmi szövegek által is teremthető, fent bevezetett kulturális emlékezet terminusa mellé tehető tehát így a nemzeti elkülönítéseket átívelő, transznacionális **dialogikus emlékezet** fogalma, amelyet Aleida Assmann vezetett be az emlékezet- és kultúrakutatásba.⁴⁷

45 Primo LEVI: *Ember ez?* ford. MAGYARÓSI Gizella (Budapest: Európa, 2014), 149. A magyar fordító – helyeselhető módon – meghagyta a szövegben felbukkanó francia mondatokat, kifejezéseket, valamint a Dante-idézetek olasz eredetijét, a magyar fordításokat lábjegyzetben adja meg, Dante esetében a Babits-fordítást követve.

46 Uo., 151.

47 Aleida ASSMANN, *Introduction to Cultural Studies. Topics, Concepts, Issues* (Berlin: Schmidt, 2006). Lásd még LÉNÁRT Tamás és TAMÁS Ábel, „Emlékezet,” in *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 55–64.

A holokauszt kutatás (amelynek egyik alapszövege Levi könyve) tette beláthatóvá a világháború nemzeteken és országokon átívelő jellegéből adódóan, hogy a holokauszt emlékezete nem választható szét nemzeti emlékezetekre. A nemzeti emlékezet

[...] rendszerint monologikusan szerveződik; a tizenkilencedik században jött létre a nemzeti identitás megerősítésére és megjelenítésére. A nemzeti emlékezet prizmjája hajlamos arra, hogy a történelmet egy dicsőségteljes, tiszteletre méltó vagy legalábbis elfogadható képkivágotra redukálja. A traumatikus múlttal szemben csak három elismert szerepet fogad el a nemzeti emlékezet: a győztesét, aki legyűrte a gonoszt, az ellenállót és a mártírt, aki a gonosz ellen szállt harcra, és a passzív áldozatét, aki elszenvedte a gonoszságot. Ami ezeken a helyzeteken és perspektívákon kívül esik, az nem, vagy csak nagyon nehézkesen válhat egy elfogadott narratíva tárgyává, és ezért sorsa hivatalos szinten a „feledés”.⁴⁸

A dialogikus emlékezés túllép a nemzeti kereteken:

Két vagy több állam olyan állam közötti emlékezetpolitikájáról van szó, amelyeket közös erőszakos történelem köt össze. Ha a két állam egyoldalúan vagy kölcsönösen elismeri saját hozzájárulását a másik ország történelméhez, kifejlesztnek egy dialogikus emlékezetmodellt, és a másik nemzetnek a saját maguk által okozott, saját felelősségük körébe tartozó szenvedését saját emlékezetükhöz kapcsolják.⁴⁹

A művészeti alkotások éppen nyitottságuk révén segíthetnek a dialogikus emlékezet kialakításában, hiszen a többnézőpontúság révén eleve dialogikus világokat teremtenek.

A klasszikus szövegekből építkező nemzeti kánonok ugyanakkor mindig is transznacionális jelenségek, és dialogikus emlékezeti és megértési stratégiákat igényelnek, hiszen a nemzeti sajátosságok mellett egyaránt épülnek nemzeteken átívelő, transzkulturális műfajokra, és kollektív archetípus-, mítosz- és Biblia-hagyománnyal dolgoznak.

48 Aleida ASSMANN, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, ford. HUSZÁR Ágnes (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2016), 254.

49 Uo.

2.2. A TÖRTÉNETISÉG FELFEDEZÉSE AZ ÚJKORBAN ÉS AZ IRODALOM TÖRTÉNETISÉGE

A modern társadalom szekularizációja elválaszthatatlan a történetiség modern „felfedezésétől”, amelyet általában a 18. század végére szokás tenni. A korábbi korokból fennmaradt irodalmi szöveget egyebek között már csak azért sem tudjuk ugyanazzal a tekintéllyel felruházni, mint amellyel a vallás a szent szöveget ellátja, mert tisztában vagyunk létrejöttének időbeli kontextusával. A modern európai irodalmiság kialakulása nem független attól a folyamattól, amely során a Biblia értelmezői a 18–19. század során egyre alaposabban feltárták a szövegekánon történeti kontextusát, az Ó- és az Újszövetség egyes darabjainak feltételezett szerzőségét, a régió történelmével és kultúrájával való bonyolult összefüggéseit, továbbá magának a kanonizációnak a szintén időbeli folyamatát.⁵⁰ Ez a filológiai munka maga is hosszú ideig tartott, és súlyos világnézeti-ideológiai konfliktusokat is magában foglalt: nem véletlenül, hiszen a szent szövegek történetiségének feltárásától sokan féltették a szövegek tekintélyét.⁵¹ (A különböző vallási fundamentalizmusokra a mai napig jellemző, hogy elutasítják a kanonizált szövegek emberi, történelembé ágyazott szerzőségének gondolatát.)

Széles körben elfogadott tétel, hogy a 18–19. század fordulóján mélyreható változások zajlottak le az európai művelődéstörténetben, amelyek alapvető módon írták át a kultúráról való gondolkodást. Mind a francia eszmetörténész Michel Foucault, mind a német történetfilozófus Reinhardt Koselleck szerint erre az időszakra tehető a történetiség fogalmának a megjelenése. Ez valamilyen módon a fent említett folyamattal is összefüggésbe hozható, hiszen a kultúrát korábban „felülről” meghatározó kanonikus szövegek történeti olvasása is ebben az időben válik lehetővé. Koselleck azt a folyamatot követi végig, ahogyan a 18. század végén kialakul a „történelem mint olyan” képze. Noha természetesen korábban is létezett történetírás, a történelem modern eszméje jóval általánosabb és átfogóbb,

50 Lásd Peter J. BRENNER, *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft* (Tübingen: Niemeyer, 1998), 44–55.

51 Lásd például Suzanne L. MARCHAND összefoglalását a Biblia-kutatással kapcsolatos, főként német vitákról: *German Orientalism in the Age of Empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

mivel nemcsak egyes dolgok vagy embercsoportok történetét foglalja magában, hanem az emberiség vagy a világegyetem elvont képzetére is vonatkoztatható. Foucault *A szavak és a dolgok* című művének fő tézise szerint a 18. és a 19. század között lezajlott váltás *a tudás historizálódásához* vezetett: amit a tudósok korábban időtlen rendszerként tanulmányoztak, azt a 19. századi tudományok már időbeli kifejlésében veszik szemügyre.⁵² A francia szerző példái közé tartozik a nyelv-, a gazdaság- és az élettudomány: az általa tárgyalt időszakban alakul ki az összehasonlító nyelvtörténet (először az indoeurópai nyelvrokonság tanulmányozásával), a gazdaságtörténet és a biológia evolúciós elmélete is. Mindezekben az a közös, hogy amíg korábban lehetségesnek látszott egy dolog időtlen lényegének meghatározása és taxonomikus, térbeli rendben való kifejezése, addig a 19. századtól ugyanezek a dolgok (nyelv, érték, élet) már csakis az időbeli változás folyamatában fejezhetők ki. Az élőlények rendszertana nem ábrázolható egyetlen rögzített táblázatban, hanem figyelembe kell venni a fajok, sőt egész családok, rendek keletkezését és kihalását, a leszármazások, mutációk, öröklődések bonyolult időbeli viszonyait. Ugyanez a helyzet a nyelvvel: nincsen egy időtlen szabályrendszere vagy lényege (például) a magyar nyelvnek, hanem csakis *történeti* változataiban él, amelyek hangtani, nyelvtani és lexikai szempontból is sokszor nehezen átjárhatók. Az ómagyar nyelvet és napjaink – szintén sokféleképpen tagolt – magyar nyelvét mégis egyazon nyelv két változatának tekinthetjük.

Ugyanerre, a 18. század végétől a 19. század első harmadáig terjedő időszakra tehető az a változás, amelynek eredményeként kialakul és Európa-szerte elterjed az **irodalom modern fogalma** és a hozzá kapcsolódó intézményrendszer. Ez a gyakorlatban egyrészt az olvasás kultúrájának népszerűbbé válását és új társadalmi csoportok (polgárság, nők) nagyobb számú olvasóvá válását jelentette.⁵³ Másrészt folyóiratok, olvasókörok létrejöttét, később az irodalommal foglalkozó egyetemi tanszékek megalapítását, majd az irodalomnak a közoktatásban való intenzívebb megjelenését.⁵⁴ Harmadrészt az irodalom fogalmának alapvető átrendeződését: a fogalom ebben az időszakban válik általánosan használttá, és

52 Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Osiris, 2000).

53 Reinhard WITTMANN, „Az olvasás forradalma a 18. század végén?” in *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO és Roger CHARTIER, ford. Sajó Tamás (Budapest: Balassi, 2000), 321–347.

54 VADERNA Gábor és SZILÁGYI Márton, „Az irodalom intézményesülésének kora,” *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor (Budapest: Akadémiai, 2010), 316–330.

a korábban a könyvműveltséget általában jelentő *litterae* terminust leváltva lesz inkább a művészi igényű szövegekre használt általános fogalom.⁵⁵ Az irodalom átvesz a korábban a költészet fogalmához tartozó jelentéseket: az **epika–líra–dráma** műnemi hármasa, a **művészi igény** és a **képzeletiség** (lásd A/3. fejezet) a modern értelemben vett irodalom alappillérei lesznek.⁵⁶

Mindezek a folyamatok részletesebb kifejtést is igényelnének, itt azonban e két fejlemény, tehát a történetiség dominánssá válása és az irodalom modern fogalmának kialakulása közötti összefüggésre mutatunk rá. Foucault maga is jelzi az összefüggést, és a művészeti irodalomfogalom kialakulását a történetiséggel szembeni ellenállás jeleként azonosítja. Szerinte az irodalom az a nyelv, amely nem vethető alá a történetiségnek, mivel a közlés egyéb formáival szemben a „játékos tagadást” testesíti meg, vagyis „egy olyan nyelv tiszta, egyszerű megnyilvánulása lesz, amelynek egyedüli törvénye pusztán létének kijelentése, mégpedig minden egyéb diskurzussal szemben”.⁵⁷ Ez a tézis főként a modern francia költészet mindenkor avangárd tendenciáira (a romantikus lázadástól Mallarmé jelek performatív együttállásaként értett költészeteszményéig) támaszkodik, így nagyon is érthető a diskurzus (itt kb. a közbeszéd) egyéb formáitól való elhatárolása.

Arra azonban már nehezebb magyarázatot adni, hogy ezek után hogyan vált az irodalom maga is alapvetően történeti tanulmányok tárgyává? A 19. század közepének másik döntő fejleménye ugyanis az *irodalomtörténet-írás* mint új és meghatározó műfaj kialakulása lett, melynek legfontosabb magyar képviselője a német nyelvű családba született Toldy Ferenc, aki 1864–65-ben publikálta nagy művét, *A magyar nemzeti irodalom történetét*. Úgy látszik, hogy a 19. század historizmusa az irodalmat sem kíméli, és az irodalom tanulmányozásának legfontosabb módja az irodalom történetének kutatása lesz. Akárcsak az élet vagy a nyelv lényegét, immár az irodalom lényegét is időbeli kifejlésében, történeti változatainak egymásutánjában ragadják meg. Az irodalom történetiségét persze eltérő módszerekkel és eltérő szemléletmódok alapján lehet kutatni, így az irodalomtörténet-írás céljai és módszerei is változtak az idők során. A 19–20. század során az irodalomtörténet-írás eltérő iskolái és irányzatai követték egymást.

55 SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere* (Budapest: Akadémiai, 1995).

56 SZILI, i. m.

57 FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, 338.

A nemzeti-liberális romantikára alapozó **historizmus** elsősorban a nemzeti szellem fejlődését kísérte figyelemmel az irodalom története során. Toldy emlegetett irodalomtörténetében a válogatás és jellemzés szempontjai közé tartozik nemcsak az, hogy valamely mű magyar nyelven íródott, de a nemzeti ügy iránti elkötelezettség és a művészi igény egyaránt. A 19. század második felében domináns **pozitivizmus** a tárgyyszerűség és a tudományosság jegyében igyekezett minél pontosabb képet adni az irodalmi szövegek keletkezéstörténetéről, dokumentálni az írók olvasottságát és társas kapcsolatait. A kritikai szövegkiadás manapság átalakulóban lévő, de sok tekintetben máig érvényes elveit is a pozitivist tudományosság alapozta meg. Ugyanakkor az evolúció elméletének hatása a pozitivist irodalomtörténet-íráson is megmutatható: a francia Ferdinand Brunetiére a darwini elvekhez hasonlóan igyekezett számot adni az irodalmi műfajok alakulástörténetéről.⁵⁸ A századfordulón erőre kapó **szellemtörténet** az egyes alkotásokat a keletkezésük idejére jellemző korszellem megtestesítőiként fogta fel, és a korábbiaknál is erőteljesebben foglalkozott az irodalom- és művelődéstörténeti korszakok és korstílusok jellemzésével. A művészettörténész Heinrich Wölfflin a reneszánsz és a barokk szembenállásán és folytatólágosságán keresztül szemléltette a stíluskorszakok elméletét, melyet az irodalomtörténet is átvett. Az általa kidolgozott fogalmakkal a mai napig találkozhatunk a tankönyvekben.⁵⁹

2.3. A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET-ÍRÁS ELMÉLETÉNEK ÚTTÖRŐI

Horváth Jánost és tanítványát, Thienemann Tivadart a szellemtörténeti iskolához sorolhatjuk, bár sok tekintetben az iskola szemléletmódjának kritikáját is adták. Horváth az egyik legjelentősebb 20. századi magyar irodalomtörténész volt, aki

58 Ferdinand BRUNETIÈRE, „Az irodalmi műfajok fejlődése,” ford. ÁDÁM Péter, in *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla (Budapest: Osiris, 1998), 60–64.

59 Úgy mint: linearitás–festőiség, síkszerű–mélységi, zárt forma – nyitott forma, sokszerűség–egység, világosság–homály. Lásd Heinrich WÖLFFLIN, *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, ford. MÁNDY Stefánia (Budapest: Corvina, 1969).

nemcsak tanulmányokat és szerzői monográfiákat, hanem irodalomtörténeti szintézist (áttekintést) is írt.⁶⁰ Ehhez a munkához írt segéd tanulmányként készült el a *Magyar irodalomismeret* című tanulmánya (1922), amely a magyar irodalomtörténet-írás egyik alapszövege. Ebben az írásban Horváth a magyar irodalomtörténet-írás alakulását is feldolgozza, a 18. századi *historia litteraria* műfajától kezdve Beöthy Zsoltnak a millennium idején kiadott irodalomtörténetéig. Azt állapítja meg, hogy az időben előrehaladva az irodalomtörténeti anyag egyre nő, és részint ennek hatására a történészek az irodalom egyre szűkebb és specifikusabb definícióját használják. Míg a 18. században minden Magyarországon írott művet a magyar irodalomhoz soroltak (így a más nyelveken, mindenekelőtt latinul és németül írt műveket is),⁶¹ addig a 19. században már csak a magyar nyelvű alkotásokat vették figyelembe, még később pedig a nemzeti elkötelezettség és az esztétikai igény is válogatási szemponttá válik. Horváth megfigyelése szerint több okból sem lehet egységes válogatási szempontot alkalmazni az irodalomtörténet egészére. A középkorból fennmaradt anyag egyrészt szűkös, másrészt pedig ekkor még nem is létezett a modern irodalom fogalma, így az irodalomtörténésznek legendákat, történeti munkákat és későbbi mércével mérve gyengébb költeményeket is figyelembe kell vennie. A 19. század második felében már olyan mennyiségű nyomtatott szöveg jelenik meg a sajtóban és a könyvpiacra, hogy a válogatás szempontjai óhatatlanul jóval szigorúbbak. Horváth ezért az irodalmat általában nem az egyes művek milyenségében ragadja meg, hiszen ami egy korszakban vagy kultúrában

60 A legújabb kiadásokat lásd HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái I–V.*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára (Budapest: Osiris, 2005–2009).

61 Lásd pl. Wallaszky Pál [Paullo] *Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria* (1785) című latin nyelvű első magyar irodalomtörténetét, amely a térség román, német, cseh, lengyel példáival egyetemben a 19. századi nemzeti fordulat előtti többnyelvű és többkultúrájú irodalmi őstörténetként érthető. Ugyanakkor „Wallaszky műve azért tekinthető a sok érdemes *Historia litteraria* között is kiemelkedőnek és korszakalkotónak, mert e könyv tárgyalta először az irodalmat (azaz a *litterae*, vagy később a *litteratura* területét) történeti szemlélettel, s az egyes századoknak kulturálódási szintjét a különböző korok meghatározottságaiból és kultúra-felfogásából magyarázta; másrészt pedig e mű vezette be a művek és szerzők leírásába az irodalomnak intézményes szemléletét, s a műveket nem pusztán a szerzők kiválóságával vagy fontosságával méltatta, hanem az alkotói tevékenységet megkísérelte a már létező vagy kívánatosnak vélt kulturális-társadalmi intézmények keretei között értelmezni.” BÁTORI Anna, „A tudás hálózatai: Wallaszky Pál *historia litteraria*-ja és a 18. századi tudástranszfer (Módszertani kísérlet),” *Irodalomismeret* 18, 3. sz. (2016), 35–63. <https://f-book.com/mi/index.php?chapter=M102BATOATUD>

irodalomnak számít, az egy másik helyen és időben nem irodalom. Ehelyett az „**irodalmi alapviszony**” megragadására törekedett, amelyet az alábbi módon határozott meg: „írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével”.⁶² Az alapviszonynak ez a definíciója ugyanolyan elvont és általános, mint az élet vagy a nyelv meghatározása a modern tudományokban: jól látható, hogy egy így értett irodalom csakis történeti (valamint – tehetjük hozzá – térbeli-kulturális) változékonyságában ragadható meg. Horváth meghatározása irodalomtörténészek több nemzedékére volt megtermékenyítő hatással.

Thienemann Tivadar 1931-ban jelentette meg *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című munkáját, amely Horváth meghatározására is épít. Thienemann egyrészt azokkal polemizál, akik az irodalom történetiségét a **szerves fejlődés** (tehát a biológiai evolúció) mintája alapján fogják fel. Szerinte alapvető eltérés van a szerves és a **szellemi fejlődés** között, tehát az irodalom (mint szellemi termék) történetisége nem modellezhető a biológiai evolúció mintájára. Thienemann előremutató értekezéséből két vonatkozást emelünk ki. (1) Az egyik a szellemi fejlődés feltételrendszerének jellemzése, amelyet Thienemann mestere, Horváth János alapviszony-fogalmára épített. A szellemi fejlődést elsősorban a művek létrehozásának, terjesztésének és befogadásának változásai jellemzik. Ennek megfelelően Thienemann alapvetően három nagy egységet különít el a művelődéstörténetben: a **szóbeliség korát**, a **kézírtos kultúra korát** és a **könyvnyomtatás korát**. A közvetítőrendszerek változásai gyökeresen alakítják át a szerzők és a befogadók viszonyát. Az előszóra épülő kultúrákban például lényegében nincsen különbség a szerző és az előadó között, hiszen minden előadással változik maga a mű is. Egy ilyen kultúrában a szerző–előadó és a közönség viszonya közvetlen jelenlétre alapul (mint pl. a homéroszi eposzok lejegyzése előtti időben, vagy az afrikai és karibi énekmondók, a *griot*-k esetében). Az írás megjelenésével a művek szövege rögzül, de a kéziratok másolói még mindig sokat változtatnak a továbbított szövegen, az írásbeliség pedig egy szűk társadalmi réteg birtoka, így a tágabb közönség sokszor továbbra is szóbeli előadásban ismeri meg a műveket (gondoljunk a görög *rapszódoszokra* vagy a magyar krónikás-énekesekre). Egyedül a nyomtatás és az írásbeliség széleskörű elterjedésével válik lehetővé, hogy az irodalmi művek térben és időben távoli közönséget szólítsanak meg. Nem véletlen, hogy mind a nemzeti irodalom, mind pedig a világirodalom eszméje csak az „olvasás

62 HORVÁTH János, *Tanulmányok* (Budapest: Akadémiai, 1956), 15.

forradalma” után, a 19. században jött létre.⁶³ Thienemann korszakolási elvei a 20. század második felének nemzetközi tendenciáit előlegezték meg. A modern tömeg-médiumok (rádió, televízió, mozi), majd főként a számítógépek, az internet és a hordozható információs eszközök elterjedése véget vetett a nyomtatott szöveg meghatározó szerepének a hétköznapi tájékozódásban. A nagyhatású kanadai médiaelmélet-író, Marshall McLuhan már az 1960-as években bejelentette a „Gutenberg-galaxis” végét, és az ő tanítványi köréből került ki az a tudós (Walter J. Ong) is, aki módszeresen elemezte a szóbeliség és írásbeliség kultúrája közötti nyelvi és gondolkodásbeli eltéréseket.⁶⁴ Az új médiakultúra kialakulásával az irodalmi alapviszony is megváltozik, vagyis Thienemann korszakolását továbbgondolva azt mondhatjuk, hogy a 20. század második felétől már a digitális vagy elektronikus médiumok korában élünk – amint például a **digitális bölcsészet** jelenkori felfutása jelzi. Hogy ez a történeti léptékű átalakulás miként hat az irodalom létrehozásának, terjesztésének és befogadásának mechanizmusaira, annak kutatása a jövő irodalomtörténészeire vár.

(2) Thienemann kötetének másik izgalmas vonatkozása, hogy kritikát gyakorol a korszakok, a korszellem elmélete fölött. Ezt egyrészt azért teszi, mert szerinte a modern szellemtörténetben a korszakokat sokszor olyan „monászokként” (ön-magukban létező egységekként) fogják föl, amelyek feldarabolják a művészet és az irodalom történetét. Ha minden művet csak a maga korában, a maga történeti kontextusában lehet megérteni, akkor elvész a történelem folytonossága, a korszakok, életművek elkülönült buborékként, izolált individualitásokként léteznek. Másrészt pedig felmerül a kérdés, hogy mi köze lehet a későbbi vagy kulturálisan idegen befogadónak a műhöz, hiszen azt nem a saját megértési érdekeltsége, hanem csakis a történeti kontextus felől vonhatja kérdőre. Thienemann a historizmussal szembeni új világnézet kialakulásáról beszél, amelyet így jellemez: „[a]z ember önmagát akarja megismerni mindenekfölött, ezért önmagát, a maga jelenének magyarázatát keresi a történelemben is.”⁶⁵ S noha a magyar irodalomtörténész nem áll ennek a történelem-ellenes irányzatnak a pártjára sem, megjegyzései sokat előrevetítenek a 20–21. század irodalmi vitáiból, amelyek az irodalom történeti mivoltát kérdőjelezik meg.

63 E két kanonizációs rendszer rögtön egymáshoz képest is mérlegelésre kerül már a 19. században. Vö. „A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít, a világirodalom van most soron, és mindenkre az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot.” Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, [1835] 1989), 259.

64 ONG, i. m.

65 THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Pécs: Minerva, 1931), 22.

2.4. HISTORIZMUS, PREZENTIZMUS, ESZTÉTIKAI IDEALIZMUS ÉS HATÁSTÖRTÉNET

Azt a felfogást, mely szerint az irodalmat mindenekelőtt történeti kifejlésében kell szemlélni, a 20. század elején több irányból is erős kritika érte. A század első évtizedeinek egyik leghatásosabb európai esztétája, Benedetto Croce az irodalom átfogó történetének megírhatósága ellen érvelt, a század közepén megjelent legjelentősebb amerikai irodalomelméleti kézikönyv szerzői pedig az irodalomtörténet-írást elválaszthatatlannak vélték a kritikai megközelítéstől.⁶⁶ A modern irodalomfoglalomból következő esztétikai magatartás megtalálta a maga elméleti megalapozását a kialakuló modern irodalomelméletben, az orosz és amerikai formalisták, a német fenomenológusok, a francia szövegmagyarázók és később a strukturalisták szemléletmódjában. Az irodalmi műalkotás eszerint elsősorban nem arra való, hogy a benne kifejezett eszméket és művészi formaelveket történeti kifejlésükben közvetítse, hanem hogy esztétikai képződményként esztétikai élményt keltsen és a befogadót is ilyen esztétikai viszonyulásra készítse. Ennek a szemléletmódnak a műértelmezés gyakorlatára tett hatásáról az *A/4. fejezetben* szólunk bővebben.

A történeti kontextus elsődlegességét hangsúlyozó historizmussal szemben a 20. században többféle magatartás alakult ki, ezeket aszerint különíthetjük el, hogy miként gondolják el a mű és a befogadó találkozását: hol és milyen feltételek mellett jöhet létre esztétikai tapasztalat? Mint láttuk, a **historizmus** azt tanítja, hogy a befogadónak kell magát a mű vagy a szerző történeti kontextusába helyeznie, hogy megérthesse a mű jelentését és jelentőségét. A historizmus nem tűnik el mindenestül a modernség megjelenésével: a marxista irodalomtörténetírás-tól kezdve a 20. század végén jelentkező újhistorizmusig számos nagyon különböző változatban fennmarad. Ennek a magatartásnak a szimmetrikus ellenpárja a **prezentizmus**, amely szerint a jelen érdeklődése határozza meg, hogy a múlt mely elemei maradhatnak elevenek. A prezentizmus azt hirdeti, hogy a múlt nem határozhatja meg a jelent, a hagyományok csak annyiban élők, amennyiben segítenek a jelen érdekelttségét kielégíteni. Ez a szemléletmód Friedrich Nietzsche-nek

66 René WELLEK  s Austin WARREN, szerk., *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József (Budapest: Osiris, 2002), 39–46.

a történeti tudatot bíráló írásaiban találja meg az eredetét (pl. *A történelem hasznáról és káráról*), de a modernségben számos populáris és intellektuális változata is kialakult. Prezentistának tekinthető mind a „régies, ódivatú” irodalmi szövegektől idegenkedő középiskolás, mind a kortárs klímaelméleteket vagy a poszthumán elméleteket antik vagy kora újkori szövegek olvasatára alkalmazó kutató is. Persze nem mindegy, hogy a prezentizmus a hagyomány elutasításával vagy kreatív újraértelmezésével jár együtt – utóbbiban látenszen mégis ott van a történeti múlt jelentőségének és a benne rejlő potenciálnak a felismerése, valamint a jelen saját érdekelttségének reflektált szemlélete is, amely lehetővé teszi a múlt és a jelen közötti közvetítést. Az ilyen reflektált szemléletmódot nevezte egy kortárs amerikai irodalmár „-izmus nélküli prezentizmusnak”.⁶⁷

Valamelyest eltérő ettől az **esztétikai idealizmusnak** is nevezhető szemléletmód. Míg a prezentizmus egy jól felismerhető jelen felé közelíti és adaptálja a múltat, addig az esztétikai idealizmus lényegében tagadja az esztétikai tapasztalat történetiségét. Amikor a mű és a befogadó találkozása valóban esztétikai tapasztalatot hoz létre, akkor mintha megszűnne az idő, és háttérbe szorulnának a szerző, mű és befogadó történeti meghatározottságai. Eszerint a szemlélet szerint Vörösmarty *Előszó*jának sorai elsősorban nem történeti vonatkozásaik, hanem szinte zenei szépségük miatt hatnak ránk, és a művészi élmény hatására magunk is elfelejtjük mindazt, ami a mi világunkat Vörösmartyétól elválasztja. Az esztétikai tapasztalat helye tehát mintegy a történeti időn kívüli szféra. Talán ezt a szemléletmódot a legkönnyebb kritika tárgyává tenni, mégis megfontolandó, hogy az esztétikai befogadásban és a műértelmezésben mennyi nehezen historizálható formai, kompozíciós megfontolás játszhat szerepet (erről lásd A/4.2. fejezet).

Végül érdemes szót ejteni a **hatástörténeti szemléletmódról**, amelyet a német hermeneutika és recepcióesztétika képviselt az 1960-as évektől kezdve. A hatástörténet azt hangsúlyozza, hogy a múlt és a jelen nem két eleve elkülönült szféra, hanem mindig közvetítésben léteznek, mivel a hagyományban „az új és a régi egyre-másra eleven érvényességgé olvad össze, egyáltalán anélkül, hogy az egyik és a másik kifejezetten elkülönülne egymástól”.⁶⁸ A közvetítésnek persze számos módja lehet, a nyelvi közösségtől kezdve az ezt fenntartó és továbbörökítő iskolai oktatáson túl a különböző intézményes közvetítőrendszerekig. Amikor

67 Marjorie GARBET, *The Use and Abuse of Literature* (New York: Pantheon, 2011), 173.

68 GADAMER, *Igazság és módszer*, 342.

Vörösmarty versével találkozunk, ez a találkozás nem egy légüres térben történik, hanem megelőzi mindenféle egyéb kulturális kapcsolatot: a *Szózat* iskolai éneklésétől kezdve a költőtől származó szállóigékkel való találkozáson át adott esetben a budapesti Kisföldalattin való utazásig, amelynek van megállója a Vörösmarty téren és a Vörösmarty utcában is. Mindezek csak külső kifejezői annak a mélyebb összefüggésnek, amely minket a múlt kultúrájával és nyelvével összeköt. A hatás-történeti szemléletmód szerint a klasszikus irodalmi művel való találkozásban maga ez a közvetítettség válik reflektálttá: az *Előszó*val való esztétikai találkozás ráébreszti a befogadót mind a múlttal való összekötöttségére, mind pedig saját történeti helyzetére és perspektívájára. Ezt a kettősséget fejezi ki a „horizont-összeolvadás” metaforája, valamint ezt ellensúlyozandó, a „folyamatos megértésnek a hagyomány bírálata és a felejtést is szükségképpen magába foglaló alkotó funkciója”, amellyel a recepcióesztétika elméletirője, Hans-Robert Jauss jellemezte a történeti megértés folyamatát.⁶⁹

A megértés történeti folyamatára hívja fel a figyelmet az intertextualitás is, mivel az alkotások különböző történeti helyzetéből adódóan a szövegek között hatás-történeti viszony keletkezhet. Ahogy például az emigrációba vonuló Márai Sándor az 1951-ben íródott *Halotti beszéd* című szövegében a magyar kultúra ikonikus szerzőit és szövegeit idézi. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a különböző nemzetiségű emigrációs élethelyzetek és kiszolgáltatottságok transznacionális kifejező nyelvénél változtatja az eminens irodalmi szövegfragmentumokban megelevenedő magyar kulturális emlékezetet. A vers a magyar nemzethez tartozást a magyar nyelv és kultúra ügyével azonosítja, a közösséghez tartozás lényegét a közös kulturális emlékezetben ragadja meg, melynek halmazát a magyar kultúra alkotóiból és alkotásaiból jelöli ki úgy, hogy ezek feledésbe merülése vagy ezek ismeretének hiánya megszünteti azt. Már a vers címével és az első két sorával is a magyar nyelvű írásos hagyomány egyik alapszövegéhez kapcsolódik. A vers egy másik fontos hivatkozási pontja a *Szózat*. Az innen származó szövegátemelések idézőjellel jelöltek, de mégsem szó szerintiek. A *Szózat* kilencedik versszakának első két sorát összevonja, vagy más megközelítés szerint abból az ész és erő fogalmát kihagyja, így jön létre „Az nem lehet, hogy oly szent akarát...” sor, mely a sorvégen jelöli is

69 Hans Robert JAUSS, „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja,” ford. KIRÁLY Edit, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (Budapest: Osiris, 1997), 66.

azt a hiányt, melyet a *Szózat*ot ismerő – azaz e kulturális közösség részét képező – olvasó odaért. E hiányzó szó ismerete nélkül a felkiáltásra születő válasz: „De már tudod: igen, lehet... És fejtetd a vasat” nem érthető. Tehát a vers vonatkozó szövegrészletéhez csak az az olvasó férhet hozzá, aki a *Szózat* szövegét úgy ismeri, hogy azt hiány esetén kiegészíteni képes. Az intertextualitás tehát működhet úgy is, hogy a vonatkozó szöveget teljességében vagy részletében átemeli, de úgy is, hogy annak bizonyos részeit jelölten vagy akár jelöletlenül kihagyja vagy elhallgatja.

2.5. KORTÁRS ELMÉLETEK: KULTÚRATUDOMÁNY (CULTURAL STUDIES), FEMINIZMUS, POSZTKOLONIALIZMUS, GENDER STUDIES, TRANZNACIONÁLIS SZEMLÉLET

Hatástörténeti viszony keletkezhet ugyanakkor **mediális átfordítások** (pl. adaptáció, ekphraszisz), **remedializációk** révén is, amikor egy klasszikus szöveg egy másik médiumban jelenik meg. A *Szózat* első két szakaszát például meghallgathatjuk egy afrikai menekült előadásában, Vranik Roland *Az állampolgár* (2016) című filmjében, amelyben az állampolgári vizsgahelyzet hatalmi struktúrája éppen Vörösmarty versének akcentusos elszavalása által mozdul ki. A film nyitójelenetében a magyar nyelv erőfeszítéseket igénylő testi átsajátítása is színre jut, a szereplő arcán láthatóvá válnak a magyar hangok fiziológiai feltételei, a képzésükre és kiejtésükre tett erőfeszítések, formálások révén. Az akcentus így a nyelvi átsajátítás fiziológiai igyekezetét is jelzi. A néző ugyanakkor éppen a másképp hangsúlyozás, kiejtés révén ráfigyel, újra beleütközünk a vers szavainak jelentésébe, és így az imaként mormolás, éneklés rituálisan bevett értelemkiszögellései elmozdulhatnak.

Az elhangzó versszak után a következő párbeszéd hangzik el a vizsgáztató és a vizsgázó között:

Nagyon jó. És gondol is valamit erről a versről?

Igen szép.

Miért szép?

Mert igaz.

És miért igaz?

Mert azt mondja, nem szabad elmenni, meg feladni.

Maga mégis eljött a hazájából.

Onnan maga is eljött volna.

„Áldjon vagy verjen sors keze...” Ez azt jelenti, hogy akkor is maradni kell, ha nehezebben mennek a dolgok, nemcsak akkor, amikor minden jó.

Maga szerint, ha terhes nő hasából kívágnak a gyereket [sic!], és arra fogadnak, hogy fiú-e vagy lány, akkor nehezen mennek a dolgok?

...

Ne haragudjon...

Nem haragszom.

A beszélgetés alatt a kamera folyamatosan változtatja a nézőpontokat, haptikus közelséggel letapogatja az arcokat, látjuk ahogyan a vizsgabiztos nyel, mielőtt visszakozik. A párbeszéd során az optikai és térbeli távolságra épülő formális és hierarchikus vizsgastruktúra kimozdul, átpozicionálódnak a szerepek. A vizsgázó Wilson nemcsak ért, választékosan beszél magyarul (pl. a nagyon szép helyett „igen szép”-et mond, csupán a traumatikus emléket nem tudja hibátlanul „átfordítani”), hanem sokkolóan hatásosan érvel. Saját álláspontját kifejtve kibillenti beszélgető-partnere érvelését, és mindezzel magára a vers szövegére irányítja a néző figyelmét. Például az „itt”, „e kívül” üres *deixisei* lehetővé teszik a szöveg állításainak máshová vonatkoztatását (erre utal a vizsgabiztos), ugyanakkor Wilson érvelése éppen ezt a könnyen általánossá/egyetemessé tehető előíró imperatívuszt („itt élned s halnod kell”) nyitja fel, és kérdőjelezi meg. A mű esztétikai igazságát nem tartja konkrétan referencializálhatónak, éppen a referenciális világok időbeli változása és helyi különbségei miatt. Mindez a tudása saját élettapasztalatából jön létre, így közvetve bizonyítja a műalkotások nem pusztán esztétikai képzettségekre alapuló lehetséges hatását. Más társadalmi tapasztalatok által egy kitüntetett magyar nemzeti kanonikus szöveg nyílik fel, válik húsbavágóan elevenné ebben a párbeszédben. A szülőföldjét elhagyni kényszerülő – feleségét és lányait elvesztő – menekült nézőpontjából a hazaszeret, ahogyan a *Szózat* megalkotja, „szép és igaz”, és mint érzés megőrizhető egy választott új haza számára. Vranik filmjében Wilson szereti Magyarországot, megtanulja nyelvét, történelmét, dolgozik benne. Esetében a hazaszeretet újrateremtető, újra átélhető és tragikus módon ismétetlen el is veszíthető a körülményektől

függően. Wilson előadásában és értelmező érvelése révén, egy menekült tapasztalata által transznacionális átfordításban válik tehát újraérthetővé a *Szózat*. A film médiumából adódóan ugyanakkor, a látható átélt előadásmód és a hallható akcentus révén a kanonikus magyar irodalmi szöveg a film teremtette – eltérő társadalmi kontextusokat is jelölő – *intermediális* viszonyban is elevenné válik.

Az intermedialitás társadalmi, technológiai, mediális tényezőket egyaránt mozgósít, és abban különbözik a *multimedialitástól*, hogy

[...] míg az intermedialitás a médiumok és művészetek olyan kölcsönviszonyára vonatkozik, amelyben a médiumok nem „összeadódnak”, hanem felülírják, transzformálják, kimozdítják egymást, megkérdőjelezve magát a médium-specifikusságot, addig a multimedialitás inkább médiumok nem transzformatív egymásmellettiségeként gondolható el (pl. egyes weboldalak multimedialis tartalmi esetében).⁷⁰

Az irodalmi művek intermediális kapcsolatokban történő értelmezhetőségét a 20. század második felében széleskörűvé vált **kultúratudomány** (*cultural studies*) tette lehetővé. Jonathan Culler összegzése szerint:

A legtágabb értelmezésben a kultúratudományok az a diszciplína, amely a kultúra működését vizsgálja, különösen a modern világban: hogyan folyik a kulturális termelés, az egyéni és kollektív kulturális identitások megképződése és szerveződése a különféle és egymással vegyült közösségek, az államhatalom, a médiacégek és nemzetközi nagyvállalatok világában? Elvileg tehát a kultúratudományok kategóriája magában foglalja és felöleli az irodalomtudományokét, és egy bizonyos kulturális gyakorlatként vizsgálja az irodalmat.⁷¹

Ebből természetesen a diszciplináris bekebelezés, illetve az irodalomnak mint speciális nyelvi művészetnek az átkereteződésére, státuszvesztésére vonatkozó félelmek is keletkeznek.

70 DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin, „Intermedialitás,” in *Média- és kultúratudomány. Kéziratok*, i. m., 284–285.

71 Jonathan CULLER, *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*, 56.

Mi lesz az irodalmi kánonnal, ha a kultúratudományok elnyelik az irodalomtudományt? A szappanoperák kiszorítják Shakespeare-t? És ha igen, a kultúratudomány a ludas? Nem az irodalom végét jelenti-e az, ha a kultúratudományok inkább filmekkel, a televízióval és más, populáris kultúrába sorolható formákkal foglalkoznak a világirodalom klasszikusai helyett?⁷²

A magas kulturális értékek ugyanakkor éppen e megváltozott fókuszok révén új típusú hatástörténeti viszonyokban, új megértési módozatokban válhatnak a szélesebb hatókörű médiumok (pl. film, internet) által elterjedtebbé.

A kultúratudományi perspektívában tehát az irodalmi művek értelmezésében „a kulturális tapasztalások sokrétűsége”⁷³ is dominánssá válik, mely szempont olykor konfliktusosan érinti, problematizálja az irodalmi műalkotás nyelvi megformáltsági, esztétikai mércéken alapuló ideáját. Azt is színre juttatva, hogy a korábban egyetemes érvényűnek tartott mércét is érdemes történeti képződményként és intézményes ideológiák, érdekek mentén is keletkező meghatározó jelenséggé kezelni. A kultúratudományi fordulat,⁷⁴ miközben ún. populáris kultúrához sorolt jelenségeket is átpozicionál, a korábban normativitásként domináns narratívák és univerzálisnak ható értékek reflexióját és kritikáját teremti meg a kisebbségi, nem-centrális pozíciók felől. Így kerülhettek hangsúlyosabb fókuszba a korábban marginalizált, vagy más átfogó narratívákba illesztett csoportok (nők, kolonizált társadalmak, kisebbségi csoportok) a **feminizmus**, **posztkolonializmus**, **gender studies** elméletei és olvasásmódozatai. Továbbá az előzőkkel érintkezően olyan belső szociális feszültségek, identitáskérdések vagy éppen globális érvényű problémák (pl. klíma) is előtérbe kerültek, amelyek immár a **test** médiumát (pl. *queer* elméletek, *disability studies*) vagy az **emlékezősgyakorlatokat**⁷⁵ meghatározónak láttatják.

72 Uo., 61.

73 Uo., 63.

74 Az angol eredetű cultural studies elméletét összefoglaló német kézikönyvek: Franziska SCHÖSSLER, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung* (Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2006). Aleida ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006).

75 Mindkét előző jegyzetben szereplő kötet külön fejezetet szentel az emlékezetnek (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*) és az emlékezéselméleteknek (Schöessler, *Erinnerungstheorien*). Aleida Assmann a Test (Körper) fejezetbe építi be a szexualitás és gender kérdéskörét, míg Franziska Schöessler a *Gender Studies* fejezetben belül ír a testtapasztalatok különbségéről.

Az emlékezetkutatásnak a holokauszt utáni alakulásában nyilvánvalóvá vált, hogy az összefonódó történelmek, országhatárokon átható traumák miatt az emlékezet kutatása nem szigetelhető el nemzeti és államhatárok közé. Ennek hatására vált meghatározóvá a **transznacionális szemlélet**, amely ma már nem csak az emlékezetkutatásban érvényesül. Mint a késő 20. század meghatározó szemlélete, a felgyorsult globális mobilitások következményének is tekinthető. Ugyanakkor a nemzetállamok által dominált világszerkezetben a transznacionális szemlélet úgy jelzi e geopolitikai határok porózusságát, hogy a globalizmus jelenségével és terminológiájának általánosságával ellentétben a nemzeti fogalom- és keretrendszert is megtartja. Megtartja, ám a többszörös reflexiók által fel- és megnyitott szintérré változtatja. A transznacionális perspektíva a nemzeti és globális pólusok között felnyitja a téralapú nemzetállami konténer-gondolkodást, átszeli a nemzeti határokat, és a többirányú kapcsolódásokra, kereszteződésekre, rétegződésekre és dinamikus különbségeikre helyezi a fókuszot. Ahogyan maga a melléknév terminus is a nacionalist túllépve, azt kiterjesztve őrzi meg, ugyanakkor melléknév jellegéből adódóan *módosító* fogalomként az átalakulás, átminősülés mobilis dinamikusságát jelöli.⁷⁶

[A] transznacionális perspektívák gyakran transzgresszívek abban az értelemben, hogy vagy kihívásokkal illetik vagy kontesztálják a tisztaság és a kizárólagosság fogalmait, amelyek gyakran a nacionalizmushoz társulnak. A transznacionális perspektíva áthelyezi az elsődleges figyelmet az egyetemesről a sajátosra. A központban lévő helyett a marginálisnak gondolt vagy így kezelt kerül a fókuszába. Abban érdekelt, ami az embereket megkülönbözteti, és nem abban, amiben látszólag azonosak.⁷⁷

A transznacionális irodalom az államhatárokon alapuló centralizált nemzeti irodalmak intézményes struktúráit, irodalomtörténeti és kánonstratégiáit problematizálja. Itt fontos előzménynek számítanak a posztkoloniális kutatások, amelyek egyrészt reflektálták és kimozdították az irodalom *eurocentrikusságát*, ugyanakkor a hibriditás hangsúlyozásával és a nem-nyugati fókusz révén egyfajta metodológia keretrendszert is nyújtottak a transznacionális szemlélet számára. A *karibi irodalom* vagy a *latin-amerikai irodalom* tehát nem illeszthető be a nemzetállamokon alapuló

76 Vö. Paul JAY, *Transnational Literature: The Basics* (Routledge: London, 2021), 9.

77 Uo.

nemzeti kánonstruktúrákba. Magyar vonatkozásban a határon túli magyar irodalom és a nyugati/emigráns magyar irodalom történeti kategóriái újraérthetővé válnak a transznacionális perspektíva által, hiszen problematizálják a nyelv-nemzet-állam organikus egységét és közvetve a nemzeti irodalom metodológiai nacionalizmusát. Egyben arra is példák, hogy a transznacionális az emberi mobilitások és a térképek mobilitása, átrajzolódása révén is keletkezik.⁷⁸ A transznacionális irodalom mind létrehozói (pl. emigráns szerzők), mind a befogadás és terjesztés révén a nemzeti (állam)határokon lép túl, azokat teszi átjárhatóvá. Ebben a perspektívában az irodalom a különbség és a másság megértésére irányítja a figyelmet, továbbá a kultúra és identitás olyan dinamikus mintázatait teremti, ahol a többes kötődés, a nem-kizárólagosság, a keveredés számít alapnak.⁷⁹ E transznacionális tapasztalatok legtöbb esetben a helyváltoztatással függnek össze, ugyanakkor adott régió interkulturális együttese, együttélése is átitatottá teszi a tömörszerű nemzeti kereteket.⁸⁰

A transznacionális egyidejű sokfélesége különbözteti meg e perspektívát az összehasonlító irodalomtudomány mint a modernitás meghatározó módszerétől. Ez utóbbi *multinacionális* keretben hasonlítja össze az elkülöníthető nemzeti irodalmakat, de nem problematizálja a nemzeti kereteket.⁸¹ A transznacionális szemlélet néhány aspektusban ugyancsak eltér a mai *világirodalom* kutatási metodológiától.⁸²

78 Rogers Brubaker különíti el ezt a kétféle mozgást ily módon: „the movement of borders over people” és „the movement of people over borders”. Vö. ROGERS BRUBAKER, *Grounds for Difference* (Cambridge–London: Harvard University Press, 2015), 136.

79 Magyar nyelvű elméleti összegző és tág horizontú kortárs példákat elemző munka e szempontból THOMKA Beáta könyve. Lásd THOMKA Beáta, *Regénytápasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2018).

80 Sok más példa mellett itt olyan kortárs többes kötődésű szerzőkre és műveikre gondolhatunk, mint Bodor Ádám, Danyi Zoltán, Tolnai Ottó, Tompa Andrea. Ugyanakkor a transznacionális perspektíva által retrospektív módon kiviláglik például Molter Károly *Tibold Márton* (1937) című regénye, amely rendkívüli műként a 20. század elejének változó történelmi kondíciói között egy többnyelvű regénytérben a többes etnikumú többszörös identitás fokozatosan megszerzett transznacionális tapasztalatát teremti meg.

81 Vö. JAY, i. m., 24–25.

82 A világirodalom-kutatás kortárs tendenciáinak lényegretörő és lokális nézőpontból reflektált magyar összefoglalásához lásd: BALOGH Magdolna, „Világirodalom-elméletek Közép-Európából nézve,” in FÖLDES Györgyi, KOVÁCS Gábor, LADÁNYI István és SZÁVAI Dorottya, szerk., *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció* (Budapest: Gondolat, 2021), 13–21.

A goethei alapok⁸³ értelmében a mai kortárs világirodalom-koncepcióban is át-helyeződik a hangsúly a nemzetiről az irodalom globális körforgására, annak módozataira és hálózataira. Így a mai használatban nem egy bizonyos irodalmat jelöl, hanem főként olvasási és cirkulációs módokat. Ugyanakkor a világirodalom mint történeti kategória megőrzi a klasszikus és remekművek felettes és átfogó hagyományát. Míg a transznacionális fordulat éppen a partikuláris történet egyediségére irányítja a figyelmet, és ezzel problematizálja az *egyetemesség* mint felettes érték hatókörét, hiszen az egyetemes érvényűként megjelölt értékek adott esetben a lokális és egyedi eltérésekre nem érzékenyek, ahogyan például Az *állampolgár* főszereplőjének *Szózat*-olvasata révén megtapasztalhattuk.

A transznacionális és *transzkulturális* sok esetben szinonimaként szerepel, azonban míg a transzkulturális több kultúra jellemzőjeként érthető (pl. műfajok), addig a transznacionális a kulturális praxisok konkrét társadalmi formációkkal és intézményekkel való kapcsolódását hangsúlyozza, ahol a nemzeti mint „súrlódási” felület mindvégig érzékelhető.⁸⁴ Ismételten az elemzett példára visszautalóan, Az *állampolgár* menekültekre fókuszáló történetként transzkulturális, azonban az afrikai bevándorló (Wilson) és az iráni menekült lányanya (Sirin) fájdalmas története a sajátosan magyar intézményes és interperszonális struktúrákban árnyalódik.

2.5.1. EGY PÉLDA: MÚLT ÉS JELEN INTERAKCIÓJA, A KLASZIKUS NŐI PERSPEKTÍVÁBAN

Egy klasszikus mű gazdag és változatos utóélete egyfelől továbbítja, megőrzi a klasszikus jelentőségét az utókornak, másfelől az újraértelmezések különbségei révén jelzi is a mindenkori klasszikus történeti másságát.

A homéroszi eposznak, amint azt a magyar fordító Devecseri Gábor írja (*Kalauz Homéroszhoz*),

⁸³ Lásd ECKERMANN, i. m., 259.

⁸⁴ Vö. Chiara De Cesari és Ann Rigney alapján: Eneken LAANES, „Born translated memories: Transcultural memorial forms, domestication and foreignization,” *Memory Studies* 14, 1. sz. (2021), 52.

[...] akkor kellett és lehetett megszületnie, amikor – a városállamok kialakulása-kor és továbbfejlődésük küszöbén – a hallgatóság számára már nem adhatott kielégítő erkölcsi választ valamely bármilyen nagy és jelentős hős történetének lineáris elbeszélése. A homéroszi eposzszerkezet nem jött volna létre, ha hallgatói nem kezdték volna a maguk világát e világ bonyolultabb összetettségében látni, s ha nem igényelték volna azt a költői művet, mely az általuk látni kezdett összetettséget még erősebben látni és láttatni, megragadni képes, és amely így az ő új látásmódjukat nemcsak átvenni, hanem kibontakoztatni, továbbfejleszteni is hivatott. A lineáris kalandsorozat erre már éppoly kevésbé lehetett alkalmas, mint a csaták krónikaszerű felsorolása. A költőnek sajátosan, új módon, gazdagabban kellett látnia a világot. S újonnan fölismert összefüggéseiben fölmutatnia. Az ellentétek örökös felmutatását az egyre bonyolultabb erkölcsi kérdésekkel szembe-kerülő hallgatóság várta és elvárta.⁸⁵

Devecseri megfogalmazása egybevág Milman Parry forradalmi filológiai megállapításával, mely szerint a homéroszi eposzok ma ismert alakja a szóbeliségből az írásbeliségbe való átmenet korában jöhetett létre.⁸⁶

E korabeli történeti kontextusról való feltételezések jelzik, hogy magának a műfajnak a sajátosságát a hallgatói igény is alakította, amely igény történetiségét (a korabeli hallgatóság elvárásképzeteit) éppen maga a homéroszi eposz a krónikaszerű felsorolástól való eltérő történetmesélési stílusával örökíti meg és közvetíti. A hallgatói igény tehát a műfaj sajátosságait alakítja, az énekmondót azon kihívás elé állítja, hogyan tudja a már ismert (mitikus) történeteket újszerűen előadni, hogyan tudja lekötni a hallgatóit. A homéroszi eposz befogadói kontextusa másfelől arra is rávilágít, hogy a befogadásnak is van történetisége, a hallgatói, olvasói igények is változnak. A homéroszi eposz befogadásának (korabeli) „itt és most”-ja jelzi a műfaji sajátosságok történetiségét. E kötött formájú hangzó műfaj történetisége az *Odüsszeia* révén a férfi hős (ös)típusának, ősmotívumának megalapozásával is összekapcsolódik, ahogyan az invokációban olvashatjuk:

85 DEVECSERI GÁBOR, *Kalauz Homéroszhoz* (Budapest: Szépirodalmi, 1970), 30–31.

86 ONG, i. m., 26–28.

Férfiuról szólj nekem, Múzsza, ki sokfele bolygott
s hosszan hanyódott, földülván szentfalu Tróját,
sok nép városait, s eszejárását kitanulta,
s tengeren is sok erős győtrelnet túrt a szívében,
menteni vágyva saját lelkét, társak hazatértét.⁸⁷

Az európai kultúra e klasszikus műfaja tehát egyben a férfihős archetípusát is közvetíti, és éppen a műfaj antik történetisége teszi indokolttá a férfihőst, amely a későbbi korokban számos variációban hagyományozódik tovább. Más műfajokba is átkalandozik, további, az európai kultúra klasszikusait képező regényekbe.⁸⁸ Ugyanakkor a 20. század második felében a megváltozott társadalmi szerepek, szerkezetek hatására Odüsszeusz mellékszereplővé változik a Pénélopé nézőpontját középpontba állító Margaret Atwood *Pénélopeia* (*The Penelopiad*, 2005) című regényében, amelyben immár a halott feleség szemszögéből hallgathatjuk végig újólág és újszerűen az ismert történetet.

Atwood regénye hűségesen felidézi az *Odüsszeiát*, és közvetíti az eposz történeti távolságát a mindvégig megszólított 20–21. századi olvasó számára. Pénélopé mai női nézőpontja saját eposzi szerepének reflexiói révén teremődik, és akárcsak Homérosz, Atwood is képes a hallható mesélő női hang(ok) révén újratерemteni a sokszor újramondott (férfi)történetet a megváltozott hallgatói igények történeti echójaként.

A megszólítások⁸⁹ révén is hangzó, hallható narráció egyszerre reflektál a mesélés történeti kondícióira és változásaira, illetve a női narrátor sajátos paradox pozíciójára:

87 HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, fordította DEVECSEI Gábor (Budapest: Európa, 2024), 5.

88 Itt csak utalni tudunk arra, hogy Pénélopé a 20. századi regényben (férfiszerzőknél is) belülről láttatott, nézőponti karakterré változik, akinek motivációiról és tudásáról ezekben a szövegekben komplexebb képet kapunk, mint az eposzban. Egyebek között James Joyce *Ulysses* (1922), Márai Sándor *Béke Ithakában* (1952) és Luigi Malerba *Itaca per sempre* (*Mindörökké Ithaka*, 1997) című regényeiben figyelhető meg ez a tendencia.

89 Vö. „És ezzel mire mentem, amikor a hivatalos változat összeállt? Mi lett belőlem. Tanulságos legenda. Bot, amivel ütni lehet más asszonyokon. Miért nem tudtak a helyzetbe jobban belegondolni, jobban átélni az igazságot, a szenvedést, az enyémet? Nem jól vették a figurát az énekesek, a mesemondók. Ne kövessétek a példámat, ezt akarnám belesívitani a fületekbe – igen, a tiétekbe!” MARGARET ATWOOD, *Pénélopeia*, fordította Géher István (Budapest: Palatinus, 2007), 15.

Most, hogy a többiek kifogytak a szóból, eljött az idő, hogy én meséljek. Tartozom ezzel magamnak. Erőt kellett vennem magamon, hogy belevágjak: alantas művészet ez a történetmondás. Művelői vándorkoldusok, vak énekesek, szolgálólányok, gyerekek – a népből azok, akiknek van rá idejük. Valamikor kinevettek volna, hogy az énekmondó szerepében lépek fel – visszás, komikus vállalkozás, ha az arisztokrata beleártja magát a művészkedésbe –, de most már ki törődik a közvéleménnyel? Hogy mi a véleménye az alvilágiaknak, az árnyaknak, a visszhangoknak. Így hát mesémben megfonom a magam fonálát.

Az a baj, hogy nincs szájam, amivel beszélhetnék. Nem tudom megértetni magamat a ti világotokban, a testek, a nyelvek, az ujjak világában, és nemigen számíthatok hallgatásra köztetek a folyó túlsópartján.⁹⁰

A történetmesélés felvállalása révén is nőivé váló pozíció egyszerre megbízhatatlan (*unreliable narrator*⁹¹), hiszen a narrátori állítás szerint hangja pusztán „furcsa suttogásként-nyöszörgésként” érzékelhető, miközben az elbeszélést magát mégis olvassuk. E paradox beszédhelyzetet és narratív struktúrát a női megszólalás, női elbeszélés helyzeteként jeleníti meg a könyv. A női elbeszélő hang a hallható és nem hallható, élő és halott kettősségében teremődik, nem önmagában van, hanem folytonosan más (patriarchális, intézményesített, kanonizált) kódokat átmettszve, azokra (kritikailag) reflektálva képződik. A regény a női nézőpontokra fókuszálva rámutat, hogy minden történetnek van társadalmi nemi nézőpontja is, a semlegesnek látszó történeteknek is. Ugyanakkor nem pusztán revideál elhallgatott perspektívákat, hanem ebben a női újramondásban a klasszikus mű közelebb kerül a mai olvasói kondíciókhoz, és nemtől függetlenül a szolidaritásra is érzékenyít. A regény ugyanis a szolgálólányoknak is közös hangot kölcsönöz, az ő nézőpontjukat is hallhatóvá teszi, azt közvetítve ezáltal, hogy egyik társadalmi pozíció elmozdulása *interszekcionálisan* együtt jár(hat) más rögzült pozíciók kimozdulásával is.⁹² Éppen ezért ütközik rendszerszintű ellenállásba bármilyen, a fehér patriarchális rendszert megingató elmozdulás.

90 ATWOOD, i. m., 16–17.

91 Wayne C. BOOTH alkotta meg a fogalmat *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961) című művében.

92 A korábban megjelent *A szolgálólány meséje* (1985) című regény és a belőle készült sorozat (2017) szintén teremthet összefüggéseket egy tágabb kultúratudományos perspektívában.

Atwood szövege az individuális női pozíció mellett az eltérő társadalmi csoportok osztálypozíciójára is reflektál. A szolgálólányok női kórusként való megszólalása a görög kórus műfaji konvencióit idézi fel. Így a regény ismételten egy klasszikus műfaj irodalmi és társadalmi transzformációját is közvetíti, hiszen a regényben a női közös sors közösségi hangjának médiumává válik. Az individuális női hang (Pénélopé) és a női közösségi hang (lányok panasza) színre juttatja a társadalmi pozíciók rögzült különbségét (az önmagát arisztokrataként jelölő Pénélopéhoz képest a szolgálólányok gyerekkora, női intimitása eleve determinált), és arra figyelmeztet, hogy a női perspektíva a társadalmi szolidaritással karöltve válhat hatékonnyá. A regény a szolgálólányok igazságkövetelésének a kudarcát viszi színre. A 20. századi technikai kondíciókat (videó) és a klasszikus szöveget mint pretextust ötvöző bírósági tárgyalás (a bíró Homérosz szövegét forgatva foglal állást Odüsszeusz cselekedete kapcsán) nem szolgáltat igazságot a számukra. Az írott eposzi forma érvényesül, csupán tiltakozásra van lehetőségük. A regény pedig a baglyokká változó szolgálólányok hangjával ér véget *Ajánlás* címmel.

hangunk se volt
nevünk se volt
nem választhattunk sorsot
arcunk se volt
az arcunk egybemosódott

miránk kenték a bűnt
csúnyán bántak velünk
s most itt lakunk
veled vagyunk
mint szívedben a bú

Atwood regényének történetiségét is jelzi e zárlat: az irodalmi hangkölcsonzással már kimondhatók a társadalmi igazságtalanságok, de nem megváltoztathatók. A szolgálólányok nyugtalanító kórusként kísértenek névtelenül mindaddig, amíg meggyilkolásuk klasszikus és 20. századi formái „a hallgatóság számára már nem [adnak] kielégítő erkölcsi választ”.

Visszatérve fejezetünk kiindulópontjához: a hagyomány újraírásának itt említett példái azt támaszthatják alá, hogy a kulturális emlékezet nem rögzített, ősi,

történelem előtti archetípusokat örökít át, vagy fedez fel újra. Sokkal inkább az alkotás és a befogadás állandó, dinamikus együttműködéséről lehet szó, amelynek eredete beláthatatlan és visszaszerezhetetlen, kimenetele pedig jórészt megjósolhatatlan. Hans Blumenberg az 1970-es években bemutatta, hogy a mítoszt is érdemes úgy értelmezni, „mint ami már mindig is befogadás tárgya volt”, tehát nem visszanyerhető annak „őseredeti”, történelem előtti állapota. A német gondolkodó a természettudomány és a humán tudományok közötti eltérésre utalva azt állította, hogy utóbbiakban, tehát az emberi szellem önértelmezésének területén nincsen eleve adott értékkülönbség egy jelenség és annak befogadása között. Másképp fogalmazva, „a hatást kifejtő művek nem élveznek elsőbbséget hatásuk eredményeivel szemben, mivel eredetüknek nincs többé megkülönböztetett méltósága [...]. Produkció és recepció egyenértékűek, feltéve, hogy a recepció képes volt artikulálódni”. Noha a mi példáinkban Homérosz jelenti az „ősforrást”, Blumenberg mégis amellet érvel, hogy a görög mítoszok szempontjából már az első ismert költők, Homérosz és Hésziodosz költeményei sem „kínálnak abszolút kezdeteket; ők maguk a befogadás aktusából teremtenek”. A Primo Levitől korábban idézett példa inkább a hagyomány támogató jelenlétét, a régiséghez való (Primo szavával: „anakronisztikus”) kapcsolódás felszabadító és éltető erejét példázza, míg Atwood feminista újraírása a hagyománnyal szembeni kritika és a kreatív újragondolás szükségét mutatja meg, ennyiben akár vitába is állíthatók egymással. De mindkettő arra utal, hogy – még egyszer Blumenberggel szólva – „[a]lkotó eredetiség és hermeneutikus utólagosság szembeállítását ez esetben használhatatlan,” mivel „[a]z újdonság izgalma azáltal válik a megértés élvezetévé, hogy a régivel szembeni merészségként értelmezzük, illetve arra vonatkoztatva tekintjük”.⁹³ Ennek belátása hozzásegíthet ahhoz, hogy az irodalom történetiségét ne csupán művek és szerzők kronológiai egymásutánjaként, megtanulandó címek és évszámok sorozataként, hanem az emberi kreativitás és önmegértés bonyolult (és éppen ezért izgalmas!) összjátékaként fogjuk fel.

93 Az összes idézet forrása: BLUMENBERG, i. m., 133–134.

3. A TEREMTETT VILÁG ÉS A FIKCIÓ

DARÓCZI JAKAB



3.1. BEVEZETÉS

Egy gyakorlott olvasó számára az irodalmi művek befogadása szinte ösztönös cselekvéssé válik. Leülünk, elővesszük az éppen olvasott könyvet, és jobb esetben pillanatok alatt el is veszünk benne, átadva magunkat a mű élvezetének. Felmérések szerint ez a képesség, a belemerülés képessége az egyik döntő tényező abban, hogy valakiből értő és műélvező olvasó válik-e.⁹⁴ Ezért is fontos tudatosítani az ehhez a képességhez tartozó fogalmakat és problémákat, amennyiben az ember arra adja a fejét, hogy segítsen másoknak is gyakorlott és értő olvasókká válni.

Mi teszi lehetővé, hogy elmerüljünk az éppen olvasott könyvben, novellában, versben, drámában? Ahhoz, hogy közelebb kerüljünk ennek a „valaminek” a megértéséhez, érdemes foglalkoznunk a fikció és a teremtett világok kérdéskörével. Két olyan jelenségről van szó, amelyek az alapját képezik az irodalomolvasás örömének és élvező megértésének.

A könyv most következő részében e két jelenséget jelölő fogalmakat fogjuk közelebbről körüljárni. A működésükről, műnemi és műfaji megnyilvánulási formáikról szóló rész után olyan kérdésekről is szó esik majd, amelyek tovább árnyalják a fenti fogalmakat, legyen szó az önéletrajzokról vagy a kulturális emlékezet és fikció kapcsolatáról.

94 Christina VISCHER BRUNS, *Why Literature? The Value of Literary Reading and What It Means for Teaching* (New York: Continuum, 2011), 41. skk.

3.2. TEREMTETT VILÁGOK

Az irodalmi művek – és más műalkotások – sajátos és sok tekintetben öntörvényű világokat teremtenek. Minden világnak vannak bizonyos szabályai. Ezek lehetnek például fizikai, metafizikai, társadalmi vagy pszichológiai természetűek, és többé vagy kevésbé explicit módon jelenhetnek meg a szövegben. A szabályok végül valamiféle (sokszor implicit) rendszerré válnak, amiben minden egyes elem elfoglalja a helyét és értelmezhetővé válik. A mű a befogadó segítségével képes megkonstruálni egy új világot. Ebben a teremtett világban új, elképzelt, fiktív szabályok működnek, amik megegyezhetnek vagy éppen különbözhetnek az általunk tapasztaltaktól.

Az új világok teremtésének gyakorlata talán a legerősebben a zsánerirodalomban⁹⁵ figyelhető meg. Némely kulturális „zsánert” éppen az jellemez, hogy milyen szabályok szerint felépített világban játszódnak a hozzá tartozó alkotások. Egy klasszikus detektívregényben a természetfölötti jelenségekről gyakran kiderül, hogy látszólagosak, megtévesztés eredményei (pl. Arthur Conan Doyle: *A sátán kutyája*, 1901–1902). Amennyiben mégsem, akkor a mű már egy másik zsáner, pl. a horror-vagy fantasy-irodalom sajátosságaihoz is részesedik.⁹⁶

3.2.1. VILÁG

Az első fogalom, amit érdemes tisztázni, magának a **világnak** a fogalma. Mit értünk világon? Mitől lesz világ egy világ? Mik és hogyan alkotják azt?

A fentebbi kérdésekre már számos válasz született a tudomány több területén, köztük az irodalomtudományon belül is. Marie-Laure Ryan például a következő módon definiálja a világot: „tárgyak és személyek összefüggő halmazáról; lakható környezetről és értelemmel bíró totalitásról a külső szemlélő számára; [valamint] az aktivitás mezejéről a tagok számára”.⁹⁷ Ettől valamennyire eltér Michael Heim

95 A zsáner fogalmáról bővebben lásd: S. SÁRDI Margit, „Műfaj-e a sci-fi? Alapfogalmak a tudományos-fantasztikus irodalom köréből,” *Szépirodalmi Figyelő* 12, 1. sz. (2013), 29.

96 Jaques DERRIDA, „La loi du genre”, in Jaques DERRIDA, *Parages* (Paris: Galilée, 1986), 249–287.

97 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), 91.

elképzelése, aki nem dolgok egészeként gondol a világokra. Szerinte a főnevek képezik a világ részeit, de cselekvő igék szükségesek ahhoz, hogy mozgásba kerüljenek, önmagukban a főnevek nem képezhetnek jelentéssel rendelkező világot.⁹⁸

Részben a fenti két elképzelésből kiindulva gondolja tovább a világ fogalmát Keserű József, aki *Lehetnek sárkányaid is* című könyvében részletesen foglalkozik a fiktív valóságok létrehozásának gyakorlatával. Véleménye szerint a világokra érdemes értelemegészekként gondolni, amelyek különböző tevékenységeket feltételeznek létrehozóiktól és befogadóiktól egyaránt. Fontos kiemelni, hogy ezek a világok már megalkotásuk folyamatában is igényt tartanak a befogadó személyére, aki aktívan alakítja annak milyenségét, miközben részévé válik. Egy új teremtett világ akkor kelhet igazán életre, ha a befogadók megtöltik azt tartalommal, otthonossá teszik a maguk számára. Mint Keserű megfogalmazza: „[...] a világ egy olyan összefüggérendszerként is felfogható, amelyben megtaláljuk a helyünket.”⁹⁹

Értelmezzük Keserű fentebbi megállapításait ismét Madách drámájának példáján. Az *ember tragédiájában* mi olvasóként elsősorban csak a szereplők által elmondott mondatokkal, monológokkal, dialógusokkal találkozunk, esetleg néha egy-egy cselekvéssel szerzői utasítások formájában. Ennél többet elsődleges szinten nem közöl velünk a mű. A *Párizsi szín* elején például a következő leírást olvashatjuk: „A nézőhely hirtelen Párizs Greve-piacává változik. Az erkély egy guillotine-emelvénné, az íróasztal nyaktilóvá, mely mellett Lucifer mint bakó áll. Ádám mint Danton az emelvény széléről zajgó néptömegnek szónokol. – Dobszó mellett igen rongyos újonchad jelenik meg, és az állványnál sorakozik. Fényes nap.”¹⁰⁰ Ez a leírás segíthet a helyszín elnagyolt képének vizualizációjában, de a mozgások teljes tárházát nem írja le, kizárólag bizonyos kulcsmozzanatokat. Mi olvasóként mégis elképzeljük, ahogy Ádám gesztikulál beszéd közben, ahogy jönnek-mennek az emberek, ahogy zúg a tömeg és még sok egyéb apró mozzanatot. Önkéntelenül kitöltjük a teret úgy, hogy az számunkra egész és értelmes képpé válon. Roman Ingarden a következőképpen jellemzi mindezt: „mintha egy fénycsóva egy táj valamely részét világítaná meg számunkra, melynek többi része eltűnik

98 Michael HEIM, *Virtual Realism* (New York: Oxford University Press, 1998).

99 KESERŰ József, *Lehetnek sárkányaid is* (Budapest: Prae, 2021), 26–27.

100 MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája. Szinoptikus kritikái kiadás*, szerk. KERÉNYI Ferenc és WOHLRAB József (Budapest: Argumentum, 2005).

a meghatározatlan homályban, de [a világ] a maga meghatározatlanságában mégis ott van.”¹⁰¹ A fiktív világ így jön létre a mű és annak befogadója közös (képzeti) munkája által.¹⁰² A képzelet természetesen nem egészen öntörvényű: Párizsról, a nyaktilóról és a bakóról az olvasó (vagy a művet színre vivő társulat) különböző vizuális és szöveges források segítségével alkot képet, miközben ítéletet is formál a helyszín jelentőségéről és a cselekmény lehetséges kimeneteleiről.

A világok esetében felmerülhet a kategorizáció kérdése. Matias Martinez és Michael Scheffel négy különböző szempont szerint rendszerezi a világokat.¹⁰³

- 1) **Homogén vagy heterogén világ:** homogén világnak tekintjük azokat, ahol minden a világ belső logikájának megfelelően történik. Például Orwell *Állatfarm* című regényében beszélnek az állatok, de ez teljesen elfogadott, nem töri meg a világ belső logikáját. Ezzel ellentétben a heterogén világokban keverednek a realisztikus és fantasztikus tényezők. Gondolhatunk itt például Franz Kafka *Az átváltozására*.
- 2) **Egyszintű vagy többszintű világok:** akkor válik egy világ többszintűvé, ha megjelenik benne egy olyan elbeszélés, amely az elsődleges világtól elkülönülő másik világában játszódik. Az Apuleius *Aranyszamár* című regényében elhangzó *Ámor és Psziché*-történet erre példa. Amennyiben ez nem történik meg, a világ tekinthető egyterűnek. E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserepje* vagy Mihail Bulgakov *A Mester és Margaritája* is többszintű, bár a szintek mindkét esetben összekuszálódnak, vagy kapcsolatba lépnek egymással. A magyar irodalomból Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* vagy Babits Mihály *A gólyakalifája* idézhető ismert példaként a többszintű világra.
- 3) **Stabil vagy instabil világok:** attól függően válik egy világ stabillá vagy instabillá, hogy az elbeszélés rögzíti-e a valószínűségi kritériumokat vagy sem. A klasszikus fantasy, így Tolkien műveinek világa nemcsak homogén, hanem stabil is. Henry James *A csavar fordul egyet* című kisregényében azonban nem

101 Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI GÁBOR (Budapest: Gondolat, 1977), 226.

102 A megfilmesített művek esetében gyakran jelzett csalódás során („nem így, ilyennek képzeltem el”) a különbség révén éppen az olvasáskor történő képzeti munka tudatosulhat. Az adaptációk így visszahatóan hozzájárulnak az olvasás és a befogadói világteremtés önreflexív válsághoz.

103 Az itt következő összefoglaló alapja: Matias MARTINEZ – Michael SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie* (München: Beck, 2009), 123–134.

eldönthető, hogy valóban kísértettörténettel vagy egy megbomlott elméjű nevelőnő képzelgéseivel van dolgunk.

4) **Lehetséges vagy lehetetlen világok:** ebből a nézőpontból három alkategóriát különböztethetünk meg:

- a) **Fizikailag lehetséges világok:** azon világok, amelyekben az események értelmezéséhez nem kell természetfeletti vagy futurisztikus feltételezésekbe bocsátkoznunk. A társadalmi, történelmi, lélektani regények alapvetően ilyen világokat hoznak létre, Jókai Mór *Az arany embere* éppúgy, mint Kosztolányi *Édes Annája* vagy Ottlik Géza *Iskola a határonja*.
- b) **Természetfeletti, de logikailag lehetséges világok:** azok a világok, amelyek valamilyen szempontból megváltoztatják az általunk ismert törvényeket, de azon a változáson belül teljesen logikusan és következetesen építkeznek, mint például Orwell *Állatfarmja*.
- c) **Logikailag képtelen/lehetetlen világok:** azok a világok, amik teljesen elrugaszkodnak a logikától vagy valószerűségtől, szándékosan paradox viszonyokat hoznak létre. Ezt sok esetben a modern vagy posztmodern irodalomban tapasztalhatjuk meg, pl. Jorge Luis Borges *Az elágazó ösvények kertje* című elbeszélésében vagy Alain Robbe-Grillet regényeiben (*Radírok*, *Az útvesztő* stb.).

A kategóriák átjárhatóságára és összefüggéseire jó példa a **metalepszis** jelensége, amely a többszintű világokban a szintek összekeveredését, logikai viszonyaik felfüggesztését jelenti. Így pl. a „fikción belüli fikcióban” a szereplők tudatára ébredhetnek saját kitaláltságuknak, kapcsolatba léphetnek saját teremtmőjükkel, a szerzővel, vagy éppen fellázadhatnak ellene (mint pl. az ír Flann O’Brien *Úszikkétmadáron* című művében). Az ilyen esetekben többszintű, de logikailag képtelen világok jönnek létre.

A Martinez–Scheffel-szerzőpáros a fentebbi kategóriákat árnyalva jelzi, hogy sokszor van összefüggés az elbeszélő és a világ milyensége között. Egy instabil vagy képtelen világ esetében sokszor az elbeszélő is megbízhatatlan vagy korlátozott nézőponttal rendelkezik. A világok tehát mindig elbeszélői közvetítésben léteznek, és a világ milyenségéhez az elbeszélés érvényes konvenciói is hozzájárulhatnak. Így bizonyos korokban bizonyos jelenségek csak **implicit** módon **tematizálhatók** (pl. a 19. században a nők szexuális tapasztalatai, mint Gustave Flaubert *Bovarynéjában*), az **explicit tematizálás** pedig olykor kulturális tabuk megtörésével is jár. James Joyce *Ulysszesének* főhőse mindjárt az első öt felléptető

fejezetben az árnyékszékre megy, ahol egy újsággal (és benne egy egyébként Joyce korai művére utaló elbeszéléssel) törli ki magát. Ugyanakkor egyetlen elbeszélt világ sem lehet teljes, így a **tematikus előtér** mögött mindig ott húzódik a **nem-tematizált háttér**, amelyről az olvasónak csak feltételezései lehetnek.

3.2.2. TEREMTÉS

Cs. Gyimesi Éva a következőt írja *Teremtett világ* című munkájában: „Az irodalmi szöveg ugyanis saját, benső szituáció feltételeit hordozza: nyelvileg tárgyiasítja egy olyan vonatkozásrendszer alaptényezőit, amelyben kijelentései értelmet nyernek.”¹⁰⁴ Az idézetből is kitűnik, hogy a teremtés egyfajta körszerűségben létezik, *nyelvileg* hozzuk létre a világokat, és a nyelv kijelentései ebben a világban válnak értelmessé. Az irodalmi műben benne vannak az elemek (kiválasztás), amelyek a kombinációnak köszönhetően egészzé állnak össze, amiben az elemek is új értelmet nyernek. (Lásd később az iseri fikcióképző aktusokat.)

A Cs. Gyimesi-féle benső szituációteremtés egybeesik az új világ megteremtésének elképzelésével. Ezeket a benső szituációkat bizonyos esetben egyértelműen könnyebb felfedezni, például a fantasztikus irodalomban,¹⁰⁵ ettől függetlenül az irodalom egészére jellemző tulajdonságról van szó. Ezeknek a világoknak a megteremtése olyan szabályszerűségek létrehozásában nyilvánul meg, amelyek részint a saját világismeretünkre, részint már ismert irodalmi konvenciókra támaszkodnak, de olykor egészen új, sajátos, öntörvényű elemeket tartalmaznak. Nézzük meg ezt egy lírai példán.

Tóth Árpád *Körúti hajnal* című költeményében szerepel a következő jól ismert rész: „Egy kirakatban lila dalra kelt / Egy nyakkendő [...]” Ezt a mondattöredéket teljesen biztosan nem tudjuk értelmezni, ha nem függesztjük fel bizonyos, világunkkal kapcsolatos elképzeléseinket. Először is azt a feltételezést, hogy egy nyakkendő nem tud énekelni. Egy dal pedig teljesen biztos, hogy nem lehet lila, hiszen az hangokból áll, a hangoknak pedig nem lehet színük. Mégis, ha ezeket az előzetes elvárásainkat félretesszük, igenis elképzelhető az a teremtett világ, amiben lila dalt énekelhet egy nyakkendő. A vers belső, fiktív, teremtett világa megengedi,

104 Cs. GYIMESI Éva, *Teremtett világ* (Kolozsvár: Pátria könyvek, 1992).

105 Uo., 29.

hogy kilépünk a saját valóságunkból, és olyan közegbe helyezzük magunkat, ahol mindez megtörténhet. A vers egészében semmi nem mond ellent annak a teljesen abszurd feltételezésnek, hogy énekelhetnek a nyakkendők, akár fizikai, akár metaforikus értelemben. Ezt a belső logikát pedig olvasóként nyugodtan elfogadhatjuk. Elemzőként pedig el is tőprenghetünk azon, hogy milyen, az elemek összességétől eltérő új tartalom következik az újszerű konfigurációból.

3.2.3. SZEREPLŐK

A világok megteremtésével és tapasztalhatóvá tételével kapcsolatban nem szabad eltekinteni az irodalmi mű szereplőitől sem.

Mark J. P. Wolf szerint a fikcionális világról szerzett tapasztalataink elsősorban a karakterek tapasztalatai.¹⁰⁶ Ezt Keserű azzal egészíti ki, hogy a világ megtapasztalása sokkal inkább a befogadó vagy a felhasználó tapasztalata. A fiktív szereplőkre gondolhatunk közvetítőkként, akik segítenek minket az adott világgal kapcsolatos tapasztalataink megszerzésében.¹⁰⁷ A róluk való gondolkodás kiegészíthető még mindazzal, amit Johannes Anderegg ír: „A fiktív szereplők tettei annyiban érdekesek számunkra, amennyiben viszonyítási lehetőségeket jelenítenek meg. Eszerint a fikció nem pusztán kivitelezzi a dolgok viszonyítását, hanem meg is jeleníti a lehetséges viszonyokat vagy az ezekről szóló kommunikációt.”¹⁰⁸

Ezen megállapításokat könnyen megérthetjük egy epikai vagy drámai mű esetében. Gondoljunk csak Harry Potter alakjára, aki Rowling regényeinek főszereplőjeként a legtöbb esemény középpontjában helyezkedik el. A befogadók világgal kapcsolatos megismerése szorosan kapcsolódik Harry tapasztalatainak és ismereteinek bővüléséhez. De ugyanúgy eszünkben juthat Madách Ádámja is, aki a dráma központi alakjaként minden színben megfogalmazza téziseit, majd megtapasztalja azok bukását. Olvasóként Ádámmal együtt éljük át felismeréseit, és leszünk szemtanúi eszméi elkorcsosulásának.

106 Mark J. P. WOLF, *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation* (New York: Routledge, 2012), 377.

107 KESERŰ, i. m., 30.

108 Johannes ANDEREGG, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977), 93.

3.2.4. TÖRTÉNET

„Történet, karakter és világ hármasa minden narratív fikció alapját képezi [...]” – írja Keserű.¹⁰⁹ A teremtett világok és a történetek kéz a kézben járnak egymással, legalábbis, ha utóbbi felől közelítjük meg az előbbit, akkor mindenképp. Marie-Laure Ryan a következőt írja a témában: „Míg a világok olyan terek, amelyek történeteket tartalmaznak, addig a történetek olyan mentális konstrukciók, amelyek világot implikálnak.”¹¹⁰ Ezt még inkább megerősítheti Wolf megállapítása: „Világok létezhetnek történetek nélkül, de történetek nem létezhetnek világok nélkül.”¹¹¹ A két idézet alapján is láthatjuk, hogy szoros összefüggés van a megteremtett világok és az azokban megélt történetek között: ezt erősíti meg Mihail Bahtyin ismert és alapvető tézise is, amely a tér és az idő összetartozását állította a regényvilágokban (ezt jelentette a **kronotoposz** fogalma).¹¹² A történeti színek keretrendszere nélkül nehéz lenne Ádám útját elmesélni. Másfelől a történetmesélés a világok befogadását segíti. Miközben a történetet átéljük, sokkal részletgazdagabbá és ezáltal egészebbé válhat számunkra a fiktív valóság.

3.3. MI A FIKCIÓ?

A **fikció** megközelíthető elvont filozófiai fogalomként és műfaji kategóriaként is. Ez a kettősség persze tovább nehezíti az egyértelmű meghatározást. Először a műfaji megközelítésből indulunk ki. A fikció fogalmát rendszeresen állították és állítják szembe a nem-fikcióval (angolul a *non-fiction*, magyarul a tényirodalom vagy ismeretterjesztő irodalom kifejezésekkel is szokták illetni). Ez a szembeállítás sok problémát

109 KESERŰ, i. m., 41.

110 Marie-Laure RYAN, „Text, World, Stories. Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept,” in *Narrative Theory, Literature, and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*, szerk. Mari HATAVARA, Matti HYVÄRINEN, Maria MAKELA és Frans MAYRA (New York – London: Routledge, 2016), 23.

111 WOLF, i. m., 29.

112 Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben,” ford. KÖNCSÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája* (Budapest: Gondolat, 1976), 257–352.

okozott, és arra ösztönözte az irodalomkutatókat, hogy árnyalják a különbséget a két fogalom között. A leegyszerűsítő meghatározás szerint a nem-fikció a valóságunkról szól, míg a fikció a képzelet szüleménye. Ennek megfelelően a fikció mindaz, ami mentális létezőként van csak jelen.¹¹³ Egy dementor a Harry Potter világából igen egyértelműen lesz a fikció része, mivel azt az emberi képzelőerő hívja életre, és nem hisszük, hogy a valóságban találkozhatunk vele. Ezért a fikció ilyen meghatározása könnyebben érvényesíthető bizonyos típusú elbeszélő vagy drámai művekben, amelyek határozottan mesészerű vagy „spekulatív” világban játszódnak. De mi a helyzet a történelmi vagy lélektani regényekkel, az önéletrajzi művekkel, vagy éppen a lírai költemények világával? Egyes kutatók a műveket a fiktivitásuk fokozatai szerint nem kétfelé osztanák, hanem többfokozatú skálán helyeznék el.

A „fikciósság” fokának észrevétele nem feltétlenül egyértelmű jelenség vagy igény. Mint azt Laczházi Gyula is írja *A fikciósság a kora újkori irodalomban* című tanulmányában, már a középkorban is voltak olyan szövegek, amelyeket fikcióként kellett befogadni (gondoljunk csak az állatmesékre). Ezen történetek esetében azonban fel sem merülhetett az olvasóban, hogy van bármiféle valóság-vonatkozásuk. Ellenben a modern regényirodalomban elterjedtek azok a regények, amelyek nem zárják ki egyértelműen a valóságreferens olvasatot, ezért alakulhatott ki az a gyakorlat, hogy „valóságanalóg” szövegeket is fikcióként olvasunk. Laczházi azt írja, hogy: „Érdemes lehet ezért különbséget tenni a primer fikciósság (azaz a valóságreferenciával nyilvánvalóan nem rendelkező szövegek) és a plauzibilis fikciós szövegek között.”¹¹⁴ Utóbbi esetben olyan szövegekre érdemes gondolni, amelyek a Martinez–Schäffel-féle besorolás esetében a fizikailag lehetséges világok kategóriájába esnének. A tanulmánya további részében Laczházi kifejti, felállítható volna tehát valamiféle skála a fikciósságra, de ez elég problémás eljárás volna, és kérdéses, hogy volna-e egyáltalán valós eredménye.¹¹⁵ A „fikcióssági skála” ügyében végső válasz aligha van, de határozottan nem elvetendő elképzelés, hogy így is lehet gondolni a fikcionalitásra, és nem csak bináris (van vagy nincs) módon.

113 Geir FARNER, *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature* (London: Bloomsbury, 2014).

114 LACZHÁZI Gyula, „A fikciósság a kora újkori magyar irodalomban,” *ItK* 120, 2. sz. (2016), 170.

115 Uo.

3.3.1. A FIKTIVITÁS ÉSZLELÉSE

A fikció azonosításában az olvasó különböző jelzésekre hagyatkozhat. Ilyen segítség lehet például a következőkben tárgyalt, a szövegen belüli (**intratextuális**) és a szövegen kívüli (**extratextuális**) jelek vizsgálata.

Az előbbivel részletesebben Käte Hamburger,¹¹⁶ majd később az ő nyomán Dorrit Cohn¹¹⁷ is foglalkozott. A két szerző vizsgálatának tárgyát leginkább a harmadik személyű elbeszélővel rendelkező szövegek jelentették, de az egyes szám első személyű művekről is említést tesznek. A probléma ott kezdődik, hogy ha csak a szövegen belüli jelzéseket figyeljük, akkor könnyen összezavarodhatunk. Elvégre is léteznek olyan fikciós szövegek, amelyek szándékosan a tényirodalom módszereivel beszélnek el történeteket, ellenben mi, olvasók, csak a szöveg ismeretében nem biztos, hogy felfedezzük, az események nem valóságosak. Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-ja ismert példa erre a jelenségre: első olvasói nem regényként vagy kitalált történetként olvasták. A szereplői tudatot belülről ábrázoló, nem-fikciós műfajok elbeszélésmódjait használó szövegek esetében pedig olykor még nehezebben érhető tetten a fiktivitás, amennyiben a cselekményben nem jelenik meg egyértelműen valami valóságtól idegen. Míg vannak szövegek, amelyeknek fiktív voltát lehetséges a szövegen belül maradván bizonyítani – hívja fel a figyelmünket Farner¹¹⁸ –, addig azon művek, amelyek szándékosan a nem fikciós irodalmat mímelik, kiesnek ebből a körből. Dorrit Cohn ugyanakkor arra is rámutat, hogy a szereplői-elbeszélői tudat „belső” ábrázolásának képessége éppen a szépirodalmi fikció sajátossága. Milyen más összefüggésben találkozhatnánk egy haldokló utolsó gondolataival, mint Lev Tolsztoj kisregényéhez, az *Ivan Iljics halálához* vagy Kafka *Az átváltozásához* hasonló irodalmi elbeszélésekben?

Sokkal könnyebben megfogható egy szöveg fiktív volta, amennyiben nem csak a szigorúan a szövegen belüli tényezőket kezdjük el vizsgálni. Ezen tényezőkre Gérard Genette **paratextus**sokként hivatkozik, ide értendő például egy könyv címe, alcíme, elő- és utószava, lapszéli jegyzetei stb.¹¹⁹ Ezen jelzések általában igen egyértelművé teszik, hogy az általunk olvasott szöveg a képzelet szüleménye. Thomas

116 Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Klett, 1968).

117 Dorrit COHN, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999).

118 FARNER, i. m., 10.

119 Gérard GENETTE, „Transztextualitás,” ford. Burján Mónika, *Helikon*, 42, 1–2. sz. (1996), 82–90.

Roberts úgy fogalmazza meg ezt, hogy egy könyv akkor lesz fiktív, ha a szerző tudatosan nem igaz tényeket közöl benne, de minderről figyelmezteti is olvasóját.¹²⁰ Ez nem azt jelenti, hogy a szerző hamis tényeket közöl, hanem olyanokat, amelyek valószínűleg nem vagy nem ellenőrizhető módon feleltethetőek meg valós eseményeknek, de ezt önleplező és önreflexív módon közli olvasójával. Ha nem közölné, az egyszerű átverés lenne, és nem fikció. Az adott mű elé beillesztett közlés, miszerint „minden egyezés a valósággal a véletlen műve”, szintén paratextuális jelenséggé értelmezhető. Ennek motiváltsága azonban annnyival kiegészítendő, hogy ezt elsősorban jogi okokból szokták feltüntetni, nem pedig az igazság tudományos vagy filozófiai eszményétől vezéreltetve.

3.4. WOLFGANG ISER ÉS A FIKCIÓKÉPZŐ AKTUSOK

A fikció felismerésében sokat segíthet nekünk Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című könyvében kifejtett fikcióképző aktusok ismerete.¹²¹ A következő részben ezeket fogjuk röviden ismertetni és részben példázni is Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámája segítségével. Mielőtt azonban magukat az aktusokat ismertetnénk, röviden érdemes arról a hármasságról szólni, amelyben Iser elhelyezi a fikciót.

Iser hármasságában együtt létezik a valós, a fiktív és az imaginárius. Ez a hármasság egy másik filozófiai triászra, az adott, a meghatározott és a meghatározatlan hármasságára épül. **Adott**, amit empirikusan tapasztalunk, ám a tapasztalat értelmezését, elrendezését, feldolgozását az emberi eszmerendszerek teszik lehetővé. Az emberi fogalomrendszereket, világnézeti modelleket, narratívákat, mítoszokat tekinthetjük **meghatározottnak**. De maradnak a megértésben „lyukak”, ez lesz a **meghatározhatatlan**. A viláértelmezési modellek bizonyos mértékig mindig fiktívek a szónak abban az értelmében, hogy emberi, kulturálisan átörökített modellekről van szó: ilyenek a mitikus, vallási, jogi vagy politikai

120 Thomas J. ROBERTS, *When is Something Fiction?* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972), 9.

121 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás (Budapest: Osiris, 2001).

modellek. Ezek nemcsak értelmezik, hanem aktívan alakítják (építik és rombolják) is a világot. A fikciók és a beszédaktusok közötti rokonságra számos elmélet (így Iseré is) felhívta a figyelmet.

Az irodalmi művek befogadása során adottként tekinthetünk a szövegre. Az olvasás és a megértés sémái valamilyen szinten meghatározottak, legyenek azok fiziológiai vagy kulturálisan meghatározott tényezők (nyelvtani szabályok, írás-rendszerek, olvasási konvenciók stb.). Az irodalmi szövegeket azonban nagyfokú meghatározhatatlanság jellemzi, hisz a szöveg nem tartalmazza az általa elbeszéli világ teljességét, mint arra a teremtet világokkal kapcsolatban már kitértünk.

Mivel a fikció mint olyan nehezen meghatározható, Iser a **valós**, a **fiktív** és az **imaginárius** hármasságában gondolja el az irodalomolvasás mibenlétét. A valós a művön kívüli világ valamely összetevője, problémája, amelyhez a mű kérdést intéz, amelyet értelmez, de amely önmagában nem megismerhető, mert sokszor túl absztrakt vagy összetett (pl. „Milyen az emberi természet?”; „Milyen az igazságos társadalom?”). Az imaginárius a szerző és az olvasó mentális képzeteiből áll, amelyek ugyan bennünk élnek, de önmagukban alaktalanok, kontúrjaik határozatlanok (pl. „képzeli el az emberi természetet”; „képzeli el egy igazságos társadalmat”). A fiktív közvetíti e két véglet között azáltal, hogy alakot ad az imagináriusnak, és ezáltal hozzáférhetővé teszi a valóst. Iser egyik kedvenc példáját idézve: Henry Fielding *Tom Jones* című regénye az emberi természetről mond el valamit a főhős élettörténetén, nevelődésén és botladozásain keresztül. Olyasmint méghozzá, amelyet elvont filozófiai vagy társadalomelméleti fogalmakkal nem lehetne elmondani. Az irodalomban (mindenekelőtt az epikában) tehát a három összetevő állandó összjátékával van dolgunk.¹²²

Iser három fikcióképző aktust nevez meg a könyvében: a kiválasztást, a kombinációt és az önfeltárást. Elsőként lássuk, miben is rejlik a **kiválasztás aktusa**. A kiválasztás során a szerző a valós bizonyos részeit átemeli az irodalmi szövegbe. Maguk az elemek, amiket kiválaszt, ettől még nem válnak fiktívvé, ellenben kiválasztásuk aktusa a fikcióképzéshez tartozik. Azáltal, hogy bizonyos elemeket a szerző a valóságból átemel a művébe, kiszakítja azokat eredeti környezetükből, egy új vonatkoztatási rendszert hozva létre. Ezen aktussal egyszerre két dolgot is megtesz az alkotó, először is ráirányítja a figyelmünket bizonyos elemekre, másodszor viszont lehetőséget ad nekünk, hogy észleljük azokat az elemeket, amiket nem választott ki.

122 Iser, *A fiktív és az imaginárius*, 24.

A kiválasztásnak nincsenek szabályai, bárki bármit kiemelhet, és mivel nincsenek rá szabályok, át tudja lépni a valós határát, így válhat fikcióképző aktussá.¹²³ Ide kapcsolható Nelson Goodman gondolata is, miszerint az elemek kitörlése, kiterjesztése és súlyozása hozzájárul a világalkotáshoz.¹²⁴

Hogyan is működik ez pontosan? Az *ember tragédiájában* sok különböző történelmi helyszínnel, személlyel vagy fogalommal találkozhatunk: Konstantinápoly, Kepler, falanszter stb. Ezen helyszíneket, személyeket vagy fogalmakat történelmi tanulmányaink során külön fejezetekben ismerjük meg, nem egy narratíva részeként. Azonban azáltal, hogy itt a szerző kiválasztja és áttemeli őket egy saját térbe, rájuk irányítja a figyelmet, és ezzel új jelentéssel is felruhazza a kiválasztott elemeket. Az új rendszer létrejöttéhez azonban nem elégséges az elemek kiválasztása, azoknak valamiféle interakcióba kell lépniük egymással, ez pedig a kombinációnak köszönhetően történik meg.

A **kombináció** során a szerző a már kiválasztott elemeket újrarendezi, létrehozva ezzel a mű belső, saját valóságát. Minden elem olyan elemekkel kerül kapcsolatba, amelyek nem a saját rendszerükben értelmeződnek, ezáltal új értelemre kell szert tenniük, vagy legalábbis jelentésük már valami másra utal, mint eredetileg. Gondoljunk csak Az *ember tragédiájának* Falanszter színére. A művészin megalkotott széktámla magában nem hordozna túl sok többlettartalmat. Itt viszont bekerül egy rendszerbe, ahol a kreativitást, a szabad szellem kifejezését jelenti. Fontos tehát, hogy a széktámlának magában soha nem lenne ilyen jelentéstartama, sőt a többi elemnek sem. Ez kizárólag azért jöhet létre, mert ezek az elemek egy közös helyre kerülnek, és egy olyan teret hoznak létre, amelyben a széktámla is felveheti új jelentését.

Az első két fikcióteremtő aktus¹²⁵ szorosan kapcsolódik a szöveg tartalmi részéhez. A harmadik azonban eltávolodik ettől, ez az önfeltárás, önbejelentés. Az önfeltárás magában nem a fikcionalitást idézi föl.¹²⁶ Az ide tartozó mozzanatok

123 Uo., 26.

124 Nelson GOODMAN, *The Ways of Worldmaking* (Hassocks: Hackett Publishing Company, 1978), 101–102.

125 A szelekció és a kombináció Roman Jakobson strukturalista elméletében a poétikai funkcióhoz tartozik. Nála a szöveg a nyelvi rendszerből választ ki bizonyos szabályszerű egyezéseket, ekvivalenciákat, és ezeket kombinálja a megalkotás lineáris rendjében (pl. a rím révén a vers a nyelvben meglévő egybehangzásokat „hangosítja ki”). Lásd A/4.2. fejezet.

126 Iser, *A fiktív és az imaginárius*, 33.

jelzésként szolgálnak az olvasó számára, hogy új szemmel kell néznie arra, ami következik. A szerző gyakorlatilag szerződést ajánl az olvasójának, amelyben utóbbi elfogadja, hogy mindaz, amit tapasztal, nem közvetlenül feleltethető meg valamely művön kívüli valóságnak. Sok minden szolgálhat jelzésül, az egyik legjobb példa talán nem más, mint maguk a műfajok, amelyek, mint Iser írja, „szerződéses viszonyok egész sokaságát teszik lehetővé szerző és olvasó között”.¹²⁷

A műfajra mint jelzésre remek példával szolgálhat ismét *Az ember tragédiája*. Azáltal, hogy a szöveg egy bizonyos konvenciónak megfelelő formába íródik (tragédia), beilleszkedik annak hagyományába. Ezzel a beilleszkedéssel, formai megjelenéssel jelzi is olvasója számára, hogy ne úgy olvassa a szöveget, mint mondjuk egy újságcikket vagy egy riportot, hanem függessze fel a valósággal kapcsolatos bizonyos elképzeléseit. Ezáltal ugyan még nem jön létre az a fiktív valóság, amiben a fentebb például hozott széktámla új értelmet nyer. Az olvasó viszont érzékeli a diskurzus másságát, abból, hogy a megszólalók neve jelölve van, csak megszólalásokat olvas, és néhol még dőlt betűs szerzői utasítások is szerepelnek, ezáltal pedig létrejöhet az a közös munka a szöveg és az olvasó között, ami a széktámla új jelentéstartamához vezet.

3.5. SZERZŐ, IMPLICIT SZERZŐ

Többször említésre került az eddigiekben a szerző mint egyfajta cselekvő, aki létrehozza az irodalmi művet. Talán itt van a legnagyszerűbb lehetőség arra, hogy ki-
térjünk a már sokszor feltett – és sokféleképpen meg is válaszolt – kérdésre, miért hibás a „De mire gondolt a szerző?” kérdés felvetése az irodalmi művek elemzésekor.

Ugyan a fikció létrehozásában megkérdőjelezhetetlen szerepe van a szerzőnek, de a jelentésteremtés, értelmezés során pusztán az egyik lehetséges komponenssé változik. Az irodalmi mű megírása közben a szerző hajtja végre a fikcióképző aktusokat. Kiválogatja és kombinálja a valóság különböző elemeit, ráirányítva a figyelmet bizonyos szellemi tartalmakra. Mégis azt fejtegetni, hogy „De mit akart a szerző közölni?”, félrevezető lehet egy elemzés vagy egy értelmezés során.

127 ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 33.

A modern irodalomelmélet egyik meghatározó szövegében Roland Barthes többek között azt írja: „Ha Szerzőt adunk egy szövegnek, azzal valamiféle végpontot jelölünk ki számára, végső jelöltet találunk neki, lezárjuk az írást.”¹²⁸ Emellett Iser is megfogalmazza az itt már sokat idézett könyvében, hogy:

Ha ily módon annak tárgyalására korlátozzuk magunkat, hogy mit *tesz* a szöveg, s nem arra, hogy milyen jelentés kifejezését szándékolja, megmenekülhetünk a kritikai elemzés évszázados lidércétől: attól a kísértéstől, hogy megpróbáljuk azonosítani a szerző tényleges szándékát. A szerzői szándék föl kutatásának vágya a szerzői tudat vizsgálatának számtalan módját hozta létre, amelyek legjobb esetben is csak spekulatív eredményekkel kecsegtetnek. Egy szöveg szándékának fölfejtésére nem a szerző életének, álmainak és meggyőződéseinek vizsgálata kínálja a legjobb lehetőséget, hanem az intencionalitásnak magában a szövegben kifejezett megvalósulásai, vagyis az, ahogyan a szöveg válogat a szövegen kívüli rendszerekből, illetve közöttük. A szöveg intencionalitása ezek szerint abban áll, ahogyan fölosztja és eltávolítja magától azokat a rendszereket, amelyekkel összekapcsolódik. A szándék tehát nem található meg abban a világban, amelyre a szöveg utal, ugyanakkor nem is valami pusztán imaginárius. A szándék egy imaginárius minőség hasznosíthatóvá tétele – a hasznosíthatóság azonban nem függetleníthető attól a helyzettől, amelyen belül alkalmazásra kerül.¹²⁹

Iser elméletében (és általában a befogadáselméletben) tehát a szöveggel való párbeszéd az elsődleges feladatunk, és nem valamiféle szerzői szándék azonosítása. Ennek a párbeszédnek a milyensége és konklúziói pedig egyénenként eltérőek lehetnek. A szerző ugyan kiemeli a valóság bizonyos elemeit, és szándékában állhat az imaginárius egy bizonyos részére irányítani a figyelmünket, de vajmi kevés esély van arra, hogy pontosan ugyanarra fogunk gondolni, amire a szerző műve megírásakor. Emiatt van, hogy az irodalmi szöveg jelentése, szemben például az ismeretközlőével, változhat, sőt, minél több jelentésváltozásra képes, annál irodalmibbnak tekinthető. Továbbá nem is cél, hogy a szerzői intenciót kutassuk, sokkal inkább, hogy saját módunkon feldolgozzuk és értelmezzük a szöveget, és általa

128 Roland BARTHES, „A szerző halála,” ford. Babarczy Eszter, in Roland BARTHES, *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris, 1996), 53.

129 ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 27. Kiemelés az eredetiben.

közelebb kerülhessünk valamiféle imaginárius tartalomhoz. Ez is egy újabb ok, amiért csapdába csalhat minket a szerzői szándék oly sokszor előkerülő kérdése.

Mindez mégsem jelenti azt, hogy teljesen el kellene vetni a szerző fogalmát, amikor elemzéssel foglalkozunk. Van egy szerzőfogalom, ami megengedi, hogy szabadon dolgozzunk bármilyen irodalmi művel, és nem feltételez egy végső – jelentéskorlátozó – autoritást, akinek szándékai minden azzal nem egyező értelmezést kizárnak.

Az implicit szerző fogalmát Wayne C. Booth vezeti be 1961-ben megjelent *The Rhetoric of Fiction* című munkájában. Az implicit szerzőt a mű maga hívja életre, tehát nem egy rajta kívül, fölötte álló biográfiai autoritás, hanem nyelvi entitás. Minden irodalmi műben érzékelhetünk jeleket, amik arra utalnak, hogy azt valaki megalkotta, ezek lehetnek stilisztikai, esztétikai vagy ideológiai természetűek. Ezen jelek összességéből kialakulhat egy kép a fejünkben arról, hogy milyen is lehet a szöveg szerzője. Ez a kép azonban befogadónként eltér, hisz nagyban függ attól, hogy mely jelekre figyelünk fel, és azokat hogyan értékeljük.¹³⁰

3.6. LÍRA ÉS FIKCIÓ

Az eddig megismert fogalmak és megfontolások nagy részét könnyen lehet értelmezni az epika vagy a dráma esetében. De mi a helyzet a lírával?

Cs. Gyimesi Éva *Teremtett világ* című munkájában egy-egy alfejezetet szán a fikció és a képszerűség, majd pedig a fikció és a líra kapcsolatának. Először vessünk egy pillantást arra, hogy milyen kapcsolatban is áll a képszerűség a fikcióval, ezzel tovább árnyalva mindazt, amit eddig megtudtunk róla.

Cs. Gyimesi képszerűségen a következőt érti: „[...] a szövegnek az a sajátossága, hogy az olvasó tudatában érzéki képzeteket tud felidézni.”¹³¹ Talán nem nehéz olyan pillanatokat felidézni saját olvasással kapcsolatos tapasztalataink tárházából,

130 Wolf SCHMID, „Implied Author,” *Handbook of narratology*, szerk. Peter HÜHN, Jan Cristoph MEISTER, John PIER és Wolf SCHMID (Berlin: De Gruyter, 2014). Lásd még az Umberto Eco által használt „modell-szerző” fogalmat: Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY László és Gy. HORVÁTH László (Budapest: Európa, 2002).

131 Cs. GYIMESI, i. m., 38.

amikor mintha látnánk, éreznénk mindazt, amit olvasunk. Legtöbbünk valószínűleg érezni vélte például a nap melegét a *János vitéz* kezdő sorát („Tüzesen süt le a nyári nap sugára”)¹³² olvasva.

Az érzékletesség mellett a képszerűséghez tartozik a reprezentatív jelleg is. Cs. Gyimesi azt írja, hogy az irodalmi mű tárgyi alkotói (például a különböző figurák), bármennyire is egyediek vagy különlegesek, nem esetlegesek, hanem valamit képviselnek az irodalmon kívüli valóságból.¹³³ Erre a fajta reprezentatív jellegre jó példa lehet *Az ember tragédiájának* párizsi színéből, mikor Éva polgárnőként jelenik meg. Amellett, hogy Éva egy konkrét szereplőként van jelen, egyszerre tesz utalást arra, és testesíti meg azt a fajta érzületet és mentalitást is, ami jellemző lehetett a francia forradalmárookra. A képszerűség értelmezhető tehát tágabban érzékletességként vagy reprezentatív jellegként.

Szűkebb értelemben azonban a képszerűségnek van egy másik jelentése is, mégpedig a „nyelvi jelek átvitt értelmű használata, vagyis a képes beszéd (figurativitás), amely a szóképek (hasonlat, metafora, megszemélyesítés, szimbólum stb.) formájában valósul meg”.¹³⁴ Ezt a fajta figurativitást sokszor szokták a líra sajátjának tekinteni, holott megjelenhet mind a prózában, mind a drámában is.

Fónagy Iván arra a következtetésre jut, hogy a szóképeket tartalmazó mondat nem más, mint „formája szerint: téves ítélet”. Ezt ő a következő Ady-idézetten példázza: „Piros dalra gyűjtött a vér”.¹³⁵ Két „téves ítélet” található az idézetben. Először is a vér nem dalolhat, másodszor pedig a dal nem lehet piros. A magyar nyelv szemantikai szabályai szerint nem lehet a piros jelzővel illetni valamit, aminek szemantikai jegyei között nem szerepel a konkrét és a vizuális.¹³⁶ Mégis befogadóként nem fogjuk tévedésnek vélni mindazt, amit Ady leírt. Helyette a szabálysértés miatt előtérbe kerül a szavak átvitt értelmű jelentése, és a motiváltság keresésére indulunk. Befogadóként hamar elkezdünk az átvitt értelemre gyanakodni, ha számunkra idegen, új képzettársításokkal kerülünk szembe. Az „asztal lába” egy klasszikus, napi szinten használt kifejezés, de közben egy megszemélyesítés/katakrézis is, hiszen az asztal lába különbözik is az élőlények

132 PETŐFI Sándor, *János vitéz* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974).

133 CS. GYIMESI, i. m., 41.

134 Uo., 42.

135 ADY Endre, „Májusi zápor után,” *Nyugat* 1, 11. sz. (1908).

136 FÓNAGY Iván, „Jelentésátvitel,” in *Világirodalmi Lexikon* 5. kötet, szerk. KIRÁLY István és SZERDAHELYI István (Budapest: Akadémia Kiadó, 1977), 620.

lábától, például nem alkalmas helyváltoztatásra (a katarézisről lásd *A/4.1. fejezet*). Mégsem gyanakszunk átvitt értelemre, teljesen megszokott a képzettársítás. Ezzel ellentétben, amikor József Attila azt írja: „sziszeg a por”,¹³⁷ már gyanakvóbbá válunk, elkezdjük keresni az átvitt értelmet, mivel egy nem megszokott képzettársítással találkozunk. A motiváltság azonban nem a mondatban található, hanem valahol a kontextusban. Ez a kontextus pedig a líra esetében sem más, mint „lehetséges világ”, amit kikövetkeztethetünk a vers szövegéből.¹³⁸

Cs. Gyimesi három megállapítást tesz a képszerűséggel kapcsolatban: 1. az olvasó tudatában fantáziaképeket tud felidézni (érzéki megjelenítés); 2. a figuráknak reprezentatív funkciójuk van (metaforizáció); 3. szószerkezetek szintjén is létrejön (képes beszéd). Ezen három megállapításhoz viszont hozzáteszi azt is, hogy ezek nem szükségszerűen az irodalmi szöveg velejárói.¹³⁹

A képszerűség és a fikció kapcsolatának tisztázása elengedhetetlen ahhoz, hogy a líra és a fikció kapcsolatáról beszélhessünk. Cs. Gyimesi szerint a képes beszédet leginkább a lírához társítják, de az is kiderült, hogy ő maga fikció. Akkor tehát a lírai mű is fikció?

Egy szimbolista vers esetében általában nem nehéz felfedezni a fikcionalitás bizonyos jegyeit. A versben megalkotott helyzet és világ nagyban eltérhet a miénktől. Új benyomások, vad ötlettársítások és egyéb meghökkentő megoldások sora jellemezheti egy szimbolista vers teremtett világát. Azonban akadnak szép számmal olyan versek, amelyek kijelentéseire magyarázattal szolgálhatnak életrajzi tények. Cs. Gyimesi felhívja arra a figyelmünket, hogy minden vers kiemelkedik a köznapiságból. Bármily közvetlen formában is legyenek megfogalmazva a versben közölt információk, befogadóként érzékeljük, hogy azokat nem szabad egyértelműen elhinni.¹⁴⁰ Itt eszünkbe juthat Iser önbejelentésként megnevezett fikcióképző aktusa. Abban a pillanatban, hogy érzékeljük egy szövegről, az egy lírai alkotás, máris másfajta beállítódással olvassuk azt. Fikciója nem csak azáltal jön létre, hogy képes beszédet használ, hanem maguk a versben alkalmazott konvenciók is elindítanak minket azon az úton, ami a fiktív felfedezéséhez vezet.

137 JÓZSEF Attila: *Határ*.

138 CS. GYIMESI Éva, i. m., 44.

139 Uo., 45.

140 Uo., 48.

3.7. A LÍRAI ÉN

A líra és a fikció tárgyalása során természetesen érdemes kitérnünk még a lírai én szerepére is.

A teremtett világokkal kapcsolatban tárgyaltuk már a szereplő fontosságát. A szereplőkkel kapcsolatos megfigyelések bizonyos szinten alkalmazhatóak a líra esetében is. Egy elbeszélő költeménynek vagy balladának vannak szereplői, akikre rámutathatunk, mint tapasztalatközvetítő entitásokra.

Ellenben léteznek olyan lírai alkotások, amelyek nem tartalmaznak egyértelműen szereplőket. Ezen esetekben a lírai én szolgálhat nekünk kapaszkodóként. Iser a következőképpen nyilatkozik a fikció és a lírai én kapcsolatáról: „A lírai én például a szövegen kívüli diskurzusformákból a költeménybe átültetett sémák csomópontja, ám e sémák óhatatlanul érvényüket veszítik, mihelyt csomópontjuk, a lírai én önálló arculatra tesz szert.”¹⁴¹

Iser szerint tehát a költeménybe bekerült elemek már a lírai én által kapcsolódnak egymáshoz. Azonban, amint érzékeljük a lírai én létezését, ezen elemek elveszítik eddigi jelentésüket, s egy újat vesznek fel. A lírai én jelzésként (önfeltárás aktusa) szolgálhat a számunkra, hogy függesztük fel a szövegben megjelenő elemekkel kapcsolatos eddigi elképzeléseinket. Emellett pedig valamiféle közvetítő szerepét is felveszi, aki „tapasztalatait” átadja nekünk, azáltal, hogy megmutat egy új szabályok mentén működő világot. Mondjuk egy olyat, ahol igenis lila dalra fakadhat egy nyakkendő.

3.8. FIKCIÓ ÉS KULTURÁLIS EMLÉKEZET

Eddig sokszor hangsúlyoztuk már, hogy a fikció és a valóság kapcsolata igen bonyolult. Ezért is merülhet fel a kérdés, hogy mi a helyzet akkor, amikor a kulturális emlékezet lép kapcsolatba az irodalommal (vagy más művészeti ággal). A kulturális emlékezet egyértelműen a valóságunk része, olyan emlékek összessége, amelyek

141 Iser, *A fiktív és az imaginárius*, 31.

meghatározhatják kis- vagy nagyobb közösségek teljes identitását. És ezen emlékek továbbélése nem ritkán köszönhető irodalmi műveknek. De ha az irodalom fiktív, akkor az abban megörökített emlékek is fiktívek? A kulturális emlékezet, ha könyvbe kerül, már nem is biztos, hogy valóság?

Astrid Erll *Memory in Culture* című munkája remek összefoglalója a kulturális emlékezettel kapcsolatos eddigi eredményeknek. Ezek mellett azonban kitér annak irodalommal való kapcsolatára is. A most következő rész nagyban támaszkodik Erll könyvének VI. fejezetére (*Literature as a Medium of Cultural Memory*).

Erll felhívja a figyelmet, hogy az irodalom és az emlékezet rendelkezik közös vonásokkal. Hármat nevez meg: a sűrítést, a narrativitást és a műfajok használatát.¹⁴²

A sűrítés fogalma alatt azt értjük, hogy összetett ötletek, érzések, képek össze tudnak olvadni egyetlen fogalomban. Itt a szerző példaként a november 9-edikét említi, ami a németek emlékezetében egyszerre jelöli a berlini fal lebontásának kezdetét, az 1918-as forradalmat, az 1923-as sörpuccsot és az 1938-as Kristály-éjszakát is. Hasonlóan az irodalomban is vannak fogalmak, amik jelentéstartalma már igencsak széles, gondolhatunk akár a Párizshoz kötődő megannyi képzettársításra a példa kedvéért.¹⁴³

A második közös tulajdonsága az emlékezetnek és az irodalomnak a narratívák használata. A kulturális emlékezet nem képes minden momentumot megőrizni, csak bizonyos kiválasztott pontok maradnak meg benne. Ezeket azonban időbeni és okozati összefüggésekkel egymáshoz kell csatolni, hogy értelmes egészet alkothassanak.¹⁴⁴ Az irodalomban a teremtett világokkal kapcsolatban már tárgyaltuk a cselekmény, illetve a történet fontosságát.

A harmadik közös pont pedig a műfajok használata. „A műfajok konvencionizált formák arra, hogy eseményeket és tapasztalatokat kódoljunk; és a műfaji konvenciók tárháza önmagában is emlékeket tartalmaz”¹⁴⁵ – írja Erll. Az irodalom és a műfajok kapcsolatát talán nem is kell magyarázni, hisz aligha lehetséges egy-egy irodalmi mű tárgyalása annak műfaji besorolása nélkül.

A fenti három közös tulajdonságon keresztül láthatjuk, hogy van összefüggés a kulturális emlékezet és az irodalom között. Továbbá számos olyan irodalmi művet lehet említeni, amely történelmi és kulturális eseményekkel erősen átitott.

142 Astrid ERLL, *Memory in Culture* (Basingstoke: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2011), 145–149.

143 Uo., 146.

144 Uo., 147.

145 Uo.

Kertész Imre *Sorstalanság* című regénye, amellet, hogy nagyszerű irodalmi teljesítmény, a holokauszt kulturális emlékezete számára is döntő alkotás. Külön érdekesség, és akár az implicit szerző intelmének is minősíthető, hogy az egyetlen megnevezett budapesti közterület (a pályaudvarok kivételével) a Nefelejcs utca.

Mégsem mondhatjuk azt, hogy a kulturális emlékezet és az irodalom tökéletesen megfeleltethető egymásnak.

A kettő közötti egyik – és esetünkben legfontosabb – különbség a fikció előjoga.¹⁴⁶ Az előjogot ez esetben érdemes úgy értelmeznünk, mint egyfajta szabadságot. Az irodalmi szöveg megengedheti magának, hogy ne a dokumentálható valóságot közölje. Iser háromosztatúságára és fikcióképző aktusaira hivatkozva Erll rámutat, hogy bizonyos fiktív elemek utat találhatnak a vallások által létrehozott emlékekben, adott esetben historiográfiai írásokban. Azonban kizárólag az irodalom esetében egyszerre jelölt és elfogadott az imaginárius felé mutató. Mindennek köszönhetően egy irodalmi mű megteheti, hogy különböző, a fiktívvel kapcsolatos előjogokat élvezzen. Ilyen előjog lehet a fiktív narrátor, a különböző belső gondolatok bemutatása, a múlttal kapcsolatos nem bizonyított vagy egyszerűen hamis tények bemutatása, vagy alternatív valóságok elképzelése.¹⁴⁷

Összességében tehát az irodalom szerepe nem elhanyagolható a kulturális emlékezet szempontjából, egyértelműen képes megőrizni bizonyos mozzanatokat a múltból. Ezen mozzanatokat segíthet más módon megérteni, újraértelmezni, elgondolkodni róluk. Ettől függetlenül mindig bizonyos fokú kétkedéssel kell szemlélni az általa közölt tényeket. A fiktív – még jelenléte nem is olyan egyértelmű – ugyanúgy jelen lesz egy történelmi regényben is, mint *Az ember tragédiájában*.

3.9. ÖSSZEGZÉS

A fikció több, mint egyszerű szembenállás a valósággal. Általa megérthetünk fogalmakat, elképzeléseket, amelyek körülvesznek minket, vagy ki is szabadulhatunk realitásunkból kis időre. Segítségével új tapasztalatokat szerezhetünk, és olyan

¹⁴⁶ Uo., 149.

¹⁴⁷ Uo., 150.

dolgok leírására is képessé válhatunk, amikről soha nem szereztünk érzéki benyomásokat. A fiktív nem ellentételezése a valósnak, hanem valami, ami táplálkozik belőle, és általa még többet érthetünk meg mindarról, ami körülvesz minket.

Az irodalom egy folyamatos, lehetőségekkel és potenciális valóságokkal teli gondolatjáték, de a játékhoz elengedhetetlen, hogy felfüggeszünk szabályokat, vagy újakat hozunk létre. És amikor mindezt megtesszük, létrehozuk saját, szabad, általunk teremtetett, fiktív világainkat. Sok esetben ez egy teljesen természetes folyamat, mint amikor esti mesét mesélünk, vagy csak előadunk egy vicces történetet. Az irodalom szakszerű értelmezéséhez és tanításához ugyanakkor elengedhetetlen, hogy a fikcióképzéssel ne csak mint automatikus, ösztönös működéssel szembesüljünk, hanem reflektáljunk annak világalakító, világértelmező funkcióira is.

4. A MŰÉRTELMEZÉS KÉRDÉSEI

HAVAS-KOVÁCS DOMINIKA – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS



4.1. A MŰÉRTELMEZÉS RETORIKAI ÉS ALAKZATTANI KÉRDÉSEI

KOVÁCS DOMINIKA

4.1.1. BEVEZETÉS

A mintegy háromezer éves múltra visszatekintő *retorika* tudományát és művészetét sokan sokféleképpen értelmezték az évezredek során. A mai fogalmunk szerinti retorika a görögöknél alakult ki, és tovább élt a nyugat-európai társadalomban.¹⁴⁸ Ez nem azt jelenti, hogy máshol ne jött volna létre a meggyőzés művészete, de a retorika tudománya az ógörög bírósági gyakorlatban fejlődött ki és terjedt el.¹⁴⁹ A görög eredetű szó jelentése 'szónoklattan'. Az ókori irodalomban számos definícióját és felfogását olvashatjuk, ebben a fejezetben azonban nem szándékozunk a teljes klasszikus retorika kialakulásának és ókori történetének áttekintését nyújtani, sokkal inkább egy átfogó értelmezést kívánunk adni az olvasónak. Miképpen segíthet a retorika ismerete a műértelmezésben? Hogyan jelenik meg a meggyőzés művészete a nem hétköznapi szövegekben? Meghatározható-e az irodalmi nyelv sajátos, nem irodalmi nyelvtől eltérő figuralitása? Ezt követően közelebbről is

148 ADAMIKNÉ JÁSZÓ Anna, *Klasszikus magyar retorika* (Budapest: Holnap Kiadó, 2013), 17.

149 Uo.

megvizsgáljuk a szóképek szerepét, azok különböző (klasszikus, kognitív) felfogását, ugyanakkor a retorikához kapcsolódó fogalomtár egy későbbi, a lírai művek elemzéséről szóló fejezetben (B/2.5.) is előkerül majd. A trópusok közül a *metafora* fogalmára térünk ki részletesebben: miért pont ez áll a retorika eszköztárának középpontjában? Végezetül pedig rátérünk arra, hogy a műértelmezésben milyen szerepet játszanak a trópusok, és van-e műfaji különbség bizonyos szóképek alkalmazása során.

A Nemzeti Alaptanterv¹⁵⁰ iránymutatása szerint egy gimnáziumi diák a retorika tudományával 11. osztályban találkozik először. Ekkor megtanítjuk nekik a retorika fogalmát, annak a kommunikációhoz való viszonyát, majd a szónoki beszéd részeit, az érvek típusait, és a retorikai szöveg előadásának megfelelő eszközeit. A tananyag rész végét pedig egy vitával zárjuk, ahol a diákok felhasználva az addig szerzett tudásukat, a maguk által megalkotott retorikai szöveget előadhatják, osztálytársaikkal vitára bocsáthatják. Az anyanyelvi nevelés egyik kiemelkedően fontos része lenne – a metakogníció fejlesztésével együtt –, hogy a tanulókat különböző műfajokon keresztül megismertessük az írás folyamatával úgy, hogy ezáltal tudatosan alkalmazzák a megfelelő stratégiákat a minél jobb szövegalkotás létrejöttének érdekében. A digitális korszak megjelenésével még fontosabbá vált, hogy a diákok megtanulják az írott norma szabályait. A fogalmazásírás az egyik legfontosabb kompetencia, amelyben egy adott kérdésre választ kell adniuk úgy, hogy közben voltaképpen a retorika eszköztárával dolgoznak.¹⁵¹

Véleményünk szerint a retorika tanításának, felfogásának problematikáját jól tükrözi a gimnáziumi tananyagban betöltött szerepe, ami mintegy a hétköznapi nyelvtől távol álló, önmagában létező, valami ókori vagy legalábbis nagyon régi tudományként kezeli azt. Ha alaposabban megvizsgáljuk a közoktatásban tanított retorika fogalmát, akkor a következő megállapításokat tehetjük. A korábbi évek tankönyvi szövegeiben az alábbi definíciót olvashattuk:

A retorikát magyarul szónoklattannak vagy ékesszólásnak szokás nevezni. Hagyományosan a szónoki beszéden egy szónok által ünnepi körülmények között, nagy nyilvánosság előtt mondott, ékes stílusú politikai vagy ünnepi beszédet értenek.

150 Lásd <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1200110.kor> Utolsó hozzáférés: 2025. 06. 09.

151 MAJOR Hajnalka, *Retorika és szövegalkotás* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 3.

A régi görögöknél és a rómaiaknál az ékesszólás tanítói voltak a retorok, akik maguk is szónokoltak.¹⁵²

Ez a meghatározás az olvasót már határozottan irányítja afelé, hogy ennek a tudománynak semmi köze nincs a hétköznapi, hovatovább a 21. századi nyelvhez, hiszen az ókorban alakult ki, és szónokok használták. Tovább haladva a következőt olvashatjuk:

A retorika napjainkban vizsgál minden olyan szóbeli megnyilatkozást, amelyben legalább az egyik fél nem csak a saját képviselésében szólal meg. A nyilvánosság előtt tartott beszédek közé nemcsak a politikusok szónoklatait, az ünnepi beszédek soroljuk, hanem a tanár előadását, a diák felelését, sőt számos magánéleti beszédet is. A retorika tehát beszélni tanít.¹⁵³

A retorika ennek értelmében beszédünk egyik alappillére, Nietzsche szavaival élve: „a nyelv maga szintiszta retorikai fogások eredménye.”¹⁵⁴ A fenti, elkülönítésen és nyelvi ornamentalizmuson alapuló meghatározásokkal ellentétben Friedrich Nietzsche a *Retorika* (1874) című értekezésében kifejti, nem létezik olyan, hogy a nyelv nem-retorikus.¹⁵⁵ Épp ellenkezőleg, a meggyőzés eszközeinek tudattalan eszköztára aktivizálódik a megnyilatkozás során. Noha az iskolai tankönyv definíciójában is olvashatunk hasonlót, az mégis teljesen más irányból közelít a retorikai szöveg fogalmához és közvetve a nyelv működésének problémájához. Kétségtelen, hogy a retorikai fogások esetében tudatos és célirányos nyelvi megformálással találkozunk, de az ebben az értelemben elgondolt retorika egy retorikátlan nyelv meglétét előfeltételezi, amelyet a retorika(i) (tudás) révén formálunk, illetve díszítünk fel. Ezzel a hagyománnyal szakít Nietzsche a *Retorikában*. A középiskolai tankönyvekben azonban inkább a díszítés elvén alapuló retorika tendenciája figyelhető meg, hiszen a szónok és a szónoki beszéd kifejezését, a vád- és védőbeszéd, a köszöntő és az ünnepi beszéd fogalmát vezeti be, és viszi végig az érvek típusainak

152 ANTALNÉ SZABÓ Ágnes és RAÁTZ Judit, *Magyar nyelv és kommunikáció. Tankönyv a 11. évfolyam számára* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2020), 17.

153 Uo.

154 Friedrich NIETZSCHE, „Retorika,” in *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997), 5–49, 17.

155 Uo.

bemutatása során. Ily módon az oktatásban elsiklik az a fontos meghatározás, miszerint „a diák felelése, sőt számos magánéleti beszéd is” ide tartozik, tehát minden megnyilatkozásunk a retorika eszköztárával felruházva artikulálódik.

Az eszközelvű felfogással szemben Nietzsche koncepciója szerint minden nyelvi megnyilatkozás egyben retorikai is. Érdekes az idézetünk első részét is alaposabban megvizsgálni: „A retorika napjainkban vizsgál minden olyan szóbeli megnyilatkozást, amelyben legalább az egyik fél nem csak a saját képviseletében szólal meg.”¹⁵⁶ Ez ismét ugyanazt a problémát hívja elő, amely az imént szóba került. Vagyis a tankönyv szerint a retorika fogalma alatt létrejött szövegek elsődleges feladata valakinek a képviseletében megszólalni, tehát a szónok fogalmát igyekszik bevezetni, amire a későbbiekben a teljes anyagrészt felfűzi. Mindeközben a nyelvről és a retorikáról is bizonyos célok érdekében használható, formálható eszközként gondolkodik. Jogosan teheti fel az olvasó azt a kérdést, hogy miből eredeztethető ez a felfogás. Ennek oka ismételten az ókori hagyományhoz vezethető vissza. Az antik retorikai szövegek prózája voltaképpen a hangos beszéd leképződése – gondoljunk itt például Cicero beszédeire –, miközben az újkori ember prózája az írásból interpretálható, vagyis stilisztikánk elsősorban az olvasás – és nem a beszéd – által alakul ki és jelenik meg.¹⁵⁷

4.1.2. TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

Ahhoz, hogy a retorika tanításához, értelmezéséhez közelebb kerüljünk, meg kell vizsgálnunk röviden, a teljesség igénye nélkül az **alakzatok** és a **trópusok** fogalmát, azok felosztását tudománytörténeti kontextusban. Ehhez a továbbiakban Szikszainé Nagy Irma értekezését vesszük alapul.¹⁵⁸

Az ókori retorikahagyomány igen gazdag alakzatkészletet hagyott ránk. A retorika terminológiája a két ókori nyelv, a görög és a latin terminus technikusok keveredéséből jött létre. Ezek megnevezését, értelmezését a későbbi korokban számtalanszor átalakították, de ami a legmeghatározóbb, hogy már a Kr. e. 3–2. században

156 ANTALNÉ SZABÓ és RAÁTZ, i. m., 18.

157 NIETZSCHE, „Retorika,” 20.

158 SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *A kérdésalakzatok retorikája és stilisztikája* (Budapest: Helikon, 2008), 23–40.

különválasztották az alakzatokat a szóképektől, valamint az elokúción belül is elkülönítették a szóalakzatok és a gondolatalakzatok fogalmát.¹⁵⁹ Az ókori rétor a hang- és a mondataalakzatot nem ismerte, hiszen önmagában a mondat fogalmát sem használták, tudatukban csak a szó- és a gondolatalakzatok voltak ismeretesek. Ez utóbbi különbségét abban vélték felfedezni, hogy míg a gondolatalakzat átalakítható, addig a szóalakzatok nem. Ennek megértése céljából egy rendszert alkottak, amely az ókori felfogás óta a retorika egyik alappilléreént jelenti, ez a változáskategóriák rendszere. Az ebben lévő műveletek pedig az **adjekció** (hozzáadás), a **detrakció** (elvonás), a **transzmutáció** (átrendezés) és az **immutáció** (helyettesítés).

Az adjekció olyan retorikai művelet, amelyben egy új, eddig nem létező alkotóelem csatlakozik a meglévőhöz. Ez a nyelv valamennyi szintjén létrejöhet. A klasszikus retorikában megkülönböztetünk hangalakzatot, szóalakzatot, mondataalakzatot és gondolatalakzatot. Példaként említhetjük Katona József *Bánk bán* című művéből az alábbi sorokat:

Öröm miatt, –
Ott cimbalom, síp, hárfá zengenek:
Ott azt hiszik, hogy ők örvendenek –
 Nem, nem, csak egy az, aki itten örvend,
 Mikhál az, a bojóthi.¹⁶⁰

Ebben a részletben két adjekciós műveletet is tetten érhetünk: mindkettő az **anaphora**-ként ismert stilisztikai alakzatban ölt testet. Míg az *ott* / *ott* mindössze e szó verssor eleji ismétlését fejezi ki, addig az örvendenek / örvend már ismétlésen alapuló gondolatalakzatként értelmezhető.

Az adjekció ellenpárjaként említhető detrakció bizonyos nyelvi elem(ek) elhagyását jelenti. Az előzőhöz hasonlóan itt is megkülönböztetünk hangalakzatot, szóalakzatot, mondataalakzatot és gondolatalakzatot. Katona drámájánál maradva a következő példával személtetjük ezt a műveletet:

Hm; hátha mégis úgy lehetne? Furcsa!

¹⁵⁹ Uo., 23.

¹⁶⁰ Lásd <https://mek.oszk.hu/00700/00723/00723.htm> Utolsó hozzáférés: 2022. 07. 06. A fejezetben található további *Bánk bán*-idézetek forrását is ez jelöli.

Joggal kérdezheti az olvasó, hogy mire gondolhat itt Simon. Mi az, ami mégis úgy lehetne? A válasz többrétegű, de a stilisztikánál maradván láthatjuk, hogy Katona itt az **ellipszis**, vagyis az elhagyás alakzatát használta, ami a detrakció műveletébe tartozik.

A harmadik művelet a transzmutáció, amely a stílushatást a felcserélésen keresztül igyekszik elérni. A nyelvi szintek közül a hangalakzatok, a mondat- és gondolatalakzatok között találhatjuk meg. Egyik ilyen kiemelkedő stilisztikai alakzata az **enallage**, azaz a jelzők szintaktikai átrendezése. Ebben az esetben a jelző nem azon névszó előtt áll, ahol köznyelvi értelemben használnánk, hanem a versben/sorban/mondatban egy másik, logikailag nem megszokott névszóhoz kapcsolódik.¹⁶¹ Erre a jelenségre a következő példát említhetjük:

Ó, mely hideg! – Mit is beszélek én
ezen megúnt *fagyos személy üres*
szívének, aki eddig sem tudá azt,
hogy mit tegyen forróan érzeni.

Ebben az idézetben jól látszik a jelző logikailag helytelen használata. Noha értelmezni tudjuk azt is, hogy *fagyos személy*, itt a kontextus mégis egy másfajta értelmezési lehetőséget tár elénk: ezekben a sorokban Ottó azzal érvel Biberachnak, hogy az ő üres és egyben fagyos szívét senki nem tudta felmelegíteni, egészen addig, amíg Melindát meg nem pillantotta.

A retorika legutolsó átalakító eljárása az immutáció, vagyis a helyettesítés művelete, amely az adjekcióhoz és a detrakcióhoz hasonlóan a nyelv minden szintjén megtalálható. A klasszikus retorikában ide tartozik például a **metafora** (ennek a kérdéskörnek a problematikájáról a későbbiekben részletesebben szólnunk). Példaként említjük a következő idézetet:

[...] ménköcsapás ugyan letépheti
rólam *halandóságom köntösét*;

161 SZABÓ G. Zoltán és SZÖRÉNYI László, *Kis magyar retorika* (Budapest: Helikon, 1997), 106.

Bánk monológjának e metaforája („halandóságom köntöse”) révén az emberi testet a halhatatlan lélek köntöseként látjuk, melyet a halál (itt a ménkőcsapás) tép le rólunk.

A négy változáskategória rendszeréről a későbbiekben még szót ejtünk. A következőkben azonban rátérünk az alakzatelmélet, az immutáció és azon belül is a metafora problémájának kérdéskörére.

4.1.3. ALAKZATELMÉLETEK

Az alakzatelmélet első megjelenését Gorgiasz (Kr. e. 5. század) nevéhez köthetjük, akinek szónoki beszédeiben használt stílusesszközeit „gorgiaszi figuráknak” nevezzük. Az ókori rétor csupán négy alakzatot különített el, szónoklataiban pedig leggyakrabban az ellentétet alkalmazta.

Arisztotelész (Kr. e. 329–323) a retorikát filozófiailag gondolta el. *Rétorika* című munkájában a szónoklattan három területét mutatta be: az érveléseméletet, egy beszédstílus-elméletet, valamint a beszéd felépítésének elméletét. Csakhogy az alakzatok osztályozásának motivációja teljes mértékben kiszorította azt a filozófiai elgondolást, amelyből az egész tudomány kifejlődött, ami a dialektikán keresztül a filozófiához kötötte.¹⁶² Itt még mindig kevés szóképpel és alakzattal találkozunk, ezek majd a későbbi retorikusoknál bővülnek ki igazán. Arisztotelész az alakzatok keletkezésének forrását még nyelvhelyességi hibának tartja, vagyis amikor a szavakat nem megfelelő sorrendben írjuk le (terminus technicussal élve ez a szolecizmus). Írásaiban kiemeli, hogy a szöveg rendkívüliségét az teremti meg, ha minél idegenszerűbb, vagyis minél több alakzattal él.

Az első rendszerezett latin retorika atyjaként Cornificiust tartjuk számon, aki a *Rhetorica ad C. Herennium* című művében a görög mintákat követve a stílussajátságokat funkcionálisan rendezve az illősegre (*aptum*) építette. Ez a „Kr. e. 1. századig fennmaradt görög és római retorikai kézikönyvek közül a legteljesebb retorikai rendszert tartalmazza.”¹⁶³ Cornificius három stíluserejnt különböztet meg: választékosság (*elegantia*), szerkesztettség (*compositio*) és fenség (*dignitas*). Az alakzatokat a fenség stíluserejny

162 Paul RICOEUR, *Az élő metafora* (Budapest: Osiris, 2006), 15–16.

163 ADAMIK Tamás, *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig* (Budapest: Seneca Kiadó, 1998), 99.

csoportjába sorolja, és két fajtáját különbözteti meg: a szó- és gondolatalakzatokat. A különbség szerinte abban rejlik, hogy „a szóalakzat magának a beszédnek finom csiszoltságában áll. A gondolatalakzat fensége nem a szavakban, hanem magukban a gondolatokban rejlik.”¹⁶⁴ Itt érzük tetten először a szó- és gondolatalakzat fogalmát, amelyből 35 szó- és 19 gondolatalakzatot sorol fel. Cornificius gondolatmenetét követi Cicero is annyi különbséggel, hogy *De oratore* című művében határozottabban elkülöníti e két alakzattípust, és azt mondja, hogy „a szó- és gondolatalakzatok között a különbség, hogy a szóalakzat megszűnik, ha a szavakon változtatasz, a gondolatalakzat azonban megmarad, bármilyen szavakat használsz.”¹⁶⁵ Cicero számára tehát a gondolatalakzat hatásosabb eszköz volt a szónoki beszédben, mint a szóalakzat.

Az ókorban a retorika tudományával foglalkozó rétorok közül a legmeghatározóbb Quintilianus volt, aki a Kr. u. 94–95-ben megjelent *Institutio oratoria* című művében külön fejezetben tárgyalta az alakzatokat és a szóképeket. Szónoklattanában görög nyelvből átvett szavakkal nevezi el az alakzatot *figurának*, míg a szóképet *trópusnak*. A klasszikus retorika a trópuszt az immutáció egyik aleseteként tartja számon, mivel az egy konvencionális nyelvi kifejezést helyettesít egy nem mindennapi terminussal. Ezt alapul véve a szinonimák közötti választás is az immutáció műveletébe tartozhat. Mivel az alakzat, vagyis a *figura* kétféle értelmezésben használatos, kiemeli, hogy szűk értelemben vett alakzatoknak csakis a *szkémákat* nevezhetjük, amelyek a szó köznapi nyelvben használt jelentésétől eltérnek. A trópusoknak pedig a következő definíciót adja: „A szókép valamely szónak vagy kifejezésnek saját jelentéséből egy másikba való művészi átvitele.”¹⁶⁶ Magyarázataiban a metaforát mutatja be, miszerint ennek a névátvitelnek az alkalmazása egyrészt lehet kifejezőbb, másrészt illőbb. „Tehát átviszünk egy névszót vagy igét a saját helyéről, ahol tulajdonképpen, arra a helyre, amelyen vagy nincs tulajdonképpen szó, vagy az átvitt jobb a tulajdonképpeninél.” Példaként pedig a szőlőt hozza, amelyet a parasztok nemes egyszerűséggel „gyöngy”-nek neveznek.

164 Cornificius: „[...] est, quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitione. Sententiarum exornatio est, quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem.” CORNIFICIUS, *Rhetorica ad C. Herennium*, szerk. ADAMIK Tamás (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), 216.

165 Cicero: „[...] inter confirmationem verborum et sententiarum hoc interest, quod verborum tollitur, si verba mutaris, sententiarum permanet, quibuscumque verbis uti velis.” CICERO Marcus Tullius, *De Oratore*, 3 (Lipce: Teubner, 1969), 201.

166 Quintilianus: „[...] τρόπος est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio.” ADAMIK, i. m., 94–95.

De stilisztikailag illőbbnek mutatkozik, így az ékesség kifejezésére szolgál a „fényes származás”, vagy „a népgyűlés vihara”.¹⁶⁷

A modern retorika egy, a metaforához hasonló új szemantikai alakzatot hozott létre: a **katakrézist**. Ezt az alakzatot akkor használjuk, amikor egy adott jelenségre nincs az anyanyelvben megfelelő szó. Ilyenkor vagy az anyanyelvet felhasználva a már meglévő szókészletből hozunk létre egy új szót, vagy idegen nyelvből átvesszük a szerintünk megfelelőnek gondolt kifejezést. Példaként említhetjük a *hegy lába* / *hegy alja* kifejezéseket. Mivel a hegynek sem lába, sem pedig alja nincsen, ugyanakkor azon részét, amely a talajjal érintkezik valahogyan meg kellett nevezni, metaforikusan a *lába* / *alja* szavakat fogadta el a köznyelv. Jól látszik tehát, hogy a katakrézis esetében olyan szószerkezeteket alkothatunk, amelyek tagjai a köznyelvben más, önálló jelentéssel bírnak.

Az alakzatokat Quintilianus két csoportra osztja: gondolatalakzat (*figura sententiarum*) és szóalakzat (*figura verborum*), a különbséget pedig abban látja, hogy „a gondolatalakzat a gondolat megfogolásában, a szóalakzat a nyelvi megformálásban áll”.¹⁶⁸ Érdekesség, hogy az olasz tudós, Julius Caesar Scaliger a *Poetices libri septem* című művében nem választja el az alakzatokat a szóképektől, hanem azokat együtt tárgyalva közös néven, *figuraként* említi.¹⁶⁹

A klasszikus francia retorika két nagy alakja Lamy és Dumarsais. Előbbi a barokk korszak egyik kiemelkedő retorikusa, aki úgy vélte, hogy az alakzatok használata nemcsak célszerű, de nélkülözhetetlen is, hiszen amikor létrehozunk valamilyen alakzatot, akkor nem a nyelvi jelenséget szeretnénk érzékeltetni, hanem a bennünk kialakult érzelmi változást kívánjuk szavakba foglalni.¹⁷⁰ Utóbbi, Dumarsais a *Traité des tropes* (1730) című értekezésében az alakzatoknak három funkcióját különíti el: a kellem, az élenkség és a nemesség felkeltését. Dumarsais visszamegy az alapokig és egy egyetemes megközelítést tár elénk: noha az eddigi retorikatudomány azt a felfogást képviselte, hogy az alakzatok eltérnek a mindennapokban használt köznyelvtől, mégis „ezekből az alakzatokból több keletkezik egy nap alatt. [...] Korántsem

167 QUINTILIANUS Marcus Fabius, *Szónoklattan*, szerk. ADAMIK Tamás (Pozsony: Kalligram, 2008), 547–548.

168 QUINTILIANUS: „[...] illa est enim posita in concipienda cogitatione haec in enuntianda.” Uo., 94–95.

169 SCALIGER: „Figura [...] quam Tropon agnoscebamus.” SZIKSZAINÉ NAGY, *A kérdésalakzatok retorikája és stilisztikája*, 27.

170 Uo., 29.

a figurák állnak távol az ember köznapi nyelvétől, éppen ellenkezőleg, a figurák nélküli beszédmód állna távol tőle, ha egyáltalán lehetne olyan szöveget alkotni, amelyben csak nem képes kifejezések szerepelniük.”¹⁷¹ Végezetül megadja saját definícióját, amit a meghatározó 20. századi francia narratológus, Gérard Genette is idéz, majd a későbbiekben bírálja is: az alakzatoknak „van egy általános tulajdonsága, amely érvényes minden mondatra és szóösszetételre, és abból áll, hogy jelent valamit a grammatikai szerkezet által; de az alakzatos kifejezéseknek van még egy jellegzetes módosulásuk, amely saját, és ennek révén tudjuk csoportosítani az alakzatfajtákat”.¹⁷² Genette szerint Dumarsais nem csinál mást, mint az alakzat létét önmagával, vagyis formájával azonosítja, ami azért is problémás, mert visszatérünk az alakzat alapvető meghatározásához: „amely szerint az a jel és jelentés közti eltérés, a nyelv belső tere.”¹⁷³

Dumarsais-t követte Fontanier, aki az alakzatokat fonetikai, szintaktikai és szemantikai csoportokba osztotta, sőt ő volt az, aki különválasztotta a mondat-alakzatot a gondolatalakzatoktól.¹⁷⁴

A már hivatkozott Genette egy nagyon fontos kijelentést tett *Figures* című tanulmányában: a retorika maga az alakzatok rendszere. Míg az ókori hagyomány úgy véli, hogy az alakzat a „természetes és megszokott vagy [...] egyszerű és közönséges beszédmódoktól eltávolodott kifejezésmódot jelentette”, mégis mindennapos ezek használata, ahogy ő fogalmaz: „a piacon egy nap több alakzatot alkotnak, mint az akadémiai ülések több napján.”¹⁷⁵ Genette cáfolja, hogy ami egyszerű, az egyben közönséges is lenne és fordítva. Vagyis lényegében a retorika hiánya is feltételez egyfajta retorikusságot. Véleménye szerint ezek az alakzatok képesek a mindennapi beszédbe belesimulni, így a vulgáris nyelv is befolyásolja az irodalmi nyelvhasználatot. Ezen a ponton érdemes visszatérnünk Nietzsche gondolatára, aki kiemeli, hogy a retorikát nem lehet a logika alá vetni, a trópusokat nem retorikai, hanem nyelvi jellemzőként fogja fel. Ez ismét összefügg azzal, hogy a nyelv eredendően retorikus, nem pusztán utólag díszítgetjük fel alakzatokkal.

171 Tzvetan TODOROV, „Tropes et figures. Appendix,” in Tzvetan TODOROV, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967), 91–118, 101.

172 Gérard GENETTE, *Figures: essais* (Paris: Editions du Seuil, 1966), 209.

173 Uo.

174 Pierre FONTANIER, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, 1977), 64.

175 GENETTE, *Figures*, 209; vö. SZIKSZAINÉ NAGY, i. m., 30.

A klasszikus retorika-felfogásán túl meg kell említenünk az elokúció-retorikát, más néven a kifejezés retorikáját, amely strukturális nyelvészeti alapokon nyugszik.¹⁷⁶ Ez az irány Roman Jakobsonnal veszi kezdetét, aki 1956-ban megírt tanulmányával (*A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa*) egy új megközelítési módot alapoz meg. Tanulmányát tovább gondolva a liège-i egyetem kutatói csak az irodalmi szövegekre fókuszálva vizsgálták az alakzatelméletet – ezért nevezte Genette ezt a felfogást egy beszűkült retorikának. Ez a neoretorikai nézőpont alapján tér el a quintilianusi hagyománytól, amennyiben nem határolja el az alakzatokat a trópusoktól. *Rhétorique générale* című munkájukban a neoretorikusok a metabolákat (retorikai alakzatok) négy további alrendszerre osztották (metaplazmusokra, metaszémákra, metataxisokra, metalogizmusokra), és megkülönböztették a klasszikus retorikából örökölt négy műveletet is. Ennek a rendszernek a kritikája abban rejlik, hogy bár képes minden irodalmi rendszert minden szinten lefedni, a kérdésalakzatokat nem jelölik.

Történeti áttekintésünkben fontos még megemlítenünk Jean Cohent, aki a *Théorie de la figure* című tanulmányában elveti az alakzatokra használt terminus technikusokat, de legfőképp a gondolatalakzat fogalmát, arra hivatkozva, hogy az ember belső érzéseit nem lehet nyelvészetileg kategóriákba sorolni. A korábbi retorikafelfogások hibájának azt tekinti, hogy azok nem voltak képesek feltárni az alakzatok belső struktúráit. Éppen ezért Cohen arra vállalkozik, hogy logikoszemantikai értelmezéssel „megalkossa a költői nyelvhasználat szemantikai természetű alakzatainak logikai modelljét”.¹⁷⁷ Mint a neoretorika iskolájának egyik követője megfogalmazza célkitűzését: az alakzatokat meg kell jelölni, majd megnevezni és osztályozni. Bevezeti a logikussági fok fogalmát, amelynek alapja az úgynevezett ellentmondás foka. Cohen szerint az alakzatokban található alogikuság nagysága teszi lehetővé, hogy ezeket átláthatóbban, könnyebben osztályozzuk. Tanulmányában arra törekszik, hogy elkülönítse a trópusokat a nem-trópusoktól, az alakzatokat a nem-alakzatoktól, ugyanakkor kritikával illeti a korábbi elméleteket. Véleménye szerint minden alakzat kétmozzanatú: az alakzat két, egymásra merőleges tengelyre osztható fel. Az egyik a szintagmatikus tengely, ahol az eltérés észlelhető, míg a másik a paradigmatiszma tengely, ahol ezt az eltérést a jelentésváltoztatás megszünteti, így „minden nem-trópus magában foglal egy trópusot, mert

176 SZIKSZAINÉ NAGY, i. m., 32.

177 Uo., 34.

minden eltérés megkívánja, hogy jelentésváltozás révén redukáljuk.”¹⁷⁸ Példaként említhetjük a transzmutáció műveletébe tartozó **anastrophe** alakzatát, amelynek lényege, hogy két, egymást követő szó sorrendjét megváltoztatva egy emelkedetesebb stílus hoz létre. Zrínyi Miklós *Az idő és hírnév* című művében találunk is rá egy példát:

Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó,
Órák tisztességes csak légyen utolsó.

Az utolsó sor helyes szórendje a beszélt nyelvben így hangozna: „csak utolsó órák legyen tisztességes”.¹⁷⁹ Jól látható tehát, hogy ez a művelet (transzmutáció) gazdagabbá teszi az alakzatokat.

Cohen *Alakzatelmélet* című tanulmányában megmagyarázza ezen elméletének alapját.¹⁸⁰ Értekezésének kiindulópontja Charles Serrus filozófus kijelentésén alapszik: „Nincs értelme párhuzamot vonni a logika és a nyelvészet között. A nyelv szabályszerűsége nem azonos a logika szabályszerűségével, és hiábavaló kísérlet a kettő között bármiféle kapcsolatot keresni.”¹⁸¹ Cohen kísérletet tesz arra, hogy megcáfolja Serrus állítását. A két nyelvi szerkezet (felszíni/látható, mögöttes/mélyszerkezet) és a logika viszonyát egy másfajta megközelítésből vizsgálja meg. Míg korábban a kutatók csupán a felszíni szerkezet és a logika rendszerének kapcsolatát vizsgálták, addig Cohen egy új megközelítési módot tesz lehetővé: a mélyszerkezet és a logika viszonyát elemzi. A nyelvi normát új alapokra helyezi, ami véleménye szerint már nem a használaton alapszik, amely így a beszéd szintjén állandóan változik, hanem „az alap immár operatív szabályok véges és változatlan halmaza.”¹⁸² Ez teszi lehetővé, hogy létrehozzuk a költői nyelv alakzatainak logikai modelljét. Cohen úgy véli, hogy amit a jelölt jelentéstanilag magában hordoz, vagy előfeltételez, az nem ugyanaz. Felteszi azt a kérdést, hogy mire jó az alakzat?

A retorikusok azt a választ adták, hogy a „képes beszéd” mindössze esztétikai funkciót lát el, az alakzatok az érthetőségből az érzékelhetőbe vezetnek vissza

178 SZIKSZAINÉ NAGY, i. m., 34.

179 SZABÓ G. és SZÖRÉNYI, i. m., 107.

180 Jean COHEN, „Alakzatelmélet,” in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Jelenkor: 1996), 171–214.

181 Uo., 171.

182 Uo., 211.

bennünket, vagyis az érzékelésből (percepció) haladunk a fogalmiság (koncepció) felé, amely szorosan párhuzamba állítható a Szókratész óta létező filozófiával. Így válik filozófia és retorika egy közös nyelvészeti ciklussá, „amely az eredeti képzeletből indul ki és oda is tér vissza”.¹⁸³ Cohen mégis rávilágít a költészet egy alapvető sajátosságára: a jelölő nem mindig ugyanarra a jelöltre utal vissza. Ha ez így történne, akkor a költészet egyetlen funkciója csupán a sűrítés, a többértelműség elve lenne. Ha egy jelölt – mondja Cohen – másként is kifejezhető lenne, akkor miért jött volna létre a költészet? Hiszen a költészet célja a jelölt átminősítése. Cohen felteszi azt a kérdést, hogy itt valóban a képhez való visszatérésről van-e szó? Hiszen, ha megnézzük a róka példáját, akkor máris cáfolni tudjuk a fentebb leírtakat. A „róka” referense egy konkrét, érzékelhető kép, míg a „ravasz” nem az. Ebből kifolyólag nem kell magunk elé képzelni egy rókát ahhoz, hogy megértsük azt a mondatot, hogy „ez az ember egy róka”. Tehát az érzékelés, noha valóban konkrét dolog, mégsem jelent feltétlenül képiséget. Ugyanakkor feltehetjük azt a kérdést, hogy mi a helyzet azokkal a szóképekkel, ahol a képiség elképzelhetetlennek bizonyul, mint például a Mallarmé versében olvasható „kék magány”, amelyben a tiszta költészet (**poésie pure**) prototipikus példája jelenik meg. Jean Cohen tanulmánya zárásaként reflektál elméletének sarkalatos pontjaira is, miszerint azt feltételezi, hogy a költészet önmagában egy zárt világ, megfosztva minden egyediségtől, az alakzatok pedig egy olyan univerzális rendszert alkotnak, amely egyik költeményből átemelhető a másikba.¹⁸⁴

A magyarországi retorikahagyomány történetében a klasszikus retorika képviselőjeként meg kell említenünk a Szabó–Szörényi-féle *Kis magyar retorika* című könyvet. A szerzőpáros szembeállítja a trópusokat az alakzatokkal. A fentebb taglalt négy változaskategóriát (adjekció, detrakció, transzmutáció, immutáció) a következő csoportokon keresztül vizsgálják: fonológiai, szintaktikai, szemantikai és pragmatikai. Felosztásukban a trópusok az immutációhoz, míg az alakzatok a többi művelethez tartoznak. Érvelésük alapja az, hogy míg a trópusok a szavakra és azok átvitt értelmű használatára vonatkoznak, addig az alakzatok a gondolatoknak, mondatoknak a megszokottól eltérő használatára.¹⁸⁵

183 Uo.

184 Uo., 213–214.

185 SZABÓ G. és SZÖRÉNYI, i. m., 132.

A fonológiai alakzatok esetében a fonéma szintjén történik változás. Ezeket – történeti társításokat megőrizve – barbarizmusnak is hívják, mivel a jólhangzás ellen vétnek. Az adjekció műveletéről tehát akkor beszélünk, amikor egy új jelenséget illesztünk egy adott szóhoz.¹⁸⁶ Ilyen például a **paragoge** (paralempsis), amikor egy szót további betűk hozzáadásával utólagosan alakítunk át:

Egyik hiszi *eztet*, *aztat*,
 Másik hiszi *aztat*, *eztet*,
 Egymás kezéből kitépik,
 Rongálják a szent keresztet.
 (Karinthy Frigyes: *Az emberke tragédiája*)

A detrakció esetében elhagyunk egy adott szót, szótagot a szó elejéről. Ez legtöbbször metrikai okokból történik. Gyakorta találkozhatunk az és helyett csupán egy 's jelöléssel.¹⁸⁷

Érdekes megvizsgálni a transzmutáció műveletéhez tartozó **metatézis** jelenséget, amikor egy adott szón belül két fonéma felcserélődik.¹⁸⁸ Példaként említhetjük Arany János *A walesi bárdok* című balladájából a következő sorokat:

Sürgő csoport, száz szolga hord,
 Hogy nézni is *tereh*.

Itt a *teher* helyett Arany a *tereh* szót használja. A szó értelme nem, de hangzása megváltozik, ezzel hozva létre a stilisztikai hatást.

A barbarizmus tárgykörébe tartozó utolsó jelenség az **immutáció**, amikor fonológiai szinten a szó valamely hangja a köznyelvtől eltérő hangra, hangokra cserélődik.¹⁸⁹ Példaként említhetjük Arany János *Szibinyáni Jank* című verséből:

Szorul a rés, a lovag *lés*

186 Uo., 110–111.

187 Uo., 111.

188 Uo.

189 Uo.

Ebben az idézetben Arany a *les* helyett a *lés* szót alkalmazza, ezzel csupán egy hangot változtatva, amely a beszélt nyelvtől eltérő hangzást eredményez. Ez a helyettesítés hozza létre az alakzatot.

A szintaktika és a szemantika alakzatait a trópusok, vagyis szóképek és a tényleges alakzatok alkotják.¹⁹⁰ A köznyelvben és az irodalmi alkotásokban is gyakorta használunk a szemléletesség kedvéért képi ábrázolást, képszerűséget. Ez a képszerűség tágabb értelemben a hatásosság nyelvi eszközeként értelmezhető. Szűkebb értelemben azonban a nyelvi elemeknek többnyire a szókapcsolatok szintjén jelentkező, átvitt értelmű használatán alapszik.¹⁹¹ A szöveg ezen képek által láthatóvá tesz egy adott hangulatot, érzést úgy, hogy közben aktivizálja képzeletünket. A szóképek jelentősége nemcsak az irodalmi nyelvben érhető tetten, hanem a köznyelvben is fontos szerepe van például a tudományos vagy a publicisztikai stílusréteg esetében. Quintilianus szerint – ahogy fentebb láttuk – a trópus egy adott szónak a szokott értelemből másba történő átváltoztatása.¹⁹²

Szintaktikai szempontból az adjekció műveletén azt értjük, amikor bizonyos szavak, szócsoporthok ismétlődnek vagy halmozódnak. Ide sorolható például az **anaphora**, amikor a verssorok eleje ismétlődik. Erre jó példa Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című verse.¹⁹³

Hol zsarnokság van,
ott zsarnokság van,
nemcsak a puskacsőben,
nemcsak a börtönökben,

nemcsak a vallató szobákban,
nemcsak az éjszakában
kiáltó őr szavában,
ott zsarnokság van

190 Uo.

191 BENKES ZSUZSA és BALÁZS GÉZA, *Magyar nyelv a gimnázium és a szakgimnáziumok 11. évfolyamának* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2022), 110.

192 SZABÓ G. és SZÖRÉNYI, i. m., 112.

193 Uo., 116.

*Detrakción*ról, vagyis elvonásról akkor beszélünk, ha egy adott szót vagy szó szerkezetet elhagyunk a mondatból úgy, hogy közben a kontextusból kikövetkeztethető legyen. Ebbe a csoportba három alakzatot sorolhatunk: **ellipsis**, **zeugma** és **asyndeton**.¹⁹⁴ Az **asyndeton**, vagy más néven „kötőszó nélküiség” olyan szóalakzat, amikor elhagyjuk a kötőszavakat, és miközben sűrítjük a szöveget, hangulati hatást váltunk ki.¹⁹⁵ Ezt láthatjuk Melinda Gertrudishoz intézett határozott, már-már parancsba adott szavaiban:

Késő az immár!
Add vissza egy anyának gyermekét –
Add vissza testvérnek testvéreit –
Add vissza férjét e tökéletesen
megrontatott beteg lelkemnek is.

A szintaktikai alakzatok transzmutációs műveletéhez tartozik például a **hyperbaton**. Ez egy olyan szórendmódosítás, amikor két, összetartozó nyelvi jelenséget egy vagy több szó közbeiktatásával a lehető legtávolabb helyezünk egymástól.¹⁹⁶ Példaként említhetjük Bánk Gertrudishoz intézett monológjának egy részletét:

Hogy e dühösség, mely a testemet
emészt, százezer mértékben *fussa*
el lelkedet! *Hogy* a kín, a maga
egész minéműségében, csekélység
legyen tulajdon kínaidra nézve!

Mindkét versmondatban egy állítmány kapcsolódna a *hogy* kötőszóhoz, de a közbevetés révén a *hogy* és a *fussa*, illetve a *hogy* és a *legyen* szavak távol kerülnek egymástól, ezzel is érzékeltetve Bánk dühének mértékét.

194 SZABÓ G. és SZÖRÉNYI, i. m., 122.

195 Uo.

196 Uo., 125.

4.1.4. AZ IMMUTÁCIÓ PROBLEMATIKÁJA

A trópusok szemantikailag sokkal összetettebbek, mint szintaktikai, tehát mondat-szerkezeti szempontból, hiszen egy szónak a jelentése önmagában szerteágazó lehet, ugyanakkor a kontextus némi szűkítésre ad lehetőséget. A költői szövegek a teljes nyelvi rendszert mozgásban tartják. Szavaik túlmutatnak elsődleges (szótári) jelentésükön, értelmezési horizontjuk kitágul. A szemantikai alakzatok sajátossága, hogy feszültséget teremtenek a szavak, kifejezések, mondatok elsődleges, valamint a szöveg kontextusában átértelmezett (másodlagos) jelentése között.¹⁹⁷ Ebben rejlik a trópusok különbsége az alakzatokkal szemben: míg előbbi a szavak átvitt értelmű használatára, addig az alakzatok a gondolatoknak, illetve a mondatoknak a megszokottól eltérő használatára vonatkozik.¹⁹⁸ Éppen ezért – ahogy fentebb említettük – a négy változáskategória közül a trópusok az *immutáció*, vagyis a helyettesítés műveletéhez tartoznak, míg az alakzatok mind a négy változáskategóriához sorolhatóak. Kétségtelen, hogy ezeket a jelenségeket nem lehet minden esetben különválasztani, hiszen meghatározásukat mindig megszabja az adott nyelvi kontextus.

4.1.4.1. A metafora

Az immutáció egyik legjellegzetesebb trópusa a metafora. A metafora klasszikus retorikai értelemben a helyettesítést jelenti. A fogalom megújítására irányuló törekvések igen népszerűek a *nouvelle rhétorique* fogalmának keretein belül. Ahogy fentebb rámutattunk, már több évszázados hagyománya van annak, hogy a trópusokat, a nyelv figuratív vonásait szélesebb keretek között vizsgálják. Dumarsais, az *Enciklopédia* Grammatika szócikkének szerzője a trópusok vizsgálatát a grammatika részének tekintette. Később a *Traité des Tropes* című 1729-es művében megalkotta a nyelvészet történetének első átfogó szemantikai művét. Dumarsais kortársa, Vico úgy vélte, hogy a nyelv alapvető tulajdonsága a metaforikus jelleg, ezzel mintegy megalapozva a későbbi kognitivisták felfogást is, miszerint a fogalomképzés egyik

197 Uo., 132.

198 Uo., 112.

elengedhetetlen eszköze a metafora.¹⁹⁹ A felvilágosodás idején nagy viták zajlottak, hogy a metafora kifejezési eszközként, vagy inkább csak az ornatus (díszítés) retorikai eszközöként értelmezhető. Dumarsais megkülönböztette a szó- és a gondolatalakzatokat, és előbbibe – a klasszikus és modern szerzők felfogásához hasonlóan – a metaforát, a metonímiát, a szinekdochét és az iróniát sorolta. Voltak, akik vitatták ezt az osztályozást, de abban többnyire egyetértés mutatkozott, hogy a metafora a legfontosabb mind közül. Joggal merülhet fel a kérdés: miért kap a metafora ilyen kitüntetett szerepet? Elképzelhető, hogy a többi alakzat is erre az egyre vezethető vissza? Ha ez így van, akkor a trópusok osztályozásának kérdése inadekváttá válik? Ezt a kérdést a 20. században már a nyelvfilozófus John Searle és a történetfilozófus Hayden White is feszegette, akik a metafora egy-egy fajtájaként írták le a menotímia, a szinekdoché és az irónia alakzatait.²⁰⁰ Vagy a már említett liège-i kutatócsoport tagjai, akik a metaforát és a metonímiát is szinekdochénak írták le, csak fordított értelemben. De ide sorolhatnánk Jakobson elméletét is, aki megkérdőjelezve a metafora kitüntetett voltát, a trópusokat mindössze két csoportra osztotta: metaforára és metonímiára. Utóbbi – Jakobson elképzelése szerint – magába foglalja az iróniát is. A Jakobson-féle elgondolás – noha nem nyert szélesebb körben teret magának – mégsem merült a feledés homályába, hiszen ez alapozza meg azt az elképzelést, hogy a trópusok a nyelv természetes alkotórészei.²⁰¹

A metafora az ókortól kezdve a helyettesítés, a hasonlóság és az eltérés fogalmkörén belül, vagyis barbarizmusként artikulálódott. Jakobson saját modelljében szintén a helyettesítés és a hasonlóság terminusaival írta le a metafora fogalmát, ugyanakkor szélesebb körben alkalmazta azt. A helyettesítési elméletet az 1950-es évektől kezdve sokan megkérdőjelezték, köztük Max Black is, aki a metaforát mint az interakcióelmélet fogalmát vezette be 1955-ös tanulmányában. Black ezzel voltaképpen az arisztotelészi értelmezést kérdőjelezte meg, azaz hogy a metafora összevont vagy kihagyásos hasonlat.²⁰² Black állítása szerint minden hasonlításelmélet speciális esete egy helyettesítéselméletnek „mivel a metaforikus állítást helyettesíthetőnek tartja egy ekvivalens hasonlatot tartalmazó szó szerinti állítással”.²⁰³ Black

199 KELEMEN János, „Bevezető előadás a *Metafora, trópusok, jelentés* c. konferenciához,” *Világosság* 47, 8–10. sz. (2006), 5.

200 Uo., 6.

201 Uo.

202 BLACK Max, „A metafora,” *Helikon* 36, 4. sz. (1990), 432–447.

203 Uo., 439.

szerint a helyettesítés kitágított fogalma is a szemantika területén marad, mivel arra utal, hogy a metafora átalakítható hasonlattá, az így kapott hasonlat viszont szó szerinti jelentésű. Ezzel szemben Black azt állítja, hogy a metafora jelentését a nyelvi aktus hozza létre, vagyis nem a lecserélés, hanem az, hogy két dolgot tesztek egymás mellé.

A metaforával kapcsolatos viták eredményei igen hatásosak voltak, ugyanis kialakult az a vélemény, hogy a trópusok nem stilisztikai vagy költői díszítőelemek, vagyis nem az ornatus eszközeként lépnek fel egy adott szövegben, hanem áthatják a mindennapi nyelvhasználatot is. Így ebben az értelemben vizsgálható szemantikai és pragmatikai viszonylatokban is. A modern irodalmi gondolkodásra nagy hatást gyakorló filozófusok közül Benedetto Croce és Hans-Georg Gadamer éppen ez okból érvel amellett, hogy a trópusok nem tartoznak az immutáció változaskategóriájához, mivel a jelentésüket maguk hozzák létre. Így egyrészt áthatják a beszélt köznyelvet, másrészt ebből kifolyólag a költészetben sem funkcionálnak díszítő elemként. Számtalan kérdést vet fel az alábbi gondolat, hiszen ha a metafora áthatja a nyelvünk egészét, akkor hogyan tudunk különbséget tenni a metaforikus és a szó szerinti közlés között?²⁰⁴ Ennek problematikáját a dekonstrukció elméletírói gondolták végig a legvégletesebben, a dekonstrukcióhoz köthető retorikai olvasásmódok kifejtésére azonban itt nincs elegendő terünk, minthogy ezek módszeresen ellen is állnak a didaktikai célú egyszerűsítésnek.

A kognitív retorika úgy gondolja, hogy a metafora nem sorolható a nyelvi jelenségek körébe, mivel elsősorban a fogalmak és nem a szavak metaforikusak. A kognitív elmélet szerint nem lehet hétköznapi beszélgetéseket folytatni metaforák használata nélkül, ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a költészetben ne játssza sajátos szerepet a metafora. A kognitivisták elsődlegesen a köznapi nyelvben használt fogalmi metaforákkal foglalkoztak. A kognitív metaforaelmélet gyakorta hangsúlyozza azt, hogy a szépirodalmi nyelvhasználat szemantikai műveletek segítségével ezekből a konvencionális elemekből újszerű nyelvet hoz létre. Ezek a műveletek a kiterjesztés, a kidolgozás, a kritikus kérdezés és a komponálás.²⁰⁵

204 KELEMEN, i. m., 7.

205 BALCEWICZ-SZULADA Anna, „Fogalmi metaforák és/vagy mentális terek? A lírai szövegek kognitív poétikai megközelítésének lehetőségeiről Lovasi András *Menetszél* című dalszövege alapján” = *Félúton 7: Az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolájának konferenciája 2011. október 6–7.*, szerk. CSERNÁK-SZUHÁNSZKY Debóra (Budapest: ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2012), 1–15.

Fauconnier és Turner kidolgozták a mentális terek és az azzal szorosan összekapcsolódó fogalmi integráció (blending) elméletét. Noha ez az elmélet is inkább a köznapai társalgásban található kifejezések vizsgálatára irányul, „a több mentális térrel operáló modell hasznosnak tűnik a poétikai jellegű szövegek értelmezésében is, mivel hangsúlyozza az integrált tér emergens struktúrájának szerepét, és ezáltal jól magyarázza a nem konvencionális, kreatív, egyéni metaforákat”.²⁰⁶ Ez azt jelenti, hogy amikor metaforikusan használjuk a nyelvünket, akkor eltérünk mind a forrás-, mind pedig a céltartománytól, ezzel pedig létrehozunk egy harmadik, úgynevezett kevert tartományt, amely már saját struktúrával és viszonyrendszerrel rendelkezik.²⁰⁷ Ez a modell, a *blending theory* lesz az, ami megnyitja az utat a poétikai szövegekben megjelenő metafora elemzéséhez/értelmezéséhez.

A metafora újszerű megközelítéséhez Paul Ricoeur *Az élő metafora* című könyve ad betekintést. Ricoeur az arisztotelészi klasszikus retorikától a szemiotikán és a szemantikán át egészen a hermeneutikáig mutatja be a metafora fogalmának alakulását.²⁰⁸ „Retorika és poétika arisztotelészi viszonyát tanulmányozva különbözteti meg a metafora retorikai funkcióját (a díszítést) annak poétikai funkciójától (a valóság heurisztikus újraírásától).”²⁰⁹ Elméletét Fontanier és Benveniste munkáira alapozza, ami lehetővé teszi számára, hogy a metaforát ne szófelcserélésként értelmezze, szemben a strukturalista felfogással. Ricoeur kategorikusan kijelenti, hogy a megnyilatkozás alapegysége a mondat. Gérald Hess épp ezt tekinti a ricoeuri elmélet gyenge pontjának, miszerint nem haladta meg a szó-mondat szembeállítását, mivel a retorikai hatás helyét csupán a szó síkján feltételezi.²¹⁰ Más tekintetben azonban szembe megy Benedetto Croce és Gadamer álláspontjával. Előbbi a *La Poesia* című művében írja le, hogy a költészet valami újat nevez meg, és ezáltal a metaforának igenis van művészi funkciója. Tanulmányában azt írja, hogy a költészet egyáltalán nem egyenlő az irodalommal (*Poesia e non poesia*).²¹¹

206 BALCEWICZ-SZULADA, i.m., 1.

207 JAKUS Ágnes, „Metaforák Kosztolányi Dezső Esti Kornél című művében,” in *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis Nova Series: Sectio Linguistica Hungarica (2002–) / Az Eszterházy Károly Főiskola Tudományos Közleményei. Tanulmányok a magyar nyelvről* 40 (2013), 198–228, 199–201; lásd KÖVECSES Zoltán, *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe* (Budapest: Typotex Kiadó, 2005).

208 RICOEUR, *Az élő metafora*.

209 JENEY Éva, *A metafora és az elbeszélés bölcsellete* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022), 52.

210 Uo., 53.

211 MARIAN Adrian, „Irodalmi/nem irodalmi,” *Korunk* III/9, 4. sz. (1998), 77–81.

Gadamer a *Szép aktualitása* című művében hivatkozik Croce álláspontjára: „Joggal vitathatták a metafora fogalmának legitimitását a költészetben – persze nem abban az értelemben, hogy nem lehetne használni a metaforát a költészetben (mint a retorika minden más beszédalakzatát). Sokkal inkább arról van szó, hogy a költői beszéd lényege nem a metaforában és a metaforák használatában rejlik.”²¹² Gadamer itt azt próbálja meg érzékeltetni, hogy tulajdonképpen metaforáról a költészetben nem lehet beszélni. Egyebek között azért nem, mert a költészetben megtalálni vélt metaforák „visszahelyettesítésével” gyakran valami lényegit veszítünk el. Nemes Nagy Ágnes *Madár* című verse például ezekkel a sorokkal kezdődik és zárul:

Egy madár ül a vállamon,
 ki együtt született velem.
 Már oly nagy, már oly nehéz,
 hogy minden léptem gyöttelelem.
 [...]

 Hallom, fülemnél ott dobog
 irtózatos madár-szíve.
 Ha elröpülne egy napon,
 most már eldőlnék nélküle.

A vers következetes motivikájával szinte biztatja az olvasót arra, hogy a címadó állatot metaforaként (vagy allegóriaként) azonosítsa, amely a beszélő életének valamely elidegeníthetetlen aspektusát (saját lelkét, a lélek állati vagy démoni részét, nyomasztó lelkiismeretét, tudattalanját, elfojtott és beteljesíthetetlen vágyait?) testesíti meg, de minden ilyen egyértelmű helyettesítés óhatatlanul szűkítené és meghamisítaná a versszöveg összetettségét. A behelyettesítést felkínáló, de mégis nehezen azonosítható, fogalmilag nem egyértelműsíthető alakzatot nevezhetjük a modern költészetben szimbólumnak.

Nemes Nagy költészetének alakulása ugyanakkor arra is példát mutat, hogy a költői nyelv egészen eltávolodhat a metaforikus kifejezőmódtól. Érett költészetében sok olyan verset találunk, amelyek nem is igénylik, hogy a megjelenített képeket, motívumokat és megnevezett világdarabokat valamilyen metaforikus

212 Hans-Georg GADAMER, „A szó igazságáról,” in Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla (Budapest: T-Twins Kiadó, 1994), 135.

behelyettesítés vagy képzettársítás révén egy elvont „fogalmi sík” megtestesítőjeként fogjuk fel. Ezzel Nemes Nagy az egyik előfutára a 20. század végének költészetében uralkodóvá váló deretorizált, vagyis a retorikusságtól, a klasszikus alakzatok alkalmazásától is egyre inkább tartózkodó költői nyelvhasználatnak.

4.1.5. KONKLÚZIÓ

Összességében tehát elmondhatjuk, hogy a fentebb felvázolt történettudományi kontextus és metaforaelmélet jól szemlélteti azt, hogy a retorika tudománya a középiskolai tananyagon kívül egy sokkal összetettebb rendszert alkot, a különböző elméletek másképp értelmezik az alakzatok, szóképek és különösen a metafora szerepét. Feltehetjük a kérdést, hogy a 21. században mi köze a metaforának az irodalomhoz, ha ez nem a poétika stilisztikai eszközének sajátja, hanem a mindennapi életben használt nyelvünk egyik meghatározó eszköze. Ennek megválaszolásában segíthet a kognitív metaforaelmélet, ez azon a nyelvfelfogáson alapszik, amely nem húz éles határvonalat a költők, írók által használt és a mindennapi életben előforduló metaforák között. A kognitív metaforaelmélet magyar képviselője, Kövecses Zoltán a metaforát az emberi megismerés egyik eszközének tekinti, és – lássuk be – mi többet is érhetne el az irodalmi szöveg, minthogy saját nyelvén keresztül segítse olvasóját az emberi lét értelmének mélyebb megértésében.²¹³

213 JAKUS, i. m., 227.

4.2. A MŰÉRTTELMEZÉS SZERKEZETI ÉS KOMPOZÍCIÓS KÉRDÉSEI

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

4.2.1. MÁSKÉNT MONDANI UGYANAZT?

Sokszor érezhetünk késztetést vagy kényszert, hogy összefoglaljuk, rövidítsük, saját szavainkkal mondjuk el egy-egy mű „tartalmát”. (Az ilyen tartalmi átfogalmazást nevezik **parafrázis**nak.) Ennek okai sokfélék lehetnek: be kell mutatnunk a művet valakinek, aki nem olvasta; be kell bizonyítanunk, hogy mi ismerjük és értjük a művet; meg kell magyaráznunk a művet valakinek, aki olvasta ugyan, de nem érti; vagy éppen vitába keveredünk valakivel, aki *másként* érti a művet, mint mi. Ilyen esetekben szinte elkerülhetetlenül merül fel a kérdés, hogy „miről szól” a mű. A mű terjedelmétől, műnemi és műfaji sajátosságaitól, nyelvhasználatának különösségétől, a befogadótól való idő- és szemléletbeli távolságától is függ a kérdésre adott válasz nehézsége. Epikai és drámai művek esetében kézenfekvő, hogy felidézzük a cselekmény bizonyos mozzanatait, ugyanakkor a „miről szól” kérdése óhatatlanul világnézeti összetevőket is játékba hoz.

Ismert példára utalva, Kosztolányi *Édes Anná*ját összefüggésbe hozták már a mélylélektan felfedezéseivel, a szegénységgel, a traumák és kiszolgáltatottság okozta kimondhatatlansággal, a nyelv kreatív újrahasznosításában rejlő felszabadító erővel, de értelmezték a regényben használt nyelvi sablonok és szövegmok gépiességének, valamint az irodalom kettős természetének összefüggésében is, miszerint egyszerre ösztönöz beleélésre/azonosulásra és kritikai távolságtartásra, mérlegelésre.²¹⁴ Kosztolányi művészetének ismerői nem csodálkozhatnak

214 A regény befogadástörténetének összefoglalását lásd VERES András, „A regény befogadástörténete,” in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk. VERES András (Pozsony: Kalligram, 2010), 708–906. A regény legújabb, könyvterjedelmű értelmezéséhez lásd BÓNUS Tibor, *A másik titok. Kosztolányi Dezső: Édes Anna* (Budapest: Kortárs, 2017).

azon, hogy a szerző remekműve ellenáll az egyszerű és végleges jelentésadásnak. Az utolsó fejezetben ráadásul egy Kosztolányi Dezső nevű író is megjelenik, akit köpönyegforgatással vádolnak. Ez minden bizonnyal jelzésértékű: noha a regény a magyar politikatörténet fontos és zavaros időszakában játszódik, aligha lehet egyik vagy másik politikai oldal melletti egyszerű állásfoglalásként olvasni. Előrebocsátva egy fontos következtetést: az irodalmi művek körültekintő értelmezésének gyakorlása egyebek között a leegyszerűsítő, egyoldalú üzenetekkel szembeni ellenállóképességet fejlesztheti, miközben állásfoglalásra is ösztönözhet, és fent is tarthatja érdeklődésünket a közösség számára fontos témák iránt.

A megértést tisztázó, kifejtő értelmezést gyakran hasonlítják a fordításhoz.²¹⁵ Azonban ennek a hasonlatnak is vannak korlátai. Egyrészt általában az élő nyelvben sem azzal bizonyítjuk a megértésünket, hogy saját szavainkkal elismételjük, vagy másik nyelvre fordítjuk az elhangzottakat, hanem azzal, hogy például követünk egy utasítást, válaszolunk egy kérdésre, visszakérdezzünk, továbbgondoljuk a másik mondandóját stb. Másrészt pedig az irodalmi szöveg nem is egészen úgy szöveg, mint egy tankönyv. Noha szintén **nyelvi közlemény**, viszont **műalkotás** is – ennyiben tehát a zeneművekhez vagy képzőművészeti alkotásokhoz hasonló befogadói magatartást (is) igényel. Márpedig egy festmény, egy kispasztika vagy egy szimfónia „tartalmát”, „üzenetét” bajosan lehet prózában visszaadni. Ha az értelmezés fordítás, akkor még annál is bonyolultabb művelet, mint egy szöveg lefordítása egy másik nyelvre. A művészetről való beszéd különös gondot, odafigyelést igényel: a konkrét és az elvont, a szemlélet és a fogalom, az egyedi és az általános közötti közvetítés művészetét.

A műértelmezés igényét a befogadóban kettős belátás válthatja ki. Egyfelől az a meggyőződés, hogy a műalkotás valamilyen módon többet jelent annál, amit első pillantásra észreveszünk benne, másfelől pedig az a tudat, hogy ez a többletjelentés nem önthető egyszerűen szavakba, és nem is fordítható át könnyen más médiumba. Ez utóbbit akkor tudatosítjuk a leginkább, amikor másvalaki által létrehozott, kevésbé sikerült prózai átiratot látunk egy műalkotásról, vagy amikor az irodalmi mű színpadi, filmes, zenei adaptációjával találkozunk. Ilyenkor felismerjük ugyan az irodalmi mű motívumait és „tartalmi” elemeit, mégis gyakran idegenül hat ránk az eredeti nyelvétől megfosztott szöveg.

215 Lásd GADAMER, *Igazság és módszer*, 426–427. Lásd még Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina (Budapest: Gondolat, 2004), 19–26.

Epikai és drámai művek esetében a cselekmény rekonstrukciója már valóban a megértés egyfajta tesztjeként szolgálhat, amennyiben a parafrázis utal a cselekedetek lehetséges indítékaira, az események feltételezett sorrendjének és az elbeszélés időrendjének viszonyára, a helyszínek jelentőségére stb. Lírai költemények vagy akár líraibb jellegű (modern) széppróza értelmezésekor azonban az átfogalmazás sokszor egészen hiábavalónak látszik, még ha másfelől szükségszerű és elkerülhetetlen is a jelentés efféle tolmácsolása. A tanítás szempontjából különösen fontos, hogy rendelkezünk valamilyen képpel arról, „miről szól” egy mű. Esterházy Péter műveiben például a cselekmény sokszor csak áttételesen, közvetve érzékelhető, és az olvasó nem is mindig lehet biztos benne, hogy mi történik a szövegben. Ezzel együtt az Esterházy-művek megértésének is jó tesztje, hogy az olvasó egyáltalán rendelkezik-e betekintéssel a szövegben megnyíló epikai világba, érti-e a szereplők viszonyait stb. A *Függő* című Esterházy-kisregény Jankovics József által készített oktatási célú kiadása – a Matúra sorozatra jellemző módon – éppen azért is ajánlható jó segédletként kezdő Esterházy-olvasók számára, mert betekintést nyújt a mű „tartalmába”, cselekményébe még a szöveg tényleges feldolgozása előtt.²¹⁶ Az olvasás tényleges tapasztalata, a szöveg összetettségével való szembesülés azonban sok ponton rávilágíthat az efféle cselekményösszefoglalók szükségszerű gyengeségeire.

Az átfogalmazás esetlenségeinek, pontatlanságának érzékelése az értelmezőt jó esetben saját nyelvhasználatának finomítására, összetettebbé tételére sarkallhatja. Az úgynevezett gondolati költemények persze látszólag módot adnak a bennük megfogalmazott filozófiai tételek, politikai eszmék „lefordítására” a filozófia vagy az eszmetörténet nyelvére. Azt azonban érdemes szem előtt tartani, hogy az ilyen fordítás és annak mérlegelése nem a költeményről mint műalkotásról ad képet. Petőfi *Védegyleti dal* című verse az 1840-es évek számos más magyar versével együtt izgalmas eszme- és gazdaságtörténeti elemzések kiindulópontja lehet, ugyanakkor egy ilyen elemzés nem bizonyítja a vers mint műalkotás sikerességét.²¹⁷ Másfelől az a József Attila *Eszméletéről* szóló vitairat, amely a vers filozófiai tételeinek laposságát, értelmetlenségét vagy ellentmondásosságát igyekezett bebizonyítani

216 ESTERHÁZY Péter, *Függő*. Szerk. JANKOVICS József (Budapest: Matúra, 1993).

217 S. LACZKÓ András, „Petőfi, a Védegylet és a király,” in *Poétai ökonómiák. Költészet és gazdaság az irodalomtörténetben*, szerk. BALOGH Gergő, HITES Sándor és S. LACZKÓ András (Pécs: Verso, 2023), 77–92. Lásd Uő., „A reklám helye. A védegyleti agitáció és Garay János *Iparvédegyleti dala*,” *Verso* 5, 1. sz. (2002), 49–69.

az analitikus bölcsélet felől, szintén elvétette a célját.²¹⁸ A modern **gondolati** vagy **filozófiai költemény** ugyanis – bár **témái** a filozófia témái – nem törekszik meggyőzésre vagy bizonyításra, így nem sok értelme van tételes vitatásának vagy bizonyításának. Lássuk példaként az *Eszmélet* VI. versszakát, annak is főként az első négy sorát:

Im itt a szenvedés belül,
ám ott kívül a magyarázat.
Sebed a világ – ég, hevül
s te lelkedet érzed, a lázat.
Rab vagy, amíg a szíved lázad –
úgy szabadulsz, ha kényedül
nem raksz magadnak olyan házat,
melybe háziúr települ.

Amennyiben azt a filozófiai kérdést intézzük a vershez, hogy az embert eredendően szabad lényként vagy determinisztikus világban élő, külső erőknél kiszolgáltatott létezőként definiálja, aligha kapunk egyértelmű választ. Ehhez először érdemes megvizsgálnunk az első két sor izgalmas ellentétpárját: a *szenvedés* és a *magyarázat* szembeállítását. A szóhasználat bravúrja abban áll, hogy a *magyarázat* egyszerre jelölheti a szenvedés kiváltó okát (amely tehát *megelőzi* a szenvedést), és a szenvedés tényének *utólagos* megindoklását, megmagyarázását. (Melyik volt tehát előbb?) Ez a kettősség azért is szembeötlő, mivel az első két sor egyébként különös műgonddal megalkotott, többszintű szimmetriát állít föl, amelyben az első sor minden elemének megvan a megfelelője a másodikban: *Im – ám / itt – ott / a – a / kívül – belül / szenvedés – magyarázat*. A jelentéstani ellentéteket a hangtan is alátámasztja: az *Im – itt – szenvedés* magas hangrendű, míg az *ám – ott – magyarázat* mély hangrendű hangsort állít fel. Ha szükség volna bizonyítékra, hogy ezt a szerkezetet József Attila tudatosan hozta létre, elég megnézni a vers korábbi szövegváltozatait, amelyekből ez a szimmetria (az ún. palato-veláris versritmus következetes

218 TÖZSÉR János, „Az Eszmélet és a filozófiai analízis,” *Élet és Irodalom* 60, 45. sz. (2016), 13. Erre a bírálatra számos válasz érkezett, ezek első hullámát összegyűjtötte az ELTE *Az Eszmélet-vita, avagy vers és gondolkodás* című oldala: <http://elteonline.hu/tudomany/2017/01/26/az-eszmelet-vita-avagy-vers-es-gondolkodas/>

érvényesítése) hiányzik.²¹⁹ Továbbá az egész költemény tükörszimmetrikus rímképlete minden versszakon belül a magas és mély hangrendű rímsorok váltakozására épül (A-B-A-B-B-A-B-A, ahol vagy A magas és B mély hangrendű, vagy megfordítva) – leszámítva a determinizmust a leghatározottabban „állító” negyedik szakaszt.

A szimmetria azonban e sorpáron belül sem tökéletes: két dolog is megbontja. Egyrészt a *belül* és a *kívül* szavak nem illenek bele a hangrendi megosztottságba, hiszen mindkettő magas hangrendű,²²⁰ másrészt a két sor szórendje nem egészen azonos. Az *Im itt – ám ott* szerkezetekben az egymásra felelő szavak azonos sorrendben követik egymást (**paralelizmus**), azonban a következő szerkezetben sorrendcserét (**anastrophé / inverzió**) figyelhetünk meg. Az első sorban a szó szerkezet a helyhatározóval zárul, míg a második sorban a helyhatározó előre kerül (*a szenvedés belül – kívül a magyarázat*). Ha az első sor szórendje A-B-C-D-E, akkor a másodiké A-B-E-C-D. Az ilyen fordított sorrendű, keresztirányú cserét tartalmazó ismétlést az alakzattan **kiazmus**nak hívja.

Van-e jelentése, jelentősége ennek a sorrendcserének, a hangtani szimmetriának és megbomlásának? Önmagában bizonyára nem hordoz közmegegyezéssel jelentést, elsősre pusztán formai elemnek, játéknak tekinthetnénk. De egy olyan versben (vagy versciklusban), amelyben a determinizmus és a szabadság témái ilyen fontosak, a kompozíció statikussága vagy dinamikussága, a nyelv játékosága is jelentőséget nyerhet. Egy determinisztikus világgépet határozottabban támasztana alá egy statikus kompozíció, amelyben kevés hely jut a mozgalmasságnak. A költemény a filozófiai tételek megfogalmazásához szükséges nyelv sajátosságait teszteli, annak határait feszegeti. Ha ebből indulunk ki, talán jelentőséget tulajdoníthatunk a költemény kompozíciós sajátosságainak is. Például szemet szűrhet, hogy éppen a *kívül* szó lóg ki hangtani és szintaktikai tekintetben is a sorpárból. Lehet-e ezt annak a jeleként olvasni, hogy a vers ennek a *kívül*nek a meghatározásával küzd? A szakasz folytatása meggyőzhet erről, hiszen a *világot* a megszólított

219 József Attila életművében meghatározó a magánhangzók hangrendjével való játék. A szakirodalomban TÖRÖK Gábor nevezte el ezt „palatoveláris” alkotásmódnak („A vers palatoveláris hangszerelése. József Attila költészete alapján,” *Magyar Nyelv* 60, 4. sz. [1964], 462–468). Legutóbb OSZTROLUCZKY Sarolta használta ezt a fogalmat az alábbi összefüggésben: „A József Attila kedvelte palatoveláris versritmus alkalmas arra, hogy – a költő szavaival – »ellentétet hozzon az értelem tudomására.«” „József Attila titokzatos mosolya [A műterem...] és a Bánat,” *Alföld* 73, 1. sz. (2022), 50.

220 A határozott névelő sem, de attól itt eltekinthetünk, hiszen nincsen magas hangrendű változata.

(te) sebével, a megszólított *lelkét* pedig lázzal azonosítja, ezzel tovább dinamizálva az egyszerű szembeállítást. A seb – tehát a világ – elsődleges jelentése szerint nem lehet *kívül*, hanem a test valamilyen határfelületén (akár belül is, pl. a szájbán vagy belső szerveken) kell lennie. Itt a szó lexikai jelentése kerül feszültségbe a metaforikus azonosítással. Ha sebed = világ, és sebed ≠ kívül, akkor világ ≠ kívül. Vagyis a *seb* metaforikus azonosítása a *világgal* ugyanazt a szembeállítást bontja meg, amelyet már a *szenvedés* és a *magyarázat* egymásra vonatkoztatása, valamint a *kívül* szónak a kompozíció szimmetriájába való bele-nem-illeszkedése, „kívülállása” is problémává tett.

Csak négy sort vettünk szemügyre a bonyolult versszövegből, s máris azt látjuk, hogy nem egyszerű a „miről szól” kérdésre tételes választ találni. Valószínűleg akkor járunk el a legtisztességesebben, ha megnevezzük a műalkotás lényegesnek látott **témáit** és **motívumait**, de nem próbáljuk meg valamilyen előre adott világnézettel azonosítani az irodalmi mű költői üzenetét. A témákon keresztül a műalkotás kapcsolatot tart a nem-művészi nyelvhasználattal és kommunikációval is: a műalkotás létrehoz vagy bemutat valamit, ami kapcsolódik a szerzőt és a befogadót is foglalkoztató kérdésekhez. (A mű teremtett világának és a társadalmi-történeti világnak a viszonyáról részletesebben az A/3. fejezet szól.)

Mivel az irodalom művészet is, ezért nem várható el, hogy a műalkotás határozott ítéletet mondjon valamely témához kapcsolódóan. A modern irodalomban különösen gyakran érvényesül a nagy amerikai prózaíró és kritikus Henry James (1843–1916) intése, mely szerint a prózaírodalom akkor válik valóban művészetté, ha nem *kimond*, hanem *megmutat*. Ezt a megkülönböztetést a modern tankönyvek szintén hajlamosak dogmává merevíteni, mégis fontos szemléleti alapját képezi mind a modern irodalom történeti fejleményeinek, mind az irodalomtudomány modern tendenciáinak.

4.2.2. MIT ÉS MIKÉNT JELENT AZ IRODALMI MŰ?

Az irodalmi szakértelem egyik legbiztosabb jele, hogy egy szöveg értelmezésekor mennyire tudunk ellenállni a tartalmi rekonstrukció kísértésének; illetve amikor egy ilyen „újramondás” elkerülhetetlen, mennyire sikerül érzékeltetni a pusztán „tartalmi” elemek és a szöveg kompozíciós, szerkezeti, hangulati összetevői közötti összefüggést. A művészi kompozíciónak, a megalkotottság mikéntjének a költői

mű jelentőségében betöltött szerepe természetesen a művészetelméleti gondolkodás „örök” témái közé tartozik (az európai hagyományban legalább Platótól Derridáig). Főként mégis a 20. századi modernségben vált megkerülhetetlen alapvetéssé, hogy az irodalmi művet nem elsősorban tartalmi, erkölcsi vagy világnézeti alapon, hanem csak a művészi alkotás kompozíciójának sikerültségét figyelembe véve lehet megítélni. Sőt, pontosabb úgy fogalmazni, hogy a modern irodalomelméleti gondolkodás számára az irodalmi mű voltaképpeni jelentése csakis a kifejezés mikéntjének mérlegelésével ragadható meg.

A nagy 20. századi német gondolkodó, Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásában fogalmazta meg azt a belátást, hogy a költemény lényege nem a benne foglalt közlemény tartalmában áll. „Mit is 'mond' egy költemény? Mit közöl? Nagyon keveset annak, aki érti. Ami benne lényegi, az nem közlés, nem kijelentés.”²²¹ Szerinte a rossz fordítás pusztán a közlés tartalmának lefordítására törekszik. Benjamin különbséget tett egy megnyilatkozás jelentettje (*Gemeintes*) és a jelentés vagy mondottság mikéntje (*die Art des Meinens*) között.²²² Ez a megkülönböztetés a szintén a 20. század elején alkotó logikai pozitivista nyelvbolcselő, Gottlob Frege által a jelölet (*Bedeutung*) és a jelentés (*Sinn*) közötti kettősséggel rokonítható: egy szó vagy megnyilatkozás jelölete annak tárgyi vonatkozását jelenti, míg a tágabb értelmű jelentés a nyelvben betöltött szerepét, a hozzá társítható asszociációkat, kulturális és pszichológiai tartalmakat is. A német Morgenstern (hajnalcsillag) és Abendstern (estcsillag) szónak azonos égitest, a Vénusz a jelölete (referense), mégis eltérő a jelentése.²²³ A nyelvtudomány általában a **denotáció** és a **konnotáció** terminusait használja ennek a különbségnek a leírására. Némi egyszerűsítéssel arról van szó, hogy valamely megnyilatkozás jelentése nemcsak a megnevezett valóságelem vonatkozásában áll, hanem ugyanígy a megnyilatkozás által felidézett képzetek, hangulatok, egyéb nyelvi elemek bonyolult összhangzásában. Irodalmi művek esetén a felsorolás kiegészíthető még műfaji konvenciókkal, formai szabályokkal, irodalmi előképekkel, valamint általában a társas nyelvhasználat egyéb módjaival, amelyek mind ott „visszhangozhatnak” egy irodalmi szövegben.

221 Walter BENJAMIN, „A műfordító feladata,” in Walter BENJAMIN, „A szírének hallgatása”, ford. SZABÓ Csaba (Budapest: Osiris, 2001), 71.

222 SZABÓ Csaba fordításában: „így-értett” és „az így-értés módja”. Uo., 76.

223 Gottlob FREGE, „Jelentés és jelölet,” in Gottlob FREGE, *Logika, szemantika, matematika*, ford. MÁTÉ András, (Budapest: Gondolat, 1980), 156. skk.

Az itt röviden összefoglalt nyelvszemléleti változás komoly hatással volt az irodalom értelmezésére – és korántsem csupán az irodalom elméleti szakembereinek körében. Az irodalmi mű művészi értelemben vett sikerülttségének vagy sikertelenségének kérdése számos jelentős költő és író számára is fontos elméleti kérdésként merült fel. Kosztolányi Dezső több cikkében és prózai írásában tért ki arra, hogy a költői szöveg valamilyen titkot, rejtélyt hordoz magában, amelyet a pusztán tartalmi kivonatra törekvő műbírálatnak esélye sincs megfejteni. *Tanulmány egy versről* című 1920-as írásában Goethe egyik leghíresebb költeményéről, a *Vándor éji dala 1.* címűről állapította meg, hogy a vers szó szerinti fordítása egészében megszünteti a költői hatást:

„Minden ormon nyugalom van, a fa-csúcsokon alig érzesz egy leheletet. A madárkák hallgatnak az erdőkben. Várj, nemsokára pihensz te is.”

Kérdezem minden olvasómtól, hogy ebben a szóhalmazban felismeri-e – csak halványan is – Goethe fönti versét? Aki jóhiszemű, annak be kell vallania, hogy még csak nem is hasonlít az eredetihez és egy másik – akármilyen – jó vers inkább atyafiságban van vele, mint ez a próza. Holott a „gondolat” megmaradt, az „eszme” külsőleg nem változott. De a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mélynek. Olyan gondolat ez, melyet egy thüringiai erdész mondhatott, olyan eszme, melyet egy kiránduló írhatott egy képes levelezőlapra, mindennapi gondolat, elcsépelet eszme, mely nem idézi föl immár azt a végtelent, mely a költemény első sorainál reánk fuvall. A varázslat megszűnt, a szavak szürkén omoltak össze. Egy lelkeveszett, hideg szöveg van kezeink között.²²⁴

Kosztolányi a test és a lélek szoros egységének orvostudományi belátását (és klasszikus toposzát: *mens sana in corpore sano*) vetíti a költői szövegre, a pusztán „eszmei” alapon közelítő kritikust pedig olyan kuruzslóhoz hasonlítja, aki a beteg testi jelzéseit figyelmen kívül hagyva mindjárt annak szellemét vagy lelkét akarja gyógyítani varázsigékkel. Az analógia szerint a „test a vers szövege, a betűivel és hangjával, amint előttünk áll”, és a lelkiismeretes műelemző, akárcsak a lelkiismeretes orvos, a testi tünetekből kiindulva állítja fel diagnózisát, hogy eljusson „a forma és gondolat egymással való pszichofizikai hatásá[nak] és elválaszthatatlan

224 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Tanulmány egy versről,” in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek, vál. és s. a. r. RÉZ Pál* (Budapest: Szépirodalmi, 1990), 464–465.

egység[nek]²²⁵ belátásáig. Vagyis ennek az egységnek a feltételezése arra juttatja a költő-elemzőt, hogy a műformát ne csak külsődleges díszítő elemnek, a versről szóló formai megállapításokat ne csak a tartalmi elemzéshez fűzött „henye toldalék”-nak tekintse, hanem a kompozíciót a műalkotás lényegi, annak üzenetétől elválaszthatatlan alkotóelemeként igyekezzék bemutatni (ez összefüggésbe hozható az *A/4.1. fejezetben* említett nietzschei nyelvfelfogással). Ez utóbbi figyelmeztést a mai napig érdemes szem előtt tartani: a sikeres műelemzés kulcsa általában a műalkotás témáinak és formai-kompozíciós elemeinek folytonos egymásra vonatkoztatásában áll. Önmagában is érdekes lehet egy verselési mód, egy rímképlet, egy alakzat vagy szókép megnevezése. Összefüggő értelmezésben azonban csak úgy lehet jelentéssé tenni ezeket, ha kapcsolatba hozzuk őket a mű témáival, ha megmutatjuk, hogy a témák és motívumok is a kompozíció részét képezik, a kompozíció pedig visszahat a témák értelmezésére.

Kosztolányi figyelme idézett írásában kizárólag a verstanra korlátozódik, és maga az elemzés nemigen tekinthető a szó valódi értelmében tudományosnak vagy minden tekintetben meggyőzőnek,²²⁶ mindenesetre a kifejtett alapelvek sokban egyeznek a modern irodalomelmélet akkoriban korszerűnek számító szemléletmódjaival, az **orosz** és később az **angol-amerikai formalisták** által kifejtett elméletekkel. Az amerikai Cleanth Brooks az 1940-es években tette közzé *A parafrázis eretneksége* című tanulmányát, amelyben Kosztolányiéhoz (és nem mellesleg József Attiláéhoz²²⁷) hasonló elveket fogalmazott meg. Szerinte, amikor parafrázálunk (tehát tartalmi kivonatot adunk egy műről), akkor „azt kockáztatjuk, hogy [...] erőszakot követünk el a költemény saját belső rendje ellen”.²²⁸ Azáltal, hogy „állításokat vonunk el [abstract] a költeményből, [...] az elvonás [abstraction] folyamatában szükségképpen eltorzítjuk magát a költeményt”.²²⁹ Brooks ezzel ahhoz a nézethez csatlakozott, amely szerint az irodalmi mű nem állít semmi olyat, amit pontosan lefordíthatnánk fogalmi nyelvre, ezért a szöveg valódi jelentésének megállapításához mindenképp a „költemény belső rendjének” helyreállításán keresztül

225 Uo., 462.

226 Kiss Ferenc, *Az érett Kosztolányi* (Budapest: Akadémiai, 1979), 356.

227 Lásd JÓZSEF Attila, „Ihlet és nemzet,” in JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek I.*, szerk. HORVÁTH Iván (Budapest: Osiris, 1995), 103–104.

228 Cleanth BROOKS, „The Heresy of Paraphrase,” in Cleanth BROOKS, *The Well-Wrought Urn* (Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1947), 202.

229 Uo., 252.

vezet az út. A költői hatás magyarázata abban áll, hogy a műértelmező (kritikus, irodalomtörténész, tanár vagy diák) rekonstruálja a hangzó, hangulati, képi elemek, hivatkozások és utalások kompozíciós rendjét a költemény összhangzatában. Az ilyen komplex és figyelmes, a műalkotás rétegeit és azok egymásra vonatkozását feltáró olvasásmódot nevezték el **szoros olvasásnak** (*close reading*).

4.2.3. FORMA, SZERKEZET, KOMPOZÍCIÓ, STRUKTÚRA

A szoros olvasásban vagy a modern értelemben vett műelemzésben tehát alapvető szerep jut a műalkotás szerkezeti megoldásainak, amelyek nem a tartalomhoz képest utólagosak vagy külsődlegesek, hanem ahhoz lényegileg hozzátartozó dolgok. Az elemzés azonban a kompozíciót óhatatlanul különféle eljárásokra, technikai megoldásokra vezeti vissza, ezért rendkívül nehéz a „formatartalom” egységének tételét a gyakorlatban bizonyítani. A modern tudományban és a didaktikában a szerkesztettség különböző válfajairól és fokozatairól szokás beszélni. A gépies és a szerves forma között a romantika óta létező megkülönböztetést későbbi tudósok finomították és bonyolították, a tulajdonképpeni szerves (organikus) formát mindig szem előtt tartott, de beteljesíthetetlen eszményként mutatva fel. „A nagy művészetben – és azon belül is elsősorban a zenében és a lírában – olyan szerves formákkal kell számolnunk, melyek egymásra játszott megszerkesztett formák kölcsönhatásának eredményei” – írta erről Szegedy-Maszák Mihály.²³⁰ A megszerkesztett formák könnyen típusokba sorolhatók, beszélhetünk így körkörös, láncszerű, ellentétekre építő vagy dialektikus szerkezetről,²³¹ amelyek azonban így elkülönítve továbbra is külsődlegesnek, a kifejezett tartalmakhoz képest másodlagosnak látszanak. A modern irodalomtudományban ezért számos kísérlet történt a szerkezet és a kompozíció fogalmainak újradefiniálására, a nyelvi elemzés egyre kifinomultabbá tételének érdekében.

A modern irodalomelemző iskolák kialakulásáról szólva megkerülhetetlen a genfi nyelvtudós, Ferdinand de Saussure és a részint általa ihletett **strukturizmus**.

230 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A kozmikus tragédia romantikus látomása. Az Előszó helye Vörösmarty költészetében”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok* (Budapest: Magvető, 1980), 210.

231 Lásd HAUBER Károly, *A verselemzés iskolája. Iránytű és kalauz a lírai művek megközelítéséhez* (Pápa: Szülőföld, 2019), 60–67.

Saussure műve számos tudományágra hatással volt, sőt az önálló jeltudomány (*szemiológia, szemiotika*) megalapítói közé is sorolható. Az irodalomtudomány szempontjából a strukturalizmus jelentősége sokrétű: a nyelvi szintek elkülönítése és a nyelv rétegzettségének gondolata nagy hatással volt a műelemzés módszertanára, a klasszikus alakzattan elméletének is új ösztönzést adott. Ugyanakkor a fentiekhez kapcsolódik a strukturalizmus nyelvszemléletének az a fontos vonása, hogy a jelentést nem a jel és a jelölt közötti közvetlen viszonyként, utalásként gondolja el. A jelentés is a nyelv rendszerszerű működésének következménye: különbségek, viszonyrendszerek bonyolult és absztrakt működésének terméke. (A legegyszerűbb szó jelentése is szinonimákon, ellentéteken, hasonló és azonos hangzású szavakhoz való viszonyuláson, ragozási paradigmákon stb. múlik.) A **struktúra** fogalma ennyiben mást jelent, mint a forma, a szerkezet vagy a kompozíció: nemcsak az egyes mű megszerkesztettségét jelenti, hanem azt a komplex rendszert is, amelyben a mű létrejön és befogadják. Az irodalmi struktúra így az irodalom intézményi kereteit, létrehozási és befogadási gyakorlatait (pl. egy adott időpontban használatban lévő műfajok rendszerét) is jelenti: a strukturalizmus egésze nem azonosítható a szövegközpontú értelmezés gyakorlatával, sőt sokszor ellentmond annak.²³² Mégis olyan tanulmányok váltak példaértékűvé, amelyek egy-egy mű részletes elemzésével mutatják be a nyelvészeti modellek irodalmi alkalmazását.

A strukturalista megközelítésen belül is feszültség állt fenn, tudniillik a struktúra fogalmát hol az egyes mű egyedi kompozíciójára alkalmazták, hol pedig a rajta túlmutató irodalmi, kulturális, nyelvi rendszerre. A néprajz és az antropológia vizsgálatában a strukturalizmus azt mutatta meg, hogy a kultúrát alkotó szövegek, történetek, mítoszok a nyelvi rendszerre épülő másodlagos struktúraként és a nyelvhez hasonlóan működnek. A népmeséket és a mítoszokat nem egyedi alkotásként, hanem egy összefüggő rendszerbe ágyazva elemezték, és rámutattak arra, hogy ezek az alkotások egy szabályokkal le- vagy körülírható, személytelen struktúrát képeznek le. Vagyis nem az egyes alkotás eredeti, sajátos vonásait keresték, hanem azt, aminek révén a mű beleilleszkedik egy nagyobb egészbe. Az elbeszéléselemzés területén Vlagyimir Propp *A mese morfológiájában* orosz varázsmesék elemzésével azonosított véges mennyiségű funkciót, amelyek kombinálásával elvben végtelen számú mesét lehet előállítani. Az 1960-as években a strukturalisták az

232 Lásd Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge, 1975).

irodalmi elbeszélésre is megpróbálták alkalmazni ezt az elvet. Azzal szembesültek azonban, hogy a modern irodalmi szöveg éppen az eredetiség és az újítás követelménye miatt kevésbé alkalmas a formulaszerű leírásra.²³³ Ezt a nehézséget egyesek a formulákat jobban kedvelő populáris irodalom középpontba állításával próbálták áthidalni.²³⁴ A talán legnagyobb hatású strukturalista elbeszéléselemélet, Gérard Genette elmélete pedig állandóan visszatérő modern irodalmi példájával (Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyama) rendre azt bizonyítja, hogy az elmélet kategóriái hogyan nem jelennek meg tiszta formában.²³⁵

A költészetben az orosz származású Roman Jakobson tanulmányai mutatnak rá a strukturális elemzés lehetőségeire és korlátaira. *Nyelvészet és poétika* című, már az 1950-es években Amerikában keletkezett dolgozata arra a gondolatra épül, hogy a strukturális nyelvészet a legilletékesebb a költészet működésmódjainak elemzésében is. Jakobson itt kifejtett híres hatelemű kommunikációs modelljében kiemelt szerepet kap a **poétikai funkció**, amelyről kijelenti, hogy a költészetnek ez nem egyetlen, de meghatározó, uralkodó funkciója. Első meghatározása szerint a poétikai funkció magára a „közleményre/üzenetre mint olyanra”²³⁶ irányítja a figyelmet, ellentétben az egyéb funkciókkal, amelyek a kontextusra, a címzett és a feladó viszonyára, a kódra stb. vonatkoznak. A részletesebb definíció szerint a poétikai funkció „az egyenértékűség elvét a szelekció síkjáról a kombináció síkjára vetíti”.²³⁷ A szelekció itt azt jelenti, hogy a rendelkezésre álló nyelvi rendszerből valamely elemet felhasználunk a beszédben: pl. a *lő*, a *paripa*, a *gebe*,

233 „Ma már valószínűnek látszik, hogy a strukturalizmus több eredményt tudott felmutatni a néprajzban, mint az irodalomtudományban.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről,” in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Minta a szényegen.” *A műértelmezés esélyei* (Budapest: Balassi, 1995), 26.

234 Roland BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe,” ford. SIMONFFY Zsuzsa, in *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla (Budapest: Orisis, 2001), 527–542.

235 Lásd Gérard GENETTE, *Figures III* (Paris: Seuil, 1966), 77–341. A mű nemzetközi hatásához nagyban hozzátartozik angol fordítása: Gérard GENETTE, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN (Ithaca: Cornell University Press, 1980). Magyarul csak részlet érhető el a szövegből: Uő., „Az elbeszélő diskurzus”, ford. SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Jelenkor: 1996), 61–98.

236 Roman JAKOBSON, „Nyelvészet és poétika,” ford. BARCZÁN Endre, in *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla (Budapest: Osiris: 1998), 453.

237 Uo., 455.

a *csődör*; a *telivér* szavak közül valamelyiket használjuk egy mondatban, vagy éppen a *szerelek* és az *imádlak*, a *tettem* és a *csináltam* forma között választok. Bármely ilyen szelekciós aktusnak természetesen hangtani, stilisztikai, mondattani következményei lehetnek, de önmagában nem érvényesíti a poétikai funkciót. Utóbbi akkor érvényesül, amikor a választás nem marad a közlemény háttérében, hanem a közlemény alakjának részévé válik. A fent idézett József Attila-versrészletben például azt láttuk, hogy a mély és a magas magánhangzók szembeállításai – amelyek a magyar nyelvben a magánhangzó-illeszkedés miatt rendszerszerű ekvivalenciasort alkotnak – a költemény kompozíciójának is fontos alapelve.

Jakobson konklúziója szerint a verselemzés a poétikához tartozik, a poétika viszont a nyelvtudománynak a „poétikai funkcióval foglalkozó részterülete”.²³⁸ A poétikai funkció azonban nemcsak a költészetben jelenik meg (mint azt Jakobson példái ékesen bizonyítják), így Jakobson végül nem ad meggyőző választ arra a problémára, hogy miként viszonyulhat a poétika mint nyelvészeti szakág az egyes versek megítélésének és értelmezésének feladatához. Ezzel lényegében ugyanahhoz a dilemmához értünk vissza, mint az elbeszéléselemzés terén. A strukturalizmus sokat segít az általános törvényszerűségek, az irodalom rendszerszerű működésének megértésében, de ritkábban járul hozzá egyes alkotások egyedi vonásainak megértéséhez vagy éppen a történeti folyamatok, újítások és hagyomány-összefüggések felvázolásához.²³⁹

A 20. század hatvanas éveitől a műértelmezés módszertani kérdéseit Magyarországon is példátlan érdeklődés övezte. Az egyik legnagyobb hatású magyar műértelmező, Németh G. Béla többnyire műfaji kérdések felől közelített a magyar költészet jelentős alkotásaihoz, a **verstípusok** általa használt kategóriarendszere a közoktatásba is bekerült – részint a tanítványai által írott tankönyvek hatására. Az „önmegszólító verstípus”, a „létösszegző verstípus” vagy az „idő- és értékszembe-sítő verstípus” fogalmai a mai napig használatosak a középiskolai műértelmezésben.²⁴⁰ (A verstípusokról bővebben is szólunk a *B/2.3. alfejezetben*.) Mint itteni példáinkból is látszik, a műelemzés vagy az interpretáció módszertani kérdéseit a leglátványosabban költeményeken lehet szemléltetni, részint terjedelmi okokból, részint pedig a nyelvi forma látványosabb szerepe és a cselekmény hiánya miatt.

238 Uo., 456.

239 SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről*, 24–28.

240 Lásd például NÉMETH G. Béla, *11+7 vers* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1984).

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a széppróza vagy a dráma elemzésének ne lennének hasonlóan összetett módszertani kérdései, amint azt az elbeszéléselelméletről szólva már említettük. Szegedy-Maszák Mihály például az 1980-as évektől kezdve több tanulmányt is publikált az elbeszélő művek jelentésrétegeiről, továbbá jelentős szépprózai művek rétegzettségének, szerkezetének elemzését mutatta be. Ezen elemzések egyik fő tanulsága, hogy a nyelvi művészetként értett irodalomban a jelentés vagy az értékszerkezet nem magyarázható a nyelvi kifejezés és a kompozíciós megoldások figyelembevétele nélkül.

A strukturalizmus jegyében írott műelemzések közül kiemelendő Hankiss Elemér úttörő dolgozata, amely Kosztolányi *Októberi táj* című rövid, mindössze háromsoros költeményét elemzi tucatnyi oldalon keresztül, a költemény szerkezeti viszonyait számos ábrával is szemléltetve.²⁴¹ A Hankiss-féle strukturalizmusra a modern információelmélet is hatással volt. Az elemzés azt hivatott bizonyítani, hogy az irodalmi műalkotás az élmény rögzítésére és újraalkotására alkalmas gépezet, tehát a szöveghez csatolt ábrák amolyan szerkezeti rajzként, tervrajzként, kapcsolási ábraként is felfoghatók. Az elemző négy szintet különít el a versben (a nyelvi összefüggések, a valóságmozzanatok és jelentések, az értékösszefüggések és a kompozíciós mozzanatok szintjét), és azt bizonyítja, hogy a vers e szintek mindegyikén összefüggő, megkomponált alkotásnak mutatkozik, a szintek összjátéka pedig a verset a szimmetria és aszimmetria, az értékvesztés és az értéktelítettség feszültségteli egységében tartja.

Pála Károly elemzése Petőfi Sándor *Befordúltam a konyhára...* című verséről ugyancsak a (kései) strukturalizmus jegyében keletkezett. A tanulmány szemiotikai elemzésre tesz kísérletet: a költészetet a természetes nyelvre épült másodlagos jelrendszerként határozza meg. Rámutat az egyszerű, népdalszerű kompozíció bonyolultságára, például a narratív váz megakadásaira, a visszavonásra („Azaz rágyújtottam volna...”), amely hitelteleníti az elbeszélést. Pála a vers kompozícióját **mélystruktúrának** nevezi, szemben a tisztán grammatikai felszíni struktúrával. E mélystruktúrának három alappillérét emeli ki: a narratív vázat, a kor költészetében gyakran használt pipa–szerelem-motívumpárt, valamint a tűz vezérmotívumát, amely a vers során metaforizálódik, ezáltal megelevenítve a felhasznált köznyelvi, konvencionális metaforákat (vö. A/4.1. fejezet). Az elemzést itt is szemléltető ábrák

241 HANKISS Elemér, „Kosztolányi Dezső *Októberi táj* című versének szerkezeti modellje,” in HANKISS Elemér, *Az irodalmi mű mint komplex modell* (Budapest: Gondolat, 1985), 257–277.

kísérik, amelyek megkönnyítik a mélystruktúra elképzelését, hiszen ez eltér a szöveg linearitásában kifejlő felszíni struktúrától. Pála elemzésének konklúziója szerint tehát „Petőfi versének poétikai kódja az anekdotikus narratív vázra épülő motívumok metaforizálódása”. A vers zárlatának **kiazmusa** („Égő pipám kialudott / Alvó szívem meggyúladott”) a korábban elkülönülten fejlődő motívumokat beépíti a narratív vázba, így „szintézisnek tekinthető”.²⁴²

4.2.4. POSZTSTRUKTURALIZMUS: AZ OBJEKTIVITÁS ÁBRÁNDJA UTÁN

A 20. század utolsó évtizedeitől, a strukturalizmus dominanciájának megszűnése után háttérbe szorult a műelemzés vagy műértelmezés egységes módszertanának kutatása – ami persze nem jelenti, hogy ne lennének új tudományos eredmények vagy egyéni kezdeményezések e téren. A nemzetközi irodalomtudományban azonban az irányzati sokszínűség és a kulturális-tematikus érdeklődés a jellemző: az *A/2. fejezetben* volt szó az irodalom történeti-társadalmi-kulturális kontextusaira összpontosító kutatási irányokról is. Igényes értelmezők azonban irányzati hovatartozástól függetlenül építenek a műelemzés módszertani hagyományára: a marxista történelemfelfogás és a strukturalista módszertan közötti közvetítésre a nemzetközi és a magyar tudományosságból is számos példa idézhető.²⁴³ A **kon-textualista megközelítések** előtérbe kerülésével azonban fennáll az a veszély, hogy a képzésből éppen az irodalom mint művészet kritikai megítélésének, a műalkotás mikéntjének kérdése szorul ki. Ennek a tendenciának az ellensúlyozására írt például éppen a marxista irodalomtudomány egyik neves angol képviselője olyan bevezető munkákat, mint „Hogyan olvassunk költeményt” vagy „Hogyan olvassunk irodalmat”.²⁴⁴

242 PÁLA Károly, „A szemiotikai elemzés kérdései. Petőfi Sándor: *Befordúltam a konyhára*”, in *Műelemzés – Műértés*, szerk. SIPOS Lajos (Budapest: Sport, 1990), 60. Pála Károly az elemzés írása idején középiskolában tanított, több tankönyvsorozat társszerzőjeként is ismert.

243 Például SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéseihez. József Attila: Eszmélet* (Budapest: Akadémiai, 1968). Lásd még Fredric JAMESON, *The Political Unconscious* (London – New York: Routledge, 2002), 1–88.

244 Terry EAGLETON, *How to Read a Poem* (Oxford: Blackwell, 2007); Terry EAGLETON, *How to Read Literature* (New Haven: Yale University Press, 2013).

A műértelmezés strukturalizmus utáni helyzetét kevésbé az egységes módszer létrehozásába vetett hit jellemzi, inkább a hagyományos elemzési technikák és szemléletmódok továbbéléséről, új kontextusokba ágyazásáról van szó. A strukturalizmus és a posztstrukturalizmus közötti egyik legfontosabb különbség éppen az, hogy az utóbbi nem tartja lehetőnek a műalkotás objektív leírását és „kódjának” végleges, egyértelmű megfejtését. Így például Hankiss Elemér „élménygép”-hasonlatával kapcsolatban az a kérdés merülhet fel, hogy a befogadóban valóban ugyanannak az élménynek kell-e létrejönnie, amelyet a műalkotás „kódol”, vagy éppen ellenkezőleg: a befogadás helyzete, kontextusa is befolyásolja, hogy egyáltalán miként érzékeljük a mű szerkezetét és jelentését. Hasonlóképp megkérdőjeleződik a „felszíni struktúra” és a „mélystruktúra” közötti szembeállítás érvénye is, vagy legalábbis a szembeállított fogalmakhoz kapcsolt értékvonatkozások. Vajon a Petőfi-versben a motívumpárok, a narratív váz, a tűz mint vezérmotívum „mélyebben” helyezkednek el a nyelvnél? Talán maga a mélység itt használt fogalma is metaforikus, és amikor egy vers „mélyére” hatolunk, soha nem hagyjuk el a nyelvi felszínt? A strukturalizmusra reagáló, azt továbbgondoló és bíráló gondolkodók, elméleti iskolák több irányból kérdőjelezték meg a végleges és objektív elemzés eszményét: amiből azonban nem következik, hogy vissza kellene térnie a tudománytalan „kuruzslásnak” (Kosztolányi, lásd fent). Inkább az a tanulság, hogy az elemző értelmezésnek érdemes reflektíven viszonyulnia saját történeti és kulturális szituáltságához, a lehető legkörültekintőbben feltárnia kiinduló feltevéseit, kijelölnie az elemzés lehetséges hatókörét és következményeit.

A strukturalizmus utáni irodalomelméleti iskolák és olvasásmódok részletes bemutatására itt nincs tér, részint elvégeztük a korábbi alfejezetekben, valamint az érdeklődő olvasó a bibliográfiában számos ezzel foglalkozó szakmunkával találkozhat. A francia **posztstrukturalizmus**, a **dekonstrukció** és a különféle **kritikai elméletek** sokszor a korábban kifejlesztett olvasási és interpretációs gyakorlatok áthelyezésére, új és váratlan kontextusokban való alkalmazására építenek. A dekonstrukció például sokszor a szoros olvasás gyakorlatának „túlhajtasából” táplálkozik: annyira szorosan, részletesen és figyelmesen olvassa a szöveget, hogy a szöveg elsőre nyilvánvalónak látszó jelentése szertefoszlik, és az értelmezés szükségszerűen ellentmondásokba, paradoxonokba fut bele. Egyszerű példaként felidézhetjük azt az aiszóposzi mesét, amelyben a paraszt „kígyót melengtet a keblén”: hazaviszi és meggyógyítja a megfagyott csúszómászót, amely azonban megmarja őt, és a megmárt ember rájön, hogy a gonosszal hiábavaló jót tenni. A példázat

nyilvánvaló jelentése ebben a változatban az, hogy az emberi természet adott, és a gonosz ember a jóságért is gonosszággal fizet meg. Igen ám, de ha a példázat az emberi gonosszágról szól, miért egy állaton demonstrálja igazságát? A dekonstrukció által ösztönzött retorikai olvasat rámutatna, hogy ez a metaforikus átvitel nélkülözhetetlen a példázat értelmezéséhez, hiszen a mese az emberi természetet rögzítettnek és ösztönösnek mutatja, amit az állat ösztönös viselkedésével illusztrál. Ugyanakkor a példázatos értelmezés el is rejti ezt a jelentésátvitelt, hiszen azt sugallja, hogy mindvégig az emberi gonosszágról szól. Vagyis az értelmezés körben forog, hiszen azáltal sugall valamit az emberi természetről, hogy egy emberi tulajdonságot kivetít az állatra, majd onnan visszavonkoztatja az emberire. De még ez az oda-vissza mozgás sem a történet „mélystruktúráját” vagy tulajdonképpeni értelmét tárja fel: a mese sok nyelvterületről gyűjtött, több ezer évet átfogó változatait a néprajztudósok egy olyan mesecsoportba sorolják, amely legalább annyira szól az embernek az állatokkal szembeni kegyetlenségéről.²⁴⁵ A különféle változatok így egymást is olvassák, sőt maga a mesehagyomány kommentálhatja azt a folyamatot is, ahogyan a példázatos értelmezés az állatra vetíti rá az emberi gonosszágot és megátalkodottságot. A szövegek tehát nemcsak tárgyai az elemzésnek, hanem maguk is „visszabeszélnek”, kommentálják saját értelmezéseiket és időnként csapdákat állítanak a gyanútlan elemzőnek.

Egy másik ismert példára hivatkozva: Petőfi *Föltámadott a tenger...* című verséről egy alapos elemzés (Margócsy Istváné) már az 1970-es években bemutatta, hogy a forradalmi hevület mellett gondolati versként is olvasható, melynek esztétikai tapasztalata bonyolult belső viszonyok összjátékából áll elő. A dekonstrukció olvasási módja felől szemlélve a vers számos paradoxont, önellentmondást tartalmaz, amelyek figyelmes elemzése megakasztani látszik a vers kétségtelenül elsőprő lendületét. Például: miközben a víz – hajó / nép – urak fogalompárok által alkotott allegória világosan végigvonul a versen, az már nem egyértelmű, hogy a zárlat („Azért a víz az úr”) egyszerűen megfordítja-e a fogalompárokban rejtett hierarchiát, vagy annak kitörlését, az ellentétek egyesítését eredményezi-e. Vagy: a beszélő arra biztatja a tengert, hogy „bőszült tajtékát” dobálja a fellegekre, és ezzel jegyezze fel az égre az „örök tanúságot”. A tenger „tajték” viszont nem más, mint vízpára, amely nem látszik a fellegek előterében, vagyis a vers elképzelhetetlennek,

245 „Ingratitude Is the World’s Reward.” Folktales of Aarne-Thompson-Uther type 155, szerk. D. L. ASHLIMAN, <https://www.pitt.edu/~dash/type0155.html>

a képi világban olvashatatlanak mutatja be a feljegyzett tanulságot.²⁴⁶ Ugyanakkor ezek a belső ellentmondások szükségesnek is látszanak a forradalmi lendület kifejezéséhez, hiszen utóbbi nem logikai-rationális alapon, hanem pontosan egy ilyen rendet fenyegető retorikai teljesítményként áll elő. Az értelmezés paradoxona, hogy ennek a teljesítménynek az értékeléséhez el kell végezni, végig kell vinni a rationális olvasatot addig a pontig, amíg az szükségszerűen önellentmondásokhoz jut, vagy összeomlik a rábízott jelentéstani teher alatt.

Vannak azonban a kortárs műértelmezésnek olyan útjai is, amelyek a részletes poétikai-kompozíciós vizsgálatot kimondottan irodalomtörténeti kontextusba illesztve végzik el. Ezt az interpretációs stratégiát a hermeneutika és a recepcióesztétika megfontolásai (lásd *A/2. fejezet*), a dekonstrukció olvasási szokásai és a kortárs kultúra-elméletek tematikus érdeklődései egyaránt inspirálták. Hely híján itt csak egyetlen példát mutatunk be, Kulcsár Szabó Ernőnek a Kosztolányi Dezső *Ha negyvenéves...* című költeményéről adott elemző értelmezését, amely demonstrálja a megformálástól elválaszthatatlan jelentés fontosságát, a szoros olvasás és a retorikai elemzés módszertani jelentőségét és mindezeknek az irodalomtörténeti kontextualizálását is.

Kosztolányi *Ha negyvenéves...* című verse a *Számadás* ciklusban jelent meg, és az ugyanitt közölt kései versek (pl. *Hajnali részegség*, *Szeptemberi áhítat*, *Esti Kornél éneke* stb.) formaművészetéhez képest látszólag igénytelen, szinte prózai költemény. Kulcsár Szabó Ernő a vers befogadástörténetéből indul ki. A verset a korábbi értelmezők néhány kivételtől – így Halász Gábor 1935-ös, valamint Bárdos László 1987-es írásától – eltekintve a kisebb jelentőségű költemények közé sorolták, melynek legfőbb erénye az, hogy „megelőlegezi” a *Hajnali részegség* nagy felismerését és esztétikai teljesítményét. Kulcsár Szabó értelmezése ezt az álláspontot vitatva a *Ha negyvenéves...* kivételes esztétikai és líratörténeti jelentősége mellett érvel. Az értelmezés azért illik az ebben a fejezetben kifejtett problémakörhöz, mert azt mutatja meg, hogy a Kosztolányi-vers „a hagyományos értelemben vett »mondandó« [...] tüntető hiányával szembesít”, vagyis „a kimondottak gondolati-tartalmi relevanciája”²⁴⁷ nem szembeötlő, miközben a vers mégis megrendítő hatású. Ezt azzal

246 Bővebben I. MOLNÁR Gábor Tamás, „Hajótörés olvasóval. Performativitás és nyelvi struktúra Petőfi Sándor *Föltámadott a tenger...* című versében,” in MOLNÁR Gábor Tamás, *Visszacsatolások* (Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019), 206–228.

247 KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Honnan és hová? Az ’önmegszólító’ vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén” in KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján* (Budapest: Akadémiai, 2018), 20–21.

éri el a költemény, hogy „a nyelv eseményeként is végre tud[ja] hajtani mindazt, amiről beszél”.²⁴⁸

A vers alanyával éjszaka megtörténő esemény rejtélyes marad, annak jelentőségét a vers **hangoltsága** sugallja. Ezt sejtetik például az érzékelést és gondolkodást, megtapasztalást és reflexiót egyaránt konnotáló igék, leginkább az „eltűnődöl”, amely a szövegösszefüggésben a dolgok „előtűnését”, a sötétben valaminek a felfedezését is sugallja. Az értelmező szerint a vers az észlelés és a belátás, az érzékekkel felfogható anyagi világ és a szellemi tudás elválaszthatatlanságát és feszültségét egyaránt demonstrálja. Ezt például azzal éri el a költemény, hogy a „te”-hez forduló beszéd értelmezhető konkrét önmegszólításnak, de általános alanynak is, így a vers felfogható a még negyvenévesnél fiatalabb megszólított figyelmeztetéseként, de a már idősebb megszólított számára szóló utólagos tudatosításként is.²⁴⁹ Ugyancsak figyelemre méltó, hogy a költemény első felében sorakozó **soráthajlásokat** (amikor a versmondat nem ér véget a verssor végén) kisebb-nagyobb jelentéstani meglepetések követik, melyek közül a „Fekszel, nyitott szemekkel, / mint majd a sírban.” a legradikálisabb, hiszen ezt a korábbiak nem támasztják alá: „semmi nem vall arra, hogy [az éjszakai észleletek] sorsfordító mozzanatok jelzései volnának, köznapi jelentéktelenségük még a rejtélyesség értelmében sem teszi őket rájuk irányuló figyelem tárgyává”.²⁵⁰ A soráthajlásos szerkesztést a vers mintegy a felénél elveti, és innentől kezdve „helyreáll verssor és értelemegység egyensúlya” – viszont a feszültséget innentől a „rövid, tudósító/megállapító kijelentések szaggatott impulzusainak materiális mozgása viszi tovább”.²⁵¹

A vers értelmezője a hangoltság megragadhatatlanságára összpontosít: más 20. század eleji „hangulatversekkel” ellentétben a *Ha negyvenéves...* nem árulkodik beszélőjének „kedélyállapotáról”: nem „lehangolt, melankolikus, vagy zaklatott”.²⁵² Noha egyértelmű, hogy a versben a halandóság valamiféle megtapasztalásáról van szó, ennek a tapasztalatnak a pontos eredete és tartalma homályban marad:

248 Uo., 24.

249 Halmai Tamás megfigyelését idézi KULCSÁR SZABÓ, „Honnan és hová?” 22.

250 Uo., 25.

251 Uo., 26.

252 KULCSÁR SZABÓ, „Honnan és hová?”, 28. Kulcsár Szabó a kisebb esztétikai sikerű vagy jelentőségű kortárs ellenpéldák között Tóth Árpád (*Meddő órán, Gyopár*), Juhász Gyula (*Tiszai csönd, Egy hangszer voltam*) verseit, de Kosztolányi egyéb költeményeit (pl. *Szavak a társaságban*) is idézi.

a vers nem enged dönteni a tapasztalat külső/érzéki vagy belső/tudati jellege felől. Megtudjuk ugyan, hogy a megszólított „Minden zajról tud[ja], hogy mit jelent”, de a vers mégsem hozza nyilvánosságra ezek jelentését, valamint a megszólított hangulatáról is csak a „majdnem nyugodt” „ritkaságértékű szintagmájával” számol be. Ebből az értelmező arra következtet, hogy a versben maga „jut szóhoz” abban az értelemben, hogy a hangoltság „nem-fogalmiként előz meg minden feleletet.”²⁵³ A hangoltságnak ezt az értelmezését Kulcsár Szabó Ernő a német gondolkodó, Martin Heidegger *Lét és idő* (1927) című, korszakos jelentőségű művének szemléletmódjával kapcsolja össze.

Ezen értelmezés arra a már Németh G. Béla költészettörténeti tanulmányai óta vissza-visszatérő megfigyelésre épít, hogy az 1920–30-as évek magyar költészetében bekövetkező váltás egy nagyon mélyreható történeti fordulatról tanúskodik, amely mindenekelőtt az embernek a saját időbeliségéhez, történetiségéhez és mulandóságához való viszonyát érintette. Ugyanennek a történeti fordulatnak a legfontosabb filozófiai dokumentuma Heidegger műve. Míg a fordulat előtti, „klasszikus modern” költészet lehetségesnek és kíváncsnak mutat a mulandósággal szemben valamiféle értékállítást, létösszegzést, az időbeliség meghaladását az esztétikai képződménnyé válás révén, addig a fordulat utáni „későmodern” költészet az efféle lehetőségekre már rezignációval vagy iróniával tekint. Kulcsár Szabó továbbgondolja a Németh G. Béla által felvázolt verstípusok és a heideggeri fordulat viszonyát. Állítása szerint az elemzett Kosztolányi-vers több szempontból sikeresebb kifejezése az én új, későmodern tapasztalatának, mint az ún. „érték- és időszembesítő”, valamint a „létösszegző” versek, amelyek az életnek „humán-ideológiai jelentést” kölcsönöztek, ezzel fenntartva egy korábbi, klasszikus-modern szemléletmódot. Így a *Ha negyvenéves...* előfutárává válik azon harmincas évektől kibontakozó költői kifejezőmódoknak, amelyek Szabó Lőrinc és József Attila, később Nemes Nagy Ágnes vagy Oravecz Imre művészetében válnak alapvetővé. A tanulmány záró szakaszaiban e későbbi költők műveiből kapunk példákat, amelyek a Kosztolányi-vers hatástörténeti jelentőségét támasztják alá.

Kulcsár Szabó Ernő elemzése annak a módszertannak az illusztrációjaképpen állhat itt, amely megkísérli egyszerre fókuszban tartani és összefüggésbe állítani egy műalkotás formai-kompozíciós sajátosságait és történeti kontextusát. A történeti kontextust azonban itt nem elsősorban az életrajz vagy az adatolható

253 Uo., 31.

társadalmi összefüggések (keletkezéstörténet, megjelenés körülményei) jelentik – bár ezektől sem kell feltétlenül eltekintenie. Az értelmező inkább olyan gondolkodás- és poétikatörténeti vonatkozásokra figyel, amelyek a nyelvi kifejezés mindenkori lehetőségeit, a költészetnek az ember önértelmezésében betöltött szerepét rajzolják ki alakulás- és hatástörténeti összefüggésben. Egy ilyen történeti megközelítésbe közvetlenebb módon épülhet be a kompozíciós és retorikai megoldások elemzése, mint egy társadalom- vagy intézménytörténeti távlatú dolgozatba.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ADY Endre. „Májusi zápor után.” *Nyugat* 1, 11. szám (1908).
- ADAMIK Tamás. *Antik stíluselméletek Gorgiastól Augustinusig*. Budapest: Seneca, 1998.
- ADAMIKNÉ JÁSZÓ Anna. *Klasszikus magyar retorika*. Budapest: Holnap, 2013.
- ALTHUSSER, Louis és Étienne BALIBAR. *Reading Capital*, ford. Ben BREWSTER. London: NLB, 1970.
- ANDEREGG, Johannes. *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.
- ANTALNÉ SZABÓ Ágnes és RAÁTZ Judit. *Magyar nyelv és kommunikáció. Tankönyv a 11. évfolyam számára*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2020.
- ARATÓ László és PÁLA Károly. *A szöveg vonzásában*, I-III. Budapest: Műszaki, 1993, 1995, 1997.
- ASHLIMAN, D. L., szerk. *Ingratitude Is the World's Reward. Folktales of Aarne-Thompson-Uther type 155*. <https://www.pitt.edu/~dash/type0155.html> Utolsó hozzáférés: 2024. 07. 21.
- ASSMANN, Aleida. *Introduction to Cultural Studies. Topics, Concepts, Issues*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, ford. HUSZÁR Ágnes. Budapest: Múlt és Jövő, 2016.
- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1994.

- ATWOOD, Margaret. *Pénélopeia*, ford. Géher István. Budapest: Palatinus, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin: de Gruyter, 2001.
<https://doi.org/10.1515/9783110867794>
- AUERBACH, Erich. *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter. Budapest: Gondolat, 1985.
- AUSTIN, John L. *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba. Budapest: Akadémiai, 1990.
- BAHTYIN, Mihail. „A tér és az idő a regényben,” ford. KÖNCZÖL Csaba. In Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 257–352. Budapest: Gondolat, 1976.
- BALCEWICZ-SZULADA Anna. „Fogalmi metaforák és/vagy mentális terek? A lírai szövegek kognitív poétikai megközelítésének lehetőségeiről Lovasi András Menetszél című dalszövege alapján.” In *Félúton 7. Az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolájának konferenciája. 2011. október 6–7.*, szerk. CSERNÁK-SZUHÁNSZKY Debóra, 1–15. Budapest: ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2012.
- BALOGH Magdolna. „Világirodalom-elméletek Közép-Európából nézve.” In *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*, szerk. FÖLDES Györgyi, KOVÁCS Gábor, LADÁNYI István és SZÁVAI Dorottya, 13–21. Budapest: Gondolat, 2021.
- BARTHES, Roland. „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe,” ford. SIMONFFY Zsuzsa. In *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, 527–542. Budapest: Orisis, 2001.
- BARTHES, Roland. „A szerző halála,” ford. BABARCZY Eszter. In Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, 50–55. Budapest: Osiris, 1996.
- BÁTORI Anna. „A tudás hálózatai. Wallaszky Pál historia litterariája és a 18. századi tudástranszfer (Módszertani kísérlet).” *Irodalomismeret* 18, 3. sz. (2016): 35–63. <https://f-book.com/mi/index.php?chapterInM102BATOATUD> Utolsó hozzáférés: 2024. 06. 24.
- BENJAMIN, Walter. „A műfordító feladata.” In WALTER BENJAMIN, „*A szirének hallgatása*”. *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba, 71–83. Budapest: Osiris, 2001.
- BEST, Stephen és Sharon MARCUS. „Surface Reading: An Introduction.” *Representations* 108 (2009): 1–21. <https://doi.org/10.1525/rep.2009.108.1.1>
- BENKES Zsuzsa és BALÁZS Géza. *Magyar nyelv a gimnázium és a szakgimnáziumok 11. évfolyamának*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2022.
- BÉNYEI Péter. „Az irodalmi szövegértelmezés határos határtalanságáról.” *Studia Litteraria* 58, 3–4. sz. (2019): 231–283. <https://doi.org/10.37415/studia/2019/58/7473>
- BLACK, Max. „A metafora,” *Helikon* 36, 4. sz. (1990): 432–447.

- BLUMENBERG, Hans. „A mítosz valóságfogalma és hatóereje.” In Hans BLUMENBERG, *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. KIRÁLY Edit, 105–197. Budapest: Osiris, 2005.
- BOGNÁR Zsófia, DR. GILÁNYI Magdolna, GODZSA Anikó, DR. K. SEBESTYÉN Nóra, KURUCZ István, NÉMETH Tamás, DR. OSZTROLUCZKY Sarolta, DR. PELCZER Katalin és SOÓSNÉ DR. VERES Rózsa. *Irodalom 11.*, főszerk. S. PÁSZTOR Judit. Budapest: Szent István Társulat, 2022.
- BÓKAY Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University Of Chicago Press, 1961.
- BÓNUS Tibor. *A másik titok. Kosztolányi Dezső: Édes Anna*. Budapest: Kortárs, 2017.
- BRANCZEIZ Anna és SEAGER-SMITH Dániel, szerk. „Az Eszmélet-vita, avagy vers és gondolkodás.” ELTEOnline, 2016. január 26. <https://elteonline.hu/tudomany/2017/01/26/az-eszmelet-vita-avagy-vers-es-gondolkodas/> Utolsó hozzáférés: 2024. 07. 21.
- BRENNER, Peter J. *Das Problem der Interpretation: Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1998. <https://doi.org/10.1515/9783110938456>
- BROOKS, Cleanth. „The Heresy of Paraphrase.” In Cleanth BROOKS, *The Well-Wrought Urn*, 192–214. New York: Harcourt Brace, 1947.
- BRUBAKER, Rogers. *Grounds for Difference*. Cambridge – London: Harvard University Press, 2015. <https://doi.org/10.4159/9780674425293>
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. „Az irodalmi műfajok fejlődése,” ford. ÁDÁM Péter. In *A pozitivizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, 60–64. Budapest: Osiris, 1998.
- CAVALLO, Guglielmo és Roger CHARTIER. *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, ford. Sajó Tamás. Budapest: Balassi, 2000.
- CICERO, Marcus Tullius. *De Oratore*. Leipzig: Teubner, 1969.
- COHEN, Jean. „Alakzatelmélet,” ford. BÁRDOS Miklós. In *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, 171–214. Pécs: Jelenkor, 1996.
- COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. <https://doi.org/10.56021/9780801859427>
- CORNIFICIUS. *Rhetorica ad C. Herennium*, szerk. ADAMIK Tamás. Budapest: Akadémiai, 1987.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

- CULLER, Jonathan. *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*, ford. FÜZI Péter és PIKÓ András Gáspár. Balatonfüred: Tempevölgy, 2022.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975.
- CULLER, Jonathan. „The Closeness of Close Reading.” *ADE Bulletin* 149 (2010): 20–25. <https://doi.org/10.1632/ade.149.20>
- CS. GYIMESI Éva. *Teremtett világ*. Budapest: Pátria, 1992.
- CZIBULA Katalin. „A Bánk bán korszerű problémái – középiskolás fokon.” *Magyaróra* 1, 1. sz. (2019): 29–33.
- DAMROSCH, David. *How to Read World Literature*. London: Blackwell, 2018. <https://doi.org/10.1002/9781119382447>
- DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin. „Intermedialitás.” In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel. Budapest: Ráció, 2018.
- DANTE, Alighieri. *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály. Budapest: Európa, 1974.
- . *Isteni színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám. Budapest: Magvető, 2016.
- . *La divina commedia. Inferno*. Milano: Mondadori, 2013.
- DERRIDA, Jaques. „La loi du genre.” In Jaques DERRIDA, *Parages*, 249–287. Paris: Galilée, 1986.
- DEVECSERI Gábor. *Kalauz Homéroszhoz*. Budapest: Szépirodalmi, 1970.
- DURING, Simon. *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1999.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós. Budapest: Európa, 1989.
- ECO, Umberto. *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY László és Gy. HORVÁTH László. Budapest: Európa, 2002.
- EAGLETON, Terry. *How to Read a Poem*. London: Blackwell, 2007.
- . *How to Read Literature*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. <https://doi.org/10.1057/9780230321670>
- ESTERHÁZY Péter. *Függő*, szerk. JANKOVICS József. Budapest: Matúra, 1993.
- FENYŐ D. György. *Útikalauz a vershez*. Budapest: Pagony, 2021.
- FARNER, Geir. *Literary fiction: The ways we read narrative literature*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- FÓNAGY Iván. „Jelentésátvitel.” In *Világirodalmi Lexikon*, szerk. KIRÁLY István és SZERDAHELYI István, 5. kötet. Budapest: Akadémiai, 1977.

- FOUCAULT, Michel. *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest: Osiris, 2000.
- . „A diskurzus rendje,” ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. *Holmi* 3, 7. sz. (1999): 868–889.
- FREGE, Gottlob. „Jelentés és jelöllet.” In Gottlob FREGE, *Logika, szemantika, matematika*, ford. MÁTÉ András, 156–190. Budapest: Gondolat, 1980.
- FRYE, Northrop. *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József. Budapest: Helikon, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. „A szó igazságáról,” ford. POPRÁDY Judit. In Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, 111–141. Budapest: T-Twins, 1994.
- . *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor. Budapest: Osiris, 2003.
- GARBER, Marjorie. *The Use and Abuse of Literature*. New York: Pantheon, 2011.
- GENETTE, Gérard. „Az elbeszélő diskurzus,” ford. SEPEGHY Boldizsár. In *Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, 61–98. Pécs: Jelenkor, 1996.
- . *Figures III*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Narrative Discourse. An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- . *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, ford. Jane E. LEWIN. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373>
- . „Transztextualitás,” ford. BURJÁN Mónika. *Helikon* 42, 1–2. sz. (1996): 82–90.
- GODZSA Anikó, DR. K. SEBESTYÉN Nóra, NÉMETH Tamás, DR. OSZTROLUCZKY Sarolta, DR. PELCZER Katalin, Soós DR. VERES Rózsa és DR. VASAS Géza. *Irodalom 9., Irodalom 10.*, főszerk. S. PÁSZTOR Judit. Budapest: Szent István Társulat, 2021.
- GOODMAN, Nelson. *The Ways of Worldmaking*. Hassocks: Hackett Publishing Company, 1978. <https://doi.org/10.5040/9781350928558>
- HAMBURGER, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1968.
- HANKISS Elemér. „Kosztolányi Dezső Októberi táj című versének szerkezeti modellje.” In HANKISS Elemér, *Az irodalmi mű mint komplex modell*, 257–277. Budapest: Gondolat, 1985.
- HANSÁGI Ágnes. „A regény a politikai napilap médiumában.” In HANSÁGI Ágnes, *Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. DÁNÉL Mónika, FODOR Péter és L. VARGA Péter, 230–263. Budapest: Ráció, 2012.
- . *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*. Budapest: Ráció, 2014.

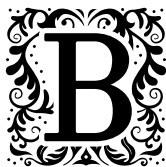
- „Textus, kontextus, keresés.” *Alföld* 68, 12. sz. (2017): 28–35. Újraközölve: In *Digitális (szöveg)kultúrák a tanárképzésben*, szerk. L. VARGA Péter, MOLNÁR Gábor Tamás és PALKÓ Gábor, 10–21. Budapest: ELTE BTK, 2018.
- HAYLES, Katherine N. „How We Read: Close, Hyper, Machine.” *ADE Bulletin* 150 (2010): 62–79. <https://doi.org/10.1632/ade.150.62>
- HAUBER Károly. *A verselemzés iskolája. Iránytű és kalauz a lírai művek megközelítéséhez*. Pépa: Szülőföld, 2019.
- HEIM, Michael. *Virtual Realism*. Oxford: Oxford University Press, 1998. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195104264.003.0007>
- HOMÉROSZ. *Odüsszeia*, ford. DEVECSERI Gábor. Budapest: Európa, 2024.
- HORVÁTH János. *Irodalomtörténeti munkái, I–V.*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára. Budapest: Osiris, 2005–2009.
- *Tanulmányok*. Budapest: Akadémiai, 1956.
- ISER, Wolfgang. *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina. Budapest: Gondolat, 2004.
- *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás. Budapest: Osiris, 2001.
- INGARDEN, Roman. *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor. Budapest: Gondolat, 1977.
- JAKUS Ágnes. „Metaforák Kosztolányi Dezső Esti Kornél című művében.” *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis Nova Series: Sectio linguistica Hungarica / Az Eszterházy Károly Főiskola Tudományos Közleményei. Tanulmányok a magyar nyelvről*, 198–228. Eger: Eszterházy Károly Főiskola Líceum Kiadó, 2013.
- JAMESON, Fredric. „On Interpretation.” In Fredric JAMESON, *The Political Unconscious*, 1–88. London: Routledge, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja,” ford. KIRÁLY Edit. In Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 36–84. Budapest: Osiris, 1997.
- JAY, Paul. *Transnational Literature: The Basics*. London: Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9780429286667>
- JENEY Éva. *A metafora és az elbeszélés bölcselete*. Budapest: Akadémiai, 2022.
- JUNG, Carl Gustav. *Az ember és szimbólumai*, ford. MATOLCSI Ágnes. Budapest: Göncöl, 1993.
- JÓZSEF Attila. „Ihlet és nemzet.” In JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek, I.*, szerk. HORVÁTH Iván. Budapest: Osiris, 1995.

- KATONA József. *Bánk bán. Dráma öt szakaszban*. Magyar Elektronikus Könyvtár. <https://mek.oszk.hu/00700/00723/00723.htm> Utolsó hozzáférés: 2024. 07. 20.
- KELEMEN János. „Bevezető előadás a *Metafora, trópusok, jelentés* c. konferenciához.” *Világosság* 47, 8–10. sz. (2006): 5–8.
- KESERŰ József. *Lehetnek sárkányaid is*. Budapest: Prae, 2021.
- KISS Ferenc. *Az érett Kosztolányi*. Budapest: Akadémiai, 1979.
- KITTLER, Friedrich. *Aufschreibungssysteme 1800/1900*. München: Fink, 2003.
- KRÄMER, Sybille. „Flatness. Aesthetics and Epistemology.” Előadás, ICI Berlin, 2022. május 3. Videófelvétel. <https://doi.org/10.25620/e220503>
- KOSZTOLÁNYI Dezső. „Tanulmány egy versről.” In KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, vál. és szerk. RÉZ Pál. Budapest: Szépirodalmi, 1990.
- KÖVECSÉS Zoltán. *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex, 2005.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. „Honnan és hová? Az »önmegszólító« vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén.” In KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és korszakküszöb: Klasszikusok a modernség fordulópontján*, 15–38. Budapest: Akadémiai, 2018. <https://doi.org/10.1556/9789634543091>
- LAANES, Eneken. „Born-Translated Memories: Transcultural Memorial Forms, Domestication and Foreignization.” *Memory Studies* 14, 1. sz. (2021): 41–57. <https://doi.org/10.1177/1750698020976459>
- LACZHÁZI Gyula. „A fikciósság a kora újkori magyar irodalomban.” *Irodalomtudományi Közlemények* 120, 2. sz (2016): 166–177.
- LEVI, Primo. *Ember ez?*, ford. MAGYARÓSI Gizella. Budapest: Európa, 2014.
- LÉNÁRT Tamás és TAMÁS Ábel. „Emlékezet.” In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, 54–64. Budapest: Ráció, 2018.
- MADÁCH Imre. *Az ember tragédiája: Szinoptikus kritikai kiadás*, szerk. KERÉNYI Ferenc és WOHLRAB József. Budapest: Argumentum, 2005.
- MAJOR Hajnalka. *Retorika és szövegalkotás*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015.
- MARCHAND, Suzanne L. *German Orientalism in the Age of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MARINO, Adrian. „Irodalmi/nem irodalmi,” ford. HORVÁTH Andor, *Korunk* III/9, 4. sz. (1998): 77–81.
- MARTINEZ, Matias és Michael SCHEFFEL. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 2009.

- Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel. Budapest: Ráció, 2018.
- MOLNÁR Gábor Tamás. *A figyelem művészete: Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe*. Budapest: ELTE BTK, 2015.
- „Hajótörés olvasóval: Performativitás és nyelvi struktúra Petőfi Sándor *Föltámadott a tenger...* című versében.” In MOLNÁR Gábor Tamás, *Visszacsatolások*, 206–228. Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019.
- „Irodalom, elmélet, tanítás.” *Magyar Művészet* 7, 4. sz. (2019): 54–59.
- MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang. *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart: UTB GmbH, 2010. <https://doi.org/10.36198/9783838528281>
- *Kultur und Ihre Narrative: Eine Einführung*. Wien: Springer, 2007.
- NÉMETH G. Béla. *11+7 vers*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. „Retorika,” ford. FARKAS Zsolt. In *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta. Pécs: Jelenkor, 1997.
- ONG, Walter J. *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel. Budapest: Gondolat, 2010.
- ORBÁN Gyöngyi. *Megértő irodalomolvasás 14–15 éves diákok számára*. Budapest: Holnap, 2003.
- OSZTROLUCZKY Sarolta. „József Attila titokzatos mosolya [*A műterem...*] és a *Bánat*.” *Alföld* 73, 1. sz. (2022): 42–53.
- PÁLA Károly. „A szemiotikai elemzés kérdései: Petőfi Sándor: *Befordúltam a könyhárára*.” In *Műelemzés – Műértés*, szerk. SIPOS Lajos, 48–63. Budapest: Sport, 1990.
- PETHŐNÉ NAGY Csilla. *Irodalom 9–12*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2012, 2013.
- PETŐFI Sándor. *János vitéz*. Budapest: Szépirodalmi, 1974.
- PINTÉR Borbála. *Levél a regényben. A levél mint szövegszervező elem Kemény Zsigmond négy regényében*. Budapest: Typotex Kiadó, 2022. <https://interkonyv.hu/konyvek/pinter-borbala-a-level-szerepe-es-mukodese-kemeny-zsigmond-regenyeiben/>
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Szónoklattan*, ford. és szerk. ADAMIK Tamás. Pozsony: Kalligram, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. „The Thinking of Dissensus. Politics and Aesthetics.” In *Reading Rancière*, szerk. PAUL BOWMAN és RICHARD STAMP, 1–17. London: Continuum International Publishing Group, 2011. <https://doi.org/10.5040/9781472547378.ch-001>

- RICOEUR, Paul. *Az élő metafora*. Budapest: Osiris, 2006.
- „Az interpretációk konfliktusa,” ford. MARTONYI Éva. In *A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, 139–150. Szeged: JATEPress, 1998.
- ROBERTS, Thomas J. *When is Something Fiction?* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972.
- ROHONYI Zoltán. „Kánon, kánonképződés, kanonizáció. Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionalitásáról.” In *Irodalmi kánon és kanonizáció, vál.*, szerk. ROHONYI Zoltán, ford. BECK András et al., 7–15. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- „Text, World, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept.” In *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*, szerk. Mari HATAVARA, Matti HYVÄRINEN, Maria MAKELA és Frans MAYRA, 11–28. New York: Routledge, 2016.
- S. LACZKÓ András. „A reklám helye. A védegyleti agitáció és Garay János *Iparvédegyleti dala*.” *Verso* 5, 1. sz. (2002): 49–69. <https://doi.org/10.15170/VERSO.5.2022.1.49-69>
- „Petőfi, a Védegylet és a király.” In *Poétai ökonómiák: Költészet és gazdaság az irodalomtörténetben*, szerk. BALOGH Gergő, HITES Sándor és S. LACZKÓ András, 77–92. Pécs: Verso, 2023.
- SAID, Edward W. „Jane Austen and Empire.” In Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, 1–17. New York: Knopf, 1993.
- SCHMID, Wolf. „Implied Author.” In *Handbook of Narratology*, szerk. Peter HÜHN, Jan Cristoph MEISTER, John PIER és Wolf SCHMID. Berlin: De Gruyter, 2014. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.288>
- S. SÁRDI Margit. „Műfaj-e a sci-fi? Alapfogalmak a tudományos-fantasztikus irodalom köréből.” *Szépirodalmi Figyelő* 12, 1. sz. (2013): 28–36.
- SCHÖSSLER Franziska. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2006.
- SZABOLCSI Miklós. *A verselemzés kérdéseihez: József Attila: Eszmélet*. Budapest: Akadémiai, 1968.
- SZABÓ G. Zoltán és SZÖRÉNYI László. *Kis magyar retorika*. Budapest: Helikon, 1997.

- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „A kozmikus tragédia romantikus látomása. Az Előszó helye Vörösmarty költészetében.” In SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus: Történeti-poétikai tanulmányok*, 182–220. Budapest: Magvető, 1980.
- . „Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről.” In SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Minta a szönyegen: A műértelmezés esélyei*, 24–66. Budapest: Balassi, 1995.
- SZIKSZAINÉ NAGY Irma. *A kérdésalakzatok retorikája és stilisztikája*. Budapest: Helikon, 2008.
- SZILI József. *Az irodalomfogalmak rendszere*. Budapest: Akadémiai, 1995.
- TAKÁTS József. „Az irodalomtörténet-írással kapcsolatos meggyőződéseimről.” *Irodalomtudományi Közlemények* 2003, 6: 729–741.
- TÁTRAI Szilárd. *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális nyelvészeti megközelítés*. Budapest: Tinta, 2011.
- THIENEMANN Tivadar. *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs: Minerva, 1931.
- THOMKA Beáta. *Regénytápasztalat: Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*. Budapest: Kijárat, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. „Tropes et figures. Appendix.” In Tzvetan TODOROV, *Littérature et signification*, 91–118. Paris: Larousse, 1967.
- TÖRÖK Gábor. „A vers palatoveláris hangszerelése. József Attila költészete alapján.” *Magyar Nyelv* 60, 4. sz. (1964): 462–468.
- TÖZSÉR János. „Az *Eszmélet* és a filozófiai analízis.” *Élet és Irodalom* 60, 45. sz. (2016. november 11): 13.
- VADERNA Gábor és SZILÁGYI Márton. „Az irodalom intézményesülésének kora.” In *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, 316–330. Budapest: Akadémiai, 2010.
- VERES András. „A regény befogadástörténete.” In *Édes Anna*, szerk. VERES András, 708–906. Pozsony: Kalligram, 2010.
- VISCHER BRUNS, Christina. *Why Literature? The Value of Literary Reading and What It Means for Teaching*. New York: Continuum, 2011.
- WELLEK, René és Austin WARREN. *Az irodalom elmélete*. ford. SZILI József. Budapest: Osiris, 2002.
- WITTMANN, Reinhard. „Az olvasás forradalma a 18. század végén?” In *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO és Roger CHARTIER, ford. SAJÓ Tamás, 321–347. Budapest: Balassi, 2000.
- WOLF, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2012.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, ford. MÁNDY Stéfánia. Budapest: Corvina, 1969.



**SEGÉDLETEK
A MŰELEMZÉSEKHEZ**

1. SEGÉDLET

AZ EPIKAI MŰVEK ELEMZÉSÉHEZ

SZERKESZTETTE: FÁBIÁN LÁSZLÓ



Előszó	140
1.1. Az epika műneme és műfajai	
(FÁBIÁN LÁSZLÓ)	
1.1.1. Műfajpoétika – a besorolás alapjai és nehézségei	141
1.1.2. Műnem: epika (kisepika, nagyepika)	142
1.1.2.1. Az epika műnemének jellemzői – alapfogalmak és elemzési fókuszok	144
1.1.3. Műfaj: novella – a novella általános műfaji sajátosságai	148
1.1.4. Novellatípusok – osztályozás és kategorizálás	150
1.2. Mikszáth Kálmán: <i>Az a fekete folt</i>. Műelemzés	
(KOLOZSVÁRI ÁKOS)	
1.2.1. Bevezetés	156
1.2.2. Kötet, műfaj, kompozíció	157
1.2.3. <i>Az a fekete folt</i> : Cselekmény- és időszerkezet	160
1.2.4. <i>Az a fekete folt</i> : Tízszerkezet	163
1.2.5. <i>Az a fekete folt</i> : A szereplők	166
1.2.6. <i>Az a fekete folt</i> : Az elbeszélő	170
1.2.7. Összegzés	174
1.3. Kosztolányi Dezső: <i>Esti Kornél</i>. Műelemzés	
(BÉKEFI TEODÓRA)	
1.3.1. Bevezetés	175
1.3.2. „Ez én vagyok, idézőjelek közt” – Kosztolányi, Esti és az elbeszélő	176
1.3.3. <i>Csillag és szemét</i> – a novella mint beavatástörténet	178
1.3.4. <i>Esti Kornél csodálatos utazása</i> – utazás, élet és halál	183
1.3.5. <i>Mily mély a sekélység</i> – Esti Kornél ars poeticája	185
1.3.6. <i>Esti Kornél biciklije</i> – párbeszéd más műalkotásokkal	188
Felhasznált irodalom	191

ELŐSZÓ

A fejezet fókuszában az **epika** műnemébe tartozó, azaz elbeszélő jellegű szépirodalmi alkotások állnak, középpontban a **novella** műfajával.

A fejezetrész alapkoncepciója úgy foglalható össze, hogy a műfajpoétika szempontjából leginkább releváns teoretikus tudáselemek kijelölése és áttekintése után egy-egy konkrét szöveg (Mikszáth Kálmán: *Az a fekete folt*; Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél, Harmadik fejezet*) értelmező elemzésén keresztül gyakorlatcentrikusan illusztráljuk az elmélet alkalmazhatóságát. Deduktív módszertanunknak megfelelően tehát az általánostól haladunk az egyedi felé, a tudományosan elfogadott és kanonizált elmélettől egészen a praktikus felhasználhatóságig.

Segédletünk nem a bölcsek köve, természetesen nem pótolja és nem is helyettesítheti a gondolkodás képességét, elolvasásával semmiképpen nem spórolható meg a művek recepcióján keresztüli interpretáció, éppen ezért sokkal inkább inspiratív és igényes stratégiai útmutató kíván lenni.

Tisztában vagyunk ugyanakkor azzal, hogy az itt felvonultatott lexikális egységek, szempontok és megközelítési módok, ahogy a konkrét szövegen bemutatott elemzések is, pusztán minták, jelzések, a számtalan variáció közül az egyik lehetséges utat járják be, a teljesség igénye nélkül.

1.1. AZ EPIKA MŰNEME ÉS MŰFAJAI

FÁBIÁN LÁSZLÓ

1.1.1. MŰFAJPOÉTIKA – A BESOROLÁS ALAPJAI ÉS NEHÉZSÉGEI

Az irodalmi művek kategorizálásának vágya – bizonyos szempontból talán inkább a kényszere – régóta létező jelenség, lényegében egyidős a különféle alkotások megjelenésével. Ennek következtében a létrehozott szövegek műnemekbe és műfajokba sorolása az irodalomelmélettel foglalkozó szakirodalom egyik leggyakrabban megidézett tézise és dilemmája.²⁵⁴

A témával összefüggésben éppen ezért szinte végláthatatlan mennyiségű iskola és nézetrendszer létezik, köztük többek között a műfaji kategóriákba való besorolás ellentmondásosságát és lehetetlenségét hangoztatók hosszú sora is.²⁵⁵ Ugyanis számtalan tudományos értekezés hívja fel a figyelmünket a műfajelméleti rendszerezésből következő dilemmákra, amelyeket befogadóként is könnyen meg tapasztalhatunk. Ilyen például a csoportosítás szándékából következő fogalmi és formai körülhatárolhatóság merev, dogmatikus racionalitása és az alkotások művészteléleti-esztétikai természetű érzékenysége között fennálló feloldhatatlan ellentét; vagy éppen az egységes szerzői életművek totális feltördelése a kategorizálás következményeként. Mindezekhez pedig hozzájárul még az a jelenség is, hogy a műnemek és a műfajok elnevezése nyelvenként eltérő és változó lehet.²⁵⁶ De mit is jelent pontosan ez a tipizálás?

254 Az irodalmi szöveghagyomány Arisztotelészig vezeti vissza a szépirodalmi művek hármas rendszerezését, bár ő valójában nem kreált ilyen rendszert. Erről bővebben: BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella és TŐKEI Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés, Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának oktatásához* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006). <https://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf>

255 Erről bővebben: HANSÁGI Ágnes, *A műfaj mint az irodalmi kommunikáció formája*, in HANSÁGI Ágnes, *Műfajok a 19. században* (Balatonfüred: Tempevölgy, 2020), 6–16.

256 BERNÁTH et al., i. m., 146.

Egyfelől a műalkotások meghatározott formajegyek és jellemvonások alapján történő rendszerezését és recepcióját. Ugyan jelentős akadályai lehetnek a klasszikus irodalmi műnem- és műfaj-kategóriák egyértelmű meghatározásának (nincsenek ezen a téren végleges érvényű szabályok, amit az irodalomtörténet jelentős szövegeinek egész sora bizonyít), ám a művek mégis csoportosíthatók tartalmi-tematikus különbségek szerint éppúgy, mint terjedelmi, funkcionális, szemantikai, kommunikációs vagy éppen formai jegyek alapján. Az alapkategóriának számító műnemek tovább tagolódnak műfajokká, amelyekben belül sok esetben újabb csoportokat különböztet meg a hagyományos felosztás.

A műfajpoétikai besorolás, tehát a műnemek és műfajok rendszerének kialakulása, eredete és folyamata a diakrónia része, így mindenképpen történeti kérdés, amelyben a kategorizálás komplex szempontrendszer alapján, jellemző műfaji jegyek ismeretében, kidolgozott módszertani szempontok segítségével történik. Az ilyen típusú rendszerezésnek és megközelítésnek ugyanakkor éppen az a legkomolyabb hátránya, hogy bizonytalanságokat rejt magában. Miközben az irodalomtudomány módszertana homogén szisztémát követel meg, aközben egyes nézetek szerint a csoportosítás vitatható, áttekinthetetlen és véletlenszerű.²⁵⁷

Talán éppen az elbeszélő műfajoknál érhető tetten a legkevésbé ez a problémakör, hiszen ezek többnyire „stabil formai és/vagy tartalmi jegyekkel rendelkező szövegtípusok, s kialakulásuk, virágzásuk vagy éppen visszaszorulásuk bizonyos irodalomtörténeti korszak(ok)hoz kötődik”.²⁵⁸

1.1.2. MŰNEM: EPIKA (KISEPIKA, NAGYEPIKA)²⁵⁹

Az epika a líra és a dráma mellett a harmadik **műnem**. A szó maga a görög „epikosz” kifejezésből eredeztethető, melynek jelentése: elbeszélő. Az antikvitásban megfogalmazott korai elméletek szerint főként azokat a műveket nevezzük epikusnak, amelyekben az elbeszélő „nyilatkozik meg”, nem úgy, mint a drámában, ahol ezzel szemben az alkotó kreált figurái. Goethe szerint az epika műnemének jellegzetes

257 BERNÁTH et al., i. m., 147.

258 Erről bővebben: BERNÁTH et al., i. m., 4. fejezet. Szövegfajták, szövegtípusok, irodalmi műnemek, műfajok. http://germanistik.elte.hu/irodbev/4fejezet.htm#_Toc147040119

259 Az epikus műfajokról bővebben: FÁBIÁN László és OSZTROLUCZKY Sarolta, Érettségi tudástár közép- és emelt szintre készülőknak (Budapest: Bölcsélet, 2006), 98–122.

alapvonása, hogy „világos módon beszél el”: „Az epikus az eseményt mint tökéletesen elmúlt dolgot adja elő, a drámaíró pedig tökéletesen jelenlévőnek ábrázolja.”²⁶⁰ Általánosságban elmondható tehát – főként a pozitivista nézőpont szellemében –, hogy az epikus művek elsősorban **történetet** beszélnek el, leginkább múlt idejűeket, a líra szubjektivitásával és érzelmességével szemben pedig a valóságot objektív tényezők világaként ábrázolják.²⁶¹ A prózai alkotás tehát a hagyományos nézőpont szerint elsősorban „ábrázoló funkciójú szöveg, mely általában csekély emotív funkcióval rendelkezik”.²⁶²

Ha a narrátor a saját nevében mesél el egy történetet, akkor nem kell „belehelyezkednie” az egyes szerepekbe, nem kell utánoznia őket, hiszen azt adja elő, ami a szereplőkkel történt. Hagyományosan ezt hívjuk „egyszerű” elbeszélésnek (diegézis). A **diegetikus** elbeszélés (diegénisz = a saját hangján beszélő alkotó megnyilatkozása) sok esetben tehát a műben szereplőként beiktatott elbeszélőt jelenti. A narrátor státusza akkor homodiegetikus, ha a narrátor ráadásul azonos az egyik szereplővel is.²⁶³

260 Bővebben: <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Epika.htm>

261 A *realizmus* és az *objektivitás* fogalmainak részletes elemzése és definiálása természetesen összetettebb és bonyolultabb megközelítést igényelne, mint amennyit jelenlegi tárgyunk megenged. A pozitivista szemléletből fakadó intención túl a fogalom vonatkozhat a nyelv által megteremtett és közvetített megkonstruált nyelvi szövegre is. Erről bővebben: KIBÉDI VARGA Áron, „A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig),” in *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997), 131–149. „Bár a tisztán informatív és szigorúan objektív realista ábrázolásmód kétségtől érdekes jelenség, mégsem több epizódnál a 19. századi európai műveltség történetében. Az irodalmi és képzőművészeti realizmus, a tudományos megismerés objektivitásába vetett hit alapja leginkább a pozitívizmus filozófiájával rokonítható.” (KIBÉDI VARGA, i. m., 142–143.)

262 Henryk MARKIEWICZ, *Az irodalomtudomány fő kérdései* (Budapest: Gondolat, 1968).

263 Platón *Az állam* harmadik könyvében Szókratész Adeimantossal beszélgetve szintén kétféle elbeszélésmódot különböztet meg: a diegészt, a tiszta elbeszélést, és a mimészt, az utánzást. Szókratész a mimészt kerülendőnek tartja, mert az utánzás mindig csak megközelítőleg lesz hasonló az eredetihez, vagyis mindig alacsonyabb rendű nála, ugyanakkor az utánzás tárgya lehet nem illendő, csúf, amellyel való hasonlatosság inkább kerülendő az államban: „[amikor] maga a költő beszél, és nem próbálja meg elménket másfelé fordítani, mintha más lenne a beszélő, nem ő [...]; amikor a költő másvalaki nevében beszél, akkor szerintünk a lehető leghasonlóbban annak a szavait adja vissza, akit mint beszélőt megjelöl [...]. Amikor valaki máshoz akar hasonlítani mind hangjában, mind megjelenésében, akkor utánozza azt.” PLATÓN, *Az állam*, fordította Jánosy István (Budapest: Gondolat 1970), 65.

Ezzel szemben utánzásnak, **mimetikus** elbeszélésnek (mimézis = a szereplő beszéltetése) nevezzük azt a formát, amikor a szerző úgy idéz fel egy történetet, hogy kölcsönveszi a szereplők beszédét, a szereplők „személyében” beszél.²⁶⁴

A szakirodalomban az epikát, elsősorban a terjedelem alapján, hagyományosan **kis-** és **nagyepikára** szokás felosztani. Előbbi a rövid elbeszélő művek összefoglaló neve, amelyekre az jellemző, hogy a teljesség helyett egyetlen kiemelt szál ábrázolására törekszenek, fokozott intenzitással. Ezekben az alkotásokban jellemzően kevesebb a szereplő, a cselekményszövés pedig jóval egyszerűbb. A **kisepika** jellegzetes alpműfajai: novella, elbeszélés, mese, monda, legenda, karcolat, anekdota, adoma, vicc, rövidtörténet.

A **nagyepikába** a hosszabb terjedelmű prózai szövegek tartoznak, amelyek teljességre törekvő ábrázolásmóddal komplex cselekménysort vonultatnak fel, adott esetben több fő- és mellékszereplő segítségével. Ezek a művek a bennük megjelenített események összetettsége okán többnyire bonyolultabb szerkezetűek. A nagyepika jellegzetes alpműfajai: eposz, regény.

Természetesen létezik határterület is, hiszen egyik csoportba sem sorolható be egyértelműen például a kisregény, a mítosz, a legenda, a verses regény, a vallomás és a nagyobb elbeszélés.

1.1.2.1. Az epika műnemének jellemzői – alapfogalmak és elemzési fókuszok

Amiképp a műfajpoétika kérdései, úgy az elemzési fókuszok, valamint a recepcióban alapfogalomként tekintett terminológia is szerteágazó és összetett. A megjelenítendő

264 „Bordwell szerint alapvetően kétféle narráció, azaz elbeszélés létezik, a mimetikus és a diegetikus. A mimetikus elméletek szerint a narráció »egy látvány ábrázolása: megmutatás.« A mimetikus elbeszélés tehát »utánzó elbeszélés«, amelyben »a költő a hősein keresztül szólal meg, valaki másnak a szerepében«. Ezzel szemben a diegetikus elméletek »úgy fogják fel az elbeszélést, mint szó szerint vagy analógiás értelemben vett verbális aktust: elmondást«. Platón *Az állam* című munkáját idézve Bordwell hozzáteszi: »Létezik egy egyszerű vagy tiszta elbeszélés, amelyben maga a költő beszél, és meg sem kísérli képzeletünket abba az irányba terelni, mintha másvalaki beszélne, mint ő.« Ennek értelmében Arisztotelész szerint a líra diegetikus műnem, a dráma mimetikus.” FÁBIÁN László, *Az Édes Anna legendárium – Kosztolányi Dezső regényének elő- és utóélete* (Doktori [PhD] disszertáció, Budapest: ELTE BTK, 2014), 135. http://real-phd.mtak.hu/131/19/Fabián%20László_disszertáció.pdf

elemzési szempontok – főként terjedelmi korlátok miatt – a teljesség igénye nélkül, leginkább az általánosan elfogadott kategóriákat emelik ki, amennyiben szükséges, lábjegyzetben jelezve a továbbhaladás lehetőségeit.

Nyelvi jellemzők – Az epikus alkotás nyelvi megjelenítéséhez hagyományosan az alábbi beszédmódokat társítjuk: **egyenes beszéd** (az elbeszélő egy másik személy közlésmódját ismétli meg a saját beszédében, a főhősök megnyilatkozásának szó szerinti idézésével), **függő beszéd** (az elbeszélő egyes szám harmadik személyben „közvetíti” a szereplő[k] gondolatait, vagyis szintaktikailag is beemeli azokat az általa elmondottakba, azaz nem szó szerint idézi a főhősök megszólalásait), az átélt beszéd vagy **elbeszélt monológ** (ez lényegében azonos a **szabad függő beszéddel**, amikor az elbeszélő hősenek lelki folyamatát nem írja le közvetlenül, csupán nyelvi eszközökkel ábrázolja, egyesítve az egyenes és a függő beszédet), és a **belső monológ** (amelyben az elbeszélő szereplőinek ki nem mondott gondolatait adja vissza, egyes szám első személyben, amit éppen ezért gyakran gondolatfolyamként érzékelünk).

Szövegtípusok – Klasszikus szövegtípusként tekintünk a **narrációra**, amelyben az elbeszélő mondja el a történetet, és írja le a környezetet (akár függő beszédben is); a **dialógusra**, amelyben a szereplők beszédmódját egyes szám első személyben közli a narrátor, mozgalmassá, drámaivá téve ezzel a teljes szöveget; a **belső monológ**ra, amely egyenes vagy függő beszédben ábrázolja a szereplők gondolatait; a **metafikatív** avagy **önreflexív közlésre**, amikor a szöveg a megírás körülményeire utal.

Közlésmódok – Az epikus közlésmód klasszikus alapformái: az **elbeszélés** (az események közlése és előadása), a **leírás** (a külső és a belső tulajdonságok bemutatása, a helyszínek kifejezetten statikus ábrázolása) és a **dialógus** (kétirányú, párbeszédes forma, a hősök kijelentéseinek a közvetítése).

Narráció (az elbeszélő lehetséges nézőpontjai) – Egy epikus történet elbeszélője a nézőpont és a viszonyulás szempontjából lehet **objektív** (ha tárgyilagosan szemléli a történetet, nem elfogult a szereplőkkel szemben, nem értelmez, szerepe inkább a tényközlésre korlátozódik) vagy **szubjektív** (ha személyes aspektusból szemléli a cselekményt és a szereplőket, részt vesz a folyamatok

értelmezésében, olykor kiszól az olvasójához, véleményt nyilvánít, adott esetben akár elfogultan is). Lehet **omnipotens**, azaz mindentudó (aki a cselekmény külső szövevényeit is átlátja, sőt, akár befolyásolja azokat, miközben szereplőinek belső vívódásait, lélektani változásait is egyértelműen konstatálja), vagy **korlátozott** hatókörű (aki ezekről a lelki folyamatokról tudatosan nem tájékoztatja olvasóját, tudatosan elhallgatja az információkat). Nézőpontját és szerepkörét tekintve az elbeszélő lehet **külső** (aki nem szereplője a történetnek, egyes szám harmadik személyben narrál, cselekményére szinte kívülállóként tekint) vagy **belső** (aki történetének szereplője, így egyes szám első személyben reflektál). Egy elbeszélő lehet **fiktív**, azaz elsősorban az objektivitásra való törekvés részeként kitalált is, de a különféle megközelítések variálásával, azok egységes ábrázolásával akár **nézőpontváltó** is (ha a narráció a műben szereplő hősök beszédmódját és nézőpontját folyamatosan váltakoztatva jelenik meg).

Szerkezet (tér – idő – cselekmény) – Egy epikus műfajú szöveg szerkezetét alapvetően a cselekmény, az idő- és térkezelés szempontjából vizsgálhatjuk. A 20. század első harmadában meghatározó irodalomelméleti iskola, a formalisták óta hagyományosan különbséget teszünk a kronologikus időrendiség **története (fabula)** és a megformált történet **cselekménye (szűzsé)** között.²⁶⁵ Megkülönböztetjük tehát a **cselekmény/elbeszélés idejét**, azaz a műalkotásban kibontakozó események, történések összességét, éppen úgy, ahogyan azok a konkrét narratívában előfordultak, és a **történet idejét**, azaz a cselekményből következtethető, a narratíva eseményeinek logikus rekonstrukcióján átesett és a befogadó képzetében összeálló cselekmények sorozatát.²⁶⁶

Narratológiai szempontból különbséget tehetünk az epikus szöveg **történetének ideje**, az **elbeszélés időtartama** és az **olvasó időérzékelése** között.

265 „Ezen értelmezések szerint a **történet (fabula)** a narratívában előforduló események összességének logikai, kauzális és metonimikus sorozatára vonatkozik; a **cselekmény (szűzsé)** az események összességének azon előfordulási formájára, ahogy azok az adott narratívában megjelennek.” Füzi Izabella és Török Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* (Szeged, 2006). <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/tortenet/index02.html#tortzartegys>

266 Vö. THOMKA Beáta, „Prózapoétika vagy narratológia?” *Híd* 45, 11. sz. (1981), 1359–1373. http://adattar.vmmi.org/cikkek/12351/hid_1981_11_11_thomka.pdf

A novella **történetének ideje** a történet pontos és teljes időtartama. Az **elbeszélés időtartama** nem azonos az elbeszélő idővel, hanem az a spektrum, amennyi idő alatt a történetet megosztja velünk az elbeszélő, aki sűrít, tömörít, de akár párbeszédesebb részeket is elhelyezhet benne. Az **olvasó időérzékelését** számtalan szempont befolyásolhatja, a novella ütemét például fékezheti vagy akár gyorsíthatja a hosszabb vagy rövidebb részek váltogatása, majd az ebből következő bergsoni objektív és szubjektív időérzékelés.

Alapformájukat tekintve az epikus szövegek időszerkezete lehet **lineáris** történetmesélés, ha az események kronologikusan kapcsolódnak egymáshoz, azaz időrendi sorrendben követik egymást; vagy **retrospektív**, azaz múltidéző, visszatekintő, amikor a jelenben kezdődő történetmesélés múltbéli cselekményeket idézve tér vissza a jelenbe.²⁶⁷

Az idő és az időkezelés lehet **valós** vagy **fiktív**, **objektív** vagy **szubjektív**, de természetesen előfordulhat az időszerkezettel játszó, folyamatosan **síkot váltó** történetmesélés, ahogy az egyidejű történeteket párhuzamos eseménysorként ábrázoló **szimultán** időkezelés is.

Egy epikus történet térszerkezete megelevenedhet **nyitott** vagy **zárt** térben, **valóságos**, **szimbolikus** vagy **fiktív** helyszíneken, de akár egy szereplő belső világában létrejövő térben is.²⁶⁸

Elbeszélői módozatok – Egy elbeszélő szöveg narratológiai módozatait leginkább az határozza meg, hogy milyen típusú szövegközlés dominál benne. **Narratív** módozatról beszélünk, amennyiben az elbeszélői megnyilatkozás, azaz a narráció túlsúlyát érzékeljük, ezzel szemben **dialogikus**ról, ha a szereplők szövegközlése uralja a textust. Ha egy hős vagy éppen az elbeszélő egyetlen szólamban, egyes szám első személyben nyilvánul meg, akkor **monologikus** a közlés. Mindezek egy szövegen belüli gyakori váltakozását a szakirodalom **komplex** módozatnak nevezi.²⁶⁹

267 Bővebben: Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus,” ford. SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Jelenkor, 1996). <http://users.atw.hu/irodalomelmélet/genette2.pdf>

268 A tér- és időviszonyok összekapcsolódásáról részletesebben lásd: Mihail Bahtyin, „Kronotoposz: idő és tér a regényben,” *Korunk* 33, 6. sz. (1974), 753–757. http://epa.oszk.hu/00400/00458/00444/pdf/EPA00458_Korunk_1974_06_753-757.pdf

269 Bővebben: GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus.”

1.1.3. MŰFAJ: NOVELLA – A NOVELLA ÁLTALÁNOS MŰFAJI SAJÁTOSSÁGAI

A novella egyik lehetséges definíciója:

Rövidebb epikai műfaj. Noha nagyobb terjedelmű elbeszélésekre is vonatkozhat, szorosabban véve olyan tömören előadott történetet jelent, melyben kevés szereplő vesz részt, az idő és a tér viszonylag szűkre szabott, csak kevés (rendszerint egy) lényeges, sorsdöntő esemény fordul elő benne, és meglepően, csattanószerűen zárul.²⁷⁰

A műfaj elnevezésének jelentése: újdonság. A köznap felfogással ellentétben annak eredete Justinianus bizánci császár jelentős törvénygyűjteményében, a *Codex Justinianus*-ban (530-as évek) szerepelt elsőként, amelyben az újonnan beemelt rendelkezéseket hívták novellának, azaz újdonságnak.²⁷¹ Ugyan a valós és konkrét műalkotások eredetét, főként epizódokban és töredékesen fennmaradt közlésekben már megtalálhatjuk az antikvitásban is irodalmi vonatkozásban, a fogalmat azonban kifejezetten műfaji kategóriaként a reneszánsz óta, Giovanni Boccaccio *Dekameron* című alkotásával összefüggésben használják.²⁷²

A műfaj egyik alapvető, tulajdonképpen már elnevezéséből is következő jellemzője tehát az, hogy a szűzsé valamiféle újdonságot hordoz magában. Ugyanakkor a terminológiai hagyomány leginkább éppen arra a kiszámíthatatlanságra és váratlanságra utal, amely Goethe kifejezésével élve rendszerint valamilyen „hallatlan esemény elbeszélése”.²⁷³ Alapvetően éppen ez a konfliktus, ez a dialektikus rendszer, a megszokott és az egyedi, a hétköznapi és az újszerű váltakozásának dinamikája határozza meg a novella műfaját.

A novella rövidebb **epikai** műfaj, tömören előadott történet, amely a **kisepika** műfajai közé tartozik, és amelyben relatíve **kevés szereplő** vesz részt. Az **idő** és a **tér** szűkre szabott, viszonylag kevés sorsdöntő, lényeges **esemény** fordul elő

270 BÁRDOS László, SZABÓ B. István és VASY Géza, *Irodalmi fogalmak kyszótára* (Budapest: Korona Kiadó, 2002), 319–320.

271 BERNÁTH et al., i. m., 194.

272 Bővebben: <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Novella.htm>

273 TURÓCZI-TROSTLER József, „A német próza útja,” *Nyugat* 28, 5. sz. (1935). <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1935-DD798/1935-5-szam-51E898/turoczi-trostler-jozsef-a-nemet-proza-utja-14EB98/a-nemet-novella-23EB98/>

benne (rendszerint egy). Eredendően valamilyen meglepő, **csattanószerű** zárlat jellemzi. A novella nem részletező leírással, hanem egy-egy sokatmondó jelzés, külső vagy belső vonás felvillantásával dolgozik; a folyamatok leginkább egy csomópont, egy **fordulópont** körül bontakoznak ki, hiszen nincs tere a cselekmény mellékszálakkal történő kiegészítésének, ahogy a társadalmi és az egyének közötti viszonyok fokozatos és részletező ismertetésének sem.

A szakirodalom elsődlegesen megkülönbözteti a **klasszikus** és a **modern** novellát. **Klasszikus novellán** főként a reneszánsz és a realizmus időszakában keletkezett szövegeket értjük, amelyekben többek között az a közös elem, hogy elsősorban lineáris időkezelés jellemzi őket, történetelvűek, azaz egy konkrét történet elmesélésére fókuszálnak. Ezekben a novellákban szinte mindig akad egy határhelyzet, egy, a főhős életét befolyásoló kiemelt vagy éppen váratlan esemény, amely alkalmas személyiségének és jellemének értő és elemző ábrázolására (erkölcsi, bölcséleti és társadalmi vetületben egyaránt). A szövegekben többnyire az expozíció–bonyodalom–konklúzió hármas szerkezetével találkozhatunk.

Modern novella alatt elsősorban a klasszikus irodalmi modernség alkotásaira gondolunk, azaz a 19–20. század fordulóján létrejött sokféle és változatos elbeszélésmódra és -formára. Egyértelmű és tendenciaszerű változás a korábbiakhoz képest, hogy a történetelvű, külső narráció szerepét átveszi a hősök belső világát ábrázoló, sokszor lélektani megközelítést tükröző látásmód. Mivel a szerzők felfogása szerint a valóság teljeskörű ábrázolása és megismerése lehetetlen, ezért szakítanak a hagyományos, klasszikusan ok-okozati összefüggésekre épülő ábrázolással; helyette sokkal inkább a benyomásokra és a megérzésekre fókuszáló, sokszor kifejezetten asszociatív technikákat alkalmaznak. Ez jellemzi többek között az impresszionista, a szecessziós, a szimbolista, az abszurd/groteszk vagy éppen a posztmodern novellát is.²⁷⁴ Természetesen a különféle típusú szövegek között számtalan lényeges eltérés lehetséges, ám az általános és tipizáló megközelítésnek nem lehet feladata az összes különbség megjelenítése.

274 Bővebben: Vass Judit, *Szemponatok, szövegek, elemzések* (Budapest: Corvina, 2011).

1.1.4. NOVELLATÍPUSOK – OSZTÁLYOZÁS ÉS KATEGORIZÁLÁS

A különféle novellatípusok tematikus meghatározása, a novellák egymástól való elválasztása és ezek egyértelmű megkülönböztetése összetett, sokszor – éppen az eltérő elméleteken nyugvó megközelítések miatt – ellentmondásos feladat. Az egyes irodalomtörténeti korszakok különféleképpen viszonyultak az alkotások téma szerinti felosztásának kérdéséhez, az is előfordult, hogy többféle szempont együttes alkalmazása értelmezhetőségi és kategorizálási dilemmákhoz is vezetett. Éppen ezért tartjuk magunkat a novellák megkülönböztetésekor is ahhoz az alapelvünkhöz, hogy a teljesség igénye nélkül vonultatjuk fel (és fűzünk hozzájuk értelmező magyarázatot) a praxis során leginkább jelentősnek ítélt kategóriákat és típusokat.

1. A novellák tematikus (témaközpontú) kategorizálásának jelentősebb alaptípusai

- 1.1. A **lélektani novella** fókuszában a főhős vagy a hősök lelki folyamatainak ábrázolása áll. A kifejezetten pszichológiai alapon álló megközelítés során nem pusztán külső leírásokkal és nézőpontokkal találkozunk az olvasó, hanem elsősorban a szereplők belső világának összetettsége tárul elé (akár a külső valóságra kivetülve is), a befogadói attitűd pedig éppen ennek a világnak a feltérképezésére és megértésére irányul.
- 1.2. Az **eszménovella** középpontjában, ahogy azt az elnevezés is jelzi, valamilyen filozófiai, erkölcsi vagy etikai kérdésfelvetés áll. Éppen ezért az sem ritka eset, hogy politikai összefüggéseket is létrehozhatnak.
- 1.3. A **zsánernovella** (zsáner: „jól megkülönböztethető típus, jelleg, stílus”²⁷⁵) mindig egy-egy jellegzetes karakter ábrázolására épít.
- 1.4. A **szociografikus novella** egy-egy közösség vagy társadalmi csoport világának összefüggéseit, jellegzetességeit ábrázolja.
- 1.5. A **paraboli(szti)kus novella**, azaz **példáztatnovella** úgy mesél el egy érdekfeszítő és példaértékű történetet, hogy annak cselekménye és következtetései átvitt értelmű tanulsággal bírhatnak.

275 Lásd <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/zs-55787/zsaner-5580C/>

- 1.6. Az **anekdotikus novella**²⁷⁶ (jelentése: kiadatlan) alapvetően egy létező történelmi személyhez kapcsolódó valós vagy kitalált történetet idéz meg, amely többnyire csattanóval és erkölcsi tanulsággal végződik. Komikus és érdekfeszítő fordulatai gyakran imitálják az élőbeszédet.
- 1.7. A **drámai novella**²⁷⁷ cselekménye mindig tragikus előjelű konfliktust hordoz magában (szerelemfáltás, gyilkosság, bűntudat, önismereti problémák, lelkiismeret-furdalás stb.), többnyire erős érzelmi feszültséggel, gyakorta nevelő célzattal.
- 1.8. Az összetett elnevezésű **balladisztikus (balladaszerű) novella**²⁷⁸ az eleve műnemi kevertségre utaló ballada novellára gyakorolt hatását úgy érzékelteti, hogy annak műfaji elemei közül beemel néhányat a novella sajátosságai közé. A novella egysége, funkcionalitása, prózai formája és karakteressége megmarad, ugyanakkor egyes részletekben kifejezetten balladaszerű hatást (például tragikus vagy drámai hangvétel, kihagyás) érzékelhetünk.
- 1.9. A szubjektív nézőpontot tükröző **lírai novellát**²⁷⁹ főként a hangulati elemek, a személyes élmények, az érzelmi és – az olykor kifejezetten – érzéki benyomások dominanciája jellemzi.

2. A novellák (epikus alkotások) felosztása elbeszélői nézőpont szerint

(A kategóriák természetesen nem válnak el ennyire vegytisztán egymástól, viszont a sajátosságok és a különbségek megértése érdekében szükséges a tipológia.)

276 Bővebben: GINTLI Tibor, *Anekdotikus elbeszélésmód és modernség kapcsolata a 20. század első felének magyar prózájában című akadémiai doktori értekezésének tézisei* (Budapest, 2019). http://real-d.mtak.hu/1224/1/dc_1639_19_tezisek.pdf

277 Bővebben: GYÖRKE Ildikó, „Drámai novella (Epiko-drámai novella),” *Irodalomtörténet* 27/77, 3–4. sz. (1996), 358–377. https://epa.oszk.hu/02500/02518/00276/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1996_03-04_358-377.pdf

278 Bővebben: GÖNDÖR András és GYÖRKE Ildikó, „Balladaszerűség és balladatörés Mikszáth novellisztikájában,” *Irodalomtörténet* 31/81, 4. sz. (2000), 498–516. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00290/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2000_04_498-516.pdf

279 Bővebben: DIÓSZEGI Endre, „A lírai novella jellegzetességei Krúdy Szindbád novelláiban,” *Irodalomismeret* 23, 2. sz. (2012), 187–191. http://www.irodalomismeret.hu/files/2012_2/dioszegi_endre.pdf

- 2.1. Egy novella elbeszélője akkor **objektív**, ha tárgyilagosan szemléli a történetet, nem elfogult a szereplőkkel szemben, nem értelmez, szerepe inkább a tényközlésre korlátozódik.
- 2.2. Egy novella elbeszélője akkor **szubjektív**, ha személyes aspektusból szemléli a cselekményt és a szereplőket, állandóan részt vesz a folyamatok értelmezésében, véleményét nyilvánít, kizsól a szövegből, adott esetben kifejezetten elfogult.
- 2.3. A **külső** elbeszélő nem szerepel a történetben, egyes szám harmadik személyben nyilvánul meg, mintegy kívülállóként tekint cselekményére.
- 2.4. A **belső** narrátor saját történetének szereplője, egyes szám első személyben beszéli el a cselekményt és önmagát.
- 2.5. Az elbeszélő akkor **nézőpontváltó**, amikor a történetet a szereplők nézőpontjának váltakoztatásával, folyamatos felcserélésével meséli el.
- 2.6. Egy novella narrátora akkor **omnipotens**, azaz **mindentudó**, ha pontosan átlátja – adott esetben egyértelműen befolyásolja – a cselekmény külső összefüggéseit, miközben szereplőinek belső vívódásait, lélektani változásait is folyamatosan detektálja. Olyan fejleményekkel és folyamatokkal is tisztában van, amelyeknek ismerete bizalmas szerepre utal.
- 2.7. Egy novella elbeszélőjére akkor tekintünk **korlátozott** hatókörűként, ha befogadóként világossá válik számunkra, hogy – az előző példával ellentétben – a főhős lelki változásairól vagy annak okairól tudatosan nem tájékoztat bennünket, azaz lényegében elhallgatja előlünk az információkat.
- 2.8. Ha egy novella narrátora **fiktív**, azaz egyértelműen kreált, kitalált, az többnyire az objektivitásra való törekvés eredménye. „A modern elbeszéléselmélet egyik meghatározó felismerése, hogy a narratív szövegekben nem maga a szerző beszél, hanem egy általa alkotott fiktív elbeszélő, az ő közvetítésével jut el a történet az olvasóhoz.”²⁸⁰

3. A novellák szövegtípus szerinti (narratológiai) alapfogalmai

- 3.1. Az egyik legklasszikusabb szövegtípus a **narráció**, amelyben az elbeszélő mondja el a történetet, és írja le a környezetet, egyenes vagy függő beszédben.

- 3.2. Ennek párja a **dialogus**, amelyben a szereplők beszédmódját egyes szám első személyben közli a narrátor, drámaivá téve ezzel a teljes szöveget.
- 3.3. A **belső monológ** a szereplők gondolatait ábrázolja egyenes vagy függő beszédben.
- 3.4. A **metafikatív** vagy önreflexív közlés során a szöveg főként a narratíva létrehozásának sajátosságaira és körülményeire utal.

4. Cselekmény-, idő- és térkezelés a novellákban

- 4.1. Más epikus alkotásokéhoz hasonlóan a novella időszerkezete is lehet **lineáris**, abban az esetben, ha a történetben megjelenített események időrendben, azaz kronologikusan kapcsolódnak egymáshoz.
- 4.2. Akkor visszatekintő, azaz **retrospektív** az időkezelés, ha a jelenben kezdődő történetmesélés múltbeli cselekményeket idézve tér vissza a jelenbe.
- 4.3. Egy novella szerkezete akkor **síkváltó**, ha a történetmesélés alkalmával az elbeszélő időben (múlt, jelen, jövő) és/vagy térben (helyszínek változtatása) variálja és felcseréli a meglévő síkokat.
- 4.4. Az egyidejű történeteket párhuzamos eseménysorként ábrázoló időkezelést **szimultánnak** nevezzük.

5. A novellák csoportosításának lehetősége az elbeszélői módozatok perspektívájából

- 5.1. Akkor tekintünk **narratívnak** egy novellát, ha kifejezetten az elbeszélői megnyilatkozás túlsúlyát érzékeljük benne. Ebben az esetben tehát a narrátor stílusa dominál, főként az ő nézőpontja érvényesül, azon keresztül ismerjük meg a helyszíneket, a szereplőket és a konfliktusokat is. Az elbeszélő ebben az esetben természetesen lehet akár objektív, akár szubjektív is.
- 5.2. **Dialogikus** a novella, ha a szereplők szövegközlése uralja a textust az elbeszélő dominanciájával és nézőpontjának érvényesülésével szemben. A dialogikus novella nézőpontja többnyire objektív, cselekménye mozgalmas és gördülékeny, a narrátor szereplőihez és történetéhez való viszonyulása is inkább tárgyilagos.
- 5.3. Akkor **monologikus** egy novella, ha az egyik hős (vagy éppen maga az elbeszélő) egyetlen szólamban, egyes szám első személyben nyilvánul meg.
- 5.4. Mindezeknek az egy szövegen belüli gyakori váltakozását hívja a szakirodalom **komplex** módozatnak.

6. A novellák stílusirányzat és stílushatás szerinti osztályozása

„Kevés olyan tudományt ismerünk, amelynek alapfogalmai annyira tisztázatlanok, amelyben annyi bizonytalanság és jogosult kétely volna, mint itt.” – Írja Szabó Zoltán *Kis magyar stílustörténet* című munkájában.²⁸¹

Az irodalom sokszínűsége és szerteágazó hatásai miatt természetesen a stílusirányzatok különbözősége alapján is megkülönböztethetünk számtalan típusú novellát, ezek közül azonban most pusztán a legjelentősebbeket említjük.

- 6.1. A **romantikus** stílushatású novella helyszínét többnyire fantáziadús, meseszerű, elképzelt (a valóságtól tudatosan eltávolított) környezetben találjuk. Érzelemdús cselekményében gyakran szerepelnek népies, olykor népmesei elemek.
- 6.2. A **realista** novella cselekménye valóságosnak ható eseményeket állít a középpontba, analízáló szándékkal, objektíven, tárgyilagosan ábrázolja a megjelenített társadalmi konfliktusokat és problémákat.
- 6.3. A **naturalista** novella a realista novellánál is tárgyilagosabban, aprólékosabban, érzékletesebben és részletezőbben tárja fel a társadalmi valóságot, a szociális és lelki állapotát.
- 6.4. Az **impresszionista** novella ugyan kifejezetten képszerűen és érzékletesen ábrázolja magát a környezetet is, ám sokkal inkább a belső történésekre, a lelki folyamatok recepciójára fókuszál.
- 6.5. A **szecessziós** novella számos hasonlóságot mutat az impresszionista novellával, ugyanakkor nyelvi dekorativitás és díszítettség, erős zeneiség, stilizáló szóhasználat is jellemzi.
- 6.6. A **szimbolista** novella cselekménye gyakran elvont és absztrakt, az elbeszélő sokat sejtető, látomásos képekben, víziókban és jelképekben jeleníti meg textusának összefüggéseit.
- 6.7. Az **abszurd** novellában a racionalitás teljesen háttérbe szorul. Az abszurditást ugyanakkor leginkább az jelenti, hogy a cselekmény hősei úgy viszonyulnak ehhez a valóságtól teljesen elrugaszkodó, már-már fantasztikus világhoz, mintha az teljesen reális és hétköznapi lenne.

281 Szabó Zoltán, *Kis magyar stílustörténet* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1982), 5–6.

- 6.8. A **groteszk** novella cselekményében az összetett ábrázolásmódnak köszönhetően a komikum és a tragikum elemei együttesen jelennek meg és keverednek egymással, ellentétes esztétikai minőséget generálva ezzel.

7. Stílushatás, hangnem

Stilisztikai értelemben klasszikusan akkor beszélünk **stílushatásról**, ha egy nyelvi elem felhasználása és alkalmazása eltér a tipikus, a szokványos, a megszokott formájától. Magát a hatást a stílusértékből fakadó érzelmi-hangulati többlettartalmak keltik. **Hangnem** alatt az alkotásokban megnyilatkozó hangulatot és stílust értjük. A szakirodalom alapján a novellák **stílushatását** és **hangnemét** vizsgálva leginkább az alábbi kategóriákat különböztethetjük meg:

- 7.1. A **tárgyilagos** hangnem meglétére semleges, tényszerű szövegközlés utal, leginkább objektivitás, visszafogottság, valamint érzelemmentesség jellemzi.
- 7.2. Ha egy novella **patetikus** vagy **fennkölt**, akkor benne az uralkodó esztétikai stílushatás értelemszerűen a pátosz, éppen ezért emelkedett, ünnepélyes és érzelmes hangvételű.
- 7.3. Az **ironikus** stílus alapvetően a szöveg szó szerinti, azaz denotatív jelentése, valamint a befogadó értelmezésében rejlő konnotatív üzenet közötti ellentmondás kettősségére utal. Ha az „igazság” és „hazugság” fogalom-párral érzékeltetjük a problémát, akkor egy ironikus szövegben az elbeszélő olyan tényt, helyzetet, eseményt minősít igaznak, amely a befogadó tapasztalataival és tudásával éppen ellentétes, emiatt olvasatában komoly és alapvető ellentmondás keletkezik.
- 7.4. A **groteszk** stílushatású novellában az olyan, szélsőségesen össze nem illő kategóriák társítását tapasztalhatjuk, amelyek mindvégig feloldhatatlan ellentétben maradnak.
- 7.5. A gúnyos hangnem tudatosan elutasító, kifejezetten csúfolódó magatartás, keserű szarkazmussal.
- 7.6. A **melankolikus** hangulatú novella kifejezetten olyan érzelemorientált történetmesélést feltételez, amely mélabús, búskomor, olykor kifejezetten nyomasztó légkört jelenít meg.
- 7.7. Az **elégikus** hangnemű novella olyan benyomásokra és lelki szemlélődésre építő érzelem-orientált szöveg, amely értékvesztett állapotra utal, éppen ezért fájdalmas, szomorú, lemondó hangot szólaltat meg.

1.2. MIKSZÁTH KÁLMÁN: AZ A FEKETE FOLT

Műelemzés

KOLOZSVÁRI ÁKOS

1.2.1. BEVEZETÉS

Ebben a fejezetben egy **novellaciklus**, és azon belül is egy, általunk kiválasztott **novella** részletes vizsgálatát végezzük el. Ez egyrészt azt a célt szolgálja, hogy az elméleti ismeretanyagot a gyakorlatban, egy konkrét művön alkalmazzuk, másrészt azt, hogy mutassunk egy lehetséges utat ahhoz, hogyan lehet egy prózai szöveget több szempont figyelembevételével, részletesen elemezni. Fontos hangsúlyoznunk, hogy ez az írás csupán egy szelete a mű értelmezésének, amely nem a teljesség igényével készült, maradnak más, elemzésre váró aspektusok, és az is lehetséges, hogy az általunk tárgyalt mű egyes pontjait az olvasó máshogyan interpretálja, mint ez az elemzés.

Érdekes először röviden megindokolni, hogy az epikus szövegek nagy csoportjából miért éppen Mikszáth Kálmán *Az a fekete folt*²⁸² című novelláját választottuk, *A tót atyafiak* (1881) című kötetéből. Alapvető szempont volt egyrészt, hogy a kerettantervben kötelezően szereplő, tehát a középiskolában nagy valószínűséggel elemzett művet válasszunk. Másrészt Mikszáth novellája hosszú idő óta nagyon szervesen az irodalmi kánon része, melynek okait szintén igyekszik kutatni ez az elemzés. Ahogy Pethőné Nagy Csilla 11. osztályosoknak készült tankegyetében fogalmaz: „*A tót atyafiak* négy elbeszélése közül a saját korában Olej Tamás története találkozott a leginkább az olvasóközönség ízlésével. A mű megítélése azóta sem változott, ma is a Mikszáth-epika egyik csúcsteljesítményeként

282 A műből vett idézetek a következő kiadásból származnak: MIKSZÁTH Kálmán, „Az a fekete folt,” in MIKSZÁTH Kálmán, *A tót atyafiak. A jó palócok* (Budapest: Osiris, 2018), 48–75. Az ebből a műből vett további idézetek lapszámait a főszövegben jelöljük.

tartja számon az irodalmi tudat.”²⁸³ Érdekes kérdéseket vet fel tehát, vajon mitől foglal el ilyen különleges helyet az irodalomban, és miért lehet népszerűbb a kötet másik három novellájánál, amelyeknek megítélése az évek alatt sokat változott. Az is emellett a novella mellett szól, hogy bizonyos – az epikus művek esetében vizsgálendő – általános aspektusok jól feltárhatók benne: például a **tér- és idő-kezelés**, a **szereplők** rendszere vagy az **elbeszélői hang**. Ezeket nézzük meg közelebbről ebben a fejezetben, minden elemzésre váró pontot egymástól elkülönítve. Célszerű minden mű tárgyalásánál egy-egy fókuszot kijelölni, ami miatt az adott szöveg érdemes az olvasásra és a feldolgozásra. Az *Az a fekete folt* elemzése esetében a legnagyobb hangsúly az **elbeszélői hangra**, szorosabban az elbeszélő és a főszereplő viszonyára esik majd, mert ez a szöveg talán ebből a szempontból mutatja a legkülönlegesebb jegyeket. Mielőtt azonban a kiválasztott novella szövegszerű vizsgálatára rátérnénk, egy alfejezetet szentelünk annak a két kötetnek, amelyben megjelent, hogy a novellát a maga kontextusában tudjuk elhelyezni.

1.2.2. KÖTET, MŰFAJ, KOMPOZÍCIÓ

A novella *A tót atyafiak* című kötetben jelent meg. Az olvasás meghatározó, ám szövegen kívüli eleme a **cím**, amelyet a **paratextusok** közé sorolunk. Paratextusok lehetnek még a különböző kiadói jegyzetek, a fülszövegek, az elő- és utószók, az írói kommentárok, de akár a borítók is. Ezeknek azért van nagy jelentőségük, mert az olvasó általában a mű tulajdonképpeni szövege (textusa) előtt találkozik velük, és ezek ismeretében kezdi meg az olvasást. Egy novella esetében érdekes a kötet cím is, hiszen az elhelyezi az adott novellát egy nagyobb egységben, megmutatja a kötet többi novellájával való kapcsolatát. Így *A tót atyafiak* és *A jó palócok* címei még a szövegek olvasása előtt egyértelművé tehetik, hogy a novellákban népcsoportokról, egy régió lakóiról lesz szó.

Az utóbbi évtizedekben több olyan tanulmány is született, amely *A tót atyafiak* és *A jó palócok* műfajiságát vizsgálja.²⁸⁴ Abban konszenzus van az elemzők részéről,

283 PETHŐNÉ NAGY Csilla. „Mikszáth Kálmán,” in PETHŐNÉ NAGY Csilla, *Irodalom tankönyv 11* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2009), 95.

284 Lásd például SZILÁGYI Zsófia. „Műfaj és szövegtér. (A tót atyafiak – A jó palócok értelmezéséhez),” *ItK* 102, 3–4. sz. (1998), 514–533. http://epa.oszk.hu/00000/00001/00394/pdf/itk_EPA00001_1998_03-04_514-533.pdf; T. SZABÓ Levente, „Egy irodalmi siker archeológiája:

hogy a kötetekben szereplő egyes műveket nem lehet egymástól függetlenül kezelni, nem csupán novellákról, hanem egy **novellaciklus**ról van szó, ami azt jelenti, hogy az itt megtalálható szövegek valamilyen módon kapcsolódnak egymáshoz, még a regényként való olvasás lehetőségét is felvetik. Ugyanakkor lineárisan, a cselekmény vagy az időszerkezet szintjén mégsem illeszthetők egy sorba, ezáltal nem rokoníthatók az *Esti Kornél* vagy éppen a *Szindbád*-novellákkal, amelyekben például a főszereplő és a hozzá kapcsolható történetek adják a legfőbb összetartó erőt. Szilágyi Zsófia szerint *A tót atyafiak* és *A jó palócok* esetében inkább valamiféle paradigmaticus kapcsolat miatt jöhet létre a novellák közötti kohézió: ilyen a **szín-tér** (szűkebb értelemben a tót és a palóc régió, tágabb értelemben az a mitikus-fiktív világ, amelyet Mikszáth megteremt), az újra és újra visszatérő **szereplők** (Lapaj, Vér Klára, Tímár Zsófi stb.), a **tematika** (szerelem, erotika, megcsalás stb.), illetve a **motívumok**, amelyek a különböző novellákban ugyanarra a tárgyra vagy jelenségre irányulnak (madár, tűz, vörös és fekete szín stb.).²⁸⁵ Természetesen az itt felsorolt jellemzőkről az *Az a fekete folt* kapcsán még bővebben esik szó.

Szilágyi úgy véli, hogy nem csupán a két kötetben belül találunk kapcsolódási pontokat a novellák között, hanem a két kötetet mint egységes ciklust kell kezelnünk, hiszen az előbb említett szempontok mindkettőben megjelennek.²⁸⁶ Azt viszont hozzá kell tennünk, hogy *A jó palócok* rövidebb terjedelmű szövegei erősebben kapcsolódnak egymáshoz, mint *A tót atyafiak* négy elbeszélése, de ez utóbbi darabjai között is felfedezhetünk közös pontokat. *A tót atyafiak* kezdő- és záródarabja kissé elüt a kötetek többi novellájától a közös téma, régió és motívumok tekintetében, és ezt a két szöveget a kritika is tartózkodással kezeli. (Erre részben rációfól Eisemann György, aki szerint *Az aranykisasszonyt* méltatlanul illették a kortársak negatív kritikával; a *Jásztrabék pusztulását* azonban ő is kevésbé sikerültnek minősíti²⁸⁷). A belső két novella (az *Az a fekete folt* és a *Lapaj, a híres dudás*) ellenben

A tót atyafiak és A jó palócok történeti poétikája,” in T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern* (Budapest: Ráció, 2007), 13–32.; EISEMANN György, „A pályakezdés (*A tót atyafiak*, *A jó palócok*, *Nemzetes uramék*),” in EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán* (Budapest: Korona, 1998), 11–34.; HAJDU Péter, „Az elbeszélésciklus problematikája,” in HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései* (Budapest–Szeged: Gondolat–Pompeji, 2005), 122–154.

285 Vö. SZILÁGYI, i. m., 519–520.

286 Uo., 520.

287 EISEMANN, „A pályakezdés,” 13–18.

mindenképpen érdemes az együtto olvasásra, hiszen a fent említett szempontok alapján jól illeszkednek egymáshoz. Egyes értelmezések nemcsak a közös témát, motívumokat és a paraszti színteret tartják a két szöveg koherens elemeinek, hanem szerintük „[...] a csábítás megtörténtét középpontba helyező *Az a fekete folt* után következő *Lapaj, a híres dudás*ban szinte Anika tételezhető múltja és lehetséges, tragikus jövője villan föl”,²⁸⁸ itt tehát kivételesen még a két novella cselekménye is összefügg lehet egymással.

Az irodalomórán a két szöveg együtto olvasása nem mindig lehetséges, de a két kötet novelláit összetartó vonásokat úgy is könnyen szemléltethetjük, ha Olej Tamás története mellé egy, *A jó palócok*ban található művet választunk (ez általában *A bágyi csoda* vagy a *Tímár Zsófi özvegyisége*). A tót *atyafiak* és *A jó palócok* népszerűségét firtató kérdésre tehát az egyik válasz lehet ez a sajátos műfaj, amelyet **novellaciklusnak** vagy **novellafüzérnek** szokás nevezni, és amely valahol az egymástól (cselekményében, tematikájában, nyelvében stb.) független szövegek gyűjteménye és a regény között helyezkedik el. Az irodalomtörténészek Mikszáth alkotását tekintik az első magyar novellaciklusnak, amely aztán Krúdy Gyula, Kosztolányi Dezső vagy Bodor Ádám egyes műveinek előképe is lett.²⁸⁹

A kötetek szövegeinek egybeolvasása új megvilágításba helyezheti az egyes novellákat, néhány novella segíthet egy másik értelmezésében, vagy éppen elbizonytalaníthatja az olvasót, ha ugyanazon személynevek más-más szerepekben és környezetben tűnnek föl. Így például Lapaj Istók, a *Lapaj, a híres dudás* című elbeszélés főszereplője a szomszédos tanya juhászaként mellékesen többször említésre kerül már az *Az a fekete folt*ban is, emiatt az olvasó hozzáköti ugyanahhoz a világhoz, amelyben Olej él. Az is előfordul, hogy az újra és újra megjelenő szereplők miatt egy-egy történetet az olvasó kezdettől fogva máshogyan interpretál, mivel ismeri a figura jellemző vonásait a korábbi novellákból. Ilyen például Vér Klára, akire mint könnyűvérű szeretőre még emlékezhet az olvasó *A bágyi csoda* című elbeszélésből, ezért a *Szegény Gélyi János lovaiban* való első felbukkanásától kezdve másképpen interpretálja az egész novellát, mintha Vér Klárát csak akkor ismerte volna meg. „Megérti a négy okos állat a parádét... a csörgőket is a kantárhoz kapcsolják... éppen mint tavaly ilyenkor, mikor a szép özvegy molnárnét, Vér Klárát hozták a házhoz, s olyan kevélyen hányják-vetik a nyakukat, mintha a vicispán hátaslova volna

288 SZILÁGYI, i. m., 524.

289 Uo., 514–515.

valamennyi...” (198). A mondat *A bágyi csoda* ismerete nélkül csupán annyit mond az olvasónak, hogy Gélyi János nemrég házasodott, és egy szép özvegy molnárnét vett feleségül. *A bágyi csodából* azonban tudjuk, hogy a szép molnárné akkor még férjénél volt, és az urát pontosan Gélyi Jánossal csalta meg, akihez azóta hozzámert. Így az olvasó a novellában ezzel az előzetes tudással fogadja Vér Klára minden megszólalását, és az elejétől kezdve sejtí a történet tragikus végkimenetelét. Ennek a két novellának az egymás mellé tételéből is kitűnik, milyen fontos *A tót atyafiak*-ban és *A jó palócok*-ban a kötetkompozíció, hogy a novellák milyen sorrendben követik egymást, mivel a különböző novellák máshogyan értelmeződnek azáltal, hogy az elsőket kivéve előzetes tudással kezdjük el őket olvasni.

Másrésről az egész kötet (és most a kettőt együtt kezeljük) létrehoz egy olyan mitikus szövegteret, amely egészen autentikus és egyedülálló; amiben a történetek egymáshoz képest lesznek referenciálisak, és a fikciós tér ezáltal is kezd el valóságnak látszani. Bizonyos települések különböző novellákban való újbóli felbukkanása miatt az olvasó megalkothatja magában Palócföld fiktív térképét, amelyen jól láthatók az egymással szomszédos falvak, legelők, patakok, de még azok lakói is ismerős, reális figurákként értelmeződhetnek. Köztudott, hogy ha valaki valóban megpróbálkozik ezzel a feladattal, nyilvánvaló ellentmondásokba ütközik, emiatt képtelen lesz a novellák alapján megrajzolni ezt a térképet és az egyes figurák viszonyrendszerét.

1.2.3. AZ A FEKETE FOLT: CSELEKMÉNY- ÉS IDŐSZERKEZET

A tót atyafiak- és *A jó palócok*-kötetek tárgyalása után térjünk rá az általunk kiválasztott novella, az *Az a fekete folt* elemzésére. Elsőként a szöveg **cselekmény- és időszerkezetének** vizsgálatát végezzük el, és a következő kérdésekre keressük a választ: milyen történetet beszél el a novella? Milyen viszonyban van egymással az elbeszélő történet és az elbeszélés maga? Mennyiben tekinthető a cselekmény elbeszélése lineárisnak? Mennyi időt ölel fel a cselekmény? Az elbeszélő cselekmény ideje hogyan kapcsolódik az elbeszélés idejéhez? Hány időszí jelenik meg a műben? Mi a jelentősége a novella első és utolsó mondatának az egész szöveg időszerkezetére nézve?

A **cselekmény szerkezetének** vizsgálatakor érdemes a **történet** és az **elbeszélés** fogalmát egymástól elkülöníteni. A történet az a kronologikus eseménysor, amelyet az adott mű feldolgoz. A feldolgozás, a megalkotás az irodalmi művek esetében azonban nem egyezik meg teljesen az eredeti történettel. A narrátor

például változtathat az események elbeszélésének sorrendjén, nem ugyanannyit időzik el egy-egy cselekményelem leírásánál, tehet benne tér- és időbeli ugrásokat. Elbeszélésnek tehát azt nevezzük, ahogyan a narrátor a történettel bánik, ahogy az a műben az olvasó számára megjelenik. Ennek a szövegnek az esetében különösen fontos ezt a kettőt megkülönböztetni, hiszen látni fogjuk, hogy sok szempontból jelentősen eltérnek egymástól, és ezért „az elbeszélés műveletére a megszokottnál nagyobb hangsúly esik”.²⁹⁰

Ha a novella **történetét** akarnánk röviden összefoglalni, körülbelül ezt írhatnánk: Olej Tamás, a brezinai bacsa hosszú ideje békében él a természettel, távol az emberektől. Amikor lánya születik, meghal a felsége, ezért Olejnek egyedül kell a kis Anikát fölnevelnie. Napjai nagyrészt ugyanúgy, juhait legeltetésével telnek, egy Matyi nevű bojtár társaságában. Anika 16 éves, amikor váratlanul megjelenik náluk Taláry Pál herceg, Olej ura, aki szemet vet a lányra. A herceg ezután minden nap elmegy Anikához, amíg a juhászok távol vannak. A negyedik napon Olej megelégteli ezt, és otthon marad, hogy beszélhessen vele. Taláry Pál az egész brezinai aklot ajánlja fel Olejnek Anikáért cserébe, aki ugyan ebbe nem megy bele, de arra utal, ha ezt az ő tudta nélkül tette volna meg, talán örült volna a cserének. Ezért a következő napon, amíg a bacsa és Matyi a nyáját legeltetik, a herceg magával viszi Anikát. Olej közben meggondolja a dolgot, elküldi Matyit a herceghez, hogy elmondja, mégsem megy bele az ajánlatba. Mire azonban hazaér, már csak az akolról és a nyájiról szóló ajándéklevelet találja, Anikát megszöktették Taláryék. Olej ezért fölgyújtja az aklot, aztán világgá fut, az akol helyén pedig csak egy fekete folt marad.

Láthatjuk azonban, hogy a **narrátor** ennél sokkal összetettebben, más perspektívából, más időrendben és eltérő hangsúlyokkal beszéli el az eseményeket. Ebben a szövegben a narrátor szólama különösen érdekes; központi szerepet kap, ezért azt egy későbbi alfejezetben külön megvizsgáljuk. Itt viszont érdemes röviden megnézni néhány példát az elbeszélés és a történet viszonyára vonatkozóan. A szöveg első negyedében Olej egy napját követhetjük nyomon, amely ki van terjesztve az egész addigi juhász-életére, hiszen egyrészt tartalmazza annak általános jellemzőit, törvényszerűségeit, például „Három ura közül a legnagyobbik az Isten [...]” (50), másrészt pedig, mivel az élete gyakorlatilag csupán ismétlődésekből áll, minden napja ugyanúgy telik el. Például: „Még egyszer végignézz birkáin, ha vajon jól van-e lakva valamennyi, vajon nincs-e híjuk.” (56). Ez feltehetően minden nap

290 Vö. PETHŐNÉ NAGY, i. m., 98.

megtörténik. A napok megszokott egyformaságát csupán néha zavarja meg egy-egy váratlan esemény, például Anika születése, feleségének temetése, végül pedig a herceg feltűnése, amely majd örökre véget vet a juhász addig megszokott életének.

Nézzük meg kicsit közelebbről ennek a kezdeti **időnek** az ábrázolását, mert annak későbbi megszűnése közrejátszik Olej tragédiájában. Eisemann György a novelláról írt tanulmányában ezt az időt „**abszolút jelenként**” definiálja, melyben a fejlődés, az előrehaladás egyáltalán nem látszik, s ezzel együtt a hanyatlás sem, **linearitás** helyett a **ciklikusság** (körköröség) jellemzi. S ebben a mítoszokhoz hasonló módon az idők teljessége ragadható meg. Ezért is lehet az, hogy a narrátor csupán néhány oldalban képes bemutatni Olej egész addigi tizenhat évét. „[A] »most« magába olvasztja a hős életének minden fontos mozzanatát, mint egész lénye és addigi sorsa hordozója, mint gondolkodásának és érzésvilágának horizontja.”²⁹¹ Emellett jellemző az is, hogy a jelen nem zavarja meg a herceg érkezéséig a múlt vagy a jövő, csupán felesége ismételt feltűnése, de ez is szervesen beleépül Olej „abszolút jelenébe”, hiszen nap mint nap megtörténik, és ezzel beleilleszkedik az idő körkörös forgásába.

Ez az „abszolút jelen” akkor bomlik meg, amikor a herceg megérkezik. Az elbeszélő az addigi jelen idejű (van, végiglépdél, körülszaladgálja, kíséri stb.) helyett múlt idejű (volt, harapott, lépett stb.) igealakokat kezd el használni. Taláry Pál megérkezésekor tehát lelassul az idő: a közös vacsorának és a párbeszédnek körülbelül ugyanakkora részt szentel az elbeszélő, mint az Olej addigi életét bemutató narrációnak. Ugyanígy részletezetté válik az idő a negyedik napon, amikor a herceg Anikát kéri a pásztortól az akol fejében. Itt az **elbeszélt idő** és az **elbeszélés ideje** nagyjából szinkronban van egymással, ugyanígy az ezeket követő párbeszédekben. Ezen kívül viszont a szövegben az elbeszélt idő sokkal terjedelmesebb, mint az elbeszélés ideje, ez főként a már tárgyalt „abszolút jelenidejű” elbeszélés-módnak, az azt követő négy napban pedig a kihagyásoknak, elhallgatásoknak és sűrítéseknek a következménye.

Az **időszerkezet** szempontjából érdekes lehet még az első és az utolsó mondat összevetése. Az első így hangzik: „Nincsen olyan híres akol, mint a brezinai akol...” (48). Az utolsó pedig: „Ott künn a Brezinán az a fekete folt... / Fekete folt helyén, valaha akol volt...” (75). Az első és az utolsó mondat első fele is jelen idejű állítmányt

291 EISEMANN György, „Egy jellemábrázolás poétikája. (Mikszáth Kálmán: *Az a fekete folt*)”, In EISEMANN György, *Keresztutak és labirintusok* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1991), 130.

használ, azonban két különböző időt jelöl. Míg az első az elbeszélt **cselekmény jelenének ideje**, az utolsó már a **cselekmény elbeszélésének ideje**, ami arra is felhívja a figyelmet, hogy az elbeszélés a történethez képest később keletkezett.²⁹² Ezt erősíti az utolsó bekezdés kezdő sora is: „És a brezinai völgy csendes azóta [...]” (75). Az „azóta” időre mutató határozószó egyrészt megmutatja a cselekmény és annak leírása között eltelt időt, másrészt nem szűkíti le a történet érvényességét egy pontra, hanem kiterjeszti azt akár az olvasás jelenére, ami értelmezhető úgy, hogy a brezinai völgy az elbeszélés és az olvasás idejében is csendes.

A novella első mondata arról tesz tanúságot, hogy a brezinai akol közismert, az elbeszélő közösségében gyakran felelevenített hivatkozási pont. Értelmezhető ezért egyfajta figyelemfelkeltésként is, amely azt ígéri az olvasónak, hogy ebből a szövegből megtudja, miért is olyan híres a brezinai akol. A narrátor pedig a szöveg utolsó mondatával **mitikus** jelleget ad Olej Tamás történetének azáltal, hogy eltávolítja azt a saját, illetve az olvasó jelenétől, és hozzáteszi, hogy ő maga sem tudja a magyarázatot arra, vajon miért nem zöldül ki soha a fű az akol helyén („csak egy nagy fekete, négyszögletű folt nem zöldül ki soha. Ki tudja, miért nem?” [75]). Akár az is felmerülhet, hogy az elbeszélő a történetet csupán népdalokból ismeri: „Még a búsongó nóta is csak annyit mond útbaigazításul: Ott künn a Brezinán az a fekete folt, Fekete folt helyén valaha akol volt...” (75). Eisemann György is kiemeli az utolsó bekezdés jelentőségét, azt elolvasva ugyanis átértelmeződik maga az elbeszélt cselekmény. Az egész történet elbeszélésének kiindulópontja egy fekete folt lesz, amelyhez a narrátor utólagosan meséli el az előzményeket: egy **jel**ből, egy foltból *következtet* vissza az egész történetre. Ebben erősíti meg a mű címe is, ennek a jelnek az elsődlegességét mutatja, amely visszavezeti az olvasót Olej Tamás tragikus történetének megismeréséhez.²⁹³

1.2.4. AZ A FEKETE FOLT: TÉRSZERKEZET

A cselekmény- és időszerkezet vizsgálata után érdemes a novella **térszerkezetével** is foglalkozni. Már csak azért is, mert – mint az első alfejezetben láttuk – több tanulmány *A tót atyafiak* és *A jó palócok* sikerét és egyediségét abban a sajátos

292 EISEMANN, „A pályakezdés,” 19.

293 Vö. uo., 23–24.

térben látja, amelyet a novellák teremtenek meg. Ezt vizsgáljuk meg ebben az alfejezetben közelebbről, a következő kérdések segítségével: Hol játszódik a történet? Hány helyszín van a novellában? Hogyan történnek a helyszínváltozások? Mennyit tudunk meg arról a tér(ség)ről, ami a szövegben megjelenik? Hogyan hoz létre egy mitikus világot a szöveg?

A novella már idézett első mondata rögtön helymegjelöléssel indít. Brezina (Kolbása) a Felvidéken, ma Szlovákiában található község, Kassától keletre. Ezt az olvasó valószínűleg már a kötet címéből sejtheti, hiszen az a tótokat teszi meg a novellák főszereplőinek. Azzal, hogy Mikszáth létező települést választ az elbeszélés helyszínéül, kijelöli a történet földrajzi helyét, és a térképen is elhelyezhetővé teszi azt az olvasó számára.

A következő bekezdések már magára az akolra koncentrálnak. Mint kiderül, valójában távol esik a falutól, egy idilli, természetközeli világban található (a pásztorvilág akár Árkádiát is felidézheti az olvasóban²⁹⁴), amely már eltávolodik a tapasztalati világtól, és egyedüli ura Olej Tamás. Az aklot és környékét idillivé teszik a juhok, a „magas, százados fák”, a „selyem legelő”, a „harmattól csillogó gye” (48) és az emberek hiánya, amely lehetőséget ad Olejnek, Anikának és Matyinak arra, hogy a civilizációtól elszakadva, a természettel összhangban éljenek. A hely bemutatása az elbeszélésben hangsúlyos szerepet kap, ahogy Szegedy-Maszáék Mihály tankönyvében írja: „A helyszín rajza legalább annyira fontos az elbeszélő számára, mint Olej Tamás személye.”²⁹⁵ Ez többek között azért is lehet így, mert magát Olejt is a környezete segítségével ismerhetjük meg. A falu olyan emberek lakhelyeként jelenik meg, akik be akarnak hatolni ebbe az idillikus világba. A falusiakkal való találkozás Olej feleségének temetésén kényszerű módon történik, ekkor láthatjuk, hogy Tamás és a helybeliek mennyire különböző nyelvet beszélnek. „Olej nem ismerős a falusi szokásokkal”, ezért azok, „akik odaát a faluban élnek és civakodnak egymással”, „az erdő vadállatjaként” (51) tekintenek rá.

A történet az akolban és a legelőkön játszódik, ahol Anika „maga főzi a kömény-magos levest meg a demikátot, maga szabja, varrja Olej fehérneműit meg a bojtárét...” (51). A konfliktus – mint már említettük – Taláry Pál megjelenésével veszi

294 Árkadia ma Görögországban található vidék, ahol az ókorban állattenyésztéssel foglalkoztak. Vergilius, majd később számos költő használta az idillikus, egyszerű, megelégedett pásztori élet szimbólumaként.

295 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Mikszáth Kálmán,” in *Irodalom III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály et al. (Krónika Nova, Budapest, 2000), 156.

kezdetét, aki más környezetből, eltérő szokásokkal és normákkal érkezik, és behatol ebbe az emberektől elzárt világba. Az ő lakhelyét azonban nem látjuk, csak annyit tudunk meg róla, hogy kastélyban lakik, Talárban (amely Brezinával ellentétben fiktív hely), de ideje nagy részét a bécsi palotájában tölti.

A történet tragikumát nemcsak Anika szöktetése, Matyi értetlensége, Olej lelkifurdalása vagy az abszolút idő felbomlása, hanem ennek az **idillikus pásztori világnak**, Árkádiának a bukása is adja. Az elbeszélés olyan vonzóan ábrázolja ezt a környezetet (nem véletlenül az akol és a bárányok miatt gondolkodik el Olej Anika és a birtok cseréjén), hogy annak pusztulása miatt az olvasó még nagyobb katarzist él át. A kezdő és zárósor egymás mellé tétele ezt is jól szemlélteti: „Nincsen olyan híres akol, mint a brezinai akol” és „Fekete folt helyén, valaha akol volt...” (75). Az emberek kapzsisága betör ide is, és tönkreteszi az addigi harmonikus létállapotot. Persze az is kérdés, hogy ebben Olejnek mekkora felelőssége van. Ő ugyanis belemege a herceg alkujába, az is elképzelhető tehát, hogy a gazdasági szempont már eleve jelen van ebben a világban is.

Azt is mondhatjuk, hogy az **abszolút idő** megszűnése mellett egy **abszolút, mitikus tér** is semmivé lesz a herceg megjelenésével, majd az akol felgyújtásával. Azért nevezhetjük Olej lakóhelyét abszolút térnek, mert adott benne minden, amire a bacsának szüksége van, és a herceg megjelenéséig semmilyen külső hatalom képviselője nem teszi be a lábát a téren belülre, tehát ő, az apa jelenti az abszolút hatalmat. Innen nézve lehetséges, hogy ez az idillikus tér és idő csupán Olej szemszögéből nevezhető idillinek.

A mitikus tér összeköti a novellát *A tót atyafiak* további két novellájával, azok közül is különösen a *Lapaj, a híres dudással*. Mind Lapaj Istók, mind Olej olyan helyen élnek, amely távol esik a falusiaktól, ahol csak ők, és az őket körülvevő természet létezik, amelynek a nyelvét beszélik: Olej például „negyven éve társalog az erdővel, a sziklával, a felhőkkel” (53). A két novellában megjelenített idilli világ egymáshoz képest lesz referenciális, és erre ráerősít, hogy az *Az a fekete foltban* többször szóba kerül a szomszéd Lapaj Istók, a csősz, ami tehát azt is feltételezi, hogy ezek a helyszínek egymás közelében találhatók. A *Jasztrabék pusztulásának* címszereplője is erdőben él. Az olvasó tehát *A tót atyafiak* olvasása közben maga elé képzelhet egy olyan térséget (valahol a Felvidéken), ahol az emberek a természet közelében éltek, harmonikus egység képzetét teremtve, legelők, erdők és aklok találhatók egymás szomszédságában, és ez egyfajta otthonosság-, vagy legalábbis ismerősségérzetet adhat a számára, amikor a négy novellában hasonló helyszíneket talál.

1.2.5. AZ A FEKETE FOLT: A SZEREPLŐK

Az eddig tárgyalt szempontok valójában nem válnak el élesen egymástól, mindegyik valahogyan kapcsolatban áll a másikkal (mint az idő és a tér, a cselekmény és az idő stb.). Így van ez a szereplők jellemzésével is, hiszen a novella **figurái** már többször előkerültek az elemzés során, leginkább a térszerkezettel foglalkozó alfejezetben, mivel ezek az emberek nagyon szoros kapcsolatban állnak a környezetükkel. Most mégis néhány bekezdés erejéig a novella szereplőit helyezzük fókuszba, a következő kérdések alapján: hány figura jelenik meg a novellában? Milyen kapcsolatban állnak egymással? Kit hogyan mutat be az elbeszélő? Kit mennyire ismerhetünk meg? Vannak-e elbeszélői jellemzések a szereplőkről, vagy mindenkit csak a saját megszólalása alapján ismerünk meg? Mit tudat az elbeszélő a szereplőkről, és mire következtethet az olvasó a kihagyásokból, elhallgatásokból?

A novellában összesen négy szereplő kap önálló szót: **Olej Tamás, Anika, Matyi és Taláry Pál**. Mellettük feltűnik jelzésszerűen még néhány szereplő (Lapaj Istók, Boris – Olej felesége – és a falusiak), de nekik nincs kulcsfontosságú szerepük a novellában. Sőt, Anikának, Matyinak és Talárynak sincs, csupán a cselekményben bekövetkező **fordulat**, illetve a főszereplő, Olej tekintetében. Röviden nézzük meg, melyikük hogyan viszonyul a bacsához, hogyan mutatkoznak meg az olvasó számára, viszonyrendszereik milyen (a természet közelségébe helyezett) társadalmi struktúrát közvetítenek, és hogyan hatnak a történet alakulására.

Anika, Olej lánya – úgy tűnik – békében él otthon az apjával, elvégzi, amit el kell, és amit a bacs megkövetel tőle (vacsorával várja a juhászokat, viszi a háztartás terheit). Amikor a herceg megérkezik (erről közvetlenül nem, csak Anika beszámolójából tudunk), egy egészen másfajta élet lehetősége tűnik fel előtte. Mivel a narrátor csak kevésszer enged bepillantást az ő világába, nehéz megmondani, pontosan mit gondol a saját léthelyzetéről. Viszonyulását egyrészt közléseiből („Váltig mondom kendnek, édesapám, hogy az egy fiatal ember, aki annyi sok mindenféle bolondot összefecsegett.” [59]), másrészt a narrátor által külsőleg adott jellemzésekből („Anika összeresztett” vagy „egyszerre duzzogó, haragos arcot vágott” [64]) ismerjük meg. Az elbeszélő azonban egyes helyeken szubjektív hangnemre váltva Anika belső világát is láttatja az olvasóval: „A leány arra gondol, hogy minek is van a világon herceg” (65); „Félrevert harang a szív most” (65). Ezekből az elbeszélői megszólalásokból az tehát egyértelműen kiderül, hogy Anika Taláry iránt vonzalmat érez. De többet az elbeszélő nem árul el: szereplőjének fejébe nem

enged bepillantást, és nem közöl többet érzelmvilágáról, így azt sem tudjuk meg, Anika hogyan érez valójában a herceg iránt, ahogy azt sem, szöktetése a beleegyezésével történik-e. Ahogyan arról már volt szó, elképzelhető, hogy Anika örül a herceg érkezésének, és ő szeretne ebből – az Olej által idillinek vélt – helyről kiszabadulni. Az a patriarchális (az apa uralkodik minden felett) rend, amely itt is megjelenik, nem engedi, hogy a lány nézőpontjából is láthatók legyenek a történések. A tradicionális patriarchális családstruktúra nem teszi lehetővé a lány nézőpontját, ezért az apa e struktúra következtében nagyobb morális terhet kap éppen saját patriarchális pozíciója miatt. Azzal, hogy az elbeszélő csak sejteti Anika nézőpontját, felerősíti a patriarchális rend saját maga okozta férfi-traumáját. Így közvetve a novella a női nézőpont elhallgatásaival akár azt is jelezheti, hogy az apának is jobb lenne, ha ismerhetné a lánya nézőpontját.

A narrátor ugyan **Matyiról** is nagyon keveset árul el, de az egyértelműen kiderül róla, hogy szerelmes Anikába („kémlelő szemekkel néz az otthonra, vajon nem látja-e meg az udvaron annak a sudár, délceg alaknak a körrajzát, aki úgysis mindig a szemei előtt van” [56]). A szöveg végén pedig az olvasóban részvétet és szánalmat kelt, amikor naiv módon nem érti, mi történt Anikával, Olejjel és az akollal: „Istenem, hol lehetnek?” (75).

Taláry Pálról, a hercegről tudjuk meg talán a legkevesebbet, szinte csak a párbeszéd alatti megnyilatkozásaiból ismerjük meg, ugyanakkor ő tűnik a legvilágosabb figurának, akit tettei alapján tudunk megítélni. Tudatában van hatalmának, a gondot az jelenti, hogy ezzel a hatalommal vissza is él. Először tisztességtelen szerződést ajánl fel, aztán megszőkteti Anikát. Ezek alapján ő a szereplők közül az, aki cselekszik, és aki cselekedetei alapján morálisan a leginkább elítélhető. Az elbeszélő ugyan az ő gondolataiba is bepillantást enged, de csak néhány mondat erejéig, és azok sem teszik őt rokonszenvesse: „A herceg még sohasem érzett hasonló gyönyört, mint most, amint azokról a duzzadt, piros ajkakról ilyen fitymáló szavak peregtek” (63). Ebből arra következtethetünk, hogy számára a lány fizikuma és jelleme együtt válik vonzóvá. A „fitymáló szavak” azt is jelenti, hogy a társadalmi rangkülönbséget sem tartja be a lány, nem csak a férfi–nő-hierarchiát, ami az apa–lánya-viszonyban tetten érhető, és ez tetszik neki és a hercegnek is. Taláry tehát örömforrásra akad Anika személyében, de problémába ütközik: érte nem tud a megszokott jutalommal fizetni. Ahogy Olej fogalmaz: „A leány nem áll az uradalom szolgálatában” (67). A herceg azonban képes a bacsa legérzékenyebb pontjára hatni, amivel mégis megszerzi Anikát. A folytatásban már nem értesülünk

sem a lányrablás kivitelezéséről, sem az Anikával folytatott további kapcsolatáról, mindezekről csak sejtéseink lehetnek.

Kétségtelen, hogy a szöveg legizgalmasabb figurája **Olej Tamás**, aki köré tulajdonképpen maga az egész elbeszélés épül, és akit teljesebben enged megismerni az elbeszélő. Már kitértünk arra, hogy a szöveg elején Olej olyannyira megmutatkozik az olvasónak, hogy az **belső világát**, összetett személyiségét is láthatja. Elősegíti ezt környezete részletes leírása is, hiszen, mint láttuk, az sokszor összhangban van a bacsa lélekállapotával. Több tankönyv²⁹⁶ kiemeli a környezetével való békés viszonyát, amely nagyban meghatározza személyiségét: „Három ura közül a legnagyobbik az Isten [...]. Urának tiszteli Olej még a talári herceg őkegyelmességét is” (50), valamint harmadik ura a tekintetes vármegye, akivel „sokszor támad hát egy kis torzsalkodása”. Ez azt is jelenti, hogy belső harmóniáját nem zavarják meg a külső hatalmak sem, ezért – ahogy később maga is megfogalmazza – „Olej Tamás a nevem, az egész nevem pedig – mondá a türelemből kijött gazda hetykén – Olej Tamás, a Brezina bacsája és hozzátehetném: ura” (62).

Összetett belső világát az elbeszélő úgy ábrázolja, hogy a szöveg elején azonosul a bacsával és az őt körülvevő természettel. Ezért a novella első felének bizonyos pontjain nehéz az ő és Olej Tamás gondolatait egymástól különválasztani.²⁹⁷ Így szerzünk tudomást arról, hogy nem olyan „vadállat” (51) ő, mint amilyennek a falusiak gondolják, és amilyennek talán a külső szemlélő is tartaná. Az elbeszélő **külső nézőpontból** megállapítja, hogy „Olej nem tartozik az érzékeny emberek közé”, majd pár sorral lejjebb: „De azért megvolt hősünkben amaz ösztön, [...] amit az Isten azért oltott bele a legvadabb, legműveletlenebb szívbe is, hogy legyen valami benne, ami azt az ő arca felé fordítsa néha-néha” (51). A falusiak csak annyit látnak belőle, hogy nem sír a felesége temetésén, mi azonban, a narrátoron keresztül tudjuk, hogy „szíve elszorult” (51), és összetett lelkivilága őt is ostromolja, csak ebből a külvilágnak nem mutat meg semmit (még Matyinak vagy Anikának sem). Az elbeszélő él azzal az eljárással, hogy egyrészt ilyen szabadon mozog a bacsa gondolataiban, néha külső ítéleteket mond fölötte, másrészt pedig mintha az ő számára is tisztázatlanok lennének személyiségének egyes vonásai:

296 MOHÁCSY Károly, „Mikszáth Kálmán,” in MOHÁCSY Károly, *Irodalom 11* (Budapest: Krónika Nova, 2008), 51, illetve PETHŐNÉ NAGY, i. m., 95.

297 Lásd bővebben az 1.2.6. *alfjezetben*, illetve EISEMANN, „Egy jellemábrázolás poétikája,” 130–131.

„Vajon tudta-e, miért?” (52). Személyiségének teljes megismerése ezért lehetetlen, és emiatt az olvasó számára is maradnak megfejtetlen jegyek, amelyek a novellában később – a narrátor magatartásának változása miatt – még inkább megszaporodnak. Olej és a herceg találkozására, különösen pedig Anika „eladása” után ez az **elbeszélői szubjektivitás**, Olej belső világának leírása fokozatosan megszűnik. Egyre kevésbé értjük Tamás döntéseinek motivációit, nem tudjuk, hogy mikor mit forgat a fejében.

Taláry megjelenésével Olej számára nemcsak az jelent gondot, hogy el akarja vinni magával Anikát, hanem az is, hogy addigi kvázi-mindenhatóságát egy külső erő fenyegeti: előkerült valaki, akinek ugyan névlegesen elismerte a hatalmát, de reális jelenlétével soha nem kellett számolnia. Habár kezdetben konzekvensen ellenáll a herceg követelésének, hogy adja neki Anikát, mégis kimondja – és ez jelenti a cselekményben a fordulópontot: „Minek mondta hát el akkor – hörgé tompán –, cselekedett volna anélkül...” (69). Ezzel ugyan expliciten nem fogadja el a herceg kérését, mégis jelzi, hogy ekkora árért (az akol és Brezina) akár a lányát is odaadná, csak a lelkiismeretével ne kelljen elszámolnia. Ez azonban lehetetlen, a mondat kimondásával elköveti a bűnt, és lelke „befeketedik”.

Láthatjuk, hogy milyen összetett a címben szereplő fekete folt jelentéshálója: nemcsak az elpusztult akol helyén maradó fekete hamut, vagy a „szerződésen” megjelenő pecsétet, de a főhős lelkiismeretét is szimbolizálja. Hasonló jelenséggel találkozunk Arany *Ágnes asszony* című balladájában, ahol a lelkiismeret a fehér lepedőben ölt testet. Erkölcsei szempontból Olej legnagyobb bűne az, hogy a kecsgető jutalom fejében a lányát adja el.

Olej Tamás a legnagyobbat tehát azzal véti, hogy egy pillanatra a saját érdekeit a lánya tisztessége és boldogulása elé helyezi. Ezzel ítéletet von saját magára, hiszen döntése szemben áll addigi életével, meggyőződésével, annak a világnak a törvényeivel, amelyben azelőtt élt. Enged a kísértésnek, ami lehetetlenné teszi, hogy továbbra is a természettel egységben, az addigi harmóniában éljen.²⁹⁸ Csak döntése után kezd el magáról és addigi életéről reflexíven gondolkodni, ami már önmagában megszünteti azt az abszolút, reflektálatlan jelent, amely azelőtt természetesnek tűnt fel előtte.²⁹⁹ Mint azt a következő alfejezetben részletesebben vizsgáljuk, ettől a végzetes mondatától kezdve az elbeszélő egészen máshogy viszonyul

298 Vö. SZEGEDY-MASZÁK, „Mikszáth Kálmán,” 156.

299 EISEMANN, „Egy jellemábrázolás poétikája,” 136.

főhőséhez, mint előtte, aminek következtében az olvasó is egyedül saját magára támaszkodhat, amikor indokot keres arra, hogy a bacsát mi bírta tulajdonképpen az akol felgyújtására és az elmenekülésre.

1.2.6. AZ A FEKETE FOLT: AZ ELBESZÉLŐ

Most érkeztünk el a novella talán legizgalmasabb pontjához, amelyről utalás-szerűen már többször is említést tettünk: az elbeszélő pozíciójához a szövegben. Több szakirodalom ezt tartja a novella legkarakterisztikusabb vonásának,³⁰⁰ és ezzel is magyarázzák, hogy a mai napig ilyen kivételes helyet foglal el a magyar irodalmi kánonban. Ebben az alfejezetben arra keressük a választ, hogy az elbeszélő milyen módon viszonyul a történethez és a szereplőkhöz, elsősorban Olejhez, hogyan ábrázolja a novella világát, hogyan változik meg pozíciója a szöveg végére annak kezdetéhez képest, és ez mit eredményez a befogadóban.

Irodalmi szövegek vizsgálatakor elengedhetetlen, hogy megállapítsuk, ki beszél a szövegben. Sokszor alapvető probléma, hogy az olvasók nehezen tudják a szerzőt az elbeszélőtől elválasztani (és ez nem csak epikus művek esetében áll fenn), ezért fontos itt is tudatosítani, hogy a szerző soha nem azonos a szöveg narrátorával. Ha ugyanis így olvasunk egy irodalmi (tehát fikciós) művet, sok téves következtetést vonhatunk le a művel kapcsolatban (például életrajzi „tényekből” próbáljuk levezetni egyes szereplők döntéseit, viselkedését; leszűkítjük az értelmezés kereteit egy perspektívára; nem vesszük figyelembe, hogy az irodalmi mű megalkotottsága miatt mindig fikció, és soha nem adhatja vissza teljes egészében a valóságot). Annak tisztázása után, hogy a szövegben beszélő nem azonos a szerzővel, még mindig több kérdés marad megválaszolatlan az elbeszélő és a történet, illetve az elbeszélő és a szereplők viszonyában.

Amikor epikus szöveget olvasunk, tudnunk kell, hogy **mindentudó** (omnipotens) **narrátor**ral van-e dolgunk, akiben megbízhatunk, esetleg olyanal, aki ugyan onnipotensként tűnteti föl magát, de bebizonyosodik, hogy a történetről való tudása korlátozott, bizonyos dolgokban téved – esetleg félrevezet –, ezért nekünk, olvasóknak kell kiszűrniünk a félrevezető információkat. Előfordulhat az is, hogy a narrátor nem láttatja magát mindentudónak, hanem ugyanannyit vagy

300 Lásd még EISEMANN, „Egy jellemábrázolás poétikája,” 130–134.

kevesebbet tud a történetről, mint a szereplői. Ilyenkor **objektív** vagy **korlátozott narrátor**ról beszélünk. Az objektív narrátor megszólalhat egyes szám első vagy egyes szám harmadik személyben is. Külön nehézséget okozhat, ha az elbeszélő jelöletlenül átadja a szölamát valamelyik szereplőnek, mert ilyenkor az olvasónak el kell tudnia dönteni, hogy ki beszél, hiszen egészen más annak a közlésnek a státusza és funkciója, amit egy szereplő vagy amit a szöveg narrátora mond el.

Az irodalmi (valamint filmes és képzőművészeti) alkotások narrációs technikáját még pontosabban járja körül Mieke Bal a **fokalizáció** fogalmának segítségével. Értelmezésében a focalizáció „a látásmód és a látott, észlelt közti viszonyt”³⁰¹ jelenti. Még egyértelműbb a definíciója, ha két kérdést teszünk fel a mű narrációjával kapcsolatban: ki lát (észlel), és ki beszél a szövegben. Ez a két cselekvő ugyanis nem mindig azonos, ahogyan azt ebben a novellában is látjuk. Ezen kérdések mentén pedig képesek lehetünk eldönteni, hogy vajon az elbeszélő vagy egy szereplő szólal-e meg a szöveg egyes pontjain, még akkor is, ha a megszólalások közötti váltások nincsenek expliciten jelölve. Gérard Genette háromféle focalizációs típust különböztet meg, amikor a narrációt és a szereplők viszonyát vizsgálja:

A **nullfokalizáció** a tradicionálisan mindentudó elbeszélői helyzetre emlékeztet, amikor az elbeszélő bármelyik hősnél többet tud és mond, a **külső focalizáció** az az eset, amikor az elbeszélő kevesebbet árul el, mint amennyit tud, elhallgatja előlünk, hogy mit gondol vagy érez egy szereplő, és végül a **belső focalizáció** helyzete az, amikor elbeszélő és szereplő érzékelési tartománya nagyjából azonos.³⁰²

A rövid narrációelméleti bevezető után ezeknek a fogalmaknak a segítségével rátérünk az *Az a fekete folt* elbeszélőjének vizsgálatára. A novella narrátora a szöveg elején mindentudó, **omnipotens elbeszélő**ként van jelen, de sokszor olyan mélyen belelát Olej Tamás gondolataiba, hogy az olvasó nehezen tudja eldönteni, pontosan melyikük beszél. Ilyen, amikor Anikáról megállapítja, hogy „...[a]nnyi tudománya van már, mint az anyjának volt” (51). Ezt ugyanúgy mondhatja Olej,

301 Részletesebben lásd: Mieke BAL, „A focalizáció,” ford. FERENCZ Anna. <https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html>

302 PINTÉR Borbála, *Levél a regényben. A levél mint szövegszervező elem Kemény Zsigmond négy regényében* Budapest: Typotex Kiadó, 2022, 43. <https://interkonyv.hu/konyvek/pinter-borbala-a-level-szerepe-es-mukodese-kemeny-zsigmond-regenyeiben/>

mint a narrátor. Egy másik példa lehet „A tündér Brezina ki van cserélve – egy sokkal szomorúbbal!” (52), amelyről ugyan expliciten szintén nem jelzi, hogy Tamás szavai, mégis sejtjük, hogy ezt a bacsa mondhatja. Itt tehát jól látszik a fokalizáció vizsgálatának fontossága: a beszélő hang a narrátor marad (ki beszél?), a nézőpont viszont áthelyeződik a szöveg főszereplőjére (ki lát/észlel?). Ugyanide tartozik az egyszerű, rövid mondatok alkalmazása is, amelyek az élőbeszédet imitálják, és megfeleltethetők Olej személyiségének („Okos kutya az, megérdemli, hogy nem lett belőle – ember.” [49]). Ezt a narrációs eljárást szokás **szabad függő beszédnek** is nevezni, amikor az elbeszélő nem közli, hogy egy szereplő gondolatait fogja közvetíteni, csak a stílusból vagy a mondottak tárgyából következtethetünk arra, hogy egy figurája nézőpontját idézi. Ebben a novellában találkozunk még **egyenes beszéddel** a szereplő közlésének szó szerinti idézésekor, illetve a **függő beszéddel**, amikor a szereplő közlését/gondolatait nem szó szerint idézi, de jelzi, hogy ő beszél, például: „A leány arra gondol, hogy minek is van a világon herceg” (65). Ennek a novellának a segítségével ez a három típus könnyen szemléltethető a tanórán is.³⁰³

A narrátor a mű elején nagyfokú azonosulást hajt végre a főhőssel, aminek következményeképpen a befogadó is rákényszerül arra, hogy azonosuljon vele. Ez szükséges ahhoz, hogy az abszolút időbe és térbe semmilyen külső tényező ne hatoljon be, és azt a maga természetességében, annak megtapasztalója, Olej szemével láthassuk. Az omnipotens narrátor ugyanakkor fontosnak érzi, hogy bizonyos helyeken külső nézőpontból tekintsen Olejre, ezek a kijelentései azonban megkérdőjelezhetetlennek tűnnek, és nem távolítják el az olvasótól a főszereplőt. Például: „Olej nem ismerős a falusi szokásokkal.” (51); „És elboruló tekintettel hordozza körül szemeit, miknek fehéres része aláfordítja a kékeset.” (53).

Amikor az elbeszélő Olejt és környezetét belülről és kívülről láttatja, rendelkezik az események fölött. Ez bomlik meg először a párbeszédnek szó szerinti idézésével, amikor Matyi és Olej hazatérnek, majd Anikával, később a herceggel beszélgetnek. Ekkor tér át a narrátor a jelen idejűről a múlt idejű igealakok használatára, jelezve azt is, hogy itt már nem általános, állandó, mindennapos történelemszerűségekről, hanem egy egyszer megtörtént esemény elbeszéléséről van szó. Háttérbe vonul, és explicit módon is átadja a megnyilatkozás lehetőségét a szereplőknek. Ugyanakkor még ezek közé is beszúr olyan mondatokat, amelyek arra engednek

303 Több tankönyv éppen az *Az a fekete folt* kapcsán beszél erről a három eljárásról, vö. például PETHŐNÉ NAGY, i. m., 97.

következtetni, hogy minden figura belső és külső világával tisztában van, és figyeli, de már nem irányítja a történeteket: „Mintha kést szűrtak volna a Matyi szívébe.” (57); „Olej kezéből kiesett a villa, ijedten ugrott fel és elsápadt. Nagy szó volt az neki.” (62).

Eisemann György állapítja meg, hogy itt az olvasó – és a narrátor – figyelme a jelen és a múlt helyett a jövőre irányul; arra, hogy mi lesz a párbeszéd vége, hogyan alakul Olej és Anika sorsa.³⁰⁴ A cselekmény szintjén tehát már ezen a ponton tapasztalható változás az elbeszélői magatartásban. **Mindentudóból** egyre inkább **korlátozott tudású elbeszélővé** válik. Nem tudja, mi fog történni holnap, de az valószínűnek tűnik, hogy a napok addig megszokott békés egyformasága föl fog bomlani. Az alakok gondolataiba ugyanakkor még mindig belelát. Tudósít például arról, hogy Olej „szintén unja magát nyája nélkül”, és „fényes képek vonultak el lelki szemei előtt a jövőből” (68), amikor a herceg a brezinai birtokot ígérte neki. A végzetes mondat („Minek mondta hát el akkor – hörgé tompán –, cselekedett volna anélkül...”) után azonban a belső nézőpont megszűnik, és az elbeszélő már nem csupán a történetről, hanem főhősétől is eltávolítja magát. Cselekedeteinek további bemutatásakor az elbeszélő már csak a látottakat közvetíti („A falhoz lapulva s támaszkodva tántorgott be a szobába.” [69]), egyedül a lelkiismeret mardosását látjuk a belsejében („És mégis lehetetlenné vált menekülnie a gondolatoktól; megrohanták, utána mentek mindenüvé, elől ügettek minden foglalkozásában.” [71]). Döntéseiről, ezek motivációjáról már nem számol be, a kimondással egyidejűen történnek: „Hej, bojtár [...], el fogsz menni Talárba” (73). Nemcsak átláthatatlan, de rejtélyes³⁰⁵ is lesz a személyisége, sőt, szinte félelmet gerjeszt az olvasóban: „Egyszerre azonban hirtelen föllállott és megfenyegette mutatóujjával az eget. – Hallod-e, isten! Mutatok én még ma neked valamit!” (73). Ebben az eljárásban tehát a narrátor a bűnös, önmagával meghasonlott ember lelkét csupán a természetleírásokkal sejteti. A meghasonlás kifejezhetetlensége jelzi közvetve, hogy Olej olyan lélek, aki nem bír el ekkora terhet. Az utolsó bekezdés, amely szervesen elválik az azt megelőzőktől, egy másik síkon – mint mondtuk –, az **elbeszélés jelenéből** szól, ahol a beszélő csak egy fekete foltot láttat, ami „nem zöldül ki soha. Ki tudja, miért nem?” (75). Ezzel arra is utal, hogy az általa elmesélt történet egy variáció is lehet a sok közül a fekete folt keletkezésének magyarázatára.

304 EISEMANN, „Egy jellemábrázolás poétikája,” 133.

305 Uo., 134.

1.2.7. ÖSSZEGZÉS

Ebben a fejezetben láthattuk, hogy egy szöveget számos aspektusból lehet és érdemes vizsgálni. Mi először a szöveg műfajával, valamint a kötettel, amelyben megjelent és annak többi novellájával foglalkoztunk, ami azért volt fontos, mert egy irodalmi művet mindig érdemes a megjelenés kontextusában tárgyalni, és a szövegen kívüli elemeket (paratextusokat) is bevonni az értelmezésébe. A cselekmény szerkezeténél megvizsgáltuk a történet és az elbeszélés különbségét. Az *Az a fekete folt* időszerkezete nagy különbséget mutatott a novella fordulópontja előtt és után: míg a szöveg első felében egy „abszolút jelent” láttunk, a második felében az idő ciklikusság helyett lineáris előrehaladást mutatott, ahol a jelen helyett a veszélyekkel fenyegető jövő kapott nagyobb szerepet. A térszerkezet kapcsán elsősorban a történet helyszínének szimbolikus jelentésével foglalkoztunk: a herceg megjelenésével, végül pedig az akol felgyújtásával hogyan szűnik meg egy idillikus, természetközeli világ. A szereplők tárgyalásánál megállapítottuk, hogy a történet középpontjában Olej Tamás belső világa áll, a többi szereplő azért fontos, mert ők idézik elő a bacsa tragédiáját. A novella legrészletesebben tárgyalt aspektusa az elbeszéléstechnika volt, amelyet itt különösen érdekes vizsgálni. Míg a történet elején a narrátor sokszor a főhőssel azonosulva, de ezzel párhuzamosan felülről, omnipotens beszélőként ábrázolta a figurákat és a világot, addig a második felében egyre inkább eltávolodott a juhásztól, és az olvasóhoz hasonlóan az események passzív, ugyanakkor döbbsent megfigyelőjévé vált.

Az elemzésben nem került elő az összes lehetséges értelmezési szempont, hiszen az itt említettek mellett lehetne például a motívumokkal, a cím és a szöveg kapcsolatával még részletesebben foglalkozni. Ezen kívül érdemes lehet az adott novellát más irodalmi szövegekkel összevetni, valamint megnézni, hogy mennyiben felel meg a műfaj elvárásainak. A novellaelemzéssel az volt a célunk, hogy ezeknek az általános aspektusoknak (kontextus, tér-és időszerkezet, a szereplők rendszere, elbeszélő és történet viszonya) a kiemelésével, a narratológia alapfogalmainak konkrét műben való vizsgálatával egy lehetséges utat mutassunk más epikus szövegek értelmezési lehetőségeihez is.

1.3. KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *ESTI KORNÉL*

Műelemzés

BÉKEFI TEODÓRA

1.3.1. BEVEZETÉS

Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*³⁰⁶ című kötete, s kiemelten annak tizennyolcadik fejezete a 2020-as Nemzeti alaptantervre épülő gimnáziumi kerettanterv törzsanyagát képezi. A gimnáziumi tankönyvek tartalmaznak általános elemzési szempontokat a kötethez, és részletes értelmezést az utolsó fejezethez, utóbbitól ezért eltekintünk, s a kötet harmadik fejezetét helyezzük fókuszba. Kitérünk egyúttal az egész kötetre, s különösen az Esti Kornél alakjára vonatkoztatható szempontokra, melyek tekintetében az itáliai utazást leíró novella tanulságos lehet.

Esti Kornél figurája nem kizárólag az *Esti Kornél* című kötetben jelenik meg, Kosztolányi más elbeszéléseiben, illetve lírai alkotásaiban is feltűnik³⁰⁷ (ezek közül néhányra utalni is fogunk). Ezek a szövegek sokféle problémát, kérdést vetnek fel a Kosztolányi-életművel kapcsolatban, ezért a középiskolai irodalomórán érdemes a törzsanyagban foglaltakon túl, akár a továbbiakban tárgyalt novella értelmezése által is foglalkozni Esti Kornéllal. Az elemzés során ezért igyekszünk összegyűjteni és érvényesíteni azokat az esztétikai, etikai és tematikus kérdéseket, melyek a kötetkompozíciót is meghatározzák, illetve a köteten kívül is relevánsak a Kosztolányi-életműben.

306 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András (Budapest: Kalligram Kiadó, 2011). Az ebből a műből vett további idézetek lapszámait a főszövegben jelöljük.

307 Lásd TÁTRAI Szilárd, „A lírikus és az epikus Esti Kornél,” in *A Nyugat stílárja sokszínűsége*, szerk. SZIKSZAINÉ NAGY Irma (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2008), 41–46; TÓTH-CZIFRA Júlia, „Rész és egész: Kosztolányi Dezső Esti Kornél-történeteinek genezisééről,” *Tisztaír* 64, 5. sz. (2010), 64–76.

1.3.2. „EZ ÉN VAGYOK, IDÉZŐJELEK KÖZT”³⁰⁸ – KOSZTOLÁNYI, ESTI ÉS AZ ELBESZÉLŐ

Az egyik meghatározó elbeszéléstechnikai probléma Esti, az író és az elbeszélő viszonyának kérdése. Az első fejezetben megtudjuk Esti Kornélról és az elbeszélőről, hogy „mind a ketten egy évben és egy napon születünk, sőt egy órában és egy percben is: 1885. március 29-én, virágvasárnap, hajnali pont hat órakor. Ez a titokzatos véletlen mélyen hatott ránk. Megfogadtuk, hogy valamint egy napon és egy órában pillantottuk meg a világot, azonképpen egy napon és egy órában fogunk meghalni, egyikünk sem éli túl a másikat, egyetlen másodperccel sem” (16–17). A megjelölt dátum Kosztolányi Dezső születési ideje, az azonosításra pedig ráerősít, hogy a szöveg az elbeszélőt a novellásköteten olvasható szerzői névhez köti (szokás ezért szerző-elbeszélőként hivatkozni rá): „Kornél! – kiabáltam föl –, és ki jegyezze majd a kötetünket? / – Mindegy! – kiabált le. – Talán jegyezd te. Te tedd rá a neved. Viszont az én nevem legyen a címe. A címet nagyobb betűvel nyomtatják.” (29). A szerzői név a műalkotás paratextusának része, tehát mindannak a szöveges és nem szöveges elemekből álló egységnek, amely körülveszi a művet (pl. előszó, cím, szerzői név, illusztrációk). A paratextus teszi *jelenlévővé* a műalkotást, hozzáad a jelentéséhez, és a valós térbe helyezi azt.³⁰⁹ A szerzőre történő utalás elmossa a határt a valóság és a mű között, ami a szerző-elbeszélő és Esti Kornél közös alkotásának okaihoz is köthető.

Az elbeszélő és Esti azért kezdenek a közös mű létrehozásába, mert már csak együtt képesek alkotni: Esti nem tud írni, az elbeszélő számára pedig az élet megélése okoz nehézséget. A kettéhasított írói én részei azonban rendre újraegyesülnek, illetve egymás alakmásként működnek (pl. „Azt hittem, kiszaladt valahova. Leültem a díványra, hogy megvárjam. / Akkor vettem észre, hogy ott van velem szemben, a tükör előtt ül. Fölugrottam. Ő is fölugrott. / – Szervusz – mondtam. / – Szervusz – mondta”, 22). Az én integritása megbomlik, az egység illúzióját is feladja a mű azáltal, hogy két, részben azonosítható, de mégiscsak elkülönülő figurára (az elbeszélőre és Estire) bontja a nézőpontot, amely a kötet szövegeiből kibontakozik.

308 ESTERHÁZY Péter, *Esti* (Budapest: Magvető Kiadó, 2010). https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Esti-10503

309 Gérard GENETTE és Marie MACLEAN, „Introduction to the Paratext,” *New Literary History* 22, 2. sz. (1991), 261–272, 261.

Ez az eljárás a kötet egészét tekintve magyarázatot adhat a novellák szembetűnő tematikus és elbeszéléstechnikai sokféleségére. Az én felbontása, megsokszorozása ad lehetőséget arra, hogy az igencsak heterogén szövegek összessége, melyeket egyedül Esti Kornél neve köt össze, kötetként is működőképes legyen.³¹⁰ Ennek az eljárásnak bizonyos fokú felvázolása elősegíti a kötetkompozíció megértését az irodalomórán, ezért a továbbiakban megvizsgáljuk, hogy az első fejezeten túl a harmadik novella (MELYBEN 1903-BAN, KÖZVETLEN AZ ÉRETTSÉGI UTÁN, ÉJSZAKA A VONATBAN ELŐSZÖR CSÓKOLJA SZÁJON EGY LEÁNY) miként lehet ebben segítségünkre.

Esti Kornél Itáliába érkezésekor, az olasz pincér érdeklődésére a származását illetően az alábbi elmélkedést olvashatjuk: „Szóval a föld férge vagyok, ember, mint te, kedves, öreg talián, jó is meg rossz is. Mindenekfölött azonban érzékeny és kíváncsi. Minden és mindenki érdek. Mindent és mindenkit szeretek, minden népet és minden tájat. Mindenki vagyok és senki. Vándormadár, átváltozó művész, bűvész, angolna, amelyik folyton kisiklik az ujjak közül. Megfoghatatlan és átfoghatatlan.” (87). Majd kicsivel később: „Beúszott messzire, a tilalomjelző kötélén túl, ahol már veszedelmeket is vélt – cápákat, hullákat, rozsdás vasmacskákat és hajóroncsokat –, hogy minden, ami szép és rút, minden, ami látható és láthatatlan, az övé legyen.” (89). A *minden* iránti vágy és kíváncsiság tör utat magának a kötet novelláinak tematikus és műfaji sokféleségében, s ebből fakad Esti alakjának nehezen körülírható mivolta is. A novellák többségében a történetek Esti Kornél körül, s nem vele történnek: Esti „narrátor, és nem vallomástevő”.³¹¹ Szegedy-Maszák Mihály is megjegyzi, hogy bár „a szubjektív elbeszélést szórványosnak mondhatjuk az *Esti Kornélban*”, a harmadik fejezetben a szubjektív elbeszélés a szereplők belső nézőpontjának megjelenítésével társul az egyes szám harmadik személyű elbeszélő szólamába.³¹² Az tehát, hogy ebben a novellában Esti Kornél nemcsak szemlélőként van jelen, az itáliai utazás jelentőségét támasztja alá, ezúttal ugyanis olyasmi történik Estivel, ami hatással van a személyére. S mivel – ahogy

310 L. LENGYEL András, „Genézis és kompozíció viszonya az *Esti Kornél*-ban: Kosztolányi kísérlete az én-integritás bomlásának kompenzálására,” *Forrás* 32, 6. sz. (2000), 49–62.

311 BORI Imre, *Kosztolányi Dezső* (Újvidék: Fórum Könyvkiadó, 1986), 231. Idézi: LENGYEL, „Genézis és kompozíció...,” 57.

312 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei,” in *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 158–177 (Budapest: Anonymus Kiadó, 1998), 169.

az eddigiekben kifejtettük – Esti írói alakmásként is értelmezhető, ez a történet valamit megfogalmaz az írói látásmódról is. A *szép és rút*, a *látható és láthatatlan* iránti vágy által meghatározott látásmód kialakulása és ennek elbeszéléstechnikai következményei megközelíthetőek a novella központi történése, a csók jelentősége felől. Az alábbiakban kifejtjük, miért értelmezhető az itáliai utazás, és különösen a vonatúton megtörténő csók beavatási szertartásként, s mennyiben segíti Esti figurájának megértését a novella beavatástörténatként való értelmezése.

1.3.3. CSILLAG ÉS SZEMÉT – A NOVELLA MINT BEAVATÁSTÖRTÉNET

Ha egy szöveget beavatástörténatként értelmezünk, egy történetséma szerint olvasuk azt. Arató László és Pála Károly tankönyve a beavatást archetípusnak (öskép, állandóan visszatérő, egyetemes érvényű helyzet) nevezi, amely formai és tartalmi szempontból is jellemez bizonyos szövegeket.³¹³ Bármelyik megnevezést is választjuk, a beavatás mint séma vagy archetípus alkalmazása az értelmezés során következményekkel jár az értelmezői pozíció vonatkozásában. Ugyanez igaz azokra a novella-értelmezési modellekre, melyek az archetípusnál általánosabb eszközöket kínálnak fel a szöveg értelmezéséhez. A négy modell az elbeszélést mint (1) problémamegoldást, mint (2) állapotváltozást, mint (3) átértékelődési folyamatot és mint (4) ellentétek rendszerét fogja fel.³¹⁴ A tankönyv egyúttal felhívja a figyelmet arra, hogy „mindegyik modellt ki lehet próbálni mindegyik szövegen, de nagyon különböző mértékben fognak beválni”.³¹⁵ Értelmezhető az itáliai utazást leíró novella mint állapotváltozás vagy átértékelődési folyamat, jelen értelmezés azonban elsősorban a beavatástörténet sémájánál maradvá fejt ki a két modell bizonyos szempontjait.

Akár sémát vagy archetípust keresünk egy szöveg értelmezéséhez, akár valamelyik modell szerint gondolkodunk, fontos tudatosítanunk magunkban és a tanulóknak, hogy előnye és hátránya is lehet bármelyik alkalmazásának. Óvatosan kell egyrészt elvégezni a történetséma és a szöveg egyes elemeinek megfeleltetését, nem biztos ugyanis, hogy az minden szempont szerint helytálló; érdemes továbbá az értelmezést más modellek, sémák vagy szempontok irányába is megnyitni. Más

313 ARATÓ László és PÁLA Károly, *Átjárók, A szöveg vonzásában II.* (Budapest: Calibra Kiadó, 1997), 6.

314 Lásd uo., 17–18.

315 Uo., 5.

szavakkal élve: a szöveg valószínűleg nem egyszerűsíthető le egy sémára vagy modellre, azonban arra is jelentős esély van, hogy ezeknek nem minden elemét fedezhetjük fel a szövegben. Az itt felkínált értelmezési irányok, illetve az idézett elemzési modellek is mind lehetőségek, melyek megfontolhatóak, de korántsem az egyetlen lehetséges utat jelölik ki. Ugyanakkor sorvezetőt adhatnak az értelmezési folyamathoz, ami, különösen irodalomórán, rendkívül hasznos. Lehetőséget biztosítanak továbbá arra, hogy a tárgyalt szöveget más szövegekkel összekapcsoljuk tematikus, motivikus vagy szerkezeti szempontok szerint, így segítve a szövegek közötti gondolkodás, illetve az összehasonlító műértelmezés iránti fogékonyság, készségek és tudáselemek kiépítését.

Az ilyen jellegű értelmezések, vagy akár tematikus egységek felépítésében segítséget nyújthat a *suliNova/Educatio Szövegértés-szövegalkotás*³¹⁶ című kompetenciafejlesztő oktatási programcsomagja (mely – fontos megjegyezni – 2008-ra készült el, így a jelenlegi kerettantervi szabályozásnak nem felel meg teljes mértékben), ugyanis az 5–10. évfolyamokban téma- és problémaközpontú egységekből épül fel, és erősen kötődik a fentebb idézett Arató–Pála-féle tankönyvekhez. Mindkét oktatási segédanyag tartalmaz egy külön fejezetet a beavatásról, melyben idézik a *Mitológiai enciklopédia* beavatási mítoszokról szóló szócikkét:

Az avatás során az egyén az egyik státusból egy másikba kerül át, közelebből: befogadja valamilyen zárt kör (teljes jogú tagja lesz a törzsnek, férfitársaságnak [...]). E szertartások szerkezetének jellegzetessége a hármas tagolás: az egyén kiszakad a társadalomból (mivel az avatásnak az ismert világ határain kívül kell végbemennie), a határvidéken tartózkodik [...], majd visszatér, s beilleszkedik az új státusba vagy a társadalom új alcsoportjába. Maga az avatás a szertartásban a halállal és az újjászületéssel egyenlő, ami azt a felfogást tükrözi, hogy az új állapotba kerülő egyén mintegy megsemmisül régi mivoltában. Megtörténik a tér mitológiai értelmezése is: a közösség uralta zárt terület határainak átlépése a halállal válik egyenlővé.³¹⁷

316 BÍRÓ Ágota, BLASKÓ Ágnes, FÁBIÁN Márton, FÜKÖH Borbála, KÁLMÁN László és MOLNÁR Cecília, *Beavatás. Tanári útmutató* (Budapest: Sulinova, 2006). A teljes *Szövegértés-szövegalkotás* programcsomag megtalálható a Magyar Tanárok Egyesülete honlapján: <https://magyartanarok.wordpress.com/taneszkozok/>

317 Uo., 14.

A szócikk tanórai felhasználása segítheti a novella értelmezését azáltal, hogy a beavatási mítoszok, szertartások elemeit azonosítjuk a Kosztolányi-szövegben. Felmerülhet természetesen a kérdés, hogy miért lehet vagy érdemes ezt a sémát alkalmazni az értelmezés során, de erre a szöveg maga ad választ: „Nem félt ő már semmitől. Tudta, hogy ezután nem érheti nagyobb baj. Az a csók és ez az út fölszentelte valamivé.” (89). Mircea Eliade *A szent és profán* című műve szerint a legegységelműbb átmenetrítus a serdülőkori beavatás; a Kosztolányi-novella esetében is erről beszélhetünk, hiszen Esti Kornél érettségi után indul el a hosszabb, itáliai utazásra. Eliade szerint a beavatás során ontológiai és társadalmi (státus) változás is történik. A beavatási rítus során az egyén próbákat áll ki a családjától elszakadva, így válik számára lehetővé a megismerés. A beavatott tehát *megtud* valamit; a tudás megszerzése, a próbák, illetve a határterületen tartózkodás során pedig szimbolikusan meghal és feltámad vagy újjászületik:

Ahhoz, hogy igazi emberré váljék, meg kell halnia az első (természeti) élet számára, és újjá kell születnie egy magasabb rendűbe, amely egyúttal vallási és kulturális élet is. [...] A beavatáshoz általában háromféle kinyilatkoztatás tartozik: a szent, a halál és a szexualitás kinyilatkoztatása. A gyermek előtt ismeretlenek mindezek a tapasztalatok, a beavatott ismeri, vállalja és új énjébe építi őket.³¹⁸

A *szent* kinyilatkoztatása textuálisan is megjelenik a novellában a *fölszentelte* szó, illetve a szöveg utolsó mondatában a „szent és imádott Itália” (89) jelzős szerkezet használatával, az utolsó jelenet ugyanakkor motivikusan is kapcsolható a szentséghez. A tengerben történő megmerítkezés (melynek célja az volt, hogy „lemossa magáról az éjszakai fejfájást és szívdobogást, az iskolaport és mindent”, 88) rokonítható a szintén átmenetrítusnak tekintett keresztelési szertartásokkal, amit megerősít az a rögtönzött vers, melyet Esti a tengerhez címezve fogalmazott meg a vonatút során: „Thalatta, thalatta. Nem-változó, örök-egy, egész te, hegláncok székesegyházában, bércek templompillérei között, te szenteltvíze a földnek, a szirtek kivájt szenteltvíz-tartójában, keresztelő-kútja minden nagyságnak, mely valaha élt ezen a világon, te anyaföld teje. Szoptass meg engem, válts meg, távoztasd el tőlem a rémeket. Tégy azzá, aminek születtem.” (78–79). Eliade a keresztelési

318 Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor és M. NAGY Miklós (Budapest, Helikon Kiadó, 2019), 156–157.

szertartás során elvégzett megmerítkezés gesztusához a *beavatási halál* fogalmát kapcsolja, mely az újjászületést is magában hordozza:

A vízbe merülés viszont a megformálatlanba való visszatérést, a differenciálatlan preegzisztens³¹⁹ állapothoz való újbóli csatlakozást érzékelteti. A vízből való felmerülés a megformálás kozmogóniai³²⁰ aktusát ismétli meg, az elmerülés a formák feloldódását jelenti. A víz szimbolizmusa ennél fogva a halált és az újjászületést is magába foglalja.³²¹

A Kosztolányi-novella utolsó jelenete tehát az alámerülés által a keresztelés aktusában megjelenő szentséghez és (átmeneti) halálhoz egyaránt kapcsolódik.

A harmadik tudástípus, a szexualitás kinyilatkoztatása jóval explicitebb módon a csók aktusában jelenik meg, amely az utazás jelentette kihívások, próbatételek közül a legmegrázóbb Esti Kornél számára. Ez az alábbi gondolatmenetben világosan tetten érhető:

[...] borzongva gondolt vissza erre a didergő csókra. Talán öröme is telhetett volna benne, ha kissé merészebb, és át tudja magát adni teljesen, mert a kék – úgy sejtette – nem messze lakhat az undortól. Ezt se kell szégyellni. Epicurus non erubescens omnes voluptates nominatim persequitur.³²² Ki is mondta ezt? Valahol a nyelvtan közepe táján van, egy oldalon, felül, kissé balra, példa a participium praesens használatára, tagadó kötőszócskával. Nem szabad pirulni. Semmit se szabad szégyellni. Csillag és szemét a sorsunk. (73–74)

Azáltal, hogy Esti azonosul a csók élményével, és el tud távolodni a szégyen érzésétől, személyisége részévé válik a történés, tehát végbemegy benne az a folyamat, amely a beavatottak tudásának megszerzéséhez szükséges.

Az alábbiak szerint foglalhatjuk össze a legfontosabb megállapításokat, melyek segítik a novella beavatástörténetként való megértését:

319 Preegzisztens = létezés előtti

320 Kozmogóniai = keletkezés

321 ELIADE, *A szent és a profán*, 109.

322 Epikurosz pirulás nélkül rendre megnevez minden gyönyörűséget.

1. Esti Kornél érettségi után közvetlenül utazik Itáliába, tehát a serdülőkor és a felnőttkor határán áll. („Amikor Esti Kornél 1903-ban az érettségén *praeclare maturus* lett, édesapja szabad választás elé állította: vagy megveszi neki azt a gyönyörű kerékpárt, melyre már régóta áhítozott, vagy pedig kezébe adja a pénzt, százhusz koronát s azon oda utazhat, ahova kedve tartja.” [42])
2. Az itáliai utazás megfeleltethető a közösségből való kiszakadásnak („Még nem jutott ki ebből az alföldi fészekből, ahol nincs se folyó, se hegy, az utcák, az emberek egyformák.” 42), illetve próbatételek sorozatának, melyeket a felnőtté válásért kell kiállnia.
3. A csók a legnagyobb és legmegrázóbb próbatétel Esti számára, hatására ugyanis megváltozik a gondolkodásmódja. („Most látta, hogy nem is oly fontos. Nem a ballada és a románc a fontos. Az élet a fontos, csak az a fontos. Ez a csók is az élet gazdagságából fakadt, és őt gazdagította.” 73)
4. A halál és az újjászületés motívuma tetten érhető ebben az ontológiai és egyúttal társadalmi változásban (a felnőtté válás folyamatában), szimbolikusan pedig a tengerben történő megmerítkezésben. („Amikor látta, hogy nem bántja őt, pofoncsapta, mind a két kezével, az ifjúság fölségsértő hetykeségével, oly vakmerően, mint csecsemő egy királytigrist. Lemerült beléje. Prűszkölve bukott ki és kacagott.” 88)
5. Ez utóbbi a szentséghez, a transzcendenshez való kötődést is megalapozza a keresztelési szertartások megidézése által.

A fenti megállapítások szükségesek ahhoz, hogy a novelláról beavatástörténetként gondolkodhassunk. Az egyes jellemzők azonosítása után feltűnhet, hogy a beavatás utáni visszatérés és beilleszkedés a korábbi közösségbe, illetve a megszerzett és személyiségbe épített új tudás működtetése nem képezi részét a történetnek. Esti Kornél alakja azonban a kötetben és a köteten kívül tovább vizsgálható azokon a tematikus és elbeszéléstechnikai jellemzőkön, melyeket éppen ez a novella alapoz meg. A továbbiakban a novella más műalkotásokkal felfedezhető kölcsönhatásait vizsgálva igyekszünk az alábbi kérdésekre választ találni:

1. Milyen jelentősége van a kötet, illetve Esti Kornél alakja szempontjából az itáliai utazáson történő beavatásnak?
2. Hogyan kapcsolhatóak a novella értelmezése során tett megállapítások Kosztolányi más műveihez?

3. Mit adhat hozzá a mű (tanórai) értelmezéséhez az *Esti Kornél csodálatos utazása* című film?
4. Milyen kapcsolódási pontok fedezhetők fel a novella és más szerzők, korok irodalmi alkotásai között?

1.3.4. *ESTI KORNÉL CSODÁLATOS UTAZÁSA – UTAZÁS, ÉLET ÉS HALÁL*

Az eddigiekben megállapítottuk, hogy az itáliai út (s azon belül különösen a csók) mint beavatási rítus több síkon kapcsolható a halál és az újjászületés kérdéséhez. Esti Kornél ezen az utazáson olyan tudáshoz jut hozzá önmagáról és másokról, amely a későbbiekben meghatározza a látásmódját. A beavatás során átélt szimbolikus meghalás-újjászületés, illetve az út során felvillanó sorsok, helyek hozzáférhetetlenségének élménye nagy hatással van rá. Az utazás mint szimbólum és mint cselekményszervező elv az egész kötetben központi szerepet tölt be, ami a beavatás élményéhez hasonlóan nem függetleníthető a haláltól (mint az utazás végcéljától). Szegedy-Maszák Mihály kifejti, hogy

[...] a beszéd mellett az utazás Esti Kornél másik állandó foglalatossága. Szerkezete a mű egészét áthatja: kifejezi a címszereplő bizonytalanságérzését a világban, érthetővé teszi a történet széttöredezettségét és azt, hogy a szereplők minduntalan elveszítik azonosságukat. Kezdeti szakaszában ez az utazás előre nem látható lehetőségek korlátlan szabadságát ígéri, a későbbiekben azonban úgy tetszik, az élet értékeinek beláthatatlan tág köréből csak kevés érhető el az egyén számára. [...] Az utazás végpontjában van az *Esti Kornél* allegorikus jelentésének a nyitja. Esti számára utazni annyit tesz, mint felkészülni a halálra.³²³

Az élet, a halál és az újjászületés motívumai meghatározóak az utazás köré szerveződő Esti-novellákban, a kötet *közönséges villamosutat* leíró tizennyolcadik novellája talán a legismertebb példa erre. Fentebb említettük, hogy a korábbi és a jelenlegi tankönyvek is adnak róla értelmezést, és a szakirodalomban is gyakran tárgyalt

323 SZEGEDY-MASZÁK, „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei,” 175–176.

szöveg – éppen ezért itt nem fejtjük ki a villamosút mint életút-allegória rétegeit.³²⁴ Érdekes kitérni azonban a *Tengerszem*³²⁵ kötet *Esti Kornél kalandjai* című ciklusának³²⁶ egyik szövegére, *Az utolsó fölolvadásra*. A két novella kapcsolódási pontjait – rendhagyó módon – kézenfekvő egy harmadik műalkotás, Pacsovszky József 1995-ös, *Esti Kornél csodálatos utazása* című filmjének nézőpontjából vizsgálni.

A filmben párhuzamosan látjuk Esti itáliai útját és az utolsó felolvasás felé vezető vonatutat, illetve ezekből kibomlanak visszaemlékezései és fiatalkori álmodozásai is. Az idősíkok és a terek között átjárások vannak, bizonyos szereplőkkel Esti többször is találkozik, egy ponton pedig a fiatal Esti meglátja a vonatablakhoz tapadva az idősebb önmaga által Kücsükkal feljegyzett szavakat tartalmazó cetlit. A három szó közül az egyik a *tükör*, amely több okból is többletjelentéssel bír. Idéztük korábban a kötet első fejezetét, melyben az elbeszélő összetéveszti Estit a saját tükörképével, ugyanakkor a két figura értelmezhető a szerző, Kosztolányi Dezső alakmásaiként is. Az elbeszélői hangok keveredése is erősíti az alakmá-jelleget, az elbeszélő ugyanis rendre „átadja a szót” Esti Kornél-nak: Szegedy-Maszák Mihály is megjegyzi, hogy „a fejezetek többsége annak az alkalomnak a felidézésével kezdődik, amidőn Esti Kornél visszaemlékezik múltjának egy szakaszára”.³²⁷ A filmben hasonlóan működik az elbeszélői szólamok megoszlása, azonban külső elbeszélői hang helyett a fiatal és az idősebb Esti váltják egymást a narrációban. A tükör *Az utolsó fölolvadás* és a film zárójelenetében szintén kiemelt szerepet kap, ugyanis Esti a tükör előtt esik össze és hal meg, ahogy a felolvasóest szervezője meg is jegyzi a novellában: „most is nézi magát a tükörben”. A film zárójelenete Esti halálához kapcsolja az önfeledt fürdőzést a tengerben, ami illeszkedik a fentebb kifejtett értelmezésünkhöz: az itáliai út során lezajló beavatásban a halál és az új életre születés egyszerre van jelen. A tengerben való elmerülés a kereszteselési szertartások beavatási halálát hozza el, ez a halál azonban nem végleges, szemben *Az utolsó fölolvadásban* bekövetkezővel. Az utazás végcélja – ahogy megállapítottuk korábban – a halál; arról azonban még nem ejtettünk szót, hogy ez a perspektíva milyen életszemléletet kínál fel Esti Kornél számára.

324 Felhívjuk ugyanakkor a figyelmet Bengi László tanulmányára: BENGI László, „In memoriam Corneli Esti: Az *Esti Kornél Tizennyolcadik fejezetéről*,” in *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály (Budapest: Anonymus Kiadó, 1998), 198–215

325 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tengerszem: 77 történet* (Budapest: Révai Kiadó, 1936).

326 A ciklus online elérhetősége: <https://mek.oszk.hu/00700/00745/00745.htm#1>

327 SZEGEDY-MASZÁK, „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei,” 161.

1.3.5. MILY MÉLY A SEKÉLYSÉG – ESTI KORNÉL ARS POETICÁJA

Amikor egy műalkotást – például egy szépirodalmi szöveget – értelmezünk, át-tételesen vagy nyíltan mindenképp beszélünk a „tartalom” és a „forma” kérdéséről. Irodalomórán is érdemes időnként explicit módon felvetni ezt a problémát, hogy tudatosítsuk, részét képezi a műértelmezési folyamatnak. A *miről* és a *hogyan* kérdések vezetnek a műről való gondolkodásunkat, és talán az egyik legnehezebb feladata az irodalomóráknak, hogy megmutassuk: ez a két kérdés, a „tartalom” és a „forma” szempontja nem elválasztható egymástól, mondhatni, kölcsönhatásban állnak. (Ezért az idézőjel. Erről lásd még az A/4.2.3. *alfejezetet*.) Minden műalkotás egyik meghatározó kérdése, hogy milyen relációt épít fel ebben a viszonyrendszerben, még akkor is, ha a művek többsége nem erről a kérdéstről szól (a 20. század második harmadától kezdve azonban erre is egyre több példát láthatunk). Egy-egy mű értelmezése során érdemes (a tanulók tudásához és érdeklődéséhez igazodva) reflektálni erre a kérdésre is. Az *Esti Kornél* esetében beszélhetünk részletesebben arról a látásmódról, amelyet etikai és művészi értelemben is meghatároz az itáliai út során átélt, koncentrált élet- és haláltapasztalat. A további Esti-novellákból látjuk, hogy ez az élmény az utazást élet- és szövegszervező elvül egyaránt rendeli. Az utazások során megélt átmenetiség és viszonylagosság Esti világképét és nyelv-szemléletét szétválaszthatatlanul meghatározza. Szegedy-Maszák Mihály szerint Esti

[...] nyelv szemlélet[é]nek és világkép[é]nek a szoros összefüggéséből következik, hogy az *Esti Kornél* esetében aligha beszélhetünk felszíni és mély szerkezetről. Rétegzettség helyett talán helyesebb önmagához visszatérő görbéhez hasonlítani a szöveg felépítését. A felszíni és a mély szerkezet megkülönböztetése ugyanis azt jelentené, hogy egy mély szerkezetnek több felszíni felelhet meg. Az *Esti Kornél* nyelv szemlélete alapján nem létezhet egyazon történetnek kétféle elbeszélése.³²⁸

Ezen a ponton mindenképp érdemes utalni az *Esti Kornél éneke* című versre, amely *Az utolsó fölolvashoz* hasonlóan a gimnáziumi kerettanterv ajánlott művei között szerepel. A versből kiolvasható ars poetica kibontása az Esti-novellákat strukturáló utazás-toposzból sorvezetőt adhat irodalomórán is a vers értelmezéséhez. A szöveg

legismertebb sorain („Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység”) túl érde-
mes összefüggésbe hozni a novellával az alábbi versszakot is: „Légy az, ami a bölcs
kék / fölhamja, a gyümölcshéj / remek ruhája, zöld szín / fán, tengeren a fölszín: /
mélységek látszata.”³²⁹ Az *Esti Kornél csodálatos utazása* című film nemcsak azért
kapcsolható be ezen a ponton is, mert Esti Kornél a film egyik jelenetében elszavalja
a verset, egyébként is jellemző, hogy Esti a filmben Kosztolányi ujjgyakorlatszerű
játékos rímeit mormolja, gyakran a történet egy tragikus pontján. (Esti nem sok-
kal a halála előtt például az alábbi versikét mondja el magának: „Mondok valami
rémeset, / ami valóban rémeset, / rendeltem málnás krémeset / és rámesett.”)³³⁰

Azért is érdemes ezekről a szövegekről, jelenetekről együttesen beszélni,
mert alkalmat ad a Kosztolányival kapcsolatban többször megfogalmazott
értékrelativizmus vagy egyenesen nihilizmus kérdésének reflexiójára (különösen fel-
merülhet ez az *Esti Kornél éneke* olyan sorai nyomán, mint „Ő, szent bohóc-üresség”,
vagy „Hát légy üres te s könnyű”). Az Esti-novellákból kirajzolódó értékszemlélet
azonban ennél összetettebb képet mutat: az utazás magányában szemlélődő Esti
mindent szeretne látni és megismerni (emlékezzünk a novella már idézett mondatára:
„hogyminden, ami szép és rút, minden, ami látható és láthatatlan, az övé legyen”),
amihez szorosan kapcsolódik a szemlélt iránti tisztelet és részvétel. Esti „feltétlenül
tiszteli az emberi méltóságot. Már a hibbant lány szenvedése részvétet kelt benne,
majd ugyanilyen szánalommal fordul az utcai nőhöz és Mogyoróssy Palihoz. Akár-
hol találkozik is kiszolgáltatottakkal, azonosítja magát velük.”³³¹ A felidézett példá-
kon túl eszünkbe juthat *Az utolsó fölolvadás*ban Esti válasza – egyben élete utolsó
mondata –, amikor az orvos kérdőre vonja, miért szed gyógyszert: „mert a földön
meghalnak a gyermekek.” A talányos mondat (az orvos meg is állapítja, hogy Esti
félrebeszél) a mások szenvedésének észlelésére, megértésére és átérzésére (sőt, bizo-
nyos szempontból a fájdalommal történő azonosulásra) utal: a részvételre. Ezt fejezik
ki Esti az asszonynak címzett, de ki nem mondott szavai is a vonatút végén:

Asszonyom, én kimondhatatlan tiszteletet és mély részvétet érzek ön iránt. [...] Én írónak készülök. Ha egyszer majd megtanulom ezt a nehéz mesterséget – mert

329 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Esti Kornél éneke,” in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, gond. és jegyz. RÉZ Pál (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 458.

330 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Rím,” in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, gond. és jegyz. RÉZ Pál (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 694.

331 SZEGEDY-MASZÁK, „Az *Esti Kornél* jelentésrétegei,” 176.

méltóztassék elhinni, ezt tanulni is kell: folyton virrasztani, szenvedni, megérteni önmagunkat és másokat, kegyetlennek lenni önmagunkhoz és másokhoz –, szóval akkor, egyszer talán meg is írom ezt. Nagyon nehéz téma. De engem ilyesmi érdekel. Olyan író akarok lenni, aki a lét kapuin dörömböl, s a lehetetlent kísérli meg. (80–81)

Kosztolányi kapcsán a szakirodalom gyakran hivatkozik a részvét-etika fogalmára, amely korántsem ellentmondások nélküli, azonban Kosztolányi által is megfogalmazott irányultsága az életműnek. A *Számadás* című költemény harmadik szonettjének ismert sorait idézhetjük: „Ülj le egy sarokba, vagy állj félre, nézz szét, / szemedben éles fény legyen a részvét, / úgy közeledj a szenvedők felé // s ne a törtet tekintsd és csonka részét, / de az egész nem-osztható egészét: / ki senkié sem, az mindenkié.”³³² Bónus Tibor kifejti, hogy a részvét fogalma ellentmondásos, amennyiben mint *részvétel* megszünteti a másikkal való azonosulás lehetőségét.

[A] részvét az idézett sorokban így a részvét tagadását, a rész nem vételt feltételezi, a megismeréshez szükséges alapvető különbséget, távolságot, s ez cselekvés és reflexió, cselekvés és megértés eltörölhetetlen differenciáját és egyben elszakíthatatlanságát is jelenti. [...] Közöny és részvét, redukálhatatlan idegenség és testvériség egymást feltételezik, miközben nem békíthetők össze egymással.³³³

A részvét fogalmának ez az ellentmondása újabb szint adhat az *Esti Kornél* életet és irodalmat szétválasztó alaphelyzetének, amely az alakmáskérdés egyik forrása.³³⁴

Fejezetünk végén rövid kitekintést teszünk néhány műalkotásra, melyek valamilyen módon összekapcsolhatóak a tárgyalt novellával. Ehhez azonban röviden összegezzük azokat a szempontokat, melyek mentén az eddigiekben szóltunk a novelláról és irodalmi-kulturális kontextusáról.

332 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Számadás,” in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, gond. és jegyz. RÉZ Pál (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 432.

333 BÓNUS Tibor, „A csúf másik – szégyen és részvét: Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*,” *Tiszatáj* 60, 5. sz. (2006), 51–72, 52.

334 Bónus Tibor tanulmányában további izgalmas párhuzamokra is rámutat az életművön belül – a *Pacsirta* című regényt középpontba állítva –, többek között a csúf és a szégyen fogalmai mentén.

1. A szerző, az elbeszélő és a szereplő (itt Esti Kornél) egymástól elkülönülő fogalmak, a műben azonban arra látunk példát, hogy ezek összefonódnak, nem különíthetők el élesen egymástól, és ez az alakmáskérdés meghatározza az elbeszélői pozíciókat a kötetben belül.
2. Az itáliai utazást leíró novella értelmezése segítséget nyújthat az elbeszélői pozíciók összetett viszonyrendszerére, és az ehhez kapcsolódó további elbeszéléstechnikai és etikai kérdések feltárásában.
3. A szöveget elsősorban a beavatástörténetek értelmezési keretében vizsgáltuk, rámutatva, hogy az utazás, az élet és a halál problémája az Esti Kornél-szövegekben nagyrészt tetten érhető és releváns.
4. Az *Esti Kornél csodálatos utazása* című film jól megvilágítja mindezt azáltal, hogy a novellát párhuzamba állítja *Az utolsó fölolvadás* című szöveggel.
5. Az itáliai út során átélt halál-újjászületés élménye és az utazás átmenetiségének tapasztalata nyomán bontakozik ki Esti etikai és esztétikai látásmódja, melyek szétválaszthatatlanul összefonódnak.
6. Az Esti-szövegek és általában a Kosztolányi-életmű kapcsán így kulcsfogalomává válik a felszín és a mélység elválaszthatatlansága, illetve a részvét fogalma.

1.3.6. ESTI KORNÉL BICIKLIJE – PÁRBESZÉD MÁS MŰALKOTÁSOKKAL

A már idézett *Szövegértés-szövegalkotás* című oktatási programcsomag *Beavatás* fejezete a gimnáziumok kilencedik évfolyamához kapcsolódik, és egy másik Kosztolányi-novellát, *A kulcsot* állítja a középpontba. Rövidebb-hosszabb feladatok, egyedi vagy összehasonlító elemzések erejéig kiter az azonban hat másik szövegre is, melyek a következők: Oravecz Imre: *Beavatás*; Ernest Hemingway: *Indiántábor*; Sylvia Plath: *Beavatás*; Sánta Ferenc: *Emberavatás*; Anton Pavlovics Csehov: *A csinovnyik halála*; Mikszáth Kálmán: *Péri lányok szép hajáról*. A szövegeket a beavatástörténetek értelmezési kerete fogja össze, a programcsomag alaposan kidolgozott feladatokkal segíti a művek feldolgozását.

A jelenlegi kerettantervi szabályozáshoz még jobban kapcsolva a témakört érdemes lehet kitérni Boccaccio *Dekameron*³³⁵ című művéből a második nap ötödik novellájára, melyben Andreuccio da Perugia történetét olvashatjuk. Boccaccio műve alapozza meg a novella műfaját, és ad egyúttal lehetőséget a műfaji sajátosságok bevezetésére irodalomórán. Az egyes novellákhoz alcímszerű leírások is tartoznak az *Esti Kornél* szövegeihez hasonlóan, a második nap ötödik novellájáról az alábbiakat tudjuk meg belőle: „Andreuccio da Perugia Nápolyba jön, hogy lovakat vásároljon, egy éjszaka során háromszor kerül kemény veszedelembe, valamennyiből megmenekül, s egy rubinkővel hazatér”. A fiatal Andreuccio „még nem volt soha idegenben”, tehát az ő esetében is első utazásról beszélhetünk, melynek során próbákat kell kiállnia. A három próbatétellel ráadásul szintén egy éjszaka alatt szembesül, azonban az ő beavatása egészen más eredményt hoz, mint Estié: egy éjszaka alatt naiv lócsiszárból dörzsölt kereskedő lesz, aki a címben szereplő drágakőhöz hullarablás útján jut hozzá. A kalandjai során szélhámosokkal és rablókcal találkozik, ezek a negatív élmények, átverések és csalódások vezetnek Andreuccio erkölcsi válságához. Az átvitt értelemben vett lefelé vezető út a három próbatétel során fizikai értelemben is realizálódik: először egy latrinába esik bele, majd egy kútba eresztik le, végül egy sírba mászik be önszántából. Az első próba az éjszaka megpróbáltatásai során megtapasztalt gyarlóságot és a beavatás „értékét” vetíti előre, a második ironikusan utalhat a keresztségre, az utolsó a halálhoz kapcsolja Andreuccio beavatását. A szöveg világképe igen pesszimista. Andreuccio újonnan megszerzett tudása egy kegyetlen világról szól, melyben az érvényesül, aki ügyesebben csapja be a másikat; végkövetkeztetése, illetve a beavatás erkölcsi irányultsága ezért értelemszerűen más, mint a Kosztolányi-szövegé.

Az *Esti Kornél* kapcsán mindenképp érdemes megemlíteni Esterházy Péter *Esti*³³⁶ című kötetét, s különösen az *Első fejezet, melyben Esti Kornél biciklije, avagy a világ szerkezete* című szöveget belőle. Ebben megírja a történetnek azt a változatát, melyben Esti Kornél nem az utazást, hanem a biciklit választja. (Idézzük fel a Kosztolányi-novella első mondatát: „Amikor Esti Kornél 1903-ban az érettségien praeclare maturus lett, édesapja szabad választás elé állította: vagy megveszi neki azt a gyönyörű kerékpárt, melyre már régóta áhítozott, vagy pedig kezébe adja

335 Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron*, ford. RÉVAY József és JÉKELY Zoltán (Budapest: Európa, 1961). <https://mek.oszk.hu/00300/00334/html/index.htm>

336 ESTERHÁZY, *Esti*.

a pénzt, százhusz koronát s azon oda utazhat, ahova kedve tartja.” 42) Már az alcím is elárulja, hogy a bicikli valamilyen módon kapcsolódni fog a *világ szerkezetéhez*, Esti tehát, ugyan nem utazik el, mégis új tudáshoz jut a világról. A bicikli birtokba vétele Esti számára egy új időszak kezdetét jelenti:

Amikor Esti beállított az új biciklivel, nem lehetett megállapítani, honnét a hirtelen fény, mi okozza, Esti-e vagy a bicikli maga. Álltak a fényben, Esti, a szülők, a kert. [...] Esti mintha egy másik világba lépett volna át, a hátsó keréken elfordulva az utca felé irányozta magát (magukat), kivárt, majd »majd jövök!« kurjantással elvágtatott a kurta mellékutca végtelenjébe.³³⁷

A változás Esti apja számára talán még fontosabb élmény. A szöveg az ő figurájához köti Kosztolányi Esti Kornéljának újonnan alakuló viszonyát a halálhoz, és azt, hogy mindez erősen kötődik a beavatás mozzanatához:

Esti apja még a halálos ágyán is erre gondolt, erre a végtelenre. Ami egyébként meglepte. Tegyük azonban az igazság kedvéért hozzá, hogy nem csak erre gondolt, nagyon sok mindenre gondolt ott, vagyis hiába rendezte el a viszonyát *avval az egésszel*, a halál mintegy a hátsó ajtón át becsempészte győztes csapatait. Na mind-egy. Apasága fénypontjának tekintette ezt a vigyorgásos, száguldós (mellékutcás) végtelent. A fényponthoz szinte közvetlenül kapcsolódott a mélypont, a biciklihez a bicikliügy.³³⁸

Az utolsó mondat előrevetíti, hogy az Esti által a történet során megszerzett tudás a Boccaccio-novellához hasonló kiábrándultságot fog hozni: a későbbiekben egy csavargó kölcsönkéri Esti biciklijét, majd egyszerűen elhajt vele. Ez az élmény ismeretlen volt Esti számára, korábbi tapasztalatai alapján csak értékrendje és szemlélete megrázkódtatása árán tudta értelmezni a történeteket:

Nem a bicikli fájt, ezt látta az apja, hanem hogy ilyesmi megtörténhetett. Olyasmi, amiről nem hitte, hogy megtörténhet. Annak a riadalma látszott az arcocskáján, hogy hát akkor itt bármi megtörténhet. És akkor már ott ült Esti kékesen borongó

337 ESTERHÁZY, *Esti*, 138.

338 Uo., 139. (Kiemelés az eredetiben.)

szemében az, amit onnét azután már egészen soha semmi nem űzött el, a csalódáson, csodálkozáson és rettegésen túl a szürke és egyetemes közöny.³³⁹

Évekkel később előkerítették a tettest, azonban a bírósági tárgyaláson Esti már egészen más emberként vett részt: apja *magányt és büszkeséget* vett észre a fián, és „valamiből ki volt zárva, úgy érezte, végérvényesen.”³⁴⁰

A két novellához felvázolt értelmezési irányok segíthetnek annak feltárásában, hogy a szövegek közötti párbeszéd miként járulhat hozzá az egyes művek értelmezéséhez. Akár összehasonlító elemzés, akár az intertextuális kapcsolatok, műfaji, archetipikus vagy egyéb hagyományok feltárása a cél, izgalmas kihívás eltérő korszakok szövegei által valami egyetemeset felvillantani, ha nem is a világ, de az irodalom *szerkezetéről*.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ARATÓ László és PÁLA Károly. *Átjárók. A szöveg vonzásában II.* Budapest: Calibra Kiadó, 1997.
- BAHTYIN, Mihail. „Kronotoposz: idő és tér a regényben.” Ford. MORAVSZKY István. *Korunk* 33, 6. sz. (1974): 753–757.
- BAL, Mieke. „A fokalizáció.” Ford. FERENCZ Anna. Budapest: ELTE BTK, Gépeskönyv. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html> Utolsó hozzáférés: 2025. 02. 24.
- BÁRDOS László, SZABÓ B. István és VASY Géza. *Irodalmi fogalmak kisszótára.* Budapest: Korona Kiadó, 2002.
- BENGI László. „In memoriam Corneli Esti: Az Esti Kornél Tizennyolcadik fejezetéről.” In *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 198–215. Budapest: Anonymus Kiadó, 1998.

339 Uo.

340 Uo., 143.

- BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella és TŐKEI Éva. *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés. Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának oktatásához.* Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Dekameron.* Ford. RÉVAY József és JÉKELY Zoltán. <https://mek.oszk.hu/00300/00334/html/index.htm> Utolsó hozzáférés: 2022. 07. 18.
- BÓKAY Antal. *Irodalomtudomány a posztmodern korban.* Budapest: Osiris, 1997.
- BÓNUS Tibor. „A csúf másik – szégyen és részvét: Kosztolányi Dezső: Pacsirta.” *Tiszatáj* 60, 5. sz. (2006): 51–72.
- BORDWELL, David. *Elbeszélés a játékfilmben.* Ford. PÓCSIK Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- BORI Imre. *Kosztolányi Dezső.* Újvidék: Fórum Könyvkiadó, 1986.
- DIÓSZEGI Endre. „A lírai novella jellegzetességei Krúdy Szindbád novelláiban.” *Irodalomismeret* 23, 2. sz. (2012): 187–191.
- EISEMANN György. „A pályakezdés (A tót atyafiak, A jó palócok, Nemzetes uramék).” In EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, 11–34. Budapest: Korona, 1998.
- EISEMANN György. „Egy jellemábrázolás poétikája (Mikszáth Kálmán: Az a fekete folt).” In EISEMANN György, *Keresztutak és labirintusok*, 127–137. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991.
- ELIADE, Mircea. *A szent és a profán.* Ford. BERÉNYI Gábor és M. NAGY Miklós. Budapest: Helikon Kiadó, 2019.
- ESTERHÁZY Péter. *Esti.* Budapest: Magvető Kiadó, 2010. https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Esti-10503 Utolsó hozzáférés: 2022. 07. 18.
- FÁBIÁN László és OSZTROLUCZKY Sarolta. *Érettségi tudástár közép- és emelt szintre készülőknél.* Budapest: Bölcsélet, 2006.
- FÜZI Izabella és TÖRÖK Ervin. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe.* Szeged, 2006. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58FF-Czi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/tortenet/index02.html#tortzartegys> Utolsó hozzáférés: 2025. 02. 24.
- GENETTE, Gérard. „Az elbeszélő diszkurzus.” Fordította SEPEGHY Boldizsár és LOVAS Edit. In *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta. Pécs: Jelenkor, 1996.
- GENETTE, Gérard és Marie MACLEAN. „Introduction to the Paratext.” *New Literary History* 22, 2. sz. (1991): 261–272. <https://doi.org/10.2307/469037>

- GINTLI Tibor. *Anekdotikus elbeszélésmód és modernség kapcsolata a 20. század első felének magyar prózájában* című akadémiai doktori értekezésének tézisei. Budapest: ELTE BTK, 2019.
- GÖNDÖR András és GYÖRKE Ildikó. „Balladaszerűség és balladatörés Mikszáth novelisztikájában.” *Irodalomtörténet* 31/81, 4. sz. (2000): 498–516.
- GYÖRKE Ildikó. „Drámai novella (Epiko-drámai novella).” *Irodalomtörténet* 27/77, 3–4. sz. (1996): 358–377.
- HAJDU Péter. „Az elbeszélésciklus problematikája.” In HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései*, 122–154. Budapest–Szeged: Gondolat–Pompeji, 2005.
- HANSÁGI Ágnes. „A műfaj mint az irodalmi kommunikáció formája.” In HANSÁGI Ágnes, *Műfajok a 19. században*. Balatonfüred: Tempevölgy, 2020.
- KIBÉDI VARGA Áron. „A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig),” ford. HÁZAS Nikolett. In *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, 131–149. Pécs: Jelenkor, 1997.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. *Esti Kornél*. Szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András. Budapest: Kalligram Kiadó, 2011.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. *Összes versei*. Szöveggondozás és jegyzetek RÉZ Pál. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. *Tengerszem: 77 történet*. Budapest: Révai Kiadó, 1936.
- LENGYEL András. „Genézis és kompozíció viszonya az Esti Kornél-ban: Kosztolányi kísérlete az én-integritás bomlásának kompenzálására.” *Forrás* 32, 6. sz. (2000): 49–62.
- MIKSZÁTH Kálmán. „Az a fekete folt.” In MIKSZÁTH Kálmán, *A tót atyafiak. A jó palócok*, 48–75. Budapest: Osiris, 2018.
- MOHÁCSY Károly. „Mikszáth Kálmán.” In MOHÁCSY Károly, *Irodalom 11*, 47–60. Budapest: Krónika Nova, 2008.
- PETHŐNÉ NAGY Csilla. „Mikszáth Kálmán.” In PETHŐNÉ NAGY Csilla, *Irodalom tankönyv 11*, 86–110. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2009.
- PINTÉR Borbála. *Levél a regényben. A levél mint szövegszervező elem Kemény Zsigmond négy regényében*. Disszertáció. Magyar Romantika Program, ELTE BTK, Budapest, 2012. https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/39871/Kd_12978.pdf?sequence=1&isAllowed=y Utolsó hozzáférés: 2025. 02. 24.

- PLATÓN. *Az állam*. Ford. JÁNOSY István. Budapest: Gondolat, 1970.
- SZABÓ Zoltán. *Kis magyar stílustörténet*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Mikszáth Kálmán.” In *Irodalom III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály et al., 154–168. Budapest: Krónika Nova, 2000.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Az Esti Kornél jelentésrétegei.” In *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 158–177. Budapest: Anonymus Kiadó, 1998.
- SZILÁGYI Zsófia. „Műfaj és szövegtér. (A tót atyafiak – A jó palócok értelmezéséhez).” *ItK* 102, 3–4. sz. (1998): 514–533. http://epa.oszk.hu/00000/00001/00394/pdf/itk_EPA00001_1998_03-04_514-533.pdf Utolsó hozzáférés: 2025. 02. 24.
- Szövegértés-szövegalkotás kompetenciafejlesztő programcsomag. <https://magyartanarok.wordpress.com/taneszkozok/> Utolsó hozzáférés: 2022. 07. 18.
- T. SZABÓ Levente. „Egy irodalmi siker archeológiája: A tót atyafiak és A jó palócok történeti poétikája.” In *Mikszáth, a kételkedő modern*, 13–32. Budapest: L’Harmattan, 2007.
- TÁTRAI Szilárd. „A lírikus és az epikus Esti Kornél.” In *A Nyugat stílárís sokszínűsége*, szerk. SZIKSZAINÉ NAGY Irma, 41–46. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2008.
- THOMKA Beáta. „Prózapoétika vagy narratológia?” *Híd* 45, 11. sz. (1981): 1359–1373.
- TÓTH-CZIFRA Júlia. „Rész és egész: Kosztolányi Dezső Esti Kornél-történeteinek geneziséről.” *Tiszatáj* 64, 5. sz. (2010): 64–76.
- TURÓCZI-TROSTLER József. „A német próza útja.” *Nyugat* 28, 5. sz. (1935).
- VASS Judit. *Szemponatok, szövegek, elemzések*. Budapest: Corvina, 2011.

2. SEGÉDLET

SZERKESZTETTE: OSZTROLUCZKY SAROLTA



Előszó	197
--------------	-----

2.1–2.5. Líraelméleti alapismeretek és a műelemzés gyakorlata

(OSZTROLUCZKY SAROLTA)

2.1. Líráról, költészetről, versértelmezésről 198

2.2. Lírai műfajok és verstípusok 1992.2.1. A műfajiság és a lírai műfajok ismérvei 199

2.2.2. Alapvető lírai műfajok 200

2.2.3. Alapvető verstípusok 2032.3. Verstan 2062.3.1. Alapfogalmak 2062.3.2. Verselés, verselési rendszerek 206

2.3.2.1. Az ütemhangsúlyos (magyaros) verselés 206

2.3.2.2. Az antik időmértékes verselés 2072.3.2.2.1. Antik időmértékes verssorfajták 2082.3.2.2.2. A nyugat-európai (rímes időmértékes) verselés ... 209

2.3.2.2.2.1. Jambusi sorfajták 210

2.3.2.2.2. Jambusi sorokból álló strófa- és

versszerkezetek 210

2.4. Szempontok a lírai művek elemzéséhez 212

2.5. A műfaji, retorikai és poétikai szempontok érvényesítése
a műelemzésben 215

2.6. Variációk Vojtinára. Az ars poetica verstípusa történeti és poétikai megközelítésben

(PINTÉR KITTI)

2.6.1. Az ars poetica alakváltozatairól 2312.6.2. Vojtina alakváltozatairól 234

2.7. Meghekkelt apokalipszis. Vörösmarty Mihály: *Előszó*

(PINTÉR KITTI)

2.7.1. Bevezetés	241
2.7.2. „A filológia hatalma”	242
2.7.3. A romantikus nyelv hatalma	244
2.7.3.1. Látomás és tragikum	244
2.7.4. A szellem működik	247

2.8. Horatius és társai Bt. Horatius: *Carmen* I. 9. = „Thaliarchus-óda”, Berzsenyi Dániel: *Horác*, Babits Mihály: *In Horatium*, Petri György: *Horatiusi*

(KERTI ANNA EMESE)

2.8.1. Bevezetés	253
2.8.2. Én-te-mi: a beszédhelyzet	257
2.8.2.1. Beszélgetés a mesterekkel: Horatiustól Berzsenyiig	257
2.8.2.2. A perlekedő beszélgetőtárs: Babits	265
2.8.2.3. Amiről beszélni lehet, és amiről nem: a politikum kérdései	268
2.8.3. A perspektíva és azon túl, a hiány retorikája: már-még	272
Felhasznált irodalom	279

ELŐSZÓ

Az alábbiakban olvasható, lírával foglalkozó fejezet nem titkolt szándéka, hogy a fogalmi alapvetésen túl a műelemzés és az esszéírás gyakorlatába is bevezesse olvasóját.

Az első három fejezetben (2.1–2.3.) műnemi, műfaji, verstipológiai és verstani alapfogalmakat igyekszünk tisztázni, mert ezek ismeretét a műértelmezés elengedhetetlen feltételének tartjuk. Az ezt követő fejezetekben, egy tömör műelemzési útmutató (2.4.) után, a retorikai és poétikai alakzatok működésmódját megvilágító mikroelemzések (2.5.), majd az ars poetica verstípusának sajátosságait tárgyaló esszé következik (2.6.). A Vörösmarty Mihály *Előszó* című költeményével foglalkozó tanulmány (2.7.) többek között olyan kérdéseket vizsgál, hogy milyen szerepet tölt be a versértelmezés folyamatában a szakirodalmi háttér vagy a mű keletkezés-történetének ismerete. A fejezetet az intertextualitás jelenségét (négy költemény irodalomtörténeti korszakokon átívelő polilógusát) fókuszba helyező, filológiai szempontból is igen alapos, elemző tanulmány zárja (2.8.).

2.1–2.5. LÍRAELMÉLETI ALAPISMERETEK ÉS A MŰELEMZÉS GYAKORLATA

OSZTROLUCZKY SAROLTA

2.1. LÍRÁRÓL, KÖLTÉSZETRŐL, VERSÉRTELMEZÉSRŐL

A líra a három irodalmi műnem egyike, a lírai (általában verses) műfajok összefoglaló elnevezése. Az epikus vagy elbeszélő műfajoktól abban különbözik, hogy rendszerint nem történetet mond el (persze, sok kivétel van), a drámától pedig abban, hogy többnyire monologikus formában szólal meg, és nincs (drámai értelemben vett) cselekménye.

A líra befogadójának alaphelyzete – attól függően, hogy némán vagy hangosan olvas-e verset – kétféleképpen ragadható meg. A némán (magukban) olvasók számára a líra befogadása olyan, mintha kihallgatnák valakinek a gondolatait, belső magánbeszédét. A hangosan olvasók inkább megszólaltatói a lírának, amely így bizonyos értelemben helyettük beszél, az ő érzelmeiket, vágyaikat, gondolataikat mondja el. Manapság a legtöbben némán olvasnak, de nekik is érdemes kipróbálni a hangos versolvasást, amely kiemeli a lírai megszólalásmód személyes jellegét, és elősegítheti a versszöveg mélyebb megértését.

A versekben megszólaló hangot **lírai énn**ek (versbeszélőnek, lírai szubjektumnak) nevezzük, hogy ezáltal is megkülönböztessük a költő valós, életrajzi énjétől. Akik e kétféle szubjektivitást (a lírai ént és az életrajzi ént) eleve azonosítják egymással, gyakran úgy érzik, hogy egy számukra ismeretlen költő versét nehezen vagy egyáltalán nem tudják értelmezni, mert attól tartanak, hogy valamilyen, az életrajzban nem szereplő tartalmat vagy gondolatot „magyaráznak bele” a versebe. Ez azonban nem egészen így van. A versértelmezés alaphelyzete nem olyan, mint a köznapi kommunikációé, amelyben legtöbbször egy másik ember mondani-valójának megértése az elsődleges célunk. A versértelmezés elsősorban ön- és világmegértés egy szövegen keresztül. Míg a hétköznapi kommunikációban legtöbbször fontos a közlés egyértelműsége, s ha ez nem valósul meg, a közlő más szavakkal is megpróbálhatja elmondani ugyanazt, addig az irodalmi kommunikáció, s ezen

belül a költészet sajátossága a több- vagy sokértelműség. Az eredeti versszöveg pedig nem alakítható vagy fogalmazható át, a vers értelmezésekor mindig vissza kell térni hozzá, hogy lássuk, mit minősít önkényesnek, és mit igazol vissza az interpretációnkból. A sokértelműség azonban nem azt jelenti, hogy a verselemzés a témával kapcsolatos személyes véleményünk kifejtésével volna azonos, ahogy a vers „tartalmának” saját szavainkkal való újramondása sem számít verselemzésnek. Az irodalmi művek vizsgálatának megvannak a maguk szakmai szempontjai, melyeket érdemes szem előtt tartani egy verselemzés megírásakor. E szakmai szempontok vázlatos bemutatására kerül sor a következő fejezetekben.

2.2. LÍRAI MŰFAJOK ÉS VERSTÍPUSOK

2.2.1. A MŰFAJISÁG ÉS A LÍRAI MŰFAJOK ISMÉRVEI

A műfaj az irodalmi művek egy-egy csoportjára érvényes, koronként és kultúránként változó, a műnemeken belüli kategória. Általában klasszikussá vált remekművekből elvont szabályrendszer, amely az egyes további alkotásoknak mintául, a mindenkori olvasók elvárásainak pedig alapjául szolgál, ezen kívül támpontot nyújthat a művek megítéléséhez, értelmezéséhez. A műfajok elkülönítésében (változó súllyal és érvénnyel) formai, tematikus és terjedelmi ismérvek játszanak szerepet.

A **lírai műfajok** jellegzetes **ismérveiként** tarthatjuk számon például az eredetüket, a virágkorukat, az egyes kultúrákban betöltött szerepüket (funkciójukat) vagy a lírai én megszólalásmódját. A műfajok a fenti ismérveknek megfelelően alműfajokra, azok pedig újabb műfaji alcsoportokra tagolódhatnak.

Átmeneti műfajoknak azokat a műfajokat nevezzük, amelyek nem sorolhatók egyértelműen valamely műnem vagy az egyes műnemeken (líra, epika, dráma) belül valamely műfajcsoport keretei közé, mert műfaji sajátosságaik több műnem vagy műfajcsoport jellegzetes vonásait mutatják egyszerre. A legtöbb átmeneti műfaj a líra és az epika műnemének határán található. Azokat, amelyekben a lírai-hoz képest az epikus vonások az uralkodó jellegűek, epiko-lírikus műfajoknak nevezzük (pl. verses regény). Azokat, amelyekben az epikushoz képest a lírai jelleg a domináns, líriko-epikus műfajoknak nevezzük (pl. prózaköltemény).

2.2.2. ALAPVETŐ LÍRAI MŰFAJOK

Dal: egynemű lírai műfaj (epikus és dramatikus elemek jellemzően nincsenek benne). Témája valamely tárgy közvetlen szemléletéből fakad. Tárgya, szerkezete egyszerű, általában strofikus felépítésű, gyakori benne az ismétlés, dallam is kapcsolódhat hozzá (pl. a népdalok esetében). A dal műfaján belül eredetük szerint megkülönböztethetünk népdalokat és műdalokat. Világszemléletük szerint vannak világi és vallási dalok (pl. siratódal/planctus, siralom-ének/jeremiád, zsoltár stb.). Funkciójuk szerint létezik pl. altatódal, munkadal, szerelmi dal, bordal, csatadal, siratódal, gyászdal stb. A nemzeti irodalmakban is kialakultak sajátos daltípusok, pl. trubadúrköltészet, vágánsdal, Minnesang, canzone, Lied, chanson stb. További példák: Vörösmarty Mihály: *Fóti dal*, Petőfi Sándor: *Fa leszek, ha...*, Kemény István: *Úti dal*.

Dicsőítő költemény (gör. *panégürikosz* 'ünnepi'; 'dicsőítő'): eredetét tekintve ókori (i. e. 4. század) retorikai műfaj: ünnepi gyülekezet előtt elmondott, alkalmi beszéd a hallgatóság lelkesítésére. A középkorban (a 12. századtól) kül. személyek (királyok, nemesurak, gazdag polgárok) vagy épületek, városok, országok dicsőítése pl. életrajzokban, gyászbeszédekben. A reneszánszban a költők ebben a műfajban az eszményi ember példájaként mutatták be egy-egy kortársukat. Pl. Janus Pannonius: *Dicsőítő ének a veronai Guarinóhoz*.

Ekloga (gör. 'szemelvény'): tágabb értelemben szemelvénnygyűjtemény (gnóma-vagy idézetgyűjtemény). Szűkebb értelemben mindenféle pásztori (bukolikus) költemény, különösen ennek párbeszédes formájú változatai. A fogalomnak ez utóbbi műfajjelölő értelme Vergilius *Bucolica* címmel írt, de *Eclogae* címen ismertté vált könyve nyomán alakult ki, amely tíz – Theokritosz eidüllionjainak mintáját követő –, hexameteres formájú dialogikus költeményt tartalmazott. Pl. Radnóti Miklós eklogái, Lövétei László: *Zöld – 12 ecloga*.

Elégia: az ókorban – témától függetlenül – elégianak neveztek minden, az epigrammánál hosszabb, disztichonban írt költeményt. Az újkortól kezdve az elégia műfajához soroljuk az emlékező jellegű, melankolikus hangulatú, beletörődéssel vagy megnyugvással záruló lírai költeményeket, melyeknek alapélménye az elmúlás, a boldogság elvesztésének, illetve elérhetetlenségének

fájdalma. Az elégiákban gyakori az idő- és értékszembesítés. Pl. Túrtaiosz: *Szép halál*, Walter von der Vogelweide: *Ó, jaj, hogy eltűnt minden*, Berzsenyi Dániel: *A közelítő tél*, Tóth Árpád: *Elégia egy reketyebokorhoz*, Nemes Nagy Ágnes: *Nyári elégia*, Tóth Krisztina: *Elégia*.

Életkép (zsánerkép): rövid verses műfaj a líra és az epika határán, a mindennapi élet valamely tipikus alakját, helyzetét vagy jelenetét ábrázolja egy-két vonással. A 19. századi népiesség jellegzetes műfaja. A zsánerképben az életképnél erősebb a tipizálás. Életkép pl. Petőfi Sándor: *Megy a juhász számaron...*, *Vándorélet*, *Est*. Zsánerkép pl. Petőfi Sándor: *Pinty úrfi*, *János gazda*, *Az öregúr*.

Epigramma (gör. 'felirat, rávésés'): a sírvers (epitáfium) műfaji hagyományából alakult, rövid, tömör, általában disztichon formában írt költemény. Szerkezetét tekintve két részre tagolódik: expozíció (előtag) és klauzula (utótag), ezek kapcsolata gyakran ellentétes. Témája, hangneme, célja szerint igen változatos műfaj: megörökíthet gyászt, szerelmet, sokféle életmozzanatot; van dicsőítő (görög típus), gunyoros-szatirikus (latin típus), tanító, harci és politikai változata is. Pl. Szimónidész: *A thermopülai hősök sírfelirata*, Catullus: *Gyűlölők és szeretek*, Kölcsey Ferenc: *Huszt*, Bertók László: *Magyar epigrammák*, Várady Szabolcs: *Négysoros*.

Episztola (gör. 'küldemény'): létező vagy fiktív személyhez írt, verses formájú költői levél. Pl. Berzsenyi Dániel: *Vitkovics Mihályhoz*, Petőfi Sándor: *Arany Jánoshoz*, Radnóti Miklós: *Levél a hitveshez*, Varró Dániel: *Verses levél Mihályffy Zsuzsannának*.

Himnusz (gör. 'dicséret, magasztalás'): költői és liturgikus műfaj; az istent/isteneket vagy valamely magasztos tárgyat, eszmét dicsőítő, fennkölt hangvételő, fohászkodó ének. A vershelyzetben megjelenő hiányállapot okán a himnuszban kérés fejeződik ki. Szerkezeti sajátosságai: a megszólítást a könyörgés tárgyának megnevezése követi, az érvelő rész az istenség tetteit, tulajdonságait sorolja, a zárás megismétli a könyörgést. Pl. Szapphó: *Aphroditéhez*, Assisi Szent Ferenc: *Naphimnusz*. A világi témájú himnuszköltészet sajátos ága a *nemzeti himnusz* műfaja, amely egy-egy nemzet összetartozását, öntudatát fejezi ki és reprezentálja. Pl. Kölcsey Ferenc: *Himnusz*.

Idill (gör. *eidüllion* 'képecske'): több értelemben használt irodalmi műfajmegjelölés, a tökéletes boldogság, a felhőtlenül békés, harmonikus világ leírása. Az i. e. 3. századi görög költő, Theokritosz nevezte *eidüllion*oknak pásztorokról szóló életképeit, ezek nyomán hívnak mindenféle bukolikus irodalmi művet (pl. Vergilius eklogáit) idillnek.

Képvers (kalligramma): olyan vers, amely szakaszait, sorait, betűit úgy helyezi el a költő, hogy valamilyen kép vagy vizuális alakzat rajzolódjon ki belőlük. Pl. Guillaume Apollinaire: *A megsebzett galamb és a szökőkút*, Nagy László: *Képversek és betűképek* című ciklusa.

Óda (gör. 'dal'): a műfaj eredete az i. e. 7–6. századi görög költészetben pengetős hangszerrel kísért dal. Magasztos tárgy és emelkedett hangvétel jellemzi. Megszólítottja általában egy jelentős személyiség vagy egy allegorikus fogalom, de lehet egy közösség, természeti jelenség, lélekállapot vagy bármilyen egyéb tárgy is. A versbeszélő tárgyához való viszonya szerint lehet dicsőítő (pindaroszi óda) és bölcselkedő (horatiusi óda). Általában valamilyen konkrét esemény (pl. ünnep) ihleti, ezért a legtöbb óda az alkalmi költészet körébe tartozik. Pl. Pindarosz: *A szürakúszai Hierónhoz*, Horatius: *Licinius Murenához* (carmen), Friedrich Schiller: *Az örömhöz*, Berzsenyi Dániel: *A magyarokhoz I., II.*, Percy Bysshe Shelley: *Óda a nyugati szélhez*, John Keats: *Óda egy görög vázához*, József Attila: *Óda*.

Próza-költemény: tipográfiaiilag a próza – lapszáltól lapszélig terjedő – tördelését követő lírai alkotás. Gyakori szerkezeti eleme az ellentét. Pl. Novalis: *Himnuszok az éjszakához*, Illyés Gyula: *Világszerzés*, Weöres Sándor: *Nehéz óra*, Oravecz Imre: *1972. szeptember* című kötetének darabjai.

Rapszódia: emelkedett, gyakran extatikus hangú, kötetlen szerkezetű, formájú és ritmusú lírai műfaj. Zaklatottság, az érzelmek és a gondolatok szenvedélyes hullámozása jellemzi. Részai nem logikailag, hanem a képzelet, az asszociációk és az érzelmek csapongását leképezve kapcsolódnak egymáshoz. Pl. Vörösmarty Mihály: *Előszó*, Babits Mihály: *Húsvét előtt*.

Sírvers/sírfelirat (epitáfium): rövid, tömör lírai műfaj, versben megfogalmazott sírfelirat. Legtöbbször egy élet rövid summázatát adja. Leggyakoribbak a magasztos hangú, dicsérő sírversek, de már a görög költészetben kialakult a műfaj tréfás, gunyoros változata is. Korai darabjai egyes szám első személyben búcsúztak az elhunyttól, később elterjedt az egyes szám harmadik személy használata is. Pl. Francois Villon: *Sírfelirat*, József Attila: *Egy spanyol földműves sírverse*, Szabó Magda: *Sírfelirat*.

2.2.3. ALAPVETŐ VERSTÍPUSOK

A verstípus szerinti besorolás a lírai művek osztályozásának egy másik lehetséges szempontja, amely érintkezik a műfaji besorolással; így egy vers egyszerre tartozhat valamely műfajba és verstípusba. A **verstípusokba sorolás** fő szempontjai: a vers témája (pl. szerelmes, istenes, hazafias, tájleíró vers stb.), a versbeszélő megszólalásmódja (pl. személyes, személytelen, szerep jellegű, közösségi), a valósághoz és a nyelvhez való viszonya (pl. szubjektív, vallomások, objektív, tárgyias), a vers időszervezete (pl. emlékező, időszembesítő, létösszegző) és a beszédsszerveződés jellege (pl. monologikus, dialogikus, aposztrofikus, önmegszólító).

Az alábbiakban a teljesség igénye nélkül, csak néhány, a magyar líra hagyományban is fontos szerepet játszó verstípust mutatunk be.

Alanyi vers: egyes szám első személyű, énbeszédyszerű alanyi megszólalásmód jellemzi. A vers a benne megfogalmazódó gondolatokat, érzelmeket, helyzeteket, cselekvéseket vagy bármely más verstárgyat a lírai énre vonatkoztatva viszi színre. A külső valóság érzékleteire a versalany belső világa (hangulat, érzelmek, érzések) rezonál. Pl.: *Szegény legény vagyok én...* (népdal), Petőfi Sándor: *A szerelem, a szerelem...*, Lackfi János: *Billentjük*.

Objektív (tárgyias) vers: a lírai ént háttérbe szorító és a tárgyias látványelemeket előtérbe helyező verstípus. Az érzelmek kifejezésére a modern költészetben a közvetlen élménylíra modellje mellett/helyett az elvont tárgyiaság poétikája jelenik meg. A Rainer Maria Rilke-féle tárgyversben (ném. *Dinggedicht*) a dolgot (élettelen tárgyat vagy élőlényt) megfigyelő személytelen tekintet, a dologra irányuló koncentrált figyelem mintegy megtisztítja a tárgyat esetlegességeitől

(tér- és idővonatkozásaitól), és a leírást a belső lényeg (végtelenség és állandóság) felmutatásába fordítja át. T. S. Eliot szerint az érzelmek közölhetővé válnak, ha találunk hozzájuk „tárgyi megfelelőt” (*objective-correlative*): egy tárgycsoportot, egy helyzetet, egy eseménysort. Pl.: R. M. Rilke: *Archaikus Apolló-torzó*, Nemes Nagy Ágnes: *Fák*.

Tájleíró vers: azok a leíró költemények tartoznak ide, amelyek nem kizárólag, de meghatározó mértékben az embert körülvevő élő és élettelen természeti környezetet jelenítik meg. Más tartalmakat (gondolatot, érzést, szimbolikus jelentést) a középpontba állított tájon, természeti jelenségen keresztül közölnek az ehhez a verstípushoz tartozó művek. A természetleírás része is lehet egy nagyobb műnek, a felvilágosodás és a romantika koráig inkább ez volt a jellemző. Csak a 18–19. század fordulójától válik a táj, a természet a lírai személyiség érzelmeinek, hangulatainak, gondolatainak leíró vagy szimbolikus jellegű kifejezésére alkalmas témává. A tájköltészet a 20. században is jelentős, de gyakrabban kapcsolódik más témakörökhöz (szerelmi, hazafias, gondolati stb. versek). Pl.: Petőfi Sándor: *A puszta télen*, József Attila: *Holt vidék*, Győrffy Ákos: *Spirál*.

Értékszembesítő vers: egy értéktelített és egy értékhiányos állapotot állít szembe egymással. E két állapot megfeleltethető a múlt–jelen-, illetve a múlt–jövő-ellentétpároknak, gyakran együtt jár tehát az időszembesítéssel. Pl.: Berzsenyi Dániel: *A közelítő tél*, Arany János: *Epilogus*, József Attila: *Talán eltűnök hirtelen*.

Időszembesítő vers: a gondolati líra egyik válfaja. Több idősíkot állít egymással szembe, összehasonlítja a jelen, a múlt és/vagy a jövő értékvilágát. Rendszerint egy súlyos értékvesztés elégikus vagy drámai megfogalmazása. A versbeszélő gyakran életének végső számvetését végzi el ilyen formában. Pl.: Berzsenyi Dániel: *A közelítő tél*, Vörösmarty Mihály: *Előszó*, Arany János: *Epilogus*, Csoóri Sándor: *Ha ennyi volt az élet*.

Létösszegző vers: az ide sorolható költeményekben a lírai én számba veszi és értékeli életének korábbi szakaszait, illetve az azokban betöltött szerepét. A hátrahagyott életszakaszokat a beszélő általában önkritikusan, önironikusan ítéli meg. Ez a verstípus gyakran alkalmazza az időszembesítés és az önmegszólítás eszközeit. Pl.: Vörösmarty Mihály: *Fogytán van a napod*, Kosztolányi Dezső: *Boldog szomorú dal*, József Attila: *Kész a leltár*, Lövétei Lázár László: *Két szék között*.

Aposztrofikus vers: egy személy, isten, múzsa, élettelen vagy természeti tárgy vagy megszemélyesített absztrakció megszólítására épülő, monologikus jellegű verstípus. Az ide tartozó versekből hiányzik az epikus jelleg, időszerkezetüket tekintve egy narratíva nélküli, „örök jelen” poétikai megteremtését célozzák. Jonathan Culler az aposztrophét a lírai megszólalásmód alapalakzatának tartja.³⁴¹ Pl.: József Attila: *Könnyű emlékek*, Takács Zsuzsa: *Halálszoba*, Simon Márton: *Aszfalt*.

Önmegszólító vers: a hazai szakirodalomban Németh G. Béla által kidolgozott³⁴² fogalom a gondolati költészetnek egy sajátos ágára. Azt a korábban is előforduló, de jellegzetessé a 20. században váló verstípust jelöli, amelyben a költő önmagát szólítja meg valamilyen kiélezett élethelyzetben. A beszédhelyzet tekintetében olyan egyoldalú dialógus, amelyben két magatartásminta kerül szembe egymással, és ezek összeütközése során megszületik az ambivalens érzelmek gondolati összegzése és a megoldás. A verstípus alkotásaiban gyakori a létösszegzés. Pl.: Balassi Bálint: *De mit gyötresz engem*, Kölcsey Ferenc: *Vanitatum vanitas*, Arany János: *Mindvégig*, Babits Mihály: *Csak posta voltál*, József Attila: *Tudod, hogy nincs bocsánat*, Kemény István: *Hipnoterápia*.

Ars poetica (lat. ’költészettan’): a költészet szűkebb és tágabb szakmai céljaival és eszközeivel, illetve a költő és a világ, a költő és a társadalom kapcsolatával foglalkozó lírai alkotások elnevezése. Eleinte inkább szabályzat jellegű, összegző-tanító ars poeticák, tanköltemények születtek. Pl.: Horatius: *Ars poetica*, Nicolas Boileau: *Költészettan*. A romantikától kezdve általánosabbá váltak a vallomásos jellegű, illetve a szerepkijelölő ars poeticák. Pl.: Petőfi Sándor: *Dalaim*, Ady Endre: *Góg és Magóg fia vagyok én*, Nemes Nagy Ágnes: *Mesterségemhez*. A 20. század második felétől, a posztmodern esztétika jegyében megszokasodnak az (ön)ironikus hangvételű ars poeticák. Pl.: Petri György: *A delphoi jós hamiscsődöt jelent*.

Szerepvers: olyan verstípus, amelyben a versbeszélő valamely más, fiktív vagy valóságos személy hangján szólal meg. Pl.: Kosztolányi Dezső: *Már néha gondolok a szerelemre*, Orbán Ottó: *Melyben Balassi módján fohászkodik*, Takács Zsuzsa: *Fölajánlom*.

341 Jonathan CULLER, „Aposztrophé,” ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 46, 3. sz. (2000): 370–389.

342 NÉMETH G. Béla, „Az önmegszólító verstípusról (Különös tekintettel József Attilára),” *Irodalomtörténeti Közlemények* 70, 5–6. sz. (1966): 546–571.

2.3. VERSTAN

2.3.1. ALAPFOGALMAK

Vers: a latin *versus* ('szántás, barázda') szóból ered. Az etimológiában rejlő metafora a verssorok ismétlődésére utal.

A vers nem műfaji, inkább formai fogalom. Verses formája a nem művészi szövegnek is lehet (pl. a reklámszövegnek). A vers két fő ismérve a versritmus (nem a rím, ezt a görög-latin költészet nem is ismerte) és a sorképzés (a verssorok hallható, illetve az írásképen látható, szándékolt – nem a lapméret esetlegességéből adódó – elkülönülése).

Versritmus: a versritmus a nyelv spontán ritmusának tudatossá tétele, a hangzó szöveg, azon belül is a szótagok valamely fizikai sajátosságára (pl. időtartam, hangerő stb.) épülő rendszere.

A két fő ritmusalkotó tényező az időérték és a hangsúly, ezek szabályos váltakozására épül az európai költészet két fő versrendszere: az időmértékes verselés és a hangsúlyos (nálunk az ütemhangsúlyos) verselés. Járulékos ritmustényező az alliteráció, a rím és a szünet is.

A metrikai, hangzásbeli szabályosságot nem alkalmazó költői szöveg az ún. szabadvers, melynek ritmusát a gondolatritmus (a hasonló szerkezetű mondatok vagy mondatrészek ismétlődése) adja.

2.3.2. VERSELÉS, VERSELÉSI RENDSZEREK

2.3.2.1. Az ütemhangsúlyos (magyaros) verselés

Alapegysége az ütem. Az ütem fő eleme a hangsúlyos szótag. (Ütemkezdő hangsúlytalan kötőszó vagy névelő stb. esetén a hangsúly a 2–3. szótagra csúszik.)

Az ütemhatárt a szabályosan ismétlődő szóvégi szünetek adják, illetve a ritmikus következő hangsúlyos szótag határozza meg. Az ütemhangsúlyos vers gyakran rímel.

Hangsúly: egy szótag hangerőtöbblettel történő kiemelése. A kötött hangsúlyú magyar nyelvben a szabályos hangsúly a szó első szótagjára esik. A hangsúlyrendünkhöz illő ütemhangsúlyos verselés a hangsúlyok szabályos eloszlására épül. A vershangsúly nem esik mindig egybe az értelmi hangsúllyal.

Ütem: az ütem olyan hangzásbeli egység, amelynek szótagszáma kötött, és amely tartalmaz egy hangsúlyos szótagot. A magyarban (lévén élhangsúlyos nyelv) az ütem élén álló szótag a hangsúlyos szótag. Szabályos ütem új szóval kezdődik, és szóhatáron ér véget (nem vág ketté szót). A legrövidebb ütem egyszótagú: egyetlen hangsúlyos szótagot tartalmaz. A leggyakoribbak a két-, három- és négyszótagos ütemek. A sorokat az ütemek száma és a sor szótagszáma alapján nevezzük el. Pl.:

„Szeretnék | szántani”

3|3 osztatú, 2 ütemű hatos
vagy felező hatos

„Húzd rá cigány, | megittad az | árát”

4|4|2 osztatú, 3 ütemű tízes

Balassi-strófa: ütemhangsúlyos sorfajtaiból létrehozott állandó strófaszerkezet. Három, egyenként háromtagú periódusból áll. Minden periódus első két tagja hatos, harmadik tagja hetes sor. A három hetes sor rímel egymással, és a periódusokon belül a két-két hatos sort belső rím fűzi össze. Pl.: Balassi Bálint: *Egy katonaének*. A sorok szótagszáma és rímképlete:

6 a / 6 a / 7 b

6 c / 6 c / 7 b

6 d / 6 d / 7 b

2.3.2.2. Az antik időmértékes verselés

Az antik görög és latin költészet sorképzésének ritmikai elve. Alapja a hosszú és a rövid szótagok szabályos váltakozása.

Rövid szótagnak tekintjük az olyan szótagot, amelyben egy rövid magánhangzó után csak egy mássalhangzó következik. Jele: U

Hosszú szótagnak tekintjük az olyan szótagot, amelyben a magánhangzó hosszú, vagy a magánhangzó után egynél több mássalhangzó következik. Jele: –

A verslábak: az időmértékes verselés alapegysége a versláb. A verslábak csoportosításának egyik szempontja az időtartam. Az időegység neve: mora. Megállapodás szerint 1 rövid szótag = 1 mora, 1 hosszú szótag = 2 mora.

A csoportosítás másik szempontja a versláb „iránya”. Emelkedőnek nevezzük az olyan verslábát, amelyben elől áll a rövid és hátul a hosszú szótag (pl. jambus: U –, anapestus: U U –). Ereszkedőnek nevezzük az olyan verslábát, amelyben elől áll a hosszú és hátul a rövid szótag (pl. trocheus: – U, daktilus: – U U).

Vannak ún. helyettesítő verslábak is: U U (pyrrichius) és – – (spondeus). A spondeus 3 és 4 morás verslábakat egyaránt helyettesíthet, a pyrrichius 3 morásakat (jambust vagy trocheust) helyettesít.

2.3.2.2.1. Antik időmértékes verssorfajták

Hexameter: az ókori görög és latin eposzköltészet versmértéke. Hat verslábból álló, daktilikus verssor, melyben az első négy verslábát spondeus helyettesítheti. Szigorú kötöttség, hogy az ötödik versláb csak daktilus lehet, a hatodik pedig kétszótagos: spondeus vagy trocheus. Pl.:

„Férfiuról szólj nékem, Múza, ki sokfele bolygott” (Homérosz: *Odüsszeia*)

– U U | – – | – – | – U U | – U U | – –

Pentameter: bár a neve szerint öt verslábból kellene állnia, a pentameter is hat verslábból álló, daktilikus verssor, melynek harmadik és hatodik lába csonka. A harmadik félláb után erős sormetszet (meghatározott helyen ismétlődő, sorbelseji szünet), ún. *dierézis* osztja két félsorra a pentametert. A daktilusokat csak az első félsorban helyettesítheti spondeus, a második félsor hagyományosan szigorúan daktilikus. Pl.:

„Csend vala, felleg alól szállt fel az éjjeli hold.” (Kölcsy Ferenc: *Huszt*)

– U U | – U U | – || – U U | – U U | –

Disztichon: egy hexameterből (1. sor) és egy pentameterből (2. sor) álló sorpár (strófaszerkezet). Pl.:

„Itt fekszünk, vándor vidd hírül a spártaiaknak:

Megcselekedtük, amit megkövetelt a haza.” (Szimónidész: *A thermopülai hősök sírfelirata*)

- - | - - | - - | - U U | - U U | - -

- U U | - U U | - || - U U | - U U | -

Anakreóni hetes: negyedfeles (3 és fél verslábnyi) jambikus sor, az anakreóni dalok hagyományos formája. Pl.:

„tekints tükörbe, nézd csak” (Anakreón: *A nők azt mondogatják...*)

U - | U - | U - | -

2.3.2.2.2. A nyugat-európai (rímes időmértékes) verselés

A görög és római költészet még nem, de a középkori latin költészet már használt rímeket. Az újlatin, germán és szláv nyelvek, például az olasz, az angol vagy az orosz (mivel ezekben a nyelvekben a szóhangsúly váltakozó) a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakoztatásával hozták létre az időmértékes verselés verslábainak megfelelő képleteket és vershangzást. A rímes hangsúlyváltó verselés a kötött hangsúlyú magyar nyelvben rímes időmértékes verselésként honosodott meg a fordítások nyomán.

A nyugat-európai verselés sor- és strófafajtáinak gyakorlati verstechnikai kezelése jóval szabadabb, mint az óklasszikai formáké. A rímes időmértékes verselés formái többnyire homogén felépítésűek: egy verssoron belül egyféle verslábát használnak, de sok helyen alkalmazható helyettesítő versláb. A jambusi és a trocheusi versben az utolsó verslábát kivéve bármely pozícióban állhat spondeus vagy pyrrichius, míg az anapestusi és a daktilikus versformákban többnyire a sorkezdő pozícióban fordul elő helyettesítő versláb.

Ebben a versrendszerben a sorokat az utolsó verslábáról nevezzük el. Vannak jambikus, trochaikus, daktilusi, anapestusi sorok, ezt előzi meg a verslábak száma az elnevezésben (pl. ötös jambus, ötödfelés anapestus). De az elnevezés előállhat a versláb típus nevének és a sor szótagszámának kapcsolatából is (pl. jambikus tízes).

2.3.2.2.2.1. Jambusi sorfajták

Ambroziánus sor: négyes jambus, az ötödik szótag utáni cezúrával (penthemimerész). Nevét Szent Ambrus 4. századi egyházatyáról, milánói püspökről kapta. Egy versszak négy sorból, a vers nyolc strófából áll. Eredetileg rímtelen forma. Pl.: Szent Ambrus: *Esti ima*; Babits Mihály: *Messze... messze...*

Metrikai képlete: U – | U – | U || – | U –

Blank verse: rímtelen, ötös és hatodfeles (10 és 11 szótagos) jambusi sorok váltakozása. Az angol reneszánsz dráma hatására Európa-szerte közkedveltté vált, magyarul drámai jambusként is ismert. Pl.: William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*.

Metrikai képlete: U – | U – | U – | U – | U – | U

Alexandrin: 12 szótagú (6|6 osztású), jambikus sorfajta, felező sormetszettel (cezúrával). Nevét a 12. századi ófrancia, verses *Nagy Sándor-regény*től kapta.

Metrikai képlete: U – | U – | U – || U – | U – | U –

Nibelungi sor: 13 szótagú (7|6 osztású), jambikus sor, sormetszettel. A 13. századi *Nibelung-ének* formája.

Metrikai képlete: U – | U – | U – | U || U – | U – | U –

Nibelungizált alexandrin: 12–14 szótagú, két félsorra tagolódó jambikus verssor. A sorképlet legtöbbször 7|6 osztású, de előfordul 7|7, 6|7 vagy 6|6 osztású is. Pl.: Walter von der Vogelweide: *Ó jaj, hogy eltűnt minden*.

2.3.2.2.2.2. Jambusi sorokból álló strófa- és versszerkezetek

Tercina: ötös és hatodfeles jambusi sorokból álló, háromsoros strófaszerkezet. A strófákat láncszerűen végighúzódozó rímképlet kapcsolja egybe: az 1. és a 3. sor egymással, a 2. sor mindig a következő versszak 1. és 3. sorával rímel. Pl.: Dante: *Isteni színjáték*.

Rímképlete: aba, bcb, cdc... stb.

Szonett: provanszál-francia-olasz népi eredetű dalforma, melynek formai kötöttségei a 13. századra szilárdultak meg. 14 soros, jambikus versforma, melynek első nyolc és utolsó hat sora között hagyományosan tartalmi ellentét feszül. Két alaptípusa: az olasz (petrarcai) szonett és az angol (shakespeare-i) szonett.

Az **olasz (petrarcai) szonett:** ötös és hatodfeles jambusi sorokból áll. 14 sora négy strófára oszlik: két négysoros versszakot (quartinát) két háromsoros versszak (tercina) követ. Rímszerkezetének számos változata jött létre, de eredeti formájában a quartinák ölelkező rímképletet (abba abba) követnek, míg a tercina rímképlete a tercina strófaszerkezetéhez hasonló (cdc dcd). Petrarca egyik újítása, hogy nála csak az utolsó strófa képez tartalmi ellentétet, és hoz új gondolati elemet az előző versszakokhoz képest.

Pl.: Francesco Petrarca: *Ti szerencsés füvek, boldog virágok...*

Az **angol (shakespeare-i) szonett:** ötös jambusi sorokból áll, melyek nem tagolódnak strófákra; a verset általában egy tömbbe (szakozatlanul) nyomtatják, de a rímképlet (abab cdcd efe fgg) és a tipográfia révén követhető a versforma belső tagolódása. Az utolsó 2 (páros rímű) sort bekezdés különíti el az első 12 (kereszttrimes) sortól, érzékeltetve ezzel a két szerkezeti egység között beálló, tartalmi-gondolati fordulatot.

Pl.: William Shakespeare: *LXXV. szonett* („Az vagy nekem...”).

Ballada: 13. századi versforma (nem azonos a ballada műfajjal), neve az olasz ballare (‘táncolni’) szóból ered. Négyes és ötödféles jambusi sorok alkotják. Felépítése: a háromszor 8 sort egy 4 soros ajánlás követi. A strófák rímképlete: ababbcbc (az ajánlásé: bcbc).

Pl.: François Villon: *Ballada a párizsi nőkhöz.*

2.4. SZEMPONTOK A LÍRAI MŰVEK ELEMZÉSÉHEZ

A verselemzési szempontok alábbi sorrendje csak javaslat, azok egymásutánjáról az adott vers többszöri el- vagy felolvasása után szabadon dönthetünk.

1. **A cím:** a vers elolvasása után érdemes elgondolkodni a cím és a versszöveg viszonyán. A vers címe lehet például témamegjelölő, műfajra utaló, motivikus vagy idézet-cím, de sok egyéb lehetőség is elképzelhető.
2. **A téma:** egy vers témáját, alapgondolatát nem mindig lehet egyértelműen vagy röviden meghatározni. Ha mégis (pl. szabadság, szerelem, gyermekkor, magány, költészet stb.), építsük be az elemzésbe az adott téma konvencionális (szokványos) és/vagy a lírahagyományból ismert, korábbi megközelítéseit is, amelyekhez képest az adott vers újat mondhat.
3. **A vershelyzet:** a versfelütésben vagy a vers egy későbbi pontján szerepelhet egy, a versbeszélő tér- és időbeli helyzetére, lelkiállapotára vagy a megszólalás előzményére tett utalás. Ezt rögzítsük az elemzésben, és figyeljük meg, hogy bekövetkezik-e ebben valamilyen változás a vers későbbi pontján.
4. **A megszólalásmód:** figyeljük meg a lírai én megszólalásának nyelvtani sajátosságait (szám és személy, pl. a saját nevében vagy egy közösség nevében szólal meg), modalitását (állító, kérdő, felszólító stb.), a beszéd hangvételét (nyugodt, zaklatott, indulatos, harcias, forradalmi, tragikus, rezignált, önironikus stb.), illetve személyességének mértékét (személyes, személytelen, tárgyilagos stb.). Ide tartozó szempont továbbá, hogy van-e megszólítottja (pl. Isten, egy közösség, egy másik személy, egy tárgy vagy önmaga) a versbeszédnek. A megszólalásmód változásait érdemes figyelemmel követni a versben.
5. **A poétikai és retorikai sajátosságok:** a költői kifejezőmódra jellemző a szóképek és alakzatok használata. Ezek felismerése, pontos elnevezése után következhet az értelmezésük a vers egészének összefüggésrendszerében. Az elemzés során nem kell a vers minden egyes szóképére vagy alakzatára kitérnünk, elég csak azokra, amelyek a saját értelmezésünkben fontos szerepet kapnak.

6. **A motívumok és a toposzok:** a motívumok olyan ismétlődő nyelvi vagy poétikai elemek (szavak, szó szerkezetek, metaforák) a versben, amelyeknek az ismétlődés során változik, bővül a jelentésük. A toposzok (vándormotívumok, vándortémák) olyan közismert, visszatérő motívumok az irodalomban, amelyeknek az idők során többé-kevésbé rögzült a jelentésük (pl. út ~ életút, erdő ~ eltévedés, tavasz ~ újjászületés, ősz ~ elmúlás).

7. **A versritmus és a vershangzás:** a kötött ritmusú (pl. ütemhangsúlyos vagy időmértékes) versek verstani sajátosságainak felismerése és elnevezése mellett jó, ha a versértelmezésben is felismerjük a versritmus szerepét. A versben domináló (ún. uralkodó) ritmustól való eltérések jelentéskiemelő szereppel bírhatnak. A vershangzás különböző tényezői (pl. alliteráció, rímelés, hangkapcsolat-ismétlődések, a szavak hangrendjével való játék stb.) szintén fontos hatástényezők lehetnek.

8. **A szerkezet:** a versek tartalmi-logikai felépítése vagy a vershelyzetben, a megszólalásmódban, a képrendszerben, illetve a versritmusban bekövetkező változások nyomon követése lehetővé teszi, hogy a szöveget szerkezeti egységekre osszuk. Gyakori például az idősíkok szerinti szerkezeti tagolás, amelyhez érték kategóriák is társulhatnak (ld. az idő- és értékszembesítő versek). A szakaszokra osztott versek esetében a szerkezeti egységek határa általában valamely versszakhatárral esik egybe, de ez nem törvényszerű. A szerkezeti egységek határai nincsenek eleve rögzítve, az elemző maga is kijelölheti azokat, ha változást észlel a fenti szempontok valamelyikében. A vers kezdő részét (első pár sorát vagy első versszakát) versfelütésnek, a vers végét verszárlatnak nevezzük.

9. **A műfaj és a verstípusok:** az elemzett vers műfaji besorolását (pl. dal, elégia, óda stb.) egészítsük ki a műfaj és a téma, illetve a műfaj és a megszólalásmód kapcsolatának vizsgálatával. Ezen tényezők harmóniája (pl. dicsőítő hangnemben írt óda) vagy feszültsége (pl. óda egy felmosóvödörhöz) az elemzés fontos szempontja lehet. Kevert vagy átmeneti műfajú versek (pl. elégico-óda, prózaköltemény) esetén támasszuk alá érvekkel, idézetekkel az egyes műfaji sajátosságok meglétét. A műfaji felosztáson kívül verstípusok szerint is csoportosíthatjuk a lírai költeményeket.

10. **A korstílusokba és stílusirányzatokba sorolás:** ha ismerjük az elemzendő vers keletkezési idejét, megvizsgálhatjuk, hogy mennyiben mutatja saját korstílusának vagy stílusirányzatának, illetve az azt megelőző vagy az azt követő koroknak a sajátosságait. Mivel a folytonosság és a változás minden korszakra jellemző, ne akarjuk a vers stílusát feltétlenül egyneműnek látni. Vegyük észre, hogy milyen korok lírai hagyományához kötődik, illetve milyen, a saját korára jellemző poétikai normákat hág át.
11. **A vers szűkebb és tágabb kontextusa (a kötetkompozíció és az életmű):** ha van rá lehetőség, érdemes megvizsgálunk, hogy az elemzésre választott vers első kötetbeli megjelenésekor hol helyezkedett el a kötetben, illetve egy cikluson belül (pl. kötetnyitó versként gyakran szerepel ars poetica). Az életműben elfoglalt hely is érdekes lehet (pl. korai, érett és kései versek).
12. **Az intertextuális és intermediális kapcsolatok:** ha az elemzés során (pl. tematikus, motivikus, szövegszerű) kapcsolatot fedezünk fel a vers és más – a vers keletkezését megelőzően vagy azt követően született – magyar vagy világirodalmi mű(vek) között, mutassunk rá erre a kapcsolatra. Érdemes továbbá a versnek más művészeti ágakba (pl. képzőművészet, zene, fotográfia, film stb.) tartozó művekkel való (intermediális) kapcsolatát is szóba hozni, ha találunk ilyet. Ne feledjük, ha az említett művek között nincs „igazolható” hatástörténeti kapcsolat, mi akkor (a szerzői intenciótól függetlenül) is párbeszédbe vonhatunk két műalkotást.

2.5. A MŰFAJI, RETORIKAI ÉS POÉTIKAI SZEMPONTOK ÉRVÉNYESÍTÉSE A MŰELEMZÉSBEN

Egy vers elemző megközelítése nem nélkülözhet bizonyos szakmai szempontokat, de a műfaji, retorikai és poétikai fogalmak ismerete önmagában kevés egy meggyőző interpretáció kialakításához. A lexikális háttértudás segít ugyan felismerni egyes műfaji sajátosságokat, trópusokat, alakzatokat és versformákat, de ezek értelmezési lehetőségei minden vers és minden befogadó esetében eltérőek lehetnek.

Peter Barry *Reading Poetry*³⁴³ című művében a rövidebb versek olvasásának négyelemű modelljét ismerteti, melyet egy informatikussal közösen dolgoztak ki. Lényegében a hermeneutikai kör egyfajta formalizálásáról van szó, de **a szoros és a távlati olvasás** fogalmait használják. Javaslatuk szerint a versértelmezésnél érdemes először a versegészre tekinteni (általános megfigyeléseket tenni a vers flow-járól, tagolásáról, tempójáról stb.), majd egy különösen megkapó vagy jelentőségteljes részletre összpontosítani, arról újra „kisvenkelni” az egészre, megfigyelni bizonyos mintázatokat és azok megtörését, végül újfent egy meglepő vagy kontra-intuitív részletet állítani a fókuszba.

Az alábbi mikroelemzések a választott versek meghatározó retorikai és poétikai jellegzetességeire koncentrálnak, az értelmezést ezekből bontják ki. Másfajta megközelítési lehetőségek (pl. irodalomtörténeti, életrajzi, pszichológiai stb.) – bár relevanciájukat nem vitatjuk – ezúttal nem kerülnek szóba. A műfaj- és motívumtörténeti vagy az inter- és intratextuális (az életmű- vagy a kötetkontextust figyelembe vevő) szempontok – bár rendkívül fontosnak tartjuk ezeket – ezúttal szintén nem érvényesülhetnek.

Célunk az elemzésekkel az volt, hogy a különböző műfaji, retorikai és poétikai fogalmakkal ne csak elméleti módon, fogalomtár formájában, de „működés” közben, produktív hatóerőként is találkozhasson az olvasó.

343 Peter BARRY, *Reading Poetry* (Manchester: Manchester UP, 2014), 75–85.



Kosztolányi Dezső

Harsány kiáltások tavaszi reggel

Élni először itt e világon
s élni utolszor.
Látni a földet, látni csak egyszer
és soha többé.
Állni a fényben, inni meg enni,
csókba fürödni.
Nézni a kék nefelejcsét a szélben,
barna göröngyön.
Érezni a gondolatok ragyogását
barna fejemben.
Menni a hegyre az éter elébe,
völgybe leszállni.
Lélekzeni, fölkiabálni rajongva
az égre, napra.
Aztán egyszerre vad zuhanással
összeomolni.

Kulcsfogalmak: antik időmértékes verselés, hexameter, adóniszi kólon, ritmikai nyomaték, himnusz, ellentét, infinitívuszos szerkezet, személytelen versbeszéd

1929-es versében Kosztolányi (az életművében viszonylag ritkán előforduló) antik időmértékes verselést használ. Az egysornyi hexametereket azonban – formabontó módon – két sorba tördeli úgy, hogy minden második sorba egy adóniszi kólon (– U U – U) kerüljön át, így ezek a félsorok nemcsak ritmikailag emelkednek ki, de szemantikai értelemben is nagyobb nyomatékot kapnak. A költemény hangneme és versformája alapján (a hexameter az antik eposzokon kívül a homéroszi himnuszok versformájaként is ismert) a himnusz műfajához sorolható. Az 1–14. sorig az élet ünnepélyes dicsőítéséről szól, míg utolsó két sora a halál váratlanságát és elkerülhetetlenségét teszi érzékletessé.

A dicsőítő, himnikus sorpárokat a hexameteres forma legalább annyira köti össze, mint amennyire a sortörés elválasztja egymástól. Minden sorpár az emberi létezés egy-egy életélményét, különleges pillanatát jeleníti meg, de a páratlan és a páros sorok között finom ellentét is feszül. Ez a feszültség lehet időbeli (1–2. sor: először/utolszor, 3–4. sor: csak egyszer / soha többé), vonatkozhat az egyedüllét és a szerelmi együttlét (5–6. sor), az elemek közti (7–8. sor: szél/göröngy), a kint és a bent (9–10. sor: ragyogás/fejemben), a fent és a lent (11–12. sor: hegy/völgy) különbségeire. A vers egészen végigvitt ellentétező szerkezet a verszárlatban már nem a sorpárokon belül, hanem a 13–14. és a 15–16. sorok egységei között érzékelhető: a „lélekző”, égre és napra felkiabáló ember a vers utolsó két sorában „vad zuhanással” omlik össze, ahogy az addig következetesen végigvitt metrikai képlet is ezen a részen zökken ki a maga diktálta szabályrendszerből. A 13. sor első daktilusa elé egy hosszú szótag kerül (– – U U), a 14. sor adóniszi kólonja két hosszú szótaggal indul (– – U – U), ahogy a 15. sor 2. daktilusa is szabálytalan (– – U). Az utolsó sor „összeomolni” szava is rendhagyó, hiszen az adóniszi kólonok a vers első 14 sorában két-három szót fognak egybe, míg itt egyetlen szóban (összeomolni) sűrűsödik össze a végső kollapszus jövőbeni eseménye.

A szemantikai relevanciával bíró versritmuson³⁴⁴ kívül fontos hatáseleme a versnek a főnévi igeneves szerkezetek használata. Az infinitívuszos nyelvi forma elszemélyteleníti a versbeszédet, így a címben jelzett „harsány kiáltások” inkább már az emberiség általános szólamaként hatnak. Kosztolányi verse – bár mondanója banális, műfaja közösségi (himnusz), nyelvi szerkezete személytelen (főnévi igenevek) – egyedien szép és megrázó módon közvetíti az „élünk, aztán meghalunk” totális közhelyét.

344 A versritmus funkciója általában nem csak esztétikai jellegű: nem pusztán a jólhangzást vagy a zeneiséget szolgálja. Ismétlődésszerkezete, szabályszerűségei, ritmikai mintázatai vagy éppen szabálytalanságai révén értelmi hangsúlyokat is képes érvényesíteni a versszövegben. A szemantikai síkon megfogalmazódó tartalmakat a ritmus alátámaszthatja, elbizonytalaníthatja, kiemelheti, elrejtetheti, ütköztetheti stb. A tartalom és a forma régi dichotómiája nem tartható, mert a költői „mondanivalóból” a ritmizált versek esetében eleve nem különíthető ki a ritmus. József Attila szavaival: a vers nem pusztán zene, hanem „értelmes zenei szöveg.”



József Attila

[Ragyog az ég...]

Ragyog az ég. Terülő, fagyos háló,
a jeges bogok rajta csillagok.
Itt nyárfa sír. S a tömör vízben gázló
halászkok csendes árnya ring amott.
Most partra lépnek rekedt csizmáikban,
s míg lágyan málnak iszamos rögök,
a halak husa föl pattanva villan
s a háló-alji kis vízben csörög –

A bulldog csuka sötét fényű teste
mint árnyék fekszik a keszeg hasán,
s mintha taknyos ponty lágyságára lesne
tátogván kap a görgő víz után.

Kulcsfogalmak: töredék, tájvers, térbeliség, figyelemirányítás, látványelemek, metafora, hangzósság, alliteráció, időmérték, keresztrím, paronomázia,³⁴⁵ jelenlétélmény

József Attila 1932-ben írt, töredékben maradt tájverse egy vízparti jelenet leírása. A versbeszélő kétféle térbeliségre osztja fel a látványt: *itt*-re és *amott*-ra. Az *itt* a saját megfigyelői pozíciójának helyét jelöli, tekintete először felfelé, a csillagos égre és a nyárfára irányítja a figyelmünket, majd az *amott* vízben gázló és partra lépő halászkok, illetve azok zsákmánya kerül a fókuszba.

A vers első két sora e kétféle látvány (a csillagos ég fent és a halászkok lent a parton) összetartozását egy metaforával alapozza meg. Az esti égen ragyogó csillagokat a fagyos halászháló jeges bogaival (a kötélből font halászháló csomóival) azonosítja. A metaforikus azonosítás alapja egyrészt a fénylés, a ragyogás, másrészt a hálózatos elrendeződés.

345 A paronomázia, más néven hangzásmetafora elemeit a jelölők közötti hangzásbeli hasonlóság, a hangkapcsolat-ismétlődések kapcsolják össze, vonatkoztatják egymásra. Pl. *ragyog-fagyos*.

A fény-árnyék hatásokra utaló szavak (*ragyog, árnya, villan, sötét fényü, árnyék*) szintén a vers vizuális hatáselemei közé tartoznak, melyek a csillagok megvilágította, fagyos, vízparti éjszaka tükröződéseinek játékát, a láthatóság és a sötétbe burkolózás mozzanatait próbálják nyelvileg megragadni.

Az erős vizualitás mellett a 3. sortól a vershangzás is fontos szerephez jut. A hangzásra utaló szavak (*sír, rekedt, csörög*) fokozzák a jelenlétélményt,³⁴⁶ míg a hangzósság effektusai: a hatodfeles és ötös jambusok váltakozása, a kereszt-rímes szerkezet, illetve a paronomasztikus (hangzókapcsolat-ismétlődésre épülő) hangzásmetaforák (pl. *ragyog–fagyos, ragyog–bogok, bogok–csillagok*) megteremtik a versbeli jelölők egymásra-vonatkozathatóságát.³⁴⁷

A versbeli tapasztalat érzékletességét a látványelemek és a hanghatások mellett a tapintásra utaló szavak (*tömör, lágyan málnak, iszamos, lágyság, görgő víz*) is fokozzák. Az érzékszervi benyomások összessége alkalmassá teszi a verset egyfajta jelenlétélmény megalapozására.



Lószef Attila

[Könnyű emlékek...]

Könnnyű emlékeek, hová tűntetek?
Nehéz a szívem, majdnem zokogok.
Már nem élhetek meg nélkületek,
már nem fog kézen, amit megfogok.
Egy kis játékot én is érdemelnék, –
libbenjetelek elő, ti gyöngö pillék!

346 A beszélőt körülvevő valóság „itt és most”-jának intenzív észlelése, az érzelmek és gondolatok kizárásával.

347 A hangzás révén egymásra vonatkoztatott jelölőpárok vagy -csoportok értelmezése – hasonlóan egy vizuális alapon szerveződő metafora interpretációjához – a befogadó feladata. Egy metafora „jelentése” soha nem eleve adott (pl. nem azonos a szerzői szándékkal), értelmezési lehetőségei sokfélék lehetnek, és mindig az adott interpretációban bomlanak ki. A versbeli jelölők egymásra-vonatkoztatása, képi vagy hangzó alapon történő összerántása csak kiindulópontja az értelmezésnek, melyet még számos más szempont befolyásolhat (pl. a verskontextus, a lírahagyomány stb.).

Emlékek, kicsi ólomkatonák,
kikért annyira sóvárogtam én
s akiknek egyengettem szuronyát
törökök, búrok, gyűljetek körém!
Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!
Nehéz a szívem. Védjetek meg engem!

Kulcsfogalmak: aposztrophé,³⁴⁸ lírai önteremtés, beszédpozíció, megszólalásmód (hang), emlékező és felidézett én, metafora, paronomázia

A *Könnyű emlékek...* kezdetű, 1936-os József Attila-vers az aposztrophé (megszólítás) alakzatára épül. A vers beszélője saját gyermekkori emlékeit szólítja meg, célja azok újra jelenvalóvá tétele. „[A]posztrofálni annyit jelent, mint egy bizonyos helyzetet akarni, és megkísérelni létrehívni azt azáltal, hogy élettelen tárgyakat kérünk meg: vessék alá magukat óhajunknak.”³⁴⁹ József Attila versében az emlékvilág lelkesül át, a múlt tárgyai válnak szubjektummá a megszólítások és felszólítások nyomán. Az aposztrophé általi önteremtés aktusa a lírai én fennmaradásának egyetlen módja, egyfajta nyelvi ön-újrateremtés lehetősége a válságba jutott személyiség számára, amely az emlékek, pontosabban azok megszólítása, előhívhatósága nélkül megsemmisülne („Már nem élhetek meg nélkületek”).

A vers alanya tisztázatlan, egzaktabb hely- és időmegjelölés nélküli beszédpozícióból szólal meg. Megnyilatkozásai személyesek, ezt mutatja az egyes szám első személyű személyes névmás kétszeri, hangsúlyos kitétele („Egy kis játékot én is érdemelnék”, „Emlékek, kicsi ólomkatonák, / kikért annyira sóvárogtam én”), vagy az erős érzelmi érintettséget tükröző szóhasználat és hangnem. Köszönhetően az érzelmes „zokogás” vagy a „sóvárgó” vágyakozás kliséinek, a „Nehéz a szívem” nyelvi közhelyének, valamint a kérdő, felszólító és óhajtó modalitású megnyilatkozásoknak, egy panaszos, fájdalmas, már-már szentimentális hang jut szóhoz a versben. A befogadónak olyan érzése van, mintha az emlékidéző „felnőtt én”

348 Jonathan CULLER *Aposztrophé* című 1981-es tanulmánya az alakzat alábbi funkcióit sorolja fel: spontán érzelemkitörés, eseményné válás, én-teremtés, fikcionálás, szolipszizmus, interiorizáció, illetve az időtlen (narratíva nélküli) jelen megteremtése. Vö. Jonathan CULLER, „Aposztrophé,” ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 46, 3. sz. (2000): 370–389.

349 Uo., 374.

szólama átítatódna a felidézett gyermeki én naiv és követelőző attitűdjével, és kettejük hangjának kontaminációjából valamiféle, konkrét térhez és időhöz nem köthető, infantilis ego jönne létre.

Az *emlék* és a *pillék* szavak metaforikus és – az ismétlődő *-lék* szekvencia következtében – paronomasztikus egymásra-vonatkoztatása az emlékek virtuális, azonnal távossággá váló közelségét érzékeltetik az érintésre tovalibbenő, illanó pillangók képzele révén.

A második versszakban a *kicsi ólomkatonák* és a *kis ágyúk* veszik át a metaforikus azonosítók szerepét. Olyan gyerekkori emléktárgyak, amelyek materialitása (megfoghatósága, az én körülkerítésére alkalmas volta) és „harcászati” jellege metaforikusan (vagy egy pszichologizáló olvasatban szimbolikusan) az én védelmét, túlélését szolgálhatja.



Nemes Nagy Ágnes

Lélegzet

Ne hagyj el engem, levegő,
engedj nagyot lélegzenem,
angyalruhák lobogjanak
mellkasomban ezüstösen,
akár a röntgenképeken.

Egy ezüstnyárfát adj nekem,
arcom a rezgő lombba nyújtva
hadd fújjam rá lélegzetem,
s ő fújja vissza szüntelen
új, szennyezetlen életem,
mig kettőnk arca közt lebeg
a lélegzetnyi végtelen.

Kulcsfogalmak: versfelütés, aposztrophé, zsoltár jelleg, verskontextus,³⁵⁰ metafora, hasonlat, a versfelépítés és a rímszerkezet szemantizálhatósága, oximoron

A Nemes Nagy-vers felütése aposztrofikus: a beszélő a levegőt szólítja meg, kéri maradásra. A kérlelő, már-már könyörgő hangvétel az ószövetségi zsoltárok megszólalásmódját idézi (vö. *Ima szükség idején* [38. zsoltár]: „Ne hagyj el engem, Uram, Istenem, ne légy távol tőlem!”), így a levegő transzcendens „hatalomként”, irgalomra képes éltető elemként mutatkozik meg. A transzcendencia versbeli jelenlétét további motívumok (angyalruhák, szennyezetlen élet, végtelen), illetve a szűkebb verskontextus is alátámasztja. A *Lélegzet* ugyanis egy hármas versblokk részeként, az istent „csináló” („egy istent kellene csinálnom”), majd megszólító („Hát lépj vállamra, istenem”) *Eknáton jegyzeteiből* című és a „tölgyek néma megváltástanáról” szóló *Szendioxid* című versek közé ékelve jelent meg először a *Kortárs* folyóirat 1964-es decemberi számában.

Az első versszak az ezüstös angyalruha lobogást, vagyis az angyali jelenlét és a légmozgás láthatatlanságát, anyagtalanságát érzékeltető metaforát egy orvostechnikai képen alapuló hasonlattal („mellkasomban [...] akár a röntgenképeken”) ötvözi. A röntgenkép „ezüstössége” a hordozó anyag ezüst-halogenid („röntgen-ezüst”) tartalmából következik, és e képalkotó eljárás nyomán létrejövő, laikus szemlélők számára sejtelmesnek ható, tükröződő látvány testünk láthatatlan belsejébe, valamiféle rejtélybe enged bepillantást.

Ugyanez a reflexív szín-motívum (ezüst) jelenik meg a második versszakban is („Egy ezüstnyárfát adj nekem”), s így a lélegző tüdőről készült ezüstös röntgenkép (1. versszak) és a természet „tüdejeként” funkcionáló fa metaforája (ezüstnyárfa) finoman egymásra montírozódik, érzékeltetve a belső (testen belüli) és a külső (növény és ember közötti) légcserefolyamat egymásra utaltságát.

A költemény arra a biológiai tényre játszik rá, hogy amíg az állati/emberi lélegzés során a felhasznált oxigén helyett széndioxid távozik a szervezetből, addig a növényi fotoszintézis a széndioxidból állít elő oxigént. A két biokémiai folyamat egymás absztrakt tükörképeként működik, ezzel egészítve ki a képi szinten megjelenő tükörmotívumot.

350 Verselemzésnél mindig érdemes szem előtt tartani, hogy az adott verset milyen más versek veszik körül első vagy kötetbeli megjelenéseikor, hogy milyen párbeszédet folytat azokkal, egymásra olvashatók-e valamilyen szempontból.

Szerkezeti szempontból a 12 soros vers két versszakra tagolódik, de felosztása nem szimmetrikus: egy ötsoros strófát (a belső légzésről szóló szerkezeti egységet) egy hétsoros (a külső légzésről szóló) strófa követ. A négyes jambusi sorok rímszerkezete is érdekes: xaxaa, axaaaxa. A vaksorokkal³⁵¹ tagolt rímképlet egy lehetséges interpretációja – lélegzetről lévén szó –, hogy két kisebb „sóhaj” (xa) fog közre két mélyebb „levegővételt” (xaaa xaaa).

A „lélegzetnyi végtelen” versvégi oximoronja a határoltság vagy mérhetőség és a határtalanság vagy megmérhetetlenség, végső soron az emberi végesség és a teremtett világ, illetve a teremtő végtelenségének ellentétét érzékelteti. A tiszta, oxigéndús levegő a „szennyezetlen”, azaz büntelen élet metaforájává válik, így a vers a megtisztulás és a megváltás kérdéseit is felveti.



Oravecz Imre

Kezdetben volt

a *te*, volt az ott, volt az akkor, volt a kék égbolt, volt a napsütés, volt a tavasz, volt a meleg, volt a rét, volt a virág, volt a fa, volt a fű, volt a madár, volt az erdő, volt a bátorság, volt a határozottság, volt a könnyedség, volt a bizalom, volt az odaadás, volt a gazdagság, volt az öröm, volt a derű, volt a nevetés, volt az ének, volt a beszéd, volt az imádság, volt a dicséret, volt a tisztelet, volt az egyetértés, volt az édesség, volt a tisztaság, volt a szépség, volt az igenlés, volt a hit, volt a remény, volt a szeretet, volt a jövő, aztán a teből ő, az ottból itt, az akkorból most, a kék égboltból fekete füst, a napsütésből eső, a tavaszból tél, a melegebből hideg, a rétből mocsár, a virágból kóró, a fából hamu, a fűből avar, a madárból préda, az erőből gyengeség, a bátorságból gyávaság, a határozottságból bizonytalanság, a könnyedségből nehézkesség, a bizalomból gyanakvás, az odaadásból önzés, a gazdagságból szegénység, az örömből bánat, a derűből ború, a nevetésből sírás, az énekből kornyikálás, a beszédből dadogás, az imádságból káromlás, a dicséretből átok, a tiszteletből megvetés, az egyetértésből viszály, az édességből keserűség, a tisztaságból szenny, a szépségből varangy, az igenlésből tagadás, a hitből kétkedés, a reményből kétségbeesés, a szeretetből gyűlölet, a jövőből múlt lett, és kezdődött előlről az egész.

351 A rímes szerkezetekben a rímtelen sor neve: vaksor (jele: x).

Kulcsfogalmak: prózaköltemény, gondolatritmus, paradoxon, a líra temporalitása, felütés, anafora, halmozás, ellentét

Oravecz Imre prózakölteménye a költő *1972. szeptember* című, 1988-as kötetének nyitó darabja. A prózaköltemények olyan költői intenzitású prózaszövegek, amelyek tipográfiailag nem a vers, hanem a próza – lapszáltól lapszélíig terjedő – tördelését követik. Léteznek narratív és anarratív³⁵² jellegű prózaköltemények, a *Kezdetben volt* kezdetű költeményt e két típus határán helyezhetjük el: látszólag kibomlik belőle valamiféle történet, ugyanakkor ennek a történetnek a gondolatritmusba rendeződő részletei egyetlen állapot vagy érzés ismétléseként is felfoghatók. Ez az érzés vagy lelkiállapot talán a „minden megváltozott, és ezen semmi nem változtat” paradox állításában foglalható össze a legtömörebben, amelynek van ugyan időbeli távlat (előtte és utána), végső konklúziója mégis az időtlenségben vagy a végtelen körkörösségben („és kezdődött előről az egész”) ragadható meg, s ez a temporalitás eminensen a lírai alkotások jellegzetessége.

A „Kezdetben volt a [...] (valami)” felütés az anaforikus ismétlések halmozása („volt a [...]”) után, a vers közepén átcsap az „aztán a [...] (valamiből e valami ellentéte) lett” szerkezetű mondatrészek sorolásába, míg végül egy olyan ellentétpárhoz ér el a vers (jövő–múlt), amelyben a tagadó elem (múlt) a vers elejéhez („Kezdetben volt [...]”) csatolja vissza a versbeszélő monológját. E nyelvileg motivált körkörös, soha le nem zárható olvasás retorikailag játssza újra a negatív érzelmi spirálba került versbeszélő önmagát mindig újrageneráló gondolatmenetét és kitörésre való képtelenségét.



Jónás Tamás

Mi a vers nektek?

mit neveztek ti takarításnak? én a felejtést.
nem a törlést, az barbár, gyilkos munka.
az új forma beleitátását a háttérbe:
a felejtés építkezés, rafinált összemosás,

352 Nem narratív, nem elbeszélő jellegű.

hogy ha valaki közélről figyeli, könnyen
 észrevehesse, miből is hizlaltuk a falunk.
 a falat közönségesen úgy hívjuk: én.
 sok baj van vele. például, hogy nincsen. de hat.
 működik, emlegeti magát, kínálja, rejti, dicséri,
 különös tükör: magának hisz mindent, amit mutat.
 dacos. ő például nem hajlandó felejtani.
 mindent megőrizve pusztítja múltját és utait.
 mit neveztek ti versnek?
 ami felpofoz, rád csörrent, átszab vagy megír?
 én a felejtést nevezem versnek, és tanulom.

Kulcsfogalmak: szabadvers, ars poetica, indirekt „hitvallás”, metaforikus átnevezés, önértelmező metafora, lírai és biográfiai én különbsége

Jónás Tamás *Mi a vers nektek?* című szabadverse³⁵³ az indirekt ars poeticák vers-típusához tartozik. Az ilyen ars poeticákban a versbeszélő az olvasó megszólítása és a hozzá intézett kérdések révén mintegy közös ügyként állítja be a költészet mibenlétének meghatározását. Ezekben a költeményekben a beszélő, kikerülve a közvetlen vallomástétel időszerűtlenné vált modelljét, mintegy az olvasóval közösen, gondolati interakcióban hoz létre egy, a költészetről szóló, indirekt „hitvallást”.

A versbeli kérdések nyomán egy többelemű metaforikus lánc, vagyis egy átnevezési folyamat fejlik ki, melynek révén a takarítástól a felejtésen, az építkezésen, a rafinált összemosáson, illetve a fal-hizlaláson át az én-ig jutunk el, majd a zárlatban a felejtéssel azonosítja a verset a beszélő. Mivel a versbeli metaforarendszer nem hierarchikus – mondhatjuk, hogy minden egyes eleme metaforája az összes másik elemnek is –, így lehetséges, hogy a szövegben a vers metaforái vannak rafinált módon összemosva, és maga az én is azonos a verssel, abból épül fel, vagy azzá válik a megőrző (nem törölő) felejtésben. A versben megszólaló lírai én „felépítése” a biográfiai én elfelejtése is egyben, de a felejtés ugyanúgy értelmezhető egyfajta nyelvi felejtésként is: a konvencionális nyelvhasználat elfelejtése nem más, mint a metaforikus vagy

353 Versszerűen tördelt, de ritmikai szempontból kötetlen szöveg. A gondolatrítmus eszközével gyakran él.

költői nyelv előtérbe léptetése. A vers „befalazza”, elfelejti, működteti és „megírja” az én-t, akiről megtudjuk, úgy hat, hogy közben nincsen. A lírai én fikcionális létmódja végső soron az ilyen metaforikus átnevezések „terméke”.

A „rafinált összemosás” mellett a vers másik fontos önértelmező metaforája³⁵⁴ a „különös tükör”, amely „magának hisz mindent, amit mutat”. A lírahagyományból táplálkozó, attól magát soha függetleníteni nem tudó vers a szöveg univerzum „különös tükré”, amelyben sajátként verődik vissza az elmúlt korok irodalma. A vers beszélője – bár megmutatta, hogy a versben bármi metaforája lehet bármi másnak – kerüli a kompetens költőszerep látszatát: amire 14 soron át „tanított”, arról a vers zárlatában elárulja, hogy ő is csak tanulja.



Szabó T. Anna

Au lecteur

Te
olvasó,
ki fürdesz a szavakban,
és spórlásból vagy éppen kényelemből
más használt vízében mosod magad,
a nyelv őseleméből kiszakított,
tűrhetően szűk térben
nem fészengsz?

Mit remélsz?
Felfrissülést?
Tisztaságot?
Ha kellemesen melenget,
elég?

354 Az önértelmező metafora olyan metapoétikus alakzat, amely saját bennfoglaló szövegének, ez esetben a versnek a működésmódjára világít rá, de utalhat a versbeszélő, a nyelv vagy a szerző életművének poétikai sajátosságaira is.

Elnyúlsz benne,
és kitöltöd egészen.

Ha kád a vers – kilépve
meztelen vagy.

Kulcsfogalmak: aposztrophé, ars poetica, önértelmező metafora, szöveghasználat, soráthajlás (enjambement)

Szabó T. Anna olvasó(k)hoz szóló (fr. *au lecteur* 'az olvasóhoz'), aposztrofikus ars poeticájában a versbeszélő az olvasó megszólítása („Te olvasó”) és a hozzá intézett kérdések révén („[...] nem feszengsz?”, „Mit remélsz? / Felfrissülést? / Tisztaságot? / Ha kellemesen melenget, / elég?”) – hasonlóan Jónás Tamás fenti ars poeticájához – a versbeszélő és az olvasó közös ügyeként állítja be a költészet mibenlétének meghatározását.

A vers egy önértelmező metaforán keresztül világít rá a líra működésmódjára, vers és olvasó kölcsönviszonyára. A használt fürdővízzel teli kád képét egy közhasználatú metafora („fürdesz a szavakban”) hívja elő a versfelütésben. Költői vagy élő metaforává azáltal válik e kép, hogy a szöveg további részeiben olyan aspektusai bomlanak ki, amelyek már túlmutatnak a nyelvi klisé köznapi jelentésén. A kádban ugyanis „más használt vize” van, vagyis a versben az olvasó sohasem a saját, hanem mindig valaki más élményeiből, érzelmeiből és gondolataiból „szublimált” tartalmakkal szembesül. A „használt víz” ugyanakkor az alkotó nézőpontjából a költőelődök által (el)használt nyelvként, az abszolút eredetiség vágyának beteljesíthetlenségeként is értelmezhető, hiszen a másokban való mosdás/önfürösztés metaforája sem ismeretlen a magyar líra hagyományban (vö. József Attila *Nem én kiáltok* című versének sokat idézett soraival: „Hiába fürösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat”).

Az említett olvasói tapasztalat egy szűk nyelvi térben („a nyelv őseleméből kiszakított, / tűrhetően szűk térben”) realizálódik, s ez különböző olvasói válaszreakciókat válthat ki. A versbeszélő kérdései a szövegeket „használó” olvasókhoz³⁵⁵

355 Vö. Umberto Eco szavaival: „Amikor az erdőben járok, helyesen teszem, ha felhasználok minden tapasztalatot, minden felfedezést, hogy többet tudjak meg az életről, a múlttól és a

szólnak, s eleve magukban hordozzák egy konvencionálisnak mondható irodalom-tapasztalat válaszlehetőségeit: „Mit remélsz? / Felfrissülést? / Tisztaságot? / Ha kellemesen melenget, / elég?”

A versbeli soráthajlások (enjambement-ok) az olvasó lassú rádöbbenését, megértési folyamatának fokozatosságát érzékeltetik. Először a saját szerep felismerésére („Te / olvasó”), később az olvasásélménnyel együtt járó idegenségtapasztalatnak az önmegértésben betöltött szerepére („és spórlásból vagy éppen kényelemből / más használt vizében mosod magad”), majd az olvasói elvárások („tűrhetően szűk térben / nem feszengsz?”) és az esztétikai tapasztalat („Ha kád a vers – kilépve / meztelen vagy”) feszültségére világítanak rá a sorvégi csendek.

A vers végi figyelmeztetés arra int, hogy a személyes komfortérzet fokozása érdekében olvasott költészetnek nem várt utóhatása lehet: „Ha kád a vers – kilépve / meztelen vagy.” A meztelenség metaforája megtisztulásra, lelki lemeztelenedésre vagy álarcnélküliségre, szerephiányra, egyfajta önazonos létállapotra is utalhat, amely azonban kívül eshet egy reflektálatlanabb olvasó „komfortzónáján”.



Nádasdy Ádám

Csak kiszakad

Csak kiszakad, csak félálom, csak megvágom,
csak alája, csak hárítom, vagy föléje,
csak futtában, csak éjszaka, vagy müzlivel,
csak temetőben, rendelőben, repülőn,
a térdemen, a hátulján, vagy fecniken,
vagy túl nagyot zihál, vagy túl kicsit,
vagy gépbe rögtön, félrenézve, kicsorog
a röstelkedő mondanivaló.

jövőről. Ám mivel az erdőt mindenkinek teremtték, nem szabad olyan dolgokat, érzelmeket keresnem benne, amik egyedül rám tartoznak. Különben [...] nem értelmezem a szöveget, hanem inkább használom. Szó sincs arról, hogy tilos lenne egy szöveget ábrázolóhoz használni, gyakran használjuk is, de az ábrázolás nem nyilvános tevékenység; végül odavezet, hogy úgy járunk-kelünk az elbeszélés erdejében, mintha a saját kertünk volna.” Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András (Budapest: Európa, 2002), 11.

Kulcsfogalmak: anafora, késleltetés, ihlet, metafora, metapoétikus vers

Nádasdy Ádám 2017-ben megjelent, *Nyírv a hajamba. Versek 2009–2017* című kötetében szerepel a *Csak kiszakad* című nyolcsoros, amely a *csak* és a *vagy* szavak anaforikus ismétlésének retorikai alakzatára épül. A vers egyetlen mellérendelő összetett mondat, melynek hátravetett alanya a vers végén, a zárlatban olvasható. Ez a késleltetett információ idézi elő azt a hatást, hogy az olvasó egészen a vers végéig nem tudhatja (csak találgathat), hogy mivel kapcsolatosak azok a módok és körülmények, amelyeket a versbeszélő hosszasan sorol.

A „röstellkedő mondanivaló” kiszakadása a vers alapján nem tervezhető: bár mikor, bárhol és sokféleképpen végbemehet, erre utal a *vagy* szó hatszori ismétlése. A *csak* szó nyolcszori ismétlése nem a szó kizárólagosságot jelentő nyelvtani értelmében szerepel, inkább egyfajta spontaneitást (‘csak úgy’) fejez ki, a kiszakadás nem várt, de vissza nem tartható voltát érzékelteti. A vers hangzó előadásában értelemgeneráló szerephez juthatnak a *csak* szó különféle intonációi.

A mondanivaló kiszámíthatatlan, meglepetésszerű kiszakadása az ihlet romantikus képzetének kortárs újrafogalmazásaként, metaforájaként is felfogható. A versben megszólaló metapoétikus³⁵⁶ szólam azonban nemcsak beszél az ihletről, de retorikai értelemben újra is játssza a költői mondanivaló „röstellkedő”, vagyis késleltetett, nehézkesen születő voltát, hiszen az, hogy mi is az alanya a vers címében szereplő hiányos félmondatnak, csak a vers zárlatában „szakad ki”.

356 Magáról a költészetről szóló.

2.6. VARIÁCIÓK VOJTINÁRA

Az *ars poetica* verstípusa történeti és poétikai megközelítésben

PINTÉR KITTI

Hogy miért az *ars poetica* költeménytípusát választottuk a lírával foglalkozó egyik fejezetünk témájául, szinte magától értetődik: a költészet mibenlétéről szóló versek különös jelentőséggel bírhatnak a költészetet tanulmányozók számára. Mivel ez a verstípus tulajdonképpen végigvonul az irodalom egész történetén, nem adódik olyan korszak és olyan irodalom az európai kultúrkörben, amelyben ne fordulna elő. Rendkívül gyakori és ebből következően sokszínű irodalmi jelenségről van szó. Ha csak arra gondolunk, manapság hogyan használjuk, milyen hétköznapi jelentéskörhöz társítjuk a kifejezést, egy egészen tág értelem sejlik fel. *Ars poeticán* manapság sokan valakinek a saját hivatásáról, szakmájáról, szabadidős vagy önkéntes tevékenységéről adott hitvallását, meggyőződését értik. Nemcsak költő, hanem tudós, üzletember, személyi edző vagy emberi jogi aktivista is rendelkezhet tehát *ars poeticával*.³⁵⁷

Fejezetünkben röviden vázoljuk az *ars poetica* különböző irodalomtörténeti változatait. Áttekintésünk elsősorban funkcionális szempontú, és alapvetően nem korszakok szerint tipologizál, bár a korszakok sajátosságait, jellemző működési mechanizmusait és összefüggéseit szem előtt tartjuk. Ezután megvizsgáljuk, hogy egyetlen versben (Arany János sokat emlegetett *Vojtina ars poeticájában*) hogyan aktiválhatók ezek az egymásra írt típusváltozatok. Mindeközben egyszerre beszélünk majd a megjelölt verstípusról, az irodalmi szövegek mozgásteréről és játékaról, illetve a hagyomány kérdéséről.

357 Példának okáért, ha az *ars poetica* szókapcsolatát beírjuk a keresőbe, az első találatok között olvashatunk a bolcsesseg.eoldal.hu oldalon – a pontosság különböző fokmértékével szemlélzett – idézeteket matematikáról, zenéről stb.

2.6.1. AZ ARS POETICA ALAKVÁLTOZATAIRÓL

Honnan ered az ars poetica? Miért lehet fontos egy-egy szerző esetében? Mennyiben lehet problematikus az ars poetica verstípusának meghatározása? Rejlík-e benne műfaji önellentmondás? Amennyiben a „szerző halott”, hogyan beszélhetünk egyáltalán költői hitvallásról?

Az ars poetica kérdésköre a szerzőközpontú irodalmi megközelítésekben mindig is kitüntetett szerepet töltött be. Értelmezői pozícióból kényelmes lehet egy életművön belül az ars poeticát kiemelten kezelni, mivel azt a látszatot keltheti, hogy mindössze néhány vers révén valamilyen átfogó információhoz juthatunk az oeuvre egészéről, amennyiben megértjük az író úgynevezett költői „hitvallását”. Bár könnyű lenne ezt elfogadni, egy életmű földolgozása ennél sokkal összetettebb probléma: gondoljunk csak arra az alapvető antropológiai mozzanatra, hogy a különböző külső ráhatások miképpen változtathatják meg a véleményünket akár súlyosnak tetsző kérdésekben is egy pillanat alatt. Ha konkrét irodalmi példára szűkítjük a kérdést, a gondolatmenet tekintetében kézenfekvő Arany János sokat elemzett *Vojtina ars poeticájára* hivatkoznunk. A szöveg alapján bár bizonyosan elgondolhatunk valamit a költő esztétikai koncepciójáról, mégiscsak egy (tettett?) szerepversről beszélünk, amely értelmezéstől függően Arany önnön írói tevékenységét éppúgy kritizálhatja,³⁵⁸ mint a fűzfapoétákat.

Ez a mozgékony-ság alapjaiban jellemzi az ars poeticát, már csak a megnevezés tekintetében is. Az ugyanis, hogy a terminust minek fordítjuk le (költészettannak vagy költői mesterségnek, hitvallásnak), műfaj-történeti szempontból lényegében attól függ, mely korszakba ágyazva próbáljuk meg értelmezni. Amennyiben a szó etimológiáját vesszük alapul, szintén látható, hogy a fentebb felvillantott kettősséget magában foglalja: az oppozíció a szószerkezeten belül is kirajzolódik. Ugyanis mesterség (ars/τέχνη) és poézis (ποίηω – eredeti jelentésében: ’teremt’, ’létrehoz’) szembenállásáról, feszültségéről van szó.³⁵⁹

358 Vö. SZÖRÉNYI László, „Epika és líra Arany életművében,” in SZÖRÉNYI László, *„Multaddal valamit kezdeni”: Tanulmányok* (Budapest: Magvető Kiadó, 1989), 164–207.

359 Ez alapvetően a szerző szerepének különféle értelmezéseiből következhet: míg Arisztotelész és Horatius esetében szaktudáshoz (mint ars) kötődik a költészet, Platónnál valamilyen isteni elragadottságból (ἐνθουσιᾶσμός) eredeztethető.

Bár a szót elsősorban Horatius azonos című episztolájához kötik,³⁶⁰ a műfaj egy tételesen retorikai szöveg, Quintilianus *Institutio oratoriájából*³⁶¹ (*Szónoklattan*) származik. Észre kell vennünk tehát, hogy a hagyomány nem a lírában gyökerezik. Quintilianus testes szövege ráadásul nem pusztán szónoklattan, de morálfilozófiai és pedagógiai felvetéseket is tárgyal. (Ebből a szempontból az antik kiindulópont tulajdonképpen közelebb áll a mai, hétköznapi értelemben használatos ars poeticákhoz, amilyen például az emberi jogi szakértő vagy a bolti eladó „hitvallása”.)

Mindenesetre az megállapítható, hogy a fenti szerzők alapvetően (1) mester-séggként határozták meg az írást. Tanköltemény jellegű, előírásokat is tartalmazó szövegeket adtak ki ars poeticaként, létrehozva így egy általános érvényű szabályrendszert, amely a különböző műfajokra egyaránt vonatkozott. A didaktikus funkció hangsúlyozása ugyanakkor kissé egysíkú megközelítése az ókori ars poeticáknak.³⁶² Ahogyan Quintilianus esetében sem csupán egy retorikatankönyvről beszélhetünk, Horatius hexameteres levelei kapcsán³⁶³ is megemlítendő a szöveg rétegzettsége, olvashatók benne reflexiók például a szerző társadalmi funkcióiról is, amely az ars poeticáról folytatott diskurzusnak csak későbbi korszakaiban vált kiemelt fontosságúvá. Innen szemlélve az ars poetica hagyományozódása is érdekessé válik. *Felmerülhet a kérdés, hogy a romantika korszaka, amely mintegy lehangoló teremtőerővel írja újra a világot, valóban olyan eredeti módon közelít-e az ars poeticához, amikor (2) hitvallássá vagy valamilyen (3) szerepkijelölő költeménnyé lényegíti át.*

Az ars poetica hitvallásként való értelmezése az egyén felértékelődésével és szubjektivizálódásának tendenciájával, az irodalom intézményesülésével köthető össze. A jól ismert klisé, miszerint különböző társadalmi hatásokból adódóan

360 A mű pontos címe: *Epistula ad Pisones de arte poetica*.

361 QUINTILIANUS, i. m., 305–306.

362 Horatius episztolái számos további kérdést vetnek fel. Olvashatók például a mediológia (ACÉL Zsolt, „»Hadd nézzék benned, mi az irodalmi«”, *Ókor* 14, 4. sz. [2015]: 45–55.), vagy akár a hatalmi diskurzus kérdéseit figyelembe véve is. (Ahogy arra Ferenczi Attila is kitér a tanulmányában, lásd FERENCZI Attila, „Horatius a költészet hasznáról”, *Ókor* 15, 3. sz. [2016]: 40–45.) Egy egész Helikon-szám jelent meg a témában, lásd: <http://real-j.mtak.hu/6091/26/Helikon2015.3.pdf>

363 Hogy ne csak ókori szerzők kerüljenek említésre, Boileau általában Horatius műve mellé sorolt *Költészettana* szintén egy didaktikus színezettel írt, a versek szerkezeti-logikai felépítésére vonatkozó regulatív költemény. Az újklasszicista szöveg a „józan értelmet” jelöli meg az irodalom szervezőelvéként, amely összetartani hivatott a kompozíciót, a verseseményt, sőt még a rímeket is.

a 18–19. században átértékelődik az emberkép, olyan változásokat okoz az irodalomban, amelyek alapján például Tverdota György az ars poeticát egyenesen átsorolja a lírai műfajok közé.³⁶⁴ Ez a mozgás okozza egyebek között azt is, hogy végeredményben hitvallássá változik, amit korábban szakértelemként értelmeztünk. Ebben az esetben nem objektivizálható költészettani levezetésekről eshet szó, hanem valamilyen belső, pátoszos meggyőződésről az írást illetően, amely könnyedén kontextualizálható a romantika egész univerzumot átpoetizáló, vallomások beszédhelyzeteiben. Példaképp, Csokonai Vitéz Mihály *A vidám természetű poéta* című költeményét az ilyen típusú vallomások versei közé sorolja a szakirodalom,³⁶⁵ amelyben még a térhasználatot is maga köré szervezi az érzélemvilág ábrázolása.

Az erős szembeállításon túl, de a főntebb fölvázoltakból következően az ars poeticákat jellemezheti a korábban említett társadalmi szerepvállalás problematizálása is, amely különböző (3) szerepkijelölésekben valósulhat meg. Ebből a szempontból érdekes lehet Petőfi Sándor életművét megvizsgálni, ahol az eltérő szerepek többféleségükből adódóan sokszor ellentmondásosak.³⁶⁶ Ha Petőfi korpuszában maradunk, gondolhatunk többek között a természeti költő karakterére, amely *A természet vadvirágában* tűnik ki, és a hagyomány- és szabálykövetés ellen fogalmazza meg önmagát, vagy *A XIX. század költőinek* váteszére, aki prófétának és „lángoszlopok”-nak nevezi a költőket.

A (4) metapoetikus, modernitásból kiinduló ars poeticákról Molnár Gábor Tamás tanulmányában kifejti, hogy esetükben a nyelv médiumára irányuló önreferencialitásról van szó, a szöveg önmagára vonatkozásában válik ars poeticává, sokszor ironikus játéktérben. Számos szöveg mellett az *Esti Kornél énekét* hozza példának,³⁶⁷ rámutatva, a nyílt kijelentés tiltásának sora („Ne mondd te ezt

364 TVERDOTA György, *Határolt végtelenség – József Attila-versek elemzései* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 256. Az *Ars poetica* elemzése egyébként jó példa a szerzőhangsúlyos olvasásra.

365 Lásd ALT Krisztián, „*A vidám természetű poéta* és *Az én Poézisom természete* (Két Csokonai-vers összevetése),” *Irodalomtörténeti Közlemények* 103, 5–6. sz. (1999): 606–611.

366 Ugyanakkor ezeket a szerepeket nem „színészi vagy lélektani játékként” kell értelmeznünk, hanem „megszólalási módként” – írja Margócsy István, amikor a korpusz ide vonatkozó kérdéseit problematizálja a szakirodalomban. MARGÓCSY István, *Petőfi kísérletek: Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2011), 92–93. A költői szerepekről általánosságban lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Szerepjátás és költészet: összhang vagy ellentmondás?” *Irodalomtörténeti Közlemények* 96, 4. sz. (1992): 715–728.

367 MOLNÁR Gábor Tamás, „Ars/poetica: a költőiségen kívül és belül (Poétikai vázlat a modern költészet önreprezentációs lehetőségeiről),” *Alföld* 67, 3. sz. (2016): 44.

se, azt se / Hamist se és igazt se”) oly módon van megfogalmazva – a szerző a „mit sütsz kis szűcs” nyelvtörővel vonja párhuzamba –, hogy a kimondás fiziológiai nehézsége érzékeltesse a kijelentés jelentéstani lehetetlenségét.

A fentebbiekből láthatjuk, hogy ez a nyelvtörő-jelleg az *ars poetica* meghatározására vagy differenciálására is érvényes lehet. A költeménytípuson belül számos ellentmondás merül fel.³⁶⁸ *Miképpen férhet meg egymás mellett a hitvallás és a szerepvers? Milyen eljárással egyeztethetők össze? Amennyiben a szerző halála*³⁶⁹ *egy 20. századi gondolat, mégis hogyan merülhet fel a szerepversek jellegéből adódóan már a 19. században a költő valódi személyének elleplezése, hovatovább: kiiktatása?*

Ezek a zavarba ejtő kérdések afelé mutatnak, hogy az irodalom mechanizmusai és hagyományozódása nem fekete vagy fehér, könnyedén egymásra íródhatnak, összerosódnak kérdések és válaszok. Pontosan ezt a határeltolódásos működést fogjuk megvizsgálni a *Vojtina ars poeticája* kapcsán a következőkben.

2.6.2. VOJTINA ALAKVÁLTOZATAIRÓL

Az elméleti bevezetésben beszéltünk arról, hogy az értelmezés aspektusai és az olvasási módok hogyan lehetnek hatással a jelentés rétegeltségére vagy akár ellentmondásaira. Egy *ars poetica* kapcsán alapvető irodalmi kérdésekkel is szembesülünk. *Hogyan érvényesíthetők a különböző olvasási módok egyetlen szövegen belül? Milyen hagyománymechanizmusok működtetik a költeményt? Hogyan hozható összefüggésbe intertextus és hagyomány? Tetten érhető-e, amennyiben igen, mi módon, az ars poeticák sokfélesége?*

A már több ízben is emlegetett *Vojtina* egy olyan szöveg, amelyből hatékonyan kiolvasható a különböző, előbbi bekezdésekben tárgyalt *ars poetica*-típusok összjátéka.

368 Az *ars poetica* különböző működésmódjairól lásd még: OSZTROLUCZKY Sarolta, „»Mi a vers nektek?« Ars poeticák a közelmúlt magyar és amerikai lírájából”, in *A modern magyar líra/próza világirodalmi kontextusban*, szerk. HORVÁTH Kornélia és OSZTROLUCZKY Sarolta (Budapest: Kijárat Kiadó, 2020), 229–246.

369 Roland Barthes *A szerző halála* című nevezetes szövege a szerző tekintélyének felszámolásáról szól.

Az a tény, hogy egy erősen kanonizált költeményt mozgósítunk az ars poetica összetett működésének szemléltetésére, egyben a szakirodalomban fellelhető értelmezések széttartására is rávilágít. Ilyen szempontból mindenképpen fontos lehet feleleveníteni, hogy a szövegről szóló diskurzusok sok esetben annak esztétikai álláspontját próbálták meg fölgöngyölíteni, kibogozni, hogy valamilyen szerzői állásfoglalást, megfejtést kapjanak az Arany-versek olvasásához. Máskor – éppen fordítva – a különböző, Arany által írt elméleti szövegeket, biográfiai adalékokat igyekeztek kimutatni. *(A szerző mely olvasmányélményei lehettek hatással a versben megszólaló hangra? Milyen szövegnyomokat, allúziókat, intertextusokat hagytak magukból ezek a korábbi olvasási tapasztalatok?)* Ezeket az értelmezési utakat egyébként maga a költemény nyitja meg, amikor a második versszakban problematizálja az irodalmi alkotásokhoz fűződő viszonyát („Olvastam egypár száz kötetre ment / Regény-, beszély-, poéma-speciment / Kit meg ne rontson aztán ennyi zöld! s / Ne rágjon ennyi éretlen gyümölcs! / – Melyből világok lettek, a káosz – / Bennem hasonló zűr támadt ahoz”), és tulajdonképpen újrafogalmazza a rousseau-i kultúrkritika álláspontját.³⁷⁰

Vizsgáljuk meg közelebbről mi is, miféle értelmezéseket kínálnak az intertextusok ebben a szövegben. A szövegek közötti kapcsolatok fontossága a költeményben már a címből kiviláglik, a tipográfia rögtön valamilyen turpisságot sejtet. Az ars poetica *a*-ja verzállal van szedve mintegy címen belüli címként, és horatiusi átvételnek minősül, utalást tételezve az ókori szerző korábbi költeményére. Ugyanakkor nem pusztán ebből a szempontból kapcsolódik a mesterséggént felfogott ars poeticákhoz. A valóság és az igazság kérdése, amelyet Arany egy megcsonkított Quintilianus-idézettel vezet fel („Mendacem oportet esse memorem”³⁷¹), már műfaj történeti szempontból is összefüggésbe hozható a horatiusi költészettannal – ahogyan azt a fejezet első szakaszában tárgyaltuk –, sőt Boileau szabályrendszeréhez is köthető az igazság-valóság, a racionalitás, illetve a „költői máz” eltúlzott használatának hangsúlyozásával. A „nem épen tisztes, de derék szabályon” felül a nyelvtani paradigmák is sokszor erősítenek a vers regulatív jellegén:

370 VADERNA Gábor, „Dallal vagyok tele: Arany Vojtina-verseinek utóélete,” *Irodalomismeret* 7, 4. sz. (2017): 99–122.

371 Eredetileg az *Institutione oratoriából*, „a hazugnak jó emlékezetet szükségeltetik”, de Arany elhagyja a mondatból, hogy „úgy mondják.”

szükségyszerűséget kifejező igéket és imperativusokat sorakoztatnak a sorok („Nemcsak szabad: – szükség fillenteni”, „»költő, hazudj!«”).

A címnél maradva, láthatjuk, hogy az nemcsak egyetlen betűvel jelzett horatiusi allúziót rejt, hanem egy nevet is. Vojtina figurája egy valós személy, szakmáját tekintve inas, akire már saját korában is fűzfapoétaként hivatkoztak költői teljesítményéért. Ennek a verselbeszlői pozíciónak a kijelölése elsősorban a parodisztikus hagyományt aktiválja,³⁷² de felidézi az *ars poetica* szerepversként olvasható sémáit is. Itt ugyanis – egy szerepkettőzés révén – nem az író Arany János (akár társadalmi) szerepvállalását olvashatjuk, hanem Vojtina Mátyás versfaragó irodalomkoncepcióját és vállalásait. A parodisztikus versekben az értelmezési keretek folytonos egymásra íródása és elmozdulása alapvető működésmódként jelölhető meg. Arany Vojtina-versében egyszerre tematizálja a komolyan vehetetlen poéta és a hazafias költeményeket író szerző karakterét, amelyek eldönthetetlen értelmezési játékként több szinten aktiválják és oltják ki egymást. Arról nem is beszélve, hogy a horatiusi költemény ilyen módon való megjelölése is a mímelés, utánzás kérdéseit vetíti előre. Arany nem pusztán aktiválja a szerepvers hagyományát, hanem újraírja, modernizálja, rávilágít a műfaj komplexitására.³⁷³ Az *ars poetica* ilyen jellegű működésmódja Arany esztétikai álláspontjának vizsgálhatóságát is megkérdőjelezi: *mi értelme a(z amúgy is elavult) szerzői intenció problematizálásának, ha a vers megszólalója eleve egy szerepből beszél?*

Ezekén túl az *ars poetica* vallomásos jellegét is paródia tárgyává teszi a szöveg. Ha megfigyeljük, a vers két nagyobb szakaszra bontható. A 64. soráig önvallomás-szerű, személyesebb hangon szól, és arról tudósítja az olvasóját, hogyan vált a költemény elbeszélője „éneklőből” „énektanárrá”. Ez természetesen azt a burkolt mozzanatot is magában foglalja, hogy olyasvalaki kezdeményez itt beavatást, akinek az korábban nem sikerült. Mindez felidézi a jól ismert klisé – amit mi semmiképp se vegyünk magunkra –, miszerint aki nem tudja, tanítja.³⁷⁴ Bár ez a vallomásos beszédmód is hangsúlyosan érvényesülni látszik, az első sor rögtön meg is kérdőjelezi, amikor Tóth Kálmán romantikus versét idézi,³⁷⁵ aki Vojtinához

372 Arany maga is „humoristico-didacticus”-nak nevezi a költeményt Tompa Mihálynak írt 1861-es levelében.

373 TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány* (Budapest: Universitas-Editio Princeps, 2013), 99–120.

374 VADERNA, „Dallal vagyok tele...”, 106.

375 „Teli vagyok dallal, mint csillaggal az ég, / Teli vagyok dallal, mint sugárral a nap...”

hasonlóan nem tartozott kora sztáriói közé.³⁷⁶ Ez több szempontból rejt magában izgalmakat. Egyrészt a versfaragó a harmadik strófában kategorikusan elveti a romantikát mint témát, illetve az alapvetően romantikusnak számító éjjeli hold természeti képet is kifigurázza: „Költő leánnyal, borral nagyralát: / Tőlem ne várja senki már dalát. / [...] / Egy mukkómat se hallád, vaksi hold!”.

Az ironia játékterébe könnyedén beleérthető a metapoetikus ars poetica-olvasat is, amelyet a boahasonlat (14. versszak) bont ki. A szöveg a „belső, nyers tartalom” és a „kívülrre vont” költőiség ellentétét állítja, és e kettő „feloldatlan” feszültségét fejeznék ki az emésztésre vonatkozó metaforák.³⁷⁷ A leírást közelebről megvizsgálva az is megfigyelhető, hogy egy duplázott alakzatról van szó, hiszen a hasonlat tartalmaz egy metaforát, a kígyó az elmélet feldolgozására képtelen vers azonosítója. Ráadásul a szövegtest éppúgy képtelen önmagába fogadni ezt a nyolcsoros alakzatot, ahogyan a szarvas ágas-bogas feje kilóg a boa szájából.³⁷⁸

A boa-hasonlat egyébként más interpretációs lehetőségeket is megnyit a vers egész tekintetében. Ha fenntartjuk azt a meglátást, hogy a szöveg a nem sikerült gesztusát ismétli különböző dimenziókban, a hasonlat köré elrendezett intertextusok egy újabb értelmezési irányt rajzolhatnak ki. A szakirodalomban³⁷⁹ korábban feltárt, ám a versértelmezésben nem hasznosított allúziók rendkívül sokfélék, az olvasó számára már-már „zagyva táppá” állnak össze. Az itt következő interpretáció az intertextusok két tematikus csoportját kívánja olvasatba vonni: a hazához kapcsolódó (Széchenyi, Tasso) és a valóság-hazugság (Quintilianus) kérdéskörét mozgósító részleteket. *Kirajzolhatnak-e vajon ezek az idézetek egy nagyívű gondolatmenetet? Mit jelenthet ez esetben egy bizonyos kontextusban (akár szöveg, akár a tényleges idő tekintetében) aktiválni egy másik szövegtestből kiszakított részletet?*

376 Gyulai Pál kritikájában így vélekedik: „Ő is [értsd: Tóth K.] az értések túlzásában és ferdeségében keresi az erős szenvedélyt s hajhászsa a cifrárt és ragyogót, hogy semmit se mondjon. [...] Valóban meguntam a dagályos ürességeket bonczolgatni.” Lásd GYULAI PÁL, *Kritikai dolgozatok* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908), 234.

377 MOLNÁR, „Ars/poetica...,” 41.

378 Uo.

379 Ide sorolhatók antik szerzők, de például Széchenyi is: ADAMIK Tamás, *József Attila: Medáliák című ciklusának szerkezete*, A Szent István Tudományos Akadémia Székfoglaló előadásai 9. (Budapest, 2006); SZÖRÉNYI László, „Magyarázatok *Vojtina Ars poétikájához*”, in *Mezei Márta 75. születésnapjára* (Budapest: Balassi – Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézet, 2004), 67–70.; TOLNAI Vilmos, „Adatok Széchenyi és Arany viszonyához,” *Egyetemes Philologiai Közöny* 55, 5. sz. (1931): 29–33.

Tolnai Vilmos – nem túl meggyőző módon – az Arany-vers középpontjába helyezett kígyóképet Széchenyi *Politikai programtörvényeinek* hazafias becsületre vonatkozó jegyzetéből származtatja, ahogyan az „olla putrida (poshadt fazék)” kifejezést is Széchenyi „kedves szavá”-nak nevezi.³⁸⁰ Az általában Tóth Kálmánhoz kötött nevezetes első verssor egyébként duplikált idézetként is értelmezhető, Adamik Tamás ugyanis kimutatta, hogy a *Satyricon*ból („nisi plenus litteris”) származó idézés is lehet. Az ominózus szöveghelyen Eumolpus egy eposzban beszél el, miképpen illenék a polgárháborúról írni. Figyeljük meg, hogy ez a fél verssor hogyan foglalja magában mindazt a feszültséget, ami a 3. és 4. strófákban összpontosul! Az a konfliktus, hogy nem dönthető el a pontos forrás, önmagában kódolja a szerelmi költészet és a hazafias költemények tulajdonképpen szembenállását, ráadásul az eposz megverselhetőségének problémáját is tartalmazza, ami az elemzés későbbi állomásainál fontos lesz. Erre erősít rá a következő duplikált idézet – Arany még jelöli is –, a „mint a beteg álma”, amely a szakirodalom belátása szerint egy Horatius-idézet, az *Ars poetica* egyik sora, („velut aegri somnia”). Ugyanakkor Tasso-intertextusként is olvasható a *Megszabadított Jeruzsálem*ből.³⁸¹ Ebben az esetben az ars poetica kérdésköre tematikusan az eposz műfajával kapcsolódik össze, hiszen Tasso alkotása egy keresztény eposz, arról nem is beszélve, hogy Horatius több ízben Homérosszal példálózik az *Ars poetica* leírásaiban. A szöveg esztétikai levezetéseihez Quintilianust idéz („Mendacem oportet esse memorem”), aki az *Institutio oratoriá*ban hosszú oldalakon át taglalja a hazugság módszertanát.³⁸² (Valós-valótlan opposíciója egyébként Boileau-nál³⁸³ és Horatiusnál³⁸⁴ is előkerül.)

380 „Külföldről való tudományok semmi egyéb, mint egy valóságos olla putrida.”

381 A Tasso-sor: „S mint a beteg álma eltűnik egy nyomba”. Ez azért is lehetséges, mert Arany részben Tassóból írta az akadémiai székfoglalóját, fordította is a művet.

382 „[...] véssük emlékezetünkbe: olyan dolgokat találjunk ki, amikre véletlenül sincs tanú; ilyenek pedig, belső megérzéseink, amiről csak mi magunk tudunk; vagy ugyanígy, amit halottak nevében állítunk (ezt ugyanis nincs, aki tagadná), aztán olyasvalaki nevében, akinek éppúgy érdeke (ő ugyanis nem fogja tagadni), azonkívül ellenfelünk nevében is beszélhetünk, mivel ha ő tagadja, megkérdőjelezzük igazát.” QUINTILIANUS 2008: 306.

383 „A való néha nem valószerű is egyben.

Nekem érdektelen egy képtelen csoda.

Amit nem hisz, az ést nem hatja meg soha.

Mit látni nem szabad, elbeszélés tudassa.”

384 Pl. „Bármit szólsz, költő, szólj jó röviden, hogy a még lágy

lelkekben foganatja legyen, s ne feledje, ki hallja.

Mert kipereg teli szívekből minden, mi fölösleg.

Ezt vidításra irod? Ne feledd el azért a valót se!”

Az elemzésnek ezen a pontján felmerülhet a kérdés, hogy a felvillantott textusok és átvételek forrásának „poshadt fazeka” mennyiben tér el a szakirodalom adathalmazási stratégiájától. Összeolvasva kirajzolnak egy hiátust, amely Arany korában terhes problémának számított: a nemzeti eposz hiányát.³⁸⁵ A romantika korszakának műfaji hierarchia-átrendeződésével az eposz szerepe fölértékelődik, a költők egy része kényszert érez az űr betöltésére.³⁸⁶ Aranyt szintén igencsak foglalkoztatta a téma, elméleti írásaiban (gondoljunk csak a *Naiv eposzunkra*³⁸⁷) és leveleiben egyaránt számontartotta,³⁸⁸ illetve a töredékben maradt *Csaba-trilógiával* kísérletet is tett a nemzeti eposz megírására. Bevezette az „eposzi hitel”³⁸⁹ terminusát, amely szorosan összefüggésbe hozható a *Vojtinában* vázolt valóságábrázolás kérdésével. Az eposzi hitel fogalma a köztudatban létező, áthagyományozott műltfelfogást mozgósította, és sokkal kevésbé helyezte előtérbe a konkrét történelmi forrásokat, dokumentumokat. Arany fölfogásában az eposz feladata nem a lejegyzett anyagok rögzítése, nem a valós történelmi események sorjázása és az objektív igazság felkutatása, hanem a nép kollektív tudatában megszilárdult igazságok leírása, annak megszövegezése, amit a nép sajátjának tekint.³⁹⁰

Az idézetek kontextusba helyezése és felértékelése tehát átrendezheti a vers értelmezési keretét, egy rendszerre ráncsoltja össze a különböző utalásokat, amelyek

385 A témakörben lásd SZILI József, „A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja,” *Helikon* 44, 3. sz. (1998): 268–288. A hiányt Vörösmarty *Zalán futása* nem oldotta föl, több problémát is találtak az eposzban, ilyen volt például a mitológia hiánya vagy a hexameteres forma.

386 Csak pár példa a jól ismert *Zalán futásán* fölül: Csokonai Vitéz Mihály töredéke, az Árpád, vagy Czuczor Gergely *Augsburgi ütközet* című szövege is ide sorolhatók.

387 A *Naiv eposzunkban* többek között azt is kifejtette, hogy nehezményezi a műfajban a hexameteres formát (megjegyzendő: Vörösmarty eposza hexameterben íródott): „A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabharatáig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint nálunk olykor történt) valamely hősköltemény talpraesettségét egyedül a Virgil formái (sokszor csupán versformái) követéséből határozni meg.”

388 „Mit szólna ön hozzá, ha valaki tisztán népi szellemben és nyelven írt (komoly) eposzra vetné fejét?” (Petőfinek, 1847. február 11.), „Csak nekünk nincs semmink!! Mythológiát csinálni kell – különben űr és pusztaság” (Tompai Mihálynak, 1857. április 19.).

389 „Nem tudom, benn van-e az aesthetica szótárában e terminus: ‘eposzi hitel’, de én annyira érzem ennek hatalmát, hogy történeti vagy mondai alap nélkül nem vagyok képes alakítani; talán nincs inventióm, phantasiám; elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, téglát kell és mészt” (Gyulai Pálnak, 1854. január 21.).

390 Ezt a nézetet parodizálhatja például a Mátyásra és Bánk bánra vonatkozó szakasz a *Vojtinában*.

a nemzeti eposz köré szerveződnek. Innen nézve a boahasonlat ág-bogas szarvast megemészteni nem tudó kígyója egy a csodaszarvas mítoszát feldolgozni képtelen versfolyammá lényegül át.

Olvasatunkban tehát körüljártuk a vizsgált műfaj különböző értelmezési lehetőségeit, és megállapítottuk, hogy – többek között a parodisztikus hagyomány játékba hozása miatt – nem tehető kizárólagossá egyik olvasat sem.

Saját értelmezésünk lekerekítéséhez szükségünk volt a kontextus(ok)ra: ahogy filológiai szempontok szerint megvizsgáltuk az Arany által idézett sorok eredeti szöveghelyét, úgy a korszak sajtóságos és szembetűnő problémáival – a nemzet szerveződésével, vagy irodalompolitikai szempontból: a nagy nemzeti eposz meg(nem)írásával – is szembesítettük a *Vojtinát*.

Ezek alapján a szöveg ugyanúgy olvasható az ars poetica műfaji sajátosságainak „csúcsra járatásaként” vagy egy meghíúsult nemzeti ars poetica ironikus elsiratásaként.

2.7. MEGHEKKELT APOKALIPSZIS. VÖRÖSMARTY MIHÁLY: *ELŐSZÓ*

PINTÉR KITTI

Az alábbi fejezetben az előbbiekhöz képest koncepciót váltunk, és elsősorban azt a jelenséget fogjuk megvizsgálni, amellyel szembesülünk egy kanonizált szöveggel való foglalatosskodás elkezdésekor (és ez, valljuk be, a tanári pályán kikerülhetetlen találkozások sorát jelenti): a bőséges, szinte feldolgozhatatlan és olykor egymásnak ellentmondó szakirodalmat.

Mi a teendő, ha ezzel szembesülünk? Hogyan tudunk felhasználni egy-egy szakirodalmi megállapítást a saját értelmezői gyakorlatunkban? Milyen kiutak lehetnek a „korábban-már-mindent-elmondtak-erről” hatásiszonyának útvesztőjéből? Ezeknek a kérdéseknek a mentén fogjuk együtt olvasni Vörösmarty Mihály *Előszó* című versét, majd megnézzük, mit jelent az összehasonlító elemzés a gyakorlatban, és milyen új irányokat nyithat egy szövegben.

2.7.1. BEVEZETÉS

Nem a leghatékonyabb stratégia egy szöveg jelentőségét tekintélyneveken keresztül szemléltetni, ez esetben talán mégis hasznos lehet ahhoz, hogy meglássuk, milyen súlyos kanonizációs teher és értelmezési hagyomány akadályozza azt, hogy Vörösmarty Mihály *Előszó* című verse hozzáférhetővé váljék számunkra. Ez több szempontból is nehezítő tényező.

Vörösmartyra már saját korszakában is a „nemzet költőjeként” hivatkoztak,³⁹¹ az is hírértékű volt, ha megjelent valamilyen kulturális eseményen,³⁹² néma tüntetésnek számító temetése után pedig, a Bach-korszak színterén, már a neve kiejtése is politikai demonstrációt jelentett.

Amikor azt próbáljuk feleleveníteni, hogy későbbi írógenerációk számára milyen jelentőséggel bírt maga az *Előszó*, többek között olyan meggyőzőerővel rendelkező szerzők nevével példálózhatunk, mint Szerb Antal, Babits Mihály, Pilinszky János vagy Nemes Nagy Ágnes. Ezek az írók és költők nem pusztán arra reagáltak, hogy milyen hatást gyakorolt a saját munkájukra az életmű egésze vagy egy-egy adott vers, hanem komoly értékítéletet is megfogalmaztak. Természetesen már az előbbi tényező is folyamatosan legitimálja, pozícióba helyezi a verset, de gondoljunk például arra, hogy mennyire rögzült a köztudatban a „Most tél van és csend és hó és halál”, mint a – Nemes Nagy Ágnes belátása szerinti – „magyar költészet legnagyobb verssora”.³⁹³ Szerb Antal egy „testileg-lelkileg teljesen tönkrement költő” sorait véli felfedezni az *Előszó*-ban, és egy elemésztő lelki betegségre³⁹⁴ fogja a költemény „értelmen túli” megszólalásmódját.³⁹⁵ Az örület alakzatainak projektálása és összekapcsolása az önmagán túlmutató, értelmetlen nyelv képzetével a Nyugatos nemzedékek kései Vörösmarty-olvasására igen jellemző. Ez

391 Vörösmarty társadalmi státuszáról bővebben lásd SZILÁGYI Márton, „A »nemzeti költő« szereplehetőségei és válságai (Vörösmarty társadalmi státuszáról),” *Irodalomtörténeti Közlemények* 119, 1. sz. (2015): 62–70.

392 Pusztán egyetlen kiragadott példa a számos esetből: a *Hölgyfutár* és a *Budapesti Visszhang* egyaránt beszámolt arról, hogy amikor a Nemzeti Színház az évadot az Áldozat című drámájával nyitotta meg, Vörösmarty megjelent az eseményen.

393 NEMES NAGY Ágnes, „Vörösmarty Mihály: *Előszó*,” in *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék*, szerk. SZÉKELY Magdolna (Budapest: Magvető Kiadó, 1992), 269.

394 Továbbá: „Vörösmarty képzeletének valami megszállottság-jellege van, érezni, mintha nem volna ura saját képeinek, nem ő költi azokat, hanem azok kényszerítik, hogy költsön.”

395 SZERB Antal, *A magyar irodalom története* (Budapest: Révai Kiadó, 1935), 303.

később szelidül például Pilinszky megközelítésében, aki a befogadó perspektívájára fókuszál inkább, és az elemezhetetlenséget („azokat a sorokat szeretem a legjobban, amik elemezhetetlenek”³⁹⁶) emeli ki.

Innentől ezt a koncepciót nehéz leválasztani a költemény történelmi kontextusáról. Irodalomtörténeti klisé, hogy a verset a szabadságharc bukása utánra datálhatjuk,³⁹⁷ a szakirodalom sok esetben köti ide az *Előszó* apokaliptikus beszédmódját a végzetes kiábrándultság és csalódottság élménye köré rendezve.

Ezek az olvasatok szilárdan meghonosodtak a tankönyvekben is, nemcsak az irodalom, de a társtudományok esetében is. Az NKP oldalán könnyedén elérhető online anyagok között a tizenegyedikes történelemkönyvben az *Előszót* idézik Az önkényuralom időszaka Magyarországon című leckében.³⁹⁸ Az egyik szövegrészhez kapcsolódó feladat az, hogy „*Idézzük fel az irodalomórán tanultakat a szabadságharc utáni költészetről!*” Ez a perspektíva – talán fogalmazhatunk így – erősen egy irányba terelte a vers értelmezési keretét. A szövegek keletkezéstörténeti és biográfiai szempontokhoz kapcsolása sokat szűkíthet a versdimenziókon. Ebbe a hibába persze könnyű beleesni, mivel az *Előszó* eleve felkínálja a lehetőséget a kezdősorban adott titokzatos határozószavával és közelre mutató névmásával.

2.7.2. „A FILOLÓGIA HATALMA”

„*Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég.*”³⁹⁹ A filológusok számos munkaórát beletettek abba, hogy a „midőn” üres deixisét feltérképezzék. A vers megírásának ideje bizonytalan: a költemény Vörösmarty életében nem jelent meg, kortársai sem ismerték, a kéziratokon nincs évszám, Gyulai Pál sejtése pedig, hogy 1850–51 telén keletkezett, valószínűleg téves. Leleményes koncepció, hogy próbálták verstani szempontokat figyelembe véve datálni, és a *Lear király*hoz kapcsolni, ugyanis az is drámai jambusokban íródott, és Vörösmarty ez idő tájt fordította.

Mielőtt belevetnénk magunkat a keletkezés körülményeinek tárgyalásába, érdemes feltenni a korábbi gondolatmenetből is kikövetkeztethető kérdéseket.

396 PILINSZKY János, „Kettesben” (beszélgetőtárs: Szilágyi János), in PILINSZKY János, *Beszélgések*, szerk. HAFNER Zoltán (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 283.

397 A datálás kapcsán a textológiában számos bizonytalanság van, nem ért egyet a szakirodalom.

398 NKP: Történelem 11: https://nat2012.nkp.hu/tankonyv/tortenelem_11/lecke_02_010

399 Kiemelések a szerzőtől.

Vajon mennyiben befolyásolja az értelmezésünket, hogy tudjuk vagy nem tudjuk a vers köré szerveződő adatokat? Korlátoz vagy megszabadít minket ez a (nem) tudás? Miért lehet fontos az életművön belül a pontos datálás és a kontextus meghatározása ennek a szövegnek a kapcsán? Létrehozható-e így egy műimmanens értelmezés?

Az idézetben következő kurzivált „ezt” szó szintén heves vitákat eredményezett az irodalomtudósok között. *Mire mutathat ki vajon ez a névmás? A vers kizárólag saját írásaktusáról beszélne?* Ez utóbbi felvetést általában a költemény címével és műfajtörténeti megfigyelésekkel szokták cáfolni. Ebben az időszakban a klasszicista alapú műfaji rendszer dominált, amelyben az előszó nem funkcionált önállóan. Vörösmarty versén is látni vélhetjük a prologus sajátosságait. Ha megvizsgáljuk az igei személyragokat, erős alkotói jelenlétet aktivál például az „írtam” kifejezés, míg az utolsó strófa kérdésfeltevése rámutat valamilyen, a prologusokra jellemző, dialogikus igényre („Kérdejték akkor ezt a vén kacért, / Hová tévé boldogtalan fiait?”).⁴⁰⁰ Amennyiben egy előszóról van szó, feltételeznünk kell egy főszöveget, amit előkészíthet. Gyulai Pál úgy vélte, az Örök zsidóhoz írta a verset, német fordítója, Hoffman szerint az életmű elé értendő, egyesek a *Három regét* jelölik meg alapszöveggként, de *Az áldozat* című drámája szövegbetétjeként is olvasták már. Szegedy-Maszák Mihály például – a korábban vázolt műfaji problematika ellenére – interpretációt kínál a vers önálló értelmezésére.⁴⁰¹

Az előbbi két ötletet a már meglévő értelmezések több ízben kizárták, szerintük Gyulai logikája téves: miért írná egy befejezetlen szöveg elé, prologust általában a mű befejezte után készítünk. A *Három rege* előtt pedig, amelyet gyerekeknek ajánlott, értelmezhetetlen és indokolatlan volna ez a fajta apokaliptikus beszédmód. *Az áldozat* című dráma viszont annyiban érdekes lehet, hogy kontextusként abszolút megváltoztatja a költemény hangvételét. Egy honfoglaláskori szerelmi történetet bont ki ugyanis, amelynek prologusaként az *Előszó* a mentegetőzés narratívájában is értelmezhető: ez az előadás szerelmesek tragédiájával fog érvényt nyerni, pedig számos, sokkal nagyobb problémánk is van a szerelmi bosszúnál.⁴⁰²

400 HUBA Márk, „Az előszó és ami mögötte van,” *Tisztaíj* 53, 65. sz. (1999): 1–16.

401 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A kozmikus tragédia romantikus látomása. (Az *Előszó* helye Vörösmarty költészetében),” in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus* (Budapest: Magvető Kiadó, 1980), 182–220.

402 MILBACHER Róbert, „Az *Előszó* filológiájának bizonytalanságairól,” in Vörösmarty és a romantika, szerk. TAKÁTS József (Pécs – Budapest: Művészetek Háza – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000), 179–194.

2.7.3. A ROMANTIKUS NYELV HATALMA

Több mint egy oldal szólt eddig a keletkezéstörténetről, pedig hangsúlyoztuk, hogy nem szükségszerűen ebből a problémából akarunk kiindulni, azonban ez adódik a szöveg különböző olvasásmódjaiból, a szakirodalom korábban felkínált értelmezési útvonalaiból. Tulajdonképpen azt szemléltettük, hogyan lehet egyszerre mankó és az interpretációt korlátozó tényező a kánon, mintha a korábbi irodalom ismerete nélkül csak dadogni volna képes az értelmező, ugyanakkor legitim állítást sem mondhatna a szövegről a korábbi olvasatokban való tájékozódás hiánya esetén.

Pedig, ha megtanulunk a szekunder irodalom vonatkozásaival együttműködni, nem eltévedni az útvesztőjükben, akkor például megengedhetjük magunknak azt a szórakoztató gondolatkísérletet, hogy mérlegeljük, miképpen olvashatók össze a verssel a kézirat mellé rajzolt, restaurálás tervét ábrázoló épületvázlatok. Miközben a költemény dimenziójában minden kontrollálhatatlanul esik darabjaira és pusztul el egy kozmikus rádöbbenésben, addig feltehetően az azonos kéz által készített skicceken korhadó lakrészek kapnak új tartópilléreket. A (vizuális kontextusként értett) rajz és a szöveg relációja feltárja az emberi működésmódok behatását, amelyeket a költemény mozgósít. Egyidejűleg jeleníti meg az erőziót, már amennyiben csak azt nézzük meg, hogyan veri szét a saját logikai ívét az ember alkotta szöveg (a nem túl konzekvens istenképre gondolhatunk például, amely egyszerre hagyatkozik a zsidó-keresztény kultúrkörre és a görög mitológiára), és azt az embert, aki épít, fejlődik, munkában él, mint a hangya. Akár a versben megfogalmazott teremtés- és pusztulásmotívum víziójaként is interpretálhatnánk mindezt.

2.7.3.1. Látomás és tragikum

A szöveg egyik legfontosabb műimmanens értelmezése – amelyet az irodalom-tankönyvek is átvettek, így megkerülhetetlenül ismernünk kell – látomásként értelmezi a verset.⁴⁰³ A romantika korszakában a látomás és az álom kategóriái szétválaszthatatlanul egybefonódtak, a tudattalanhoz hasonló tartalmat jelentettek. Az *Előszó*ban a látomás valamilyen hozzáférést ad a világ megismeréséhez, ugyanakkor ez a hozzáférés csak pusztulást és értékvesztést, valamilyen visszafordíthatatlan kilátástalanságot enged látni.

403 SZEGEDY-MASZÁK, „A kozmikus tragédia...,” 182–220.

Szegedy-Maszák több ízben hivatkozott értelmezésében a szerkezet egyszerre szerves és szerkesztett, így ennek a kérdésnek külön figyelmet szentel: úgy véli, a vers több szintjén is leírható a hídszerkezettel (azaz hármas tagolódású). Ezt a szakaszolás, a verselés, az egyes jelentésegységek és az időszerkezet aspektusából is feltérképezi.⁴⁰⁴ A szakirodalom ugyanakkor vitába száll ezzel a kiterjesztett szerkezeti értelmezéssel. Kappanyos András például meggyőzően bontja le pontról pontra. A két értelmezés igazán izgalmas párbeszédbe lép: Kappanyos megállapítja, hogy a szakaszolásra vonatkozó hármas tagolásba még nem lehet belekötni, ugyanakkor a verselés kapcsán a felosztás (tíz és tizenegy – kizárólag tíz szótagból álló sorok – és egy tizenegyes sor) már tévedésen alapszik. A negyvenkilencedik sor ugyanis („Hová tevő boldogtalan fiait?”) szintén tízszótagos, mivel az *ai* kettőshangzónak, diftongusnak veendő.⁴⁰⁵ Bár a szerző a hídszerkezet következetes kimutathatóságát megcáfolja, mégis ugyanarra a következtetésre jut, mint a másik tanulmány írója: egy remekműről van szó.

Szegedy-Maszák Mihály egyébként nem elsősorban a szerkezet alapján ítéli meg így az *Előszót*: hosszasan elemzi a vers sajátos nyelvét. A fennkölt romantikus kategóriáját mutatja ki a retorizáltság, a stilizáltság, a poetizáltság és a jelképteremtés szempontjain keresztül. Megállapítja, hogy egy erősen sűrített, mintegy önmagát megteremtő, a köznyelvtől igen eltérő nyelvet szólaltat meg a vers.⁴⁰⁶

Fogadjuk el, hogy a szövegben megjelenített léttragikum elsősorban a nyelvi teremtőerőből származtatható. *Nézzük meg, milyen lenyomatai vannak a romantikus nyelvfilozófiának a szövegben! Miben áll a romantikus nyelvfelfogás? Hogyan függhet össze a romantikus töredékkel? Milyen módokon tematizálja a szöveg a fragmentumot?*

A nyelvi teremtőerő szerepének megértéséhez alapvetően ismernünk kell a romantika nyelvfelfogását, mely szerint a nyelvnek valóságképző ereje van.⁴⁰⁷ Olyan entitás, amely folyamatosan kialakulóban van (*im Werden*), nem leképezője valaminek, hanem mintegy médiumként szűrődik át rajta minden. Olyan beáramló, átható, kozmikus energia, amiben az ember önmagára eszmél és megalkotja magát. August Wilhelm Schlegel az óceánhoz hasonlítja, amely fluiditásából adódóan

404 SZEGEDY-MASZÁK, „A kozmikus tragédia...,” 209–213.

405 KAPPANYOS András, „Közelítések az *Előszó*hoz,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 94, 4. sz. (1990): 539–557.

406 SZEGEDY-MASZÁK, „A kozmikus tragédia...,” 214–220.

407 Bővebben lásd S. VARGA Pál, *A valóság mint nyelvi konstrukció a 19. századi magyar irodalomban* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2013).

akárhová beszivárog, mindent összegyűjt, és önmagába foglal, ugyanakkor átláthatatlan mélység jellemzi. Ez bizonyos szempontból nekifeszül az ember által konstruált értelem fogalmának, homályossággal, sötétlettel jár.⁴⁰⁸ Ha innen olvassuk a verset, ennek a romantikus erővel feltörő nyelvnek a visszavonhatatlan pusztítását lenyomatolja, ehhez járul prológusként.

Ez az átható-beláthatatlan kérdéskör a nyelv kapcsán összefügg a romantikában a rész-egész kérdésével, a töredékkel. Ha a szó etimológiája felől indítunk, a *fragmentum*, a töredék, a rész egy valaha volt egészről leváltat jelöl, valamilyen hiányt fogalmaz meg önmagában. A töredék esetében ezt egyfajta totalizáló hiányként értelmezi, amivel a töredék képes többet tartalmazni, mint ami elmondható volna.⁴⁰⁹ „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.”⁴¹⁰ Schlegel kis állatkáját Földényi László egy kozmikus rettenetté nagyítja föl a fragmentumról szóló esszéjében: amennyiben a töredék világszervező erő, a tüskéi fenyegetően meredeznek, és minden egészt fölnyársalnak.⁴¹¹

Nem nehéz összefüggésbe hozni mindezt Vörösmarty versével. Már műfaji szempontból is megállapítottuk korábban, hogy a prológusok valamilyen teljesről való leválasztottságot mutatnak, hiszen feltételezzük a hiányát egy szövegnek, amelyhez tartozhatnak. Ez volt az a hiátus a korábbi szakaszokban, aminek az űrjét az értelmezői hagyomány kényszeresen ki akarta tölteni. Amennyiben előtérbe helyezzük a romantika tendenciáit, az *Előszó* nem igényel magának főszöveget, mert önmaga értelmezhető akként.

Ha közelebbről megnézzük a költemény motívumrendszerét, láthatjuk, hogy a töredékességet több szinten is tematizálja a szöveg. Korábban már említettük, hogy a mitológia kétarcúan (a görög-római és a zsidó-keresztény kultúrkörből) jelenik meg, de egyik arca sem látszódik egészen.

408 August Wilhelm SCHLEGEL, *A poézis*. <http://www.c3.hu/~prophil/profi054/schlegel.html>

409 Fred RUSH, „Irónia és romantikus szubjektivitás,” *Passim* 11, 1. sz. (2013): 126–158, 139–148.

410 „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.” Friedrich SCHLEGEL és Wilhelm SCHLEGEL, *Athäneums-Fragmente und andere Schriften* (Berlin: Hofenberger, 2013). Tandori fordításában: Friedrich SCHLEGEL és Wilhelm SCHLEGEL, „Athenäum töredékek,” ford. TANDORI Dezső, in Friedrich SCHLEGEL és Wilhelm SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980), 261–356.

411 FÖLDÉNYI F. László, „Az Egész árnyéka: A romantikus töredékről,” *Jelenkor* 56, 3. sz. (2013): 261–269.

A testhez kapcsolódó képzetek mindig valamilyen töredékes formában jelennek meg, ha nem is csonkák vagy szétroncsoltak minden esetben a testrészek (mint ahogyan a következő sorban a vész: „Emberfejekkel lapdázott az égre”), a színek-doché szóképében kerülnek a szöveg felszínére („Küzdött a kéz”). Az ember a költemény által ábrázolt világkép szerint egy lefokozott (a harmadik sorban hangyához hasonlító), közel sem teljes entitás, „félíg isten, félíg állat”. Ez a nagyravágyó teremtmény a vész okozója a költeményben, ami a szó áradó erejével megpróbál „egy új, egy dicsőbb” teremtésaktust, és amit el kell törölni és meg kell semmisíteni emiatt.

Ezt a nyelvet próbálja túloldítani a vész. Látszólag sikerül neki, hiszen csend van és halál, de a szöveg a második strófától (a szó megszületésétől) mégis megtartja a vers legvégéig, hogy megszemélyesítésekben beszél el a pusztulást, a természet ellentartását és az istenek haragját. A vésznek „vérfagylaló keze” van és lábai, az égnek arca, a nyomornak „gyámoltalan feje”, isten és a föld megöszülnek, a hajfodrász tavasz pedig derék szakmát szerez. Az ember kiírhatatlanná teszi magát a természetből a nyelv átható teremtő erejével.

2.7.4. A SZELLEM MŰKÖDIK

Vörösmarty verse a romantikus nyelv működésének leleplezésére és feltárására kiváló szemléltető anyag, bár kétségtávol kihívást jelenthet: nem pusztán „értelmen túli” megszólalásmódja, szakirodalmi túlterheltsége miatt is. Láthattuk az első fejezetekben, milyen csapdákat állíthat a gazdag értelmezési hagyomány, melytől nehéz elszakadni egy önálló értelmezés kialakításakor, és olykor a megszólalók sem lépnek párbeszédbe egymással. Megállapítottuk ugyanakkor azt is, hogy a szakirodalom elhagyhatatlan mankó, belátó használata hozzáférést adhat a szöveg különböző olvasásmódjaihoz.

Ami viszont megkérdőjelezhetetlenül segítséget nyújthat abban, hogy egy szövegről gondolkodva ne szoruljunk végleg a szakirodalom hálójába, a komparatistikai, azaz összehasonlító elemzés. Az ilyen típusú befogadói attitűd nem pusztán a saját dolgunkat könnyítheti meg, hanem a diákokét is: az összehasonlító elemzések lehetővé teszik, hogy egy másik perspektívából, mintegy egymásból értsük meg a vizsgált verseket. A nyelvi vagy akár gondolati síkon nehezebben hozzáférhető szövegek, amilyen például Vörösmarty költeménye is, megfeythetőbbé válhatnak, ha valamihez képest próbáljuk megérteni őket. Praktikus módszertani eljárás lehet

a tanórákon a mai köznyelvhez közelebbi, kortárs szövegekkel összevetni a megítélésünk szerint kevésbé megközelíthető irodalmi alkotásokat. Ráadásul az összehasonlítás intermediális műfaj is lehet, amely további izgalmakat is felszínre hozhat.

Ebben a rövid fejezetben tehát nézzük meg két szempont alapján, hogyan boldogulhatunk egy ilyen jellegű megközelítésmóddal! A választott mű Borbély Szilárd *Halotti pompa* című, a kortárs irodalom egyik legmeghatározóbb verseskötete, amely egy szigorú kompozícióban megszerkesztett nagyforma. Számos szempontból érdekes ez a szöveg, többek között ez teszi alkalmassá arra is, hogy Vörösmarty-val összeolvashatóvá váljék. Már a forma/műfaj is kérdéseket vethet fel, például: *hogyan olvasható össze a nagyforma az előszó természetével? Mit tesz a műfaji megjelölés (szekvencia, előszó) magukkal a szövegekkel?* A vizsgálódás érdekessége, hogy ebben az összevetésben egyetlen kéziratot (ti. a Vörösmarty-vers tulajdonképpen sosem került publikálásra) és egy sokszorosított, több kiadást megélt könyvtárgyat helyezünk egymás mellé. (Általában véve jó stratégia közelebbről is megvizsgálni a szöveghordozók materialitását, mielőtt belemerülnénk a szövegelemzésbe: *mit árulnak el a költeményről?* Egy kézirat esetében az anyagi kontextus az írásfolyamat hordozója is, aktiválhatja az *ultima manus*, az utolsó kéz elvét, felvethet textológiai kérdéseket, amelyek akár az egész szövegkohéziót képesek módosítani. Ezt a kérdéskört a későbbiekben még érinteni fogjuk!)

De most térjünk rá a *valódi* körülményekre, és nézzük meg az első választott szempontot, az *Előszó* kapcsán korábban már fókuszált lehetséges interpretációi szerint!

(1) *Hol, mikor, miért?* A filológiai aspektusok felgöngyölítése a leginkább kézenfekvő kiindulási pont, hiszen a gondolatmenetünk elején is a gazdag szakirodalmat és az ide vonatkozó ellentmondásokat emeltük ki. Megállapítottuk, hogy rendkívül keveset – legalábbis elenyésző tény – tudunk az *Előszó* keletkezéstörténetéről, a költő életművében való pozíciójáról. Borbély verseskötete kapcsán a paratextusok egészen konkrét utalásokat tartalmaznak erre vonatkozóan. A komoly jegyzetapparátus nemcsak intertextusok pontos forrását jelöli meg, de szigorú értelmezési irányt is mutat, tulajdonképpen a szerzői intenció leleplezésével. Három újságcikket citál, amelyek részletesen számolnak be egy idős házaspár elleni, szenteste elkövetett rablógylókosságról. Ezen a ponton nem derül ki, hogy a szerző szüleit érte a támadás, a 2022-ben kiadott – több paratextust is felvonultató – legfrissebb kiadás *Utószava* viszont több ízben tesz erre utalást, sőt, külső textusokat is beemel magába a kötetbe, az íróval készített interjúkból idéz, illetve Borbély saját

szövegértelmezéseit is feleleveníti. Érdekes megfigyelni, hogyan helyezik narratívába a kötetet a jegyzetek, amelyek a karácsony idején megtörtént tragédiáról tudósítanak: az író édesanyja meghal, édesapja pedig életveszélyesen megsebesül egy őket ért rablótámadás következtében, ennek a traumának a lenyomatai a szekvenciák, a gyászfolyamat része az írás. Természetesen a fikciót még így sem tudja teljesen felfüggeszteni maga a könyvtárgy, legalábbis az első kiadások, a Száz Pál által írt utószó könyvbe illesztéséig.

Mindkét szöveg kapcsán fontos tehát a kontextus a való világ dimenziójából, az egyiknek azért, mert ismerjük, a másiknak azért, mert nem.

Félreértés ne essék: nem a biográfiai adatok szigorú felvázolása az érdekes nekünk ebben a kérdéskörben, sokkal inkább az, hogy milyen alapvető irodalmi problémákat és kérdéseket vet föl ez az alapállás.

Vajon mennyire szükséges olvasóként tisztában lennünk a körülményekkel? Hogyan befolyásolja az értelmezést, hogy ismerjük a szöveg keletkezéstörténetét? Jó vers-e az, amelynek a jelentésköre leszűkíthető egyetlen értelemre? Hovatovább: mi teszi irodalomká az irodalmat?

Borbély kötete nem engedi meg, hogy a körülmények tudata nélkül olvassuk, lényegében a koncepció részeként értendők, az *Előszó* esetében pedig egyenesen a recepció nem hagyja meg nekünk ezt a szabadságot.

Ebben a perspektívában az olvasó amellet, hogy ezekkel az alapkérdésekkel találja szemben magát, tulajdonképpen nyomozóvá lényegül át. A filológiai munka nyomozással való párhuzamba állítása már-már toposzként működik, illetve a *Halotti pompa* jegyzetapparátusa játékba hozza magát a nyomozói szerepkört is az idézett cikkekkel (ahol egy alezredes a megszólaló) és a különböző jogi kifejezések mímelésével.

Térjünk hát rá a nyomozati anyag következő kérdésére!

(2) *Miből, mivé?* A töredékesség kérdését Vörösmarty esetében részletesen megvizsgáltuk: több ízben tematizálja a fragmentumot. A *Halotti pompával* összevetve alapvetően a mitológémák patchwork-mintázatának és a testhez való viszonyulásnak a tekintetében lehet érdekes.

Mi a két szöveg kapcsolódása a mitológiához? Szórakoztató, hogy ez a kérdés részben filológiai: a válaszuk tulajdonképpen attól függ, melyik szövegvariánst vizsgáljuk meg. A Borbély-kötet első kiadásai a keresztény (*Nagyheti Szekvenciák*) és az antik (Ámor és Psziché Szekvenciák) elemeket mozgósítják, a szerző csak később toldotta hozzá a kötethez a *Haszid Szekvenciákat*, amely a zsidó kultúrkörből merít.

Ez igen nagy módosítás egy verseskötet esetében. Ugyanakkor, ha az *Előszót* nézzük ilyen aspektusból, láthatjuk, hogy egy-egy átírás is radikális változást eredményezhet az értelmezésben. A „Meghozni készült a' legszebb jutalmat” verssor esetében eredetileg a „menyasszony” szó szerepelt a „jutalom” helyén. Ezt a változtatást nem stilisztikai szempontok eredményezhették, hanem a keresztény apokalipszis kiemelése a szövegvilágból, amely nem engedi érvényesülni a megváltás kegyelmét, hogy a cél nélküli pusztulásnak adjon helyet.⁴¹² A szó kicserélése az antik és a keresztény történelemfelfogást is ütközteti, míg az antikvitás történelemképének ciklikus szerveződése elutasítja az individuum egyéni cselekedeteinek történelemformáló hatását, addig a keresztény teológia Istentől eredezteti azt.

A *Halotti pompa* hasonlóképp valamilyen hiányt definiál, hiszen a kötet kiindulási pontja tulajdonképpen az, hogy a megváltás elmarad. Az örökkévalóság-képe is érdekes: a versekben újra és újra megtörténik Krisztus szenvedéstörténete és meggyalázása, más alakban, más szavakkal és más koncepcióban, e tematikus ciklikusság ellenére az idő mintha véget tudna érni, bár a szövegek örökkévalóságként definiálják („Az örökké-valóság / rövid, mint az élet, / hirtelen ér véget, / mire elmeséled.” – *Aeternitas* [1]). A szekvenciák lényegében *előszók* a kegyelemhez, ami soha nem történik meg, hiszen ezerszeres ismétlésben látjuk azt, ahogy véget ér minden, Isten elrendelése szerint pusztul el a megváltó – mindhiába.

A temporalitás mibenlétét Borbély egyébiránt az összemontázsolt mitológiák mellett a nyelvvel is összeecsatolja.

*Mikre fókuszálnak a szövegeink, ha metanyelvi vonatkozásait figyelfük? Az Előszó kapcsán hosszasan beszéltünk a romantika nyelvének világformáló hatásáról és arról, hogyan menti át az emberit a természetbe kiírhatatlanul. Hasonlóképp Borbélynál, a nyelv tartósítja a lelket a test szétmorzsolódása után is („Majd / személyisége [ti. a gyermeknek] is a nyelv által alakul ki. Ezért / van, hogy az én nem ég el a krematóriumban” – *Az anyagtalan magzat*). Ugyanakkor megjelenik a nyelvnek nem természeti vonatkozása is, egy olyan értelemben vett nyelv, amit mélység és magasság egyaránt üdvözöl. A *hangok emblémája* című szöveg így magyarázza: „A nyelv a legkegyetlenebb. Nem emberi.” A strófák azt beszél-
lik el, hogy a Hang kegyetlen Istenként szállja meg az emberi testet, a beszéd-
ben „valamikori véres szörnyűségek / okozta megrendülés miatt összezavarodott /
tudatok lenyomatai” nyilvánulnak meg csupán. Izgalmas poétikai-narratív játékot*

412 SZEGEDY-MASZÁK, „A kozmikus tragédia...,” 188–189.

eredményezze, ha ezt a szöveget az *Előszó* mellé helyeznénk egy papírlapon, hiszen a kontextusukból (a kötetegészből) kiragadott, főntebb idézett sorok mintegy a Vörösmarty-szövegben ábrázolt Vész emlékjeleiként kezdenének el működni. Annak a Vésznek, aki Vörösmartynál emberfejekkel labdázik.

Ezzel meg is érkeztünk a töredék kérdéskörén belüli utolsó szempontunkhoz: a csonka testek és testcsonkok problémájához. *Hogyan és miért válhat töredékké a test? Milyen metaforákat és szimbólumokat aktiválnak ezek a képzetek a szövegek összjátékában?* A *Halotti pompa* első kiadásának a kötetborítója is⁴¹³ tematizálja a testet: Jézust látjuk élettelenül heverve a könyvfedélen. Andrea Mantegna perspektivikus ábrázolása egyszerre kényszerít minket térdelő pozícióba, és mutatja be Krisztust megrendítően kiszolgáltatott helyzetben.

A test itt funkciótlan, az emberi élet hiányának emlékműveként jelenik meg. A halott Jézus képe – és ez a kötet témájából mintegy alapvetően következik – visszatérő elem. A *Nagyheti Szekvenciák* XIII. számozott, *Hogy megkínóztak Téged, Krisztusunk...* kezdetű szövegében például a boncasztalon fekvő Jézus, aki valaha egész test volt, darabjaira esik szét a halálban: „Szemgolyó gurult, gurult, és / nézted, ahogy tested // Elveszik, hogy megtörik és elviszik” (XIII.). A szem szerepe Borbély életművében egy kidolgozott motívum, leépíti a toposzként működő „lélek tükre” értelmezést, és – ahogyan az idézetből is kiviláglik –, egy nagyon fizikális dimenzióban használja a szervet.⁴¹⁴

Az *Előszó*ban a szem szerepe valami hasonlót mutat: a Vész kitörésekor (el-sötétülnek az égnek arcai), vagy utána (beleőszülésekor) megnyomorodik a föld szeme, megvakul vagy egészen elhomályosul a szövegben, annyira, hogy üveg-szemre szorul. (Az „üveg szem” kifejezés többféleképp is olvasható: a korszakban legvalószínűbben a szemüvegre hivatkoztak így, de természetesen szemprotézisként is érthető.) Az utolsó versszak meglebegtet valamilyen föloldozást („a fagy fölenged” az üveg szemén), de ez pusztán hazug reménynek mutatkozik („Jókedvet és ifjúságot hazud”). Amit e motívumhoz hozzátehet Vörösmartynál a borbélyi szemkoncepció,

413 A *Jelenkor* 2022-es kiadása már nem Mantegna *A halott Krisztus siratása* című festményét használja.

414 Bővebben lásd KRUPP József, „»Kitörlött értelem«. Borbély Szilárd: *Halotti pompa*,” *Vigilia* 71, 2. sz. (2006): 119–127.

az az, hogy a kötet több ízben Krisztushoz köti a szövet: így összekapcsolható a zsidó-keresztény kultúrkörrel is, amelyet a költemény egyébként is mozgósít.⁴¹⁵

A szem ugyanakkor természetesen korántsem fedi le a test töredékességének palettáját a szövegekben, már önmagukban, de egymás mellett vagy egymásból olvasva a kötet egyes verseit és az *Előszót*, határozottan felértékelődik a testtájak, a szervek szerepe. A fej, az agy, a haj, az anyaméh – Borbélynál egészen biológiai pontossággal és lebontásban –, mind nagyon kidolgozott motívumok, amiket ki lehetne egymásból bontani, és igen messzire mutatnak. *Hogyan jelenik meg a Halotti pompában például a köldökszín? Miképpen köthető össze Szűz Mária figurájával? A felvázolt anyakép hogyan olvasható rá Vörösmarty Előszavának anyaföld-karakterére?*

Már a fentebb felvillantott két szempontból (filológia és töredékesség) is megállapítható, milyen izgalmas, és egyébként talán fel sem merülő gondolatok születhetnek két egymástól távolinak tűnő irodalmi szöveg összevetéséből. Az *Előszó* és a *Halotti pompa* egyaránt a lealjasodott emberi nyomorúságról és esendőségről beszél, a gyarlóságot hasonló eszköztárral próbálja ábrázolni.

Fontos észben tartani: nem egyetlen értelem van. Vörösmarty költeményéből számos olyan út nyílik, amely produktív interpretációkat kínálhat, akár komparatistikai elemzésekben is: összeolvasható például Hölderlin *Mnémoszüné* című versével a romantikus nyelv hasonlóságainak további kiaknázása végett, de a versben aktivált apokaliptikus megszólalásmód aktualizálható a videojátékok perspektívájából is. Érdeemes volna például megnézni a szöveget a 2023-as évben újra felkapott *Last of us* című játékkal összevetve, amely egyszerre játszódik egy világ utáni világban, és jeleníti meg a nyelv szétforgácsolását ennek az eltorzult valóságnak az egyik tüneteként.

E merésznak ható párhuzamból is kiviláglik, Vörösmarty sokak által olvasott verse rengeteg perspektívára nyitott, sokféleképpen értelmezhető és aktualizálható. A tétova ötletek és szokatlanul indokolt társítások produktív, új értelmezéseket jelenthetnek, melyek által „megszülni vágyván”, az elsöre akár ijesztőnek tűnő, erősen kanonizált irodalmi művek újra a „teremtés hangján” szólalhatnak meg.

415 A szöveg első kézírata bővelkedik a nyilvánvaló bibliai motívumokban. Ezekről bővebben lásd MILBACHER Róbert, „Az *Előszó* egy lehetséges értelmezése,” *Tiszatáj* 55, 79. sz. (2001): 6–9. (Diákmelléklet)

2.8. HORATIUS ÉS TÁRSAI BT.

Horatius: *Carmen* I. 9. = „Thaliarchus-óda”,

Berzsenyi Dániel: *Horác*,

Babits Mihály: *In Horatium*,

Petri György: *Horatiusi*

KERTI ANNA EMESE

2.8.1. BEVEZETÉS

Az irodalmi művekkel való foglalkozás végeredményben mindig kérdések és válaszok sora. Ennek megfelelően a magyaróra célja szükségszerűen az, hogy megtanítsuk diákjainkat arra, hogyan lehet kérdezni és válaszolni a minket körülvevő világ dolgaira, épp annyira, mint az ennek terében és teréből megszülető irodalmi művekre; hogy megtanuljuk együtt, hogyan lehet jól és jól kérdezni, hovatovább, minden kérdés nemhogy kerülendő, de végtelen lehetőséget rejt magában, amelynek csak a fantáziánk szabhat határt. Ez a fejezet abból indul ki, ami ma az irodalomtanítás egyik legfontosabb feladata: utat mutatni ahhoz, hogyan tudjuk bizonytalanságainkat termékennyé formálni, bátorságot adni a kérdésésre, a kritikus gondolkodásra, figyelmet fordítani a legapróbb részletekre. A következő fejezet ezt igyekszik prezentálni.

Négy, minden kétséget kizáróan jelentős költeményről lesz szó, amelyek nemcsak önmagukban, hanem a köztük létrejövő párbeszéd tekintetében is méltóak lehetnek figyelmünkre. Többen, többféle módon feltették már a kérdéseiket ezekkel a szövegekkel kapcsolatban.⁴¹⁶ Az itt bemutatott értelmezés azt igyekszik prezentálni, hogy egy-egy, első olvasásra jelentéktelennek tűnő részlet (személyragok,

416 Lásd pl. ARATÓ László, „Horatius Noster: Berzsenyi és Horatius Petri György csikkes várótermében,” *Kortárs* 36, 11. sz. (1992): 55–65.; FERENCZI Attila, „»Tudod, hogy iszom« – Petri György *Horatiusi* című verséről,” *Ókor* 18, 4. sz. (2019): 53–58.; IMRE Flóra, „Babits és Horatius,” *Alföld* 71, 5. sz. (2020): 69–83.; TAMÁS Ábel, *Horatius Politicus – A politikai költészetől a költői politikáig* (Kézirat, 2013).

személyes névmások, határozószók) is fontos hozzájárulást jelenthet a szövegeész értelmezéséhez, és hogy a kérdések, amelyek ezen részletek nyomán fogalmazódnak meg, újabb és újabb potenciális interpretációs utakat rajzolhatnak ki. Nem válaszolhatunk, és minden bizonnyal nem is válaszolunk meg azonban minden felvetett kérdést: az olvasó maga találhatja meg ezekre a választ; sőt – ha úgy látja jónak –, felteheti a saját kérdéseit.



Horatius *Vides, ut alta...* kezdetű *carmene* az Ódák első könyvének kilencedik darabja. A *Carmina* (magyarul Ódák) első három könyvét a horatiusi életmű csúcspontjának szokás tekinteni, és még ha ez az állítás vitatható is, az kétségtelen, hogy a *carmen*ek gyakorolták a legnagyobb hatást az európai irodalomtörténetre. A *carmen* 'ódaként' való fordítása némiképp félrevezető, hiszen ezeknek a költeményeknek igen kevés közük van ahhoz, amit a későbbiekben ódaként ('valamely istenhez címzett költemény') szoktunk emlegetni. A szó eredeti jelentése 'dal', és ahogy Vergilius eclogáinak esetében (*Eclogae*, 'Rövid költemények, válogatás'), a *carmen* műfaja is a gyűjtemény címről (*Carmina*, 'Dalok') kapta nevét. Ahogy az a jelentésből is sejthető, a *carmen*ek gyűjteménye annak a görög és alexandriai lírának a latin nyelvre való átültetésére törekszik, amely a lírát az orális kultúrával kapcsolja össze, és az időmértékes lüktetés mellett az elnevezéssel is azt a hagyományt idézi meg, amely a lírai szövegeket zenés kísérettel előadottként képzei el (vö. líra = 'húros hangszer'). Ez köti a műfajt a szümpozsion eseményéhez, a görög lakomához is, amely nemcsak az étkezés és ivás, de a kulturális élet színtere is: zenei, színházi és irodalmi előadásokra ad alkalmat, a kulturális elit szórakozása, és így a lírai műfajok bölcsője is.

A szóban forgó, legtöbbször *Thaliarcushoz* címen emlegetett *carmen* irodalomtörténeti hatása igen figyelemre méltó mind a magyar, mind az európai irodalomtörténetben.

Mi lehet ebben a költeményben, ami újra és újra megszólítja a magyar lírahagyomány egy-egy kiemelkedő alkotóját? Melyek azok a pontok, ahol a szövegek összetalálkoznak, és melyek, ahol elkülönülnek egymástól? Másképpen fogalmazva: milyen tematikus, motivikus, retorikai, nyelvi és képi eszközökkel

teremtik meg a szövegek a hagyomány folytonosságát, és miben fedezhetjük fel mégis a szembehelyezkedés gesztusát? Egyáltalán hogyan viszonyulnak a szövegek ahhoz a hagyományhoz, amelybe belekapcsolódnak? Mennyire és mennyiben reflektálnak erre? És mennyiben egységes, koherens ez a viszonyulás? Azaz: milyen viszonyban vannak a költemények saját maguk hagyományviszonyával? Mennyiben árnyalják, esetleg ássak alá bizonyos pontokon azt, és hogyan gondolkodnak általában magáról a hagyományról? Hogyan alakul át egy kép vagy egy kifejezés az adott költemények kontextusában, és hogyan árnyalhatja az értelmezésünket, ha ezt egyéb kontextusok hálójában vesszük szemügyre? Milyen jelentéseket vehetnek magukra az olyan fogalmak, mint „isten”, „sors”, „múlt, jelen és jövő”, „idő”, „politikusság”, „elvonulás” az antikvitásban, mit a felvilágosodás korában, a századfordulón vagy a 21. században? Milyen jelentésrétegekkel gazdagodhatnak ezek a fogalmak, amikor az irodalom fikcionális terén belül jelennek meg, és milyenekkel, amikor az irodalmi (és korszakok közti) párbeszéd részévé válnak, amikor jelentéseik az egymáshoz való viszonyulás-viszonyítás keretein belül bontakoznak ki, finomulnak?

Kétségtelen, hogy az antikvitáshoz mint eredethez való viszonyulás jelentős mértékben meghatározza nemcsak irodalomértésünket, hanem mind a produkció, mind a recepció folyamatát, azaz éppannyira az irodalmi alkotást, mint amennyire a befogadást, illetve magát az irodalomtörténet-írást. Gondoljunk akárcsak középiskolai tanulmányainkra, ahol az irodalomtörténeti korszakok egyik fő különbségét egészen a romantikáig az antikvitáshoz való visszatérésben (reneszánsz, felvilágosodás) vagy az attól való elfordulásban (középkor, barokk) ragadjuk meg. Vagy akár a 17–18. században megkezdődő, elsősorban Perrault és Fontenelle nevéhez köthető ún. „régiek és modernek vitájára”,⁴¹⁷ amely során az antikvitáshoz való visszatérés szükségessége vagy egyáltalán lehetősége kérdőjeleződik meg; és amelyet Hans Robert Jauss a modern irodalomtörténet-írás kezdőpontjának tekint.

Persze, ha kevésbé leegyszerűsítő és általánosító módon szeretnénk közelíteni a kérdéskör felé, azt mondhatnánk, hogy nemcsak az „antikvitás” (vagy a „görög-római kultúra”) mint olyan megfoghatatlan fogalomkör, de az egyes korszakok ilyen típusú kategorizálása sem célravezető. Azok az irodalmi művek ugyanis,

417 Erről bővebben lásd HORKAY HÖRCHER Ferenc, „A régiek és a modernek vitája,” in HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Fejezetek a kora modern esztétikai gondolkodás történetéből 1450–1650* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013), 120–140.

amelyek antik szövegekkel (vagy akár képzőművészeti alkotásokkal, kulturális kódokkal stb.) lépnek párbeszédbe, nem pusztán az egyes művekhez, de az őket körülvevő hagyomány egészéhez (legyen ez akár irodalomtörténeti, akár tágabb értelemben véve kulturális) is kapcsolódnak.

Gondolatmenetünk egyik kiindulópontja így a következő: minden alkotás maga alakítja ki egyedi viszonyulását az antikvitás egy adott szeletéhez, mindez pedig nemcsak a „másodlagos” szövegről, hanem a primer szövegről is elmond valamit.⁴¹⁸ Hovatovább az, ahogy mi a saját jelenünk perspektívájából olvassuk az adott szövegeket és ezek párbeszédét, nem pusztán a két (vagy több) szövegről, hanem a mi (mindenkori) irodalomértésünkről is elmond valamit.

Másfelől alapvetésként kezelhető, hogy az irodalmi (vagy akár nem irodalmi) szövegek mindig is egymással párbeszédbe lépve léteztek és léteznek. A nyelv mint véges számú kódrendszer vagy a szöveg mint kulturális termék alapvetően feltételezi ezt, ráadásul magában az olvasási folyamatban is (a potenciálisan nem élete első szövegét olvasó) befogadó szükségszerűen érvényesíti előzetes olvasási tapasztalatait: az adott szöveget előfeltevéseinek, előzetes ismereteinek hálójában helyezi el. Azt mondhatjuk tehát, hogy az interpretáció – jellegéből fakadóan – alapvetően intertextuális folyamat, a szövegeknek a szövegek hálójában való létezése minden egyes befogadás során újra és újra bizonyosságot nyer.⁴¹⁹

A következőkben ennek nyomán négy, különböző irodalomtörténeti korszakban született költemény (Horatius: *Carmen* I. 9. = „Thaliarchus-óda”, Berzsenyi Dániel: *Horác*, Babits Mihály: *In Horatium*, Petri György: *Horatiusi*)⁴²⁰ rövid elemzése következik. Előfeltevésünk ugyanis az, hogy bizonyos előzetes ismeretek lebontásával és más előzetes ismeretek érvényesítésével, a szövegek párbeszédének kibontakoztatása nyomán nemcsak az egyes költemények újszerű interpretációjához juthatunk el, de a magyar irodalom Horatius-képének változásáról is megtudhatunk valamit. Ha pedig az intertextualitást alapvetően a befogadási folyamatban létrejövő jelenséggént képzeljük el, szükségszerű, hogy a költemények párbeszédének

418 Vö. a korábbi fejezetben az *Előszó* és Borbély Szilárd kötetével kapcsolatos gondolatmenettel.

419 Vö. ARATÓ, „Horatius Noster...”, 56–57. Arató pontos és értő elemzése a tematikus tananyag-elrendezéshez írt tankönyv gondolatiságának mintegy rövid összefoglalása. Vö. ARATÓ László, FÜKÖH Borbála és MOZER Tamás, szerk., *Horatius noster – A mi Horatiusunk (Tanári útmutató)* (Budapest: Sulinova Kiadó, 2007)

420 Arató a szöveg ilyen típusú (bizonyos értelemben önkényes) egymás mellé helyezését „manipulált minikontextusnak” nevezi. Vö. ARATÓ, „Horatius Noster...”, 57.

elemzése során az ún. retroaktív (visszaható) intertextualitás szellemében egyrészt azt a kérdést tesszük fel, hogyan gazdagodhat például Babits- vagy Petri-értelmezésünk Horatius vagy Berzsenyi költeményének fényében. Másrészt, *vice versa* azt is, hogy mit tesz hozzá a Horatius-*carmen* interpretációjához, ha az azzal dialógusba lépő költemények kontextusában olvassuk. Másképpen fogalmazva: a Horatius-költemény mely részleteire világíthat rá Berzsenyi, Babits vagy Petri „interpretációja” (hiszen az intertextuális játék szükségszerűen egyszersmind értelmezés is), amelyek egyébként homályban maradnának.⁴²¹

Mindezek nyomán nem kíséreljük meg az egyes költemények vagy a köztük létrejövő párbeszéd kimerítő elemzését – ezt megtették már mások –, pusztán néhány olyan pontot emelünk ki, ahol a szövegek egy-egy apró részlete interpretációs problémákat vet fel, azaz: az értelmezésekor zavart, nehézséget érzékelünk. Az elemzés arra koncentrál, hogyan árnyalhatják, egyengethetik bizonytalanságainkat, ha a fentebb említett szövegeket egymás (és néhány egyéb költemény) kontextusában olvassuk.

2.8.2. ÉN–TE–MI: A BESZÉDHELYZET

2.8.2.1. Beszélgetés a mesterekkel: Horatiustól Berzsenyiig

Induljunk ki az általában Thaliarchus-óda-ként emlegetett⁴²² I. 9-es horatiusi *carmen*ből!

Horatius: *Thaliarcushoz*

(1) Nézd a Soractét! nézd, magas orma hogy
ragyog fehérén! roskad a hó alatt
és nyög az erdő, és a fagyban
a folyamok vize mind beállott.

421 Arató mellett a gyakorlat mellett nem annyira irodalomelméleti megfontolásból, hanem sokkal inkább az olvasás alapvető gyakorlata felől érvel: olvasásmódjaink nem szükségszerűen kronologikusak, a „befogadás természetes logikája”, hogy ugyanúgy olvasunk „visszafele” is azon a hagyományon belül, amiben benne állunk. Vö. ARATÓ, „Horatius Noster...”, 57.

422 Ehhez ld. BOLONYAI GÁBOR, „Évszakok, életkorok, pillanatok – A *Carm.* I. 9. értelmezéséhez,” in *Horatius arcai*, szerk. HAJDÚ Péter, (Budapest: Reciti Kiadó, 2014), 57–76.

(2) Fűts hát, hadd oldja vad szigorát a tél,
fűts jó keményen! s hozd ide kétfülű
kancsódat, és tölts bőkezűbben,
ó, Thaliarchus, a legjavából!

(3) A többit bízd rá, bízd az egekre: ha
legyűrték a tengerkavaró vihart,
megint feláll a karcsu ciprus,
s nem csikorognak a fák a kertben.

Ne bánd, a holnap mit hoz; akármire
ébreszt a sors, vedd tiszta haszonnak; és
ne vesd meg, ne kerüld, barátom,
a szerelem gyönyörét s a táncot,

míg rá nem öszül ifju fejedre a
mogorva vénség! Hívnak a versenyek, (4)
s ilyenkor édes sugdolózni
titkon az alkonyi félhomályban,

ilyenkor édes a kacagás, amely
megmondja, merre bujt el a kedvesed,
s a zálogul rabolt gyűrű, mit
a keze véd, de a szíve enged.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Érdemes talán elsőként megvizsgálni az óda vershelyzetét. A költemény egy aposztrophéval, megszólítással indít (*Vides, ut...* – „Nézd, hogyan...”), a szövegnek van egy beszélője és egy megszólítottja: a *beszédhelyzet* kifejezést tehát jelen esetben nagyon is komolyan kell vennünk; amit olvasunk vagy egy monológ, vagy egy dialógus részlete. A szöveg az aposztrophé keretében egy természeti képpel nyit: a közeli és távoli havas tájra irányítja a megszólított tekintetét (1), majd egy perspektíaváltással hirtelen az ezzel szembeállított meleg szobában találjuk magunkat (2): a kintet a bent, a hideget a meleg, az ábrázolást a felszólítások (buzdítások, tanácsok) sora

váltja fel. A harmadik szakaszban (3) a kinti táj ábrázolását és a konkrét vershelyzetre (a szümposzion körülményeire)⁴²³ vonatkozó felszólításokat az emberi életre, az időre, az isteni és emberi szférára vonatkozó *sententiák* követik (jóllehet a metaforikus képek visszakötnek a nyitó képekhez).⁴²⁴ Ezt követően a legalapvetőbb egzisztenciális kérdéseken való merengés egy újabb váltást indikál a versbeszédben: egy szerelmespár játszadozását láthatjuk egy nyári környezetben (4).⁴²⁵ A Horatius-óda két imaginatív képpel „öleli körül” a feltehetőleg idősebb beszélő által a fiatalabbhoz⁴²⁶ intézett parainézisek, tanácsok sorát, a nyelv alapvetően metaforikus jellegét aknázva ki ezzel. A vers belső motívumrendszerében a természeti képek a harmadik versszakban az emberi és isteni ágencia (hatóképesség, cselekvőképesség) határainak kérdéseibe íródnak bele. Hasonlóképp az olvasó is könnyen olvashatja a zord tél és a könnyed nyár képeit az emberi élet szakaszaira vonatkoztatva (nehezebb és könnyebb, irányíthatatlan és irányítható időszakokra, öregségre és fiatalságra stb.), nemcsak a vers szövetén belül létrejövő motívumháló, de előzetes ismeretei, az irodalom univerzális toposzkincse (vagy akár az emberi elmében és a nyelvben alapvetően megképződő kognitív metaforák) nyomán.

Maga a beszédhelyzet is sokat elmond arról, hogy mi a *carmen* (egyik) fókuszpontja: a költemény gerincét az én (megszólító) – *te* (megszólított), *mi* (emberek) – *ők* (istenek) reláció, és ezek egymáshoz való viszonya adja. A szöveg szóhasználata, grammatikai megformáltsága tehát tükrözi annak témáját. Ha pedig elfogadjuk, hogy ez az irodalmi szövegek alapvető létmódja, érdemes egy pillantást vetnünk ebből a szempontból a többi vizsgált költeményre is.

423 Bolonyai tanulmánya rámutat arra is, hogy a Horatius-költemény a szümpotikus költemények hagyományába kapcsolódva azok szerkezetét is imitálja: a természeti képet egy ezt értelmező gnómius rész követi. Vö. BOLONYAI, i. m., 66. Középiskolai tanulmányaink során ezzel a szerkezettel elsősorban a felvilágosodás kori lírában, és különösképpen Csokonai költészetében találkozhattunk, ahol a két részt a *pictura* és *sententia* elnevezéssel illetük.

424 Figyeljük csak meg: a vers nyitóképe (a havas táj, a rossz idő, a terhüktől, hótól roskadozó fák) egy új síkra kerül át: míg kezdetben a természet (a kint) távolságát, vadságát jeleníti meg szemben az ember által védelmül készített meleg szobával, a költemény ezen pontján az ágencia kérdésén keresztül az isteni szféra terébe kerül át: az istenek által uralt időjárás az ember által az elvonulással uralható. A kivonulás motívuma fontos elemként köszön vissza majd Berzsenyinél és Petrinél egyaránt.

425 Vö. BOLONYAI, i. m., 58–61.

426 Vö. uo., 71. A vers által megidézett szümposzionjelenetből (is) feltételezhető, hogy ezt a két beszélőt kell elképzelnünk.

A Horatius-*carmen* első szava (*Vides* – „Látod” / „Látod...?” / „Nézd...!”⁴²⁷) a szöveg fókuszát rögtön a megszólítottra irányítja, az egyes szám második személyű igerag egy *te*-t feltételez, aki vagy néz vagy akinek (a felszólítás alapján) néznie kell valakit vagy valamit; ugyanakkor egyszersmind a kommunikáció e megszólító modelljében szükség van egy olyan valakire is, aki magához képest a másikat *te*-ként aposztrofálja. Ezzel szemben Petri György költeménye – amint látni fogjuk, mintegy a Horatius-vers ellenpárjaként – az én személyes névmással indít („Én már elviselem...”).⁴²⁸ *Mi történt tehát a két költemény között? Mit mond el nekünk akárcsak a kezdőszó arról, ahogy bizonyos kérdésekhez Horatius vagy – mintegy kétezer évvel később – Petri György viszonyul?*

A későbbiekben visszatérünk e kérdésekhez és Petri költeményéhez, de most tegyük fel azt a kérdést, hogyan kapcsolódik ebbe a párbeszédbe a Berzsenyi- és a Babits-vers! Talán első látásra könnyebb dolgunk van Babits Mihály költeményével – ha a kurzívval szedett, mottóként szerepeltetett Horatius-fordítást⁴²⁹ egyelőre külön egységként, és nem verskezdetként kezeljük –, minthogy az első szava („Nézz”) egyértelműen a horatiusi *Vides* imitációja, mondhatni fordítása. Berzsenyinnél ugyanakkor fókuszeltolódást érzékelhetünk a nyitányban, nem is annyira az én-te viszonylatában, hanem abban, hogy a szöveg nem egy megszólítással, hanem a Horatius-költeményben csak később bevezetett természeti képpel nyit.⁴³⁰ Ebben az értelemben Berzsenyi költeménye egy tágabb olvasóközöniséget feltételez, és a harmadik sorban megjelenő „nézd” felszólítás sokkal inkább az ábrázolást támogató retorikai alakzatként, semmint a beszédhelyzet kijelöléseként szerepel.

427 A magyar fordítások zöme (leszámítva Bede Anna fordítását) a kezdőszót (feltehetőleg a későbbiekben valóban ilyen grammatikai alakban álló többi ige analógiájára) imperatívusként, felszólításként fordítja, jöllehet az ige *praesens imperfectum*ban, tehát kijelentő mód jelen időben (egyes szám második személyben) áll, amely nem elhanyagolható a költemény időkezelésére nézve.

428 Amennyiben máshogy nem jelzem, az idézett szövegekben lévő kiemelések innentől kezdve mindenhol tőlem származnak. – K. A. E.

429 Hor. *Carm.* III. 1.

430 Berzsenyi és Babits költészeti kapcsolatának részletes elemzéséhez és magyar tudománytörténeti vonatkozásaihoz lásd KÖRIZS Imre, *Horatius vini somnique benignus*. (PhD-értekezés, Debreceni Egyetem: Debrecen, 2008), 42–50. Berzsenyi A’ *Magyarokhoz* című költeményének horatiusi vonatkozásaihoz lásd FERENCZI Attila, „Berzsenyi és az új Horatius,” in *Az ismeretlen klasszikus – Berzsenyi-tanulmányok*, szerk. FÖRIZS Gergely és VADERNA Gábor (Budapest: Reciti, 2018), 17–30.

Nézzük meg, hogyan alakulnak a szövegek a személyjelölés tekintetében a továbbiakban! Míg az I. 9-es óda mindvégig fenntartja az én–te-pozíciót, a *Horatiusi* beszélője pedig a szöveg egészében egyes szám első személyben szólal meg (itt tehát a megszólított személye azonosíthatatlanná válik), a *Horác* esetében – egy másik, az I. 11-es, „Leuconoé-óda” nyomán⁴³¹ – érdekes elmozdulásokra lehetünk figyelmesek. Az utolsó előtti sorban ugyanis ezt olvassuk: „Míg szólunk, az idő hirtelen elrepül”. Itt tehát nemcsak az én és a te jelenik meg, de a kettő együtteséből megképződő *mi* is. Ám – tehetnénk fel rögtön a kérdést – ki is ez a mi?

Berzsenyi Dániel: *Horác*

Zúg immár Boreas a Kemenes fölött,
Zordon fürgetegek rejtik el a napot,
Nézd, a Ság tetejét hófuvatok fedik,
S minden bús telelésre dőlt.

Halljad, Flaccus arany lantja mit énekel:
Gerjeszd a szenelőt, tölts poharadba bort,
Villogjon fejedén balzsamomos kenet,
Mellyet Bengala napja főz.

Használd a napokat, s ami jelen vagyon,
Forró szívvel öleld, s a szerelem szelíd
Érzésit ki ne zárd, míg fiatal korod
Boldog csillaga tündököl.

Holnappal ne törődj, messze ne álmodozz,
Légy víg, légy te okos, míg lehet, élj s *örülj*.
Míg szólunk, az idő hirtelen elrepül,
Mint a nyíl s zuhogó patak.

431 [...] *dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem quam minimum credula postero* (Hor. *Carm. I. 11.*) – „Míg fecsegünk, lám az irigy idő / elszáll. Éld e napot, és a ködös holnapiban ne bízz.” (Bede Anna fordítása).

Egyszerre segítheti és nehezítheti a kérdés megválaszolását, hogy a Berzsenyi-költeményt a második versszakban található „Halljad, Flaccus”⁴³² arany lantja mit énekel” sor nyomán önmegszólító versként szokás értelmezni,⁴³³ minthogy e meta-poétikus sor révén a vers beszélője saját maga tevékenységére reflektál, arról beszél, amit csinál: „hallgatja” Horatiust. *De ki is akkor a mi másik tagja?* Ki az a másik, aki „szól”? Adódik a válasz: az, akit meg lehet hallgatni, maga Horatius. Ennyiben pedig az önmegszólító vers monologikusként feltételezett keretei máris kitágulnak. Hovatovább, míg Horatiusnál a beszédhelyzet dialogikusságát csak a megszólítás aktusából feltételezhetjük (a költemény alapvetően monologikus), addig Berzsenyinnél a költemény a kommunikáció kétoldalúságát festi meg: a beszélőnk nemcsak beszél, hanem hallgat is, azaz beszélgetőpartnerét is szóhoz juttatja.

Érdemes megállnunk ezen a ponton egy gondolat kísérlet erejéig, és a (pusztán az igei személyragok által felvetett) interpretációs problémát két oldalról megközelíteni: (1) *Milyen következményekkel jár, ha mégiscsak ragaszkodunk az interpretációs hagyományhoz, ti. ahhoz, hogy a Horác egy önmegszólító vers, és (2) mire juthatunk, ha a másik irányból közelítjük meg a kérdést?*⁴³⁴

(1) Nézzük tehát az első lehetőséget! *Hogyan oldható fel az a (látszólagos?) ellentmondás, hogy a Berzsenyi-költemény beszélője önmagához, de ugyanakkor Horatius-hoz is beszél, vagy még inkább: vele beszélget?* Kézenfekvő azt mondani: ebben a költeményben mind Horatius, mind a beszélőnk alakja egy tágabb kategóriának, a mindenkori költő kategóriájának rendelődik alá. A *te-én-* és a *mi*-reláció súlypontjai innen nézve egyértelműen a *mi* síkjára helyeződnek, a beszélgetés tere és ideje (amely Horatiusnál még igen jelentős⁴³⁵) relativizálódik: az irodalmiságra,

432 A Flaccus megnevezés Horatius teljes nevére (Quintus Horatius Flaccus) utal. A római névadási szokásrendszerben a harmadik név, a *cognomen* volt, amely sok esetben nemcsak a megkülönböztetés célját szolgálta, de a gúnyra is alkalmat adott. (Flaccus = lekonyuló [fűlű?]). Ha tehát a modern kulturális keretek között szeretnénk értelmezni Berzsenyi megszólítását, azt mondhatjuk, hogy a versbeszélő a becenevén szólítja Horatiust, azaz belsőséges, baráti viszonyt feltételez vele.

433 Ld. ARATÓ, „Horatius Noster...,” 58.

434 Létezik természetesen egy harmadik megoldás is, amelyet szintén nem hagyhatunk ezen a ponton figyelmen kívül. Ha mind a beszélő, mind a megszólított szerepe relatív, akkor ezekbe a szerepekbe, és különösképpen a megszólított szerepébe, nemcsak Horatius és Berzsenyi versbeszélője, de egyszersmind a mindenkori olvasó is behelyezkedhet, hiszen neki ugyanúgy szólhat, hogy fűtsön be télen, vagy hallgassa Flaccust, mint bárki másnak.

435 Vö. BOLONYAI, i. m., 58–65.

az irodalmi párbeszédre való (ön)reflexió a Horatius-költeménynek azt a dimenzióját erősíti fel, amely egyébként is jelen van, és sok fejtörést okozott a mindenkori értelmezőknek.⁴³⁶ A Horatius-vers tere és ideje ugyanis igen nehezen határozható meg, minthogy a beszélő a költemény során folyamatosan perspektívát vált (pl. először távolról, majd egészen közélről nézi a hegyet, az első versszakban a jelen idejű igealakokkal a telet tételezi jelenként, majd az utolsó két versszakban a *nunc* [„most”] anaforával a nyárra helyezi a „most” idejét). Ha pedig a *Horác* felől olvassuk a Horatius-*carmen*, kénytelenek vagyunk az értelmezők azon táborához csatlakozni, akik szerint a hidegtől beállott folyó vagy a nyári liget (már az antikvitásban is igen konvencionális) képe az irodalmi toposzvilágba való belépés tereként jelenik meg. Innen nézve pedig a költemény nemcsak a fentebb már említett témákról, hanem egyszersmind a hagyományhoz való viszonyulásról is mond valamit. És kétségtelen, hogy a Horatius-költemény is eleve tovább ír egy nagyon is konkrét szöveget: Alkaios egy töredékesen fennmaradt versét, sőt a saját, ezt a verset parafrázáló versrészletét is.⁴³⁷

De nem tettük még fel a kérdést, hogy *ki is a Horatius-költemény megszólítottja*. Bolonyai Gábor értelmezése nyomán a szövegben egy tipizált (görög mintára épülő) szümposzion-jelenet elevenedik meg: az idősebb férfi (*vir*) beszél a vele szoros kapcsolatban álló fiatal, épp a felnőttkorba lépő fiúhoz (*puer*).⁴³⁸ És jóllehet a buzdítások tartalmával és a két, párhuzamosan futó perspektívával (tél, öregség vs. nyár, fiatalság, szerelem) valóban alátámasztható az értelmezés, ugyanakkor, ha a Berzsenyi-vers képes évezredek átívelve megszólítani egyszerre magát és költőtársát, miért ne feltételezhetnénk ugyanezt a Horatius-költeményről is? A latin nyelvtani forma megengedi, hogy a *Vides...* kezdetet ne csak felszólításként vagy kérdésként, hanem – a legkézenfekvőbb módon – kijelentésként értsük: „látod”. És ki volna más, aki minden bizonnyal „lát” ebben a versben, ha nem maga a beszélő? Vagy, ha tovább fejtjük a gondolatmenetet, ki az, aki a vers jelenében látja a hótól fehérülő Soractét, és ki az, akinek az idejéhez képest „*már nem* bírják terhüket a fák”, amihez képest „a folyamok vize beállott”, kinek a múlt idejét képzelhetjük a *iam* („már”) mögé? Könnyen olvashatjuk ide is a hagyományba való belépés gesztusát,

436 BOLONYAI, i. m., 58–61.

437 Az Alkaios-költemény töredékben maradt fent, a verset Horatius a *carmen* előtt már a 13. epódoszban dolgozta fel (Uo., 62).

438 Uo., 71.

a már említett Alkaiosz-költeményben ugyanis ez szerepel: „Ma Zeusz esőt hoz, és im’ az ég felől / nagy tél süvít, megdermed a gyors folyó.”⁴³⁹ Az eső Horatiusnál tehát *már* hóvá alakul, a folyók *már* nem egy folyamatban vannak benne, hanem egy állapotban: *már* megtörtént a halmazállapot-változás, *már* megfagytak. Ennyiben pedig még érdekesebbé válik a záró strófák *nunc* [...] *nunc* ismétlése is, hiszen azok az Alkaiosz-költemény jelenét, *most*-ját idézik meg, annak folyamába kapcsolódnak bele. A horatiusi versbeszélő épp annyira szólíthatja meg tehát saját magát (ebben az esetben az öregkori tapasztalat mint elképzelt vagy akár mint olvasott élethelyzet jelenik meg), akár saját múltbeli énjét, akár a költőtársat, annak *most*-jában, majd saját magát a saját *most*-jában.

Semmiképpen sem tűnik alaptalannak ez az értelmezés, amennyiben egy olyan költővel van dolgunk, aki rögtön azzal kezdi versgyűjteményét, hogy költői ambícióként a hagyományba való belépést és annak saját képre formálását jelöli ki,⁴⁴⁰ a harmadik verseskönyvének végén pedig ennek sikerességét hirdeti.⁴⁴¹ Ráadásul, ha komolyan vesszük, hogy a *carmen*ben két perspektíva (az idős ember és a fiatal fiú perspektívája) találkozik, és előbbi saját tapasztalatai nyomán ad életvezetési tanácsokat ifjú társának, azt mondhatjuk, hogy végső soron a horatiusi beszélő a költemény metasztintjén nem másra, mint magára az imitációra szólít fel: arra kéri fiatalabb költőtársát (vagy magát, esetleg költőelődjét, Alkaioszt?), hogy kövesse, utánozza azt, ahogyan ő élte az életét.

2) Láthattuk, hogy milyen interpretációs következményekkel jár, ha a Berzsenyi-költemény értelmezését olvassuk vissza a Horatius-versre, de nézzük meg most fordítva! *Milyen következményekkel jár, ha azt mondjuk, hogy a Horatius-carmenben megjelenő vir és puer Berzsenyinnél egy olyan önmegszólító retorikába épül bele, amelyben az én-re vonatkozó te-t akár magával Horatiussal is könnyen azonosíthatjuk?* Ebben az esetben két dologra érdemes felfigyelnünk. Egyrészt, hogy a *Horác* lényegében belép a *Thaliarchushoz* terébe, és felveszi az ottani szerepeket: a versbeszélő a *puer*, a megszólított, akit hallgatni kell, a *vir* lesz. Másrészt, ebben az értelemben Berzsenyi lírai énje éppen azt csinálja, amire a Horatius-költemény felszólítja: felveszi a fiatal, tanulni kész

439 Frenyó Zoltán fordítása.

440 *Carm.* I. 1: „és míg engem a vers papjaihoz sorolsz, / fennkölt homlokomat csillagokig vetem.” (Bede Anna fordítása).

441 *Carm.* III. 30: „én írtam legegőbb aeoli dalt latin / nyelven! Szegd fel ezért homlokodat jogos / göggel, Melpomeném, szedj üde delphoi / lombot, s fonj koszorút büszke fejem köré.” (Bede Anna fordítása).

fiú szerepét, és imitál. Azaz ebben az értelemben a szöveg egyszersmind érvényteleníti is saját maga „halljadának” jelen idejét, mert épp maga a vers bizonyítja, hogy a megszólított *már* meghallotta, és gyakorlatba is ültette a hallottakat: nem pusztán az életvezetési tanácsot fogadta meg, de irodalmilag is imitálja, utánozza a nagy költőelődöt.

2.8.2.2. A perlekedő beszélgetőtárs: Babits

Ahogy szinte az egész felvilágosodás utáni magyar irodalom Horatius-olvasatát, úgy Babitsét is jelentősen befolyásolta Berzsenyi költészete.⁴⁴² Amint a fentiekben láthattuk, a *Horác* olvasható olyan szöveggént, mint ami különböző retorikai, nyelvi eszközökkel nemcsak performálja az imitációt, de egyszersmind beszél is arról. Azaz a *Horatius-carment* (nem függetlenül Horatius egyéb költeményeitől) magáról a költészetről szóló, metapoétikus szöveggént is olvashatjuk. Hasonlóképpen tesz Babits is, aki az *In Horatium* ('Horatiussal szemben'⁴⁴³) című verset első kötetének (*Levelek Írisz koszorújából*) első verseként, így minden kétséget kizáróan programadó versként szerepelteti. A költemény pedig, miközben címében és retorikájában egy, a pretextussal szembehelyezkedő hangot üt meg,⁴⁴⁴ a szöveg egyéb szintjein látványosan viszi színre a variatív imitációt: kreatívan használja fel, írja át a *Horatius-carmen* alapvető képeit (tűz, víz, fagy, folyó stb.), miközben Berzsenyi hatása is könnyen érzékelhető a szöveg egészében.⁴⁴⁵

Kétségtelenül szembehelyezkedik viszont az *In Horatium* a Thaliarchus-ódával és a *Horáccal* abban az értelemben, hogy az imitációról való beszéd és a vers performatív tere között feszültséget teremt. Úgy lép be ugyanis egy (nem is titkolt) hagyományba, úgy szövi át a költeményt számtalan utalással, hogy közben a felszínen az újdonság, az elszakadás imperatívuszát olvassuk.⁴⁴⁶ Így például a sokat idézett sorok, a „költői hitvallás” („Ekként a dal is legyen örökkön új, / a régi eszme váltson ezer köpenyt, / s a régi forma új eszmének / öltönyeként kerekedjen újra”),

442 Ld. IMRE, i. m.; FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...,” 54.; TAMÁS, i. m., 6.

443 Legalábbis így szokás érteni, jöllehet az *in* előjárószo más jelentéssel is bírhat. Vö. IMRE, i. m., 69–83.

444 Vö. IMRE, i. m.

445 Ld. uo.

446 Vö. uo.

maga a horatiusi *Ars poetica* („Nagyszerű lesz a dalod, ha letűnt szavakat felidézelsz, / újszerű lesz a kopott szó, elmés kapcsolatokban”⁴⁴⁷) némiképp új köpenyben.

Babits költeménye tehát részben szorosan kapcsolódik a Berzsenyi-féle paradigmához. Nagyon is komolyan veszi az ott tételezett *mi*-t, a Horatius-költemény irodalmi imitációra való felszólításként olvasását, a többes számú személyjelölésnek azonban csak egy helyen találjuk nyomát a költeményben („Szüntelenül lobog / főnix-világunk”). Mintha Babitsnál a horatiusi én-te skála köszönné vissza, azzal a különbséggel, hogy amíg Horatius esetében az én dimenziója másodlagos, addig az *In Horatium* esetében sokkal inkább az én kerül előtérbe. *Természetesen felmerül a kérdés, ahogy a Berzsenyi-költeménnyel kapcsolatban is, hogy ki is a megszólított. Kézenfekvőnek tűnik újfent, hogy a költeményt önmegszólító versként értelmezzük, de játszunk el egy pillanatra a gondolattal, kinek is szólhatnak a felszólítások, amennyiben nem érzük be annyival, hogy az interpretációs problémát az én és te egyként tételezésével oldjuk fel.* Nézzük meg, milyen felszólítások szólnak ennek a bizonyos valakinek!

Nézz fel az égre: barna cigány ködök –
nézz szét a vízen: fürge fehér habok
örök cseréjükért hálásak,
halld, Aiolost hogyan áldják, dallal.
[...] Te is vesd
el restségednek *ónsulyu köntösét*,
elégeld már meg a megelégedést,
légy könnyű, mint a hab s a felhő,
mint a madár, a halál, a szél az.
Görnyedt szerénység, kishitű *pórerény*
ne nyomja lelked járomunott nyakát:
törekeny bár, tengerre termett,
hagyj kikötőt s aranyos középszert
s szabad szolgájuk, állj akarattal a
rejtett erőkhöz, melyek a változás
százszínű, soha el nem kapcsolt
kúsa kerek koszorúját fonják.

447 Bede Anna fordítása.

Ki az, akinek „meg kell elégegni a megelégedést”, azaz aki elégedettnek mutatta magát a megelégedéssel kapcsolatban? És ki az, akinek hagynia kell „kikötőt s aranyos közép-szert”, azaz ki lehet, aki rendelkezik mindezekkel? Megkockáztatom, nem is biztos, hogy feltétlenül egy személyt kell keresnünk: az arany közepszer (*aurea mediocritas*) és a kikötő képe egy másik Horatius-ódát, a Licinius Murenának címzett, II. 10-es ódát idézi fel. A megelégedésre való utalást is könnyen összekapcsolhatjuk a horatiusi filozófiára való utalásként, akár az itt tárgyalt ódából (*quid sit futurum cras, fuge quaerere, et / quem Fors dierum cumque dabit, lucro / adpone* – „Ne bánd, a holnap mit hoz; akármire / ébreszt a sors, vedd tiszta haszonnak;”), akár az I. 11-es, és méltán elhíresült *carpe diem* gondolatot is tartalmazó, Leuconoe-ódából: *Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros; ut melius, quidquid erit, pati.* – „Nem kell kérned azt, tudni tilos, hogy neked és nekem / mily sorsot hoz az ég, Leuconoe, és Babylonia / szám-titkát se kutasd. Leghelyesebb tűrni, akármí jön.”⁴⁴⁸

Ha innen nézzük tehát, olvashatjuk úgy a költeményt, mint amelyben a lírai én a „címszereplőt”, magát Horatiust szólítja, vele elegyedik szóba, követve ezzel költő-elődje, Berzsenyi nyomdokait. Motoszkálhat ugyanakkor bennünk egy bizonytalanság: mintha egy logikai lépés kimaradt volna. Világos ugyanis, hogy az arany közepszer gondolata Horatiusnál gyökeredzik, de hogyan jutunk el a jelen megragadásának, a tűrésnek, a jövővel való törődés „tiltásának” gondolatától a *megelégedésig*, és az azzal való szembehelyezkedésig? Jóllehet nem nehéz a *carpe diem* imperatívuszát a körülmények, a jelen elfogadására való felszólításként érteni, de lehet radikálisan másképp is olvasni, ahogyan ezt mások (például Petri) meg is teszik. Máshol kell hát keresnünk ennek a Horatius-olvasatnak a nyomait. A kifejezés – nem nagy meglepetésünkre – egy szintén horatiusi allúziókkal sűrűn átszőtt másik, az *Osztályrészem* című Berzsenyi-versből lehet ismerős:

Van kies szőlőm, van arany kalásszal
Bíztató földem: szeretett Szabadság
Lakja hajlékom. Kegyes istenimtől
Kérjek-e többet?

448 Bede Anna fordítása.

Vessen a Végzet, valamerre tetszik,
Csak nehéz szükség ne zavarja kedvem:
Mindenütt boldog megelégedéssel
Nézek az égre!

A kapcsolatot semmiképp sem tekinthetjük esetlegesnek, különösen, ha a megelégedés kifejezés mellett felfigyelünk arra is, hogy a Berzsenyi-vers ötödik versszakának kijelentő mondata („Nézek az égre”) – szemben a Horatius-költeménnyel, amely még a Soracte hegyére való tekintésre buzdított – a Babits-költemény első sorában – jóllehet már felszólításként – köszön vissza („Nézz fel az égre...”). Tegyük fel tehát újra a kérdést: *ki lehet az, akinek fel kell hagynia a megelégedéssel, akinek újra (?) fel kell tekintenie az égre, és (el)hagynia az arany középszer?*⁴⁴⁹ Talán, aki éppen ezzel kezdi versét: „Partra szállottam. Levonom vitorlám”? A Babits-vers lírai énje szólhat épp annyira Horatiushoz, mint a Horatiust a megelégedés, az állandóság, a mozdulatlanság és változatlanság költőjeként láttató Berzsenyihez.⁴⁵⁰ így kapcsolódik be a költőelődök dialógusába, és alakítja azt „trialógussá” a 20. század elején éppen csak a pálya elején álló, ifjú költő. Azonban nemcsak bekapcsolódik a társalgásba, perlekedik is beszélgetőpartnereivel: első verseskötetében (1909) a változás „kúsza, kerek koszorúját”, Írisz koszorúját fonja, miközben éppen abban a „folytonfolyású patakban” áll, amely egyszersmind a hagyomány folytonosságát is biztosítja.

2.8.2.3. Amiről beszélni lehet, és amiről nem: a politikum kérdései⁴⁵¹

Jól láthattuk az előzőekben, hogy Berzsenyi és Babits költeménye magáról az irodalomról beszélő költeménnyé olvassa a Horatius-verset, dialógussá, majd

449 Az *aurea mediocritas* kifejezés ilyen fordítása szintén Berzsenyinéél, *A jámborság és középszer* című versben sejtik fel először: „Oh ti, elrejtett kalyibák lakói, / Régi Jámborság s te, arany Középszer!” Ld. IMRE, i. m., 76.

450 Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...,” 54, IMRE, i. m., 76.

451 Jóllehet az értelmezés kedvéért lazán kezelem ezt a fogalmat, egy pillanatig sem szeretném azt a látszatot kelteni – ahogy azt talán a bevezető kérdések is sugallják –, hogy akár a politikum, akár az elvonulás, akár bármely ezekhez hasonló fogalom egyet jelent az ókori Rómában, és egyet a 20. század Magyarországon. Ehhez a problémához ld. TAMÁS, i. m., 8–14.

trialógussá bővítve azt. Motoszkálhat bennünk azonban a kérdés: valóban csak ennyiről lenne szó? *Olvashatjuk-e máshogy a Horatius-költeményt? Vagy, ha így olvasuk, ez milyen következményekkel járhat? Beszélhet-e az irodalom „csak” saját magáról, és mégis, beszél-e valami másról is, ha így tesz? Másképp fogalmazva: hogyan beszélhet egy szöveg valamiről épp azáltal, hogy nem beszél róla? Nem tettük fel például még a kérdést, hogy miért is hasznos, miért tanácsos megragadni a pillanatot? Vajon mire vonatkozik a meglegedés imperatívusza és annak elutasítása?*

Mielőtt megválaszolnánk a kérdéseket, érdemes egy pillantást vetnünk a Petri-vers első három szavára, amely már önmagában is paradigmátikus jelentőségű: „Én már elviselem [...]”. Az első szó: Én. Amíg Horatius esetében azt láthattuk, hogy az én síkja még csak a háttérben megbúvó, kikövetkeztethető szála a versnek, Berzsenyinél ez a *mi* személyjelölés egyik szükséges részeként tűnt fel, Babitsnál pedig mintha már az én dimenziója tolazkodna előtérbe, addig Petri egészen egyértelműen kijelöli: beszélőnk itt nem másról, hanem magáról, a maga nevében beszél.

A Babits-szöveg, ha a mottóként elhelyezett Horatius-fordítást a vers részeként kezeljük, hasonlóképp erre a síkra fordítja át a költeményt: az első négy sor két határozott egyes szám első személyű igealakkal indít („gyülöllek”, „dalolok”). Hovatovább, végsősoron valahol az én és *te*, vagy az *enyém* és *másé* közötti különbségtétel síkjai vezetnek az I. 9-es *carment* is: a boldog élet kulcsa a költemény tanúsága szerint az, ha az ember el tudja különíteni, mi tartozik az ő, és mi az istenek hatáskörébe, mi a jelenre, és mi a kiszámíthatatlan jövőre. A jövő kutatására vonatkozó tiltások hátterét a vers logikai háttérében így tudjuk felfejteni: az ember a saját maga által kialakított térben (szemben a kontrollálhatatlan természettel) képes döntéseket hozni, a mindig aktuális jelenben, úgy, hogy a „többi” (*cetera*) az istenekre bízsa.⁴⁵² Azt mondhatnánk tehát, hogy a horatiusi beszélő a magánszféra leválasztása, elkülönítése mellett érvel... – *De mitől is kell távol tartani magunkat? Mi az a „többi”, amit az istenekre kell bízni?* Talán erre a kérdésre is, mintegy szökésvonalként a szöveg hallgatásából, máshol, de a költeménytől nem független helyeken kell keresnünk a választ.

Bolonyai Gábor mellett érvel, hogy ha összevetjük a költeményt annak pre-textusával, az Alkaiosz-verssel, ahol a szümposzion még egyértelműen a politizálás színtere, „a szabin környezetben honosított »alkaioszi szümposzion« [...] komoly hiányosságokat mutat az eredeti – szólás- és cselekvési szabadságát magától

452 Ld. BOLONYAI, i. m.

értetődő természetességgel gyakorló – asztaltársasághoz képest.⁴⁵³ De nemcsak ez változik a költeményben a görög mintához képest: míg ott Zeusz neve még egyértelműen szerepel („Ma Zeusz esőt hoz, és im’ az ég felől / nagy tél süvít, megdermed a gyors folyó”),⁴⁵⁴ Horatiusnál már csak a jóval homályosabb „istenek” kifejezéssel találkozhatunk. Nincs tehát megnevezve a főisten, jóllehet könnyen érthetjük a kifejezést rá; különösen annak fényében, hogy az Ódák első könyvének második darabjában ő az, aki „már elég átkot, havat és jeget szórt ránk”,⁴⁵⁵ amely hó és jég (utóbbi ismerős lehet ebből a *carmen*ből is) – mint később kiderül – az Augustus uralmát megelőző polgárháború metaforikus megjelenítéseként is olvasható. Innen olvasva Iupiter és az istenek nemcsak a természet, de a politikum alakulásáért is felelősek, és a sztoikus bölcsnek épp annyira távol kell tartania magát a jövőbeni privát élete miatti aggodástól, mint a közéleti kérdéseken való merengéstől, hiszen egyik kérdésre sem lehet ráhatása.⁴⁵⁶ Az éppen kibontakozó augustusi burkolt egyeduralom érája alatt a költemény hallgat tehát arról, amiről azt vallja, hallgatni érdemes: a politikumról. És ehhez mérten az én–te-síkját, a privát szférát, a meleg szobát rajzolja meg a társalgásra, a beszédre alkalmas térként.⁴⁵⁷

Érdemes volt megtennünk ezt a rövid kitérőt, hiszen a személyjelölések összetettségéből fakadó kérdéseken keresztül visszatérhetünk a babitsi kérdésfelvetéshez: az *In Horatium* ugyanis már az első sorban hasonlóképp egy elhatárolódást fogalmaz meg, elsőként (egy Horatiustól vett mottóval) a tömegtől, majd a megleégedéstől.

Utóbbi kérdéséhez pedig talán érdemes visszagondolnunk a Berzsenyi-költeményre is, amely nem első, de utolsó két sorával hozhat zavarba minket: „Míg szólnunk, az idő hirtelen elrepül. / *Mint a nyíl s zuhogó patak.*” A Horatius-*carmen*hez hasonlóan idilli, nyári képet, a fiatalkor „boldog csillagát”, örömet, vidámságot

453 Uo., 69. Horatius költészetének politikai kontextusához lásd FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”, TAMÁS, i. m.

454 Frenyó Zoltán fordítása.

455 *Carmen* I. 2, Bede Anna fordítása. A *carmen* politikai dimenzióihoz és az első ódával való kapcsolatához lásd TAMÁS, i. m., 8.

456 A „nem mondás” motívuma – nyilvánvalóan nem függetlenül a folyamatos változásban lévő politikai környezettől – Horatius egész életművét áthatja. Ehhez ld. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”, 54.

457 Természetesen a kérdés, az *otium* és *negotium* (a művészetekkel való foglalkozásra szánt szabadidő és a közélettel való foglalkozás ideje) kérdése jóval összetettebb ennél, és átszövi az egész Horatius-életművet.

megfestő képeket felvonultató költemény hirtelen, méghozzá az utolsó sorban, egy szó használatán keresztül megdöbrentően sötét tónusúvá válik. A költemény utolsó előtti sora egy másik, már emlegetett Leuconoé-ódából kölcsönzött sor parafrázisa (*dum loquimur, fugerit invida / aetas* – „Míg fecsegünk, lám az irígy idő / elszáll”⁴⁵⁸), amelyet az eredeti költeményben maga a *carpe diem* fordulat követ. Ezzel szemben Berzsenyinél az átvett sort egy hasonlat követi arra vonatkozólag, hogyan szökik, repül el az idő: „mint a nyíl s zuhogó patak”. A hasonlat két részből áll, a nyíl és a víz képe kölcsönösen egészítik ki egymást a „zuhogó” jelzőn keresztül: mintha a „nyíl-zápor” metaforikus szóösszetétele bomlana ki a képben. Ez a kép ugyanakkor az idilli privát szférába, ha nem is nyíltan, de egy metaforán keresztül bekapcsolja a háború képét, amely – emlékeztetve minket az I. 2-es *carmenre* – egy természeti jelenséggel, a folyó zuhanásával, sodrásával íródik össze. A hasonlat alakzata pedig mindkettőt az idő múlásával kapcsolja össze, de ne feledkezzünk el az idő azonulásáról, amely a beszélgetéssel, a társalgással telik. A magánélet terébe tehát fenyegetően – még ha kifejtetlenül is – behatol a politikum tere, mintegy korrigálva ezzel a horatiusi alapvetést: a meleg szobát nem lehet végérvényesen elválasztani a természettől, a magánszférát a közélettől, a kettő, talán az idő múlásán keresztül, szükségszerűen összekapcsolódik. Átértelmező jellegű intertextuális kapcsolatról beszélhetünk tehát itt, amelyben mintha az a kérdés vetődne fel: hogyan lehet megragadni a pillanatot, behelyezkedni a jelenbe, amikor a külső körülmények folyamatosan befolyásolják a magánéletet és a mindenkori jövőt. Kérdőjelek közé kerül ebben az értelemben a megelégedés gondolata is, amit – ahogy arra már sokan rámutattak⁴⁵⁹ – mintha Babits mind Horatiusban, mind Berzsenyiben nemcsak a hagyománnyal, de az aktuálisan fennálló politikai érával kapcsolatos megelégedésre nézve is olvasna.⁴⁶⁰

Azt pedig, hogy Babits „korrigálja” Berzsenyit, nemcsak a tartalomban, de a formában is felfedezhetjük, amely újfent egy érdekes szemponttal gazdagíthatja elemzésünket. Míg a Horatius-költemény alkaioszi strófában íródott, az ezt követő Berzsenyi-vers pedig a második aszklepiádészi strófaszerkezetet használja,⁴⁶¹

458 Bede Anna fordítása.

459 Ld. pl. IMRE, i. m.

460 Figyeljük csak meg az *In Horatium* metaforahálóját: „restség”, „görnyedt szerénység”, „kishitű pórerény”, „járomunott nyak”, „szabad szolga”.

461 Arató érvelése szerint Berzsenyi azzal, hogy az alkaioszi strófa emelkedő ritmusa helyett az ereszkedő aszklepiádészi sort használja, komorabb hangulatúra hangolja a Horatius-költeményt. Vö. ARÁTO „Horatius Noster...” 58.

Babits – jóllehet helyenként látványosan rontott formában – újfent az alkaioszi strófaszerkezethez tér vissza. A metrum ezáltal helyesbítés és visszatérés is egyben: nemcsak Horatiushoz, hanem a Horatius számára előzményt jelentő Alkaioszhoz is, akinél – emlékezzünk csak vissza – a szümposzion a közéletéről való társalgás tereként jelent meg. Így Babits ahhoz a költőhöz utalja vissza az olvasót a tartalom és a metrum segítségével, akinél a privát és a közszféra nemcsak szükségszerűen fonódik össze, hanem a politikum a beszéd, nem pedig az (el)hallgatás tárgyát képezheti.

És itt érdemes talán visszatérnünk a Petri-költeményhez, amelynek második és harmadik szava a megelégedés gondolatát a fentebb már tárgyalt tűrés gondolatához köti vissza: „Én már elviselem [...]” Az elviselés – amint azt látni fogjuk – a poszt-modern költő esetében azonban már nem fonódik össze a megelégedéssel, talán még az elfogadással sem: a jelenben létezés Petrinél ugyanis nem egy döntés, hanem egy kényszer.⁴⁶² A jövőt nemhogy nem kell, de nem is lehet kutatni, ahogy ez megfogalmazódik a Horatiust és társait, illetve József Attilát is egyértelműen megszólító, *A Dunánál* című költeményében:

[...] De azért...! Én azt mondom, hogy NEM.
Hagyjunk már végre föl a reménnyel.
Lehet élni hit és perspektíva nélkül.
Már Horatius is megmondta: „Carpe diem!”
Vagyis: éljünk egyik napról a másikra.
Jövő nincs.

2.8.3. A PERSPEKTÍVA ÉS AZON TÚL, A HIÁNY RETORIKÁJA: MÁR–MÉG

Foglalkoztunk már a Petri-vers első három szavából kettővel, nem beszéltünk azonban a „már” kifejezésről. A *már* időbeliséget kifejező határozószó mindig viszonyít valamihez, feltételez egy múltat, amiben egy állapot még nem állt fent, és egy jelent, amiben fent áll. *Mihez képest viszonyít tehát a szöveg? És ha központi szerepbe*

462 Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...,” 55. Kőríz ezt a Petri-magatartást egyenesen a spleen fogalmával köti össze, nem függetlenítve azt a talán már Horatiusnál is jelen lévő magatartásformától. Vö. KŐRIZS, i. m., 34–37.

kerül a kifejezés Petrinél, mit láthatunk a másik három költeményben? Hogyan alakul ezek időkezelése, időhöz való viszonya?

A kérdést részben már tárgyaltuk, hiszen a Horatius-carmen egyik fontos kérdése éppen az időhöz: a múlthoz, a jelenhez és a jövőhöz való viszony. *De hogyan képződik le mindez nyelvileg? És milyen viszonyba hozható a tartalom annak megformáltságával, kifejeződéssel?*

Ahogy arra már többen felhívták a figyelmet,⁴⁶³ a Thaliarchus-óda időkezelése bizonyos értelemben igen zavarba ejtő. A szöveg egy jelen idejű igealakokkal, és a hozzá kapcsolódó téli táj képeivel indít, de a második sorban szintén találkozhatunk a „már” (*iam*) kifejezéssel, jóllehet egy tagadó szerkezetben: *Vides ut alta stet nive candidum / Soracte nec iam sustineant onus / silvae laborantes [...]* – „Nézd, hogyan áll a magas hótól ragyogó Soracte, és már nem viselik terhüket a roskadozó fák [...]”.⁴⁶⁴ *Mire érthetjük itt a „már” kifejezést?* A mondat azt feltételezi, hogy korábban elviselték terhüket a fák (feltételezhetően a rájuk nehezedő hó súlyától roskadozó fákat kell elképzelnünk itt), de most *már* nem tudják felemelni, tartani ezt a súlyt. A kép a tagadás használatával szinte felszámolja önmagát, a beszélő a „már” szó használatával és a tagadással egy olyan képet idéz ugyanis a szemünk elé, amelyet aztán rögtön felül is ír: a hótól roskadozó fákat [...] *már* nem láthatjuk. A költeménynek ez a része sem problémamentes tehát, azonban az igazi interpretációs nehézséget az okozza, hogy a vers utolsó részében, ahol a nyári környezetben incselkedő szerelmespárról olvashatunk, kétszer is elhangzik a *nunc* (most) kifejezés. *Mikor van tehát a költemény jelen ideje? Milyen pozícióból beszél hozzánk (és megszólítottjához) a lírai én?* Jóllehet a kérdés megválaszolhatatlan, az mindenesetre biztos, hogy a költemény egy tágabb, elvontabb időkeretben gondolkodik. A *ma*, *már*, *most*, *holnap* fogalmai ebben a vonatkoztatási keretben relativizálódnak, az idő sokkal inkább egy viszonyrendszer keretében válik értelmezhetővé. Hasonlóképp válik a tél az öregség, a nyár pedig a fiatalság jelölőjévé, az ezekről való állítások pedig nem pusztán leíró formulákon keresztül, de egymás viszonylatában jelennek meg, amelyet a többször ismétlődő tagadó formulák dolgoznak ki. Így például a nyár a viharok, a tél hiányaként („[...] ha / legyűrték a tengerkavaró vihart, / megint feláll a karcsu ciprus, / s nem csikorognak a fák a kertben [...]”), míg a fiatalság az öregség hiányaként („míg rá nem öszül ifju fejedre a / mogorva vénség [...]”).

463 BOLONYAI, i. m., 58–60.

464 Saját fordítás (kiemelés a szerzőtől).

reprezentálódik. Fontos tehát kiemelni, hogy Horatius költeményében valaminek a hiánya egy másik dolog jelenlétét implikálja, nem önmagában való. Így a „már” kifejezés is egy olyan viszonyítási pont, amely bizonyos értelemben magában foglal egy *még*-et is, különös tekintettel arra, hogy a kifejezés az évszakok váltakozásának kontextusában jelenik meg.

Hasonlóképpen felbukkan a múlt („S minden bús telelésre dőlt”) és a jelen Berzsenyi költeményében, azonban – mintegy a horatiusi tanácsokat követve – a jövő mint dimenzió, jóllehet a jelennel való megelégedésnek köszönhetően, szinte teljesen kiszökik a vers teréből. Mindezek mellett az *In Horatium* ezen a téren is bizonyos értelemben szembehelyezkedik elődeivel: miközben a felszínen a jelen síkja már-már erőszakosan tolakodik előtérbe, a felszólítások és a változás fontosságának tematizálása egy határozott jövőbe tekintést körvonalaz, amely a múlt felülírásának, meghaladásának imperatívuszaival kapcsolódik össze. Babits költeményében tehát az idősíkok jelenlétéből az alábbi rajzolódik ki: a jelen körülményeihez való alkalmazkodás az, amely a múlt felülírásával, de el nem feledésével az ideális jövőt teremtheti meg. Ezt az elszakadást, de bizonyos értelemben mégiscsak a hagyomány tisztelétét láthatjuk manifesztálódni a „már” kifejezés visszhangzásában is. Az „eléged már meg a megelégedést”, egyébként is paradigmaticus sor, mintha némiképp cinikus felhanggal utalna vissza a két költőelődre, hiszen a szövegkörnyezet segítségével behozza a jövő dimenzióját is, sőt, valójában a múltbeli paradigma felülírására, és – már-már perlekedve a horatiusi gondolatokkal – a jövőbe való tekintésre buzdít. A „már” ugyanis – jóllehet felidézi a Horatiusnál és Berzsenyinnél még egy múltbeli állapothoz képest megváltozott jelenbeli állapotot kifejező határozószót – itt módosítószóként szerepel, és ezáltal mintha épp a jelen síkját iktatná ki: egy múltbeli állapot jövőbeli megváltozásának szükségességét nyomatékosítja.

De kanyarodjunk vissza újra a Petri-költeményhez! A „már” kifejezés nála újra határozószó, ugyanakkor az a jelentésmező, amiben vonatkoztat, egészen különbözik a pretextusoktól.⁴⁶⁵ Míg Horatius és Berzsenyi esetében ez a *már* a természet ciklikus váltakozásának időviszonyait írta körül – így egyszerismind bennfoglalta azt az ígéretet is, hogy a *már* előtti időszak újra be fog állni –, addig a *Horatius*ban ez a *már* a lírai beszélő helyzetére vonatkozik, a múlthoz képesti állapotváltozás viszonyítása alapját pedig hiányok írják körül: „menetrend nélkül”, „csöndben”. Előbbi egy, az egyik irányból a másikba tartó, egyenes vonalban haladó (azaz nem

465 Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...,” 55.

ciklikus, hanem lineáris pályájú) mozgást feltételez, melyben a váróteremben való rostoklás a teljes megcsömörlést feltételezi. Hiszen nincs menetrend, nincs tömegközlekedési eszköz, amivel bármelyik irányba el lehetne mozdulni: csak a mozgás, a cselekvés lehetősége nélküli állapot, az átmenetiség fel nem számolható, mindenkorivá vált jelene *van*.⁴⁶⁶ A rendszer, a kiszámíthatóság és a beszéd hiányára vonatkozó képek ezek, amelyek – szemben a horatiusi paradigmával, ahol a tagadás valójában egy erős állításként funkcionált, valaminek a jelenlétét implikálta – pusztán valaminek az elvesztését írják körül.⁴⁶⁷ A szöveg ezt követő sorai szintén megdöbbenőek, jóllehet nagyon is beleilleszkednek az előbbi paradigmába. Az idilli, falusi életre vonatkozó képek feltételes módon fogalmazódnak meg, és így szintén a felszámolhatatlan hiányt húzzák alá: „meghúzódnék”, „foltoznék”, „cserélnék”, „örülnék”..., de nem ezt csinálom – mondja a beszélőnk.

A költemény bizonyos értelemben tökéletesen megvalósítja azonban a horatiusi szentenciát, legalábbis annak egy lehetséges értelmezését: a versben a jelen idejű igealakok dominálnak, az ebből való kitekintés terét a hiányt implikáló feltételes mód, és a valósággal szembehelyezett, illuzórikus tér, az álom tere jelenti. Ez utóbbi terébe utalja a vers a két jövő idejű igealak közül az egyiket is: „Álmomban fényes szőrű rendőrku^{tya} *leszek*.”⁴⁶⁸

Petri György költeménye tehát egyrészt szorosan kapcsolódik a horatiusi gyökerekhez, másrészt nem feledkezik meg az azt követő hagyományvonalról se: Horatius, Berzsenyi, Babits képei egy határozottan szubverzív (kiforgatott, felforgatott) kontextusba kerülnek. Így például a szabin kancsóba helyezett borból „ragacsos likőr”, a Horatiusnál meleget adó kandallóból és a Babitsnál „örökös,

466 Vö. ARATÓ „Horatius Noster...”, 62–63. A Petri-költemény beszél is arról, ami *van*: „görbe cigaretta”, és ehhez lesz „ragacsos likőr”, amely Berzsenyi *Osztályrészem* című költeményét idézi fel újra („kies szőlőm, van arany kalással / biztató földem...”, ehhez ld. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”, 54). Meglátásom szerint nem független a szintén (már címében is) paradoxonokról beszélő [Kosztolányi-verstől], a *Boldog szomorú daltól*: „*Van* már kenyérem, borom is van, / *Van* gyermekem és feleségem. / Szívem minek is szomorítsam? / *Van* mindig elég eleségem. / *Van* kertem, a kertre rogyó fák / Suttogva hajolnak utamra, / És benn a dió, mogyoró, mák / Terhétől öregbül a kamra [...]”

467 Ferenczi a költeménnyel izgalmasan léptet párbeszédbe, mintegy a *Horatiusi* ellenpárjaként egy későbbi, rendszerváltás utáni másik Horatiuszt idéző Petri-verset (*Horatiusnak rossz napja van*). Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”, 57.

468 Természetesen a kép az álom terében a hatalommal való azonosulást, az ebben az értelemben „könnyebb utat” írja körül. Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”, 56.

lobogó” tűzből itt a kóbortól kapott cigaretta meggyújtására alkalmas tűz lesz. Hasonlóképp a Berzsenyinél megjelenő „nyíl s zuhogó patak” képe a *Horatius*iban explicite „erőszakká”, „rendőrakutyává”, „hatalommá válik”.⁴⁶⁹

Ugyanakkor például a mindhárom szövegben visszhangzó „Nézd...” felszólítást első olvasásra mintha teljesen elutasítaná a szöveg: „Eleget éltem s láttam [...]” Persze, ahogy Babits esetében, úgy Petri esetében sem kerülheti el a figyelmünket, hogy miközben a felszínen a hagyomány felülírását láthatjuk, az előbb idézett mondat például mégiscsak aláássa saját magát. Petri lírai énje ugyanis mégiscsak bekapcsolódik a Berzsenyivel (vagy akár Horatiussal) kezdődő társalgásba: a mondat, jóllehet lemondással és elutasítással, de végső soron a „Nézd...” felszólításra válaszol.

Petri költeménye a használt költői technikák tekintetében is belép egy évszázadokon átívelő dialógusba: a posztmodern költészet montázs- vagy palimpszesztus-technikájával,⁴⁷⁰ Babits nyomdokait követve nemcsak a Thaliarchus-ódához, hanem egyéb Horatius-*carmen*ekhez is kapcsolódik. Így például a vers zárata az Ódák gyűjteményének legelső, Maecenashoz címzett darabját idézi meg, ahol Horatiustól ezt olvashatjuk: *Quod si me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice.* – „Iktass engemet is lantosi sorba, s a / mennybolt csillagait verdesi homlokom.”⁴⁷¹ Megidéződik a III. 30-as, Melpomené-óda azon gondolata is, amelyben arról olvasunk, hogy a hírnév és maguk a versek örök életet kölcsönöznek a költőnek:

469 Arató ezek nyomán a Petri-vers középső részét egyenesen travesztiának nevezi. Vö. ARATÓ, „Horatius noster...”, 60. Ferenczi a képekkel kapcsolatban a horatiusi kívülállás és deklasszalódás különbségeire hívja fel a figyelmet. Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”, 55.

470 A palimpszeszt eredetileg azoknak a (túl nyomó részt középkori) kéziratoknak a neve, melyeken kettő vagy akár több szöveg íródott egymásra. Az eljárás megszületésének oka, hogy a papirusz mindig is drága szöveghordozónak számított, így költéshatékonyabb megoldás volt azokat a szövegeket, amelyek az adott közeg számára nem számítottak értékesnek, „levakarni” a papiruszról, majd az eredeti szöveg irányára merőlegesen felvinni az újat. Természetesen az eredeti réteget teljesen eltüntetni nem lehetett, így később ezen papiruszok feldolgozásakor a felső szövegréteg(ek) alatt halványan látható volt az eredeti szöveg is, így ezeken a palimpszeszteken bizonyos helyeken párhuzamosan futott több szöveg. Irodalomtudományi terminusként így a palimpszesztusteknikát a posztmodern költészet azon intertextuális technikájára használjuk, amely vagy egy korábbi szöveget ír felül mint egy a palimpszeszt második rétegeként, vagy különböző szövegek megidézésén keresztül a palimpszeszthez hasonlóan az egymásra író szövegek kavalkádját teremti meg.

471 Kőrös Imre fordítása.

*Ércnél is maradóbb művet emeltem én,
fenséges piramis csúcsa nem ily magas;
ezt sem kapzsi eső, sem szilaj Aquilo
nem rombolja le már, vagy sohasem fogyó
évek lánc, s a gyors, elsuhanó idő.
Jobb részem nem enyész, szellemem él tovább. [...]*⁴⁷²

A Petri-vers ([...] *Merő értelemmé omolva baj nem érhet. / Csak a megsavanyodott tejút / üszkösíti fölsebzett szellemtalpam. / Míg az ember a styxi révbe jut.*⁴⁷³) a két költeményt forgatja egybe, fel és mindenfelé, amerre csak lehet. A horatiusi gondolat, mely szerint a szellemi munka terméke örök életet biztosít a költőnek, itt az „összeomlás” kontextusában jelenik meg, az égbe emelkedés, mely a „megsavanyodott tejúton” keresztül történik, fájdalmas. Hovatovább, bizonyos horatiusi kifejezések is kifordításra kerülnek. Így például a „szellemem él tovább” gondolat, amelyben a „szellem” az életmű által létrehozott eszmei értékre vonatkozik, a *Horatius*iban szó szerint értetik: a lírai beszélő „merő értelemmé omolva” elveszti fizikai kiterjedését, szellemmé válik. Ez az átváltozás azonban nem biztosít örök életet, hiszen „az ember a styxi révbe ér”, sőt, valójában egy újabb hiányról van szó: a „menetrend nélküli” életben az egyén megfosztatik egzisztenciájától, materiális megvalósulásától, és ahogy az idilli élettér, ő is az illúzió, a nemlétezés, a feltételes mód terébe kerül.

Érdemes ezen a ponton egy utolsó gondolat erejéig visszakötnünk kiinduló szempontjainkhoz: *Milyen személy- és időjelöléseket tartalmaz a költemény, hogyan viszonyul ez Horatius, Berzsenyi vagy Babits verséhez, és milyen interpretációs következményekkel jár akár a Petri-vers, akár az egész „szövegegyüttes” egészére nézve?*

Beszédes, hogy a *Horatius*i hogyan építi le nemcsak az elődöknél található képeket, motívumokat vagy gondolatokat, de magának a beszédnek a szituációját is. A jelen idő dominanciája, a jövő álomba utaltsága és a beszélgetőtárs, a másik, a *te* hiánya a dialógus lehetőségének teljes kiiktatását implicálja, ami talán az előzőek fényében érthető meg igazán. Petri beszélője számára ugyanis, ahogy az a korábban már idézett másik költeményében is megfogalmazódik, „jövő nincs”. A jelenben való

472 Bede Anna fordítása.

473 Ferenczi úgy köti vissza a költemény ezen pontját Horatiushoz, hogy arra hívja fel a figyelmet: a magatartásforma különbsége ellenére mindkét költő „a halál közelségével indokol”. Vö. FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...” 55.

létezés már nem imperatívusz, nem döntés kérdése, „menetrend nélkül” ugyanis az időt csak „eltölteni” lehet. Nincs lehetőség másra, csak az „eszmétlen meghúzóásra”, a feltételes módokra, és ebben a kontextusban a költői halhatatlanság reménykeltő perspektívája is a perspektíva nélküli szellem-létbe torkollik.⁴⁷⁴

Nem szabad megfélekednünk arról sem, hogy milyen társadalmi, kulturális, politikai környezetben születnek ezek a költemények. Ennek nyomán ugyanis arra lehetünk figyelmesek, hogy Horatius és Petri helyzete – jóllehet kétezer év távlatára választja el őket – megdöbbentően hasonló: mindkét szerző egy olyan történelmi időpontban alkot, amikor a költői megszólalás, épp úgy, mint bármi más, az aktuálisan fennálló rezsimnek van kitéve. Nem szándékozunk ugyan egy kalap alá venni a kádári puha diktatúrát és az augustusi principátust,⁴⁷⁵ mindenesetre sokatmondó, hogy végső soron egyik költemény sem tudja függetleníteni magát attól a politikai környezettől, amelyben a megszólalás megtörténik.⁴⁷⁶ Horatius az alkaioszi pre-textushoz képesti módosításokon, azaz az intertextuális párbeszédre keresztül kiutasítja világából a politikum terét: az irányíthatatlan, és így figyelemre nem méltó, a *cetera* ('minden más') terébe utalja azt, hangosan „hallgatva” arról. Ezzel szemben Petri – jóllehet explicite megfogalmazódnak költeményében a hatalom és az erőszak kérdései – a témáról való beszédet, követve ebben Horatiust, szintén a hiány alakzatán keresztül teszi jelenvalóvá. A jövő, a perspektíva, a beszélgetőtárs hiányával, a véglegesen lezárt, és egy *még*-et magában nem foglaló *már* használatával egy olyan világot fest meg, amelyben az egyénnek szellemmé válva nincs más lehetősége, mint a „halottakkal”, magával az irodalmi hagyománnyal párbeszédbe lépni. És ez a tér, a költészet diszkurzív tere lesz az a hely, ahol lehet beszélni és lehet a(z) (el)hallgatással beszélni arról, ami egyszerre van és nincs: magáról a hallgatásról.

474 Tamás Ábel az égbe jutás „fájdalmasságára” vonatkozó metaforákat egyenesen a politikumról való lemondás kontextusában, azok következményeként értelmezi, és arra hívja fel a figyelmet, hogy Petri által a horatiusi elveknek teremtett ironikus kontextus képes „a saját költői világában jelentéssé tenni a horatiusi költészet nem-politikai dimenzióinak rejtett és (20. századi szemmel nézve) erősen problematikus politikumát.” Vö. TAMÁS, i. m., 6–7. Ehhez ld. még FERENCZI, „»Tudod, hogy iszom«...”.

475 Vö. ARATÓ, „Horatius Noster...,” 61–62.; TAMÁS, i. m., 3–5.; KÓRIZS, i. m., 36.

476 Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy Petri költeménye 1981-ben, az *Örökhétfő* című kötetben, szamizdat kiadásban jelenik meg, így a megjelenés körülményei nagyon szorosan determináltak a politikai éra által.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ACÉL Zsolt. „»Hadd nézzék benned, mi az irodalmi.«” *Ókor* 14, 4. sz. (2015): 45–55.
- ADAMIK Tamás. *József Attila: Medáliák című ciklusának szerkezete*. A Szent István Tudományos Akadémia Székfoglaló előadásai 9. Budapest, 2006.
- ALT Krisztián. „A vidám természetű poéta és Az én Poézisom természete (Két Csokonai-vers összevetése).” *Irodalomtörténeti Közlemények* 103, 5–6. sz. (1999): 606–611.
- ARATÓ László. „Horatius Noster: Berzsenyi és Horatius Petri György csikkes várótermében.” *Kortárs* 36, 11. sz. (1992): 55–65.
- ARATÓ László, FÜKÖH Borbála és MOZER Tamás, szerk. *Horatius noster – A mi Horatiusunk (Tanári útmutató)*. Budapest: Sulinova Kiadó, 2007.
- BARRY, Peter. *Reading Poetry*. Manchester: Manchester UP, 2014.
- BOLONYAI Gábor. „Évszakok, életkorok, pillanatok – A *Carm.* I. 9. értelmezéséhez.” In *Horatius arcai*, szerk. HAJDU Péter, 57–76. Budapest: Reciti Kiadó, 2014.
- CULLER, Jonathan. „Aposztrophé,” ford. SZÉLES Csongor. *Helikon* 46, 3. sz. (2000): 370–389.
- FERENCZ Győző. *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- FERENCZI Attila. „Berzsenyi és az új Horatius.” In *Az ismeretlen klasszikus – Berzsenyi-tanulmányok*, szerk. FÓRIZS Gergely és VADERNA Gábor, 17–30. Budapest: Reciti, 2018.
- FERENCZI Attila. „»Tudod, hogy iszom« – Petri György *Horatiusi* című verséről.” *Ókor* 18, 4. sz. (2019): 53–58.
- FERENCZI Attila. „Horatius a költészet hasznáról.” *Ókor* 15, 3. sz. (2016): 40–45.
- FÖLDÉNYI F. László. „Az Egész árnyéka: A romantikus töredékről.” *Jelenkor* 56, 3. sz. (2013): 261–269.
- GYULAI Pál. *Kritikai dolgozatok*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc. „A régiek és a modernek vitája”. In HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Fejezetek a kora modern esztétikai gondolkodás történetéből 1450–1650*, 120–140. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2013.
- HUBA Márk. „Az előszó és ami mögötte van.” *Tiszatáj* 53, 65. sz. (1999): 1–16.
- IMRE Flóra. „Babits és Horatius.” *Alföld* 71, 5. sz. (2020): 69–83.

- KAPPANYOS András. „Közelítések az Előszóhoz.” *Irodalomtörténeti Közlemények* 94, 4. sz. (1990): 539–557.
- KŐRISZ Imre. *Horatius vini somnique benignus*. (PhD-értekezés). Debrecen: Debreceni Egyetem, 2008.
- KRUPP József. „»Kitörölt értelem«. Borbély Szilárd: *Halotti pompa*.” *Vigilia* 71, 2. sz. (2006): 119–127.
- MARGÓCSY István. *Petőfi kísérletek: Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2011.
- MILBACHER Róbert. „Az Előszó filológiájának bizonytalanságairól.” In Vörösmarty és a romantika, szerk. TAKÁTS József, 179–194. Pécs–Budapest: Művészetek Háza– Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2000.
- MILBACHER Róbert. „Az Előszó egy lehetséges értelmezése.” *Tiszatáj* 55, 79. sz. (2001): 6–9. (Diák melléklet)
- MOLNÁR Gábor Tamás. „Ars/poetica: a költőiségen kívül és belül (Poétikai vázlat a modern költészet önreprezentációs lehetőségeiről).” *Alföld* 67, 3. sz. (2016): 37–55.
- NEMES NAGY Ágnes. „Vörösmarty Mihály: *Előszó*.” In NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék*, szerk. SZÉKELY Magdolna, 269–282. Budapest: Magvető Kiadó, 1992.
- NÉMETH G. Béla. „Az önmegszólító verstípusról (Különös tekintettel József Attilára).” *Irodalomtörténeti Közlemények* 70, 5–6. sz. (1966): 546–571.
- OSZTROLUCZKY Sarolta. „»Mi a vers nektek?« Ars poeticák a közelmúlt magyar és amerikai lírájából.” In *A modern magyar líra/próza világirodalmi kontextusban*, szerk. HORVÁTH Kornélia és OSZTROLUCZKY Sarolta, 229–246. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- PILINSZKY János. „Kettesben” (beszélgetőtárs: Szilágyi János). In PILINSZKY János, *Beszélgetések*, szerk. HAFNER Zoltán, 274–289. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Szónoklattan*. Szerk. ADAMIK Tamás. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008.
- RUSH, Fred. „Írónia és romantikus szubjektivitás,” *Passim* 11, 1. sz. (2013): 126–158, 139–148.
- S. VARGA Pál. *A valóság mint nyelvi konstrukció a 19. századi magyar irodalomban*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2013.
- Friedrich SCHLEGEL és Wilhelm SCHLEGEL. *Athäneums-Fragmente und andere Schriften*. Berlin: Hofenberger, 2013.

- SCHLEGEL, Friedrich és Wilhelm SCHLEGEL. „Athenäum töredékek,” ford. TANDORI Dezső. In Friedrich SCHLEGEL és Wilhelm SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, 261–356. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *A poézis*. <http://www.c3.hu/~prophil/profi054/schlegel.html> Utolsó hozzáférés: 2024. 10. 15.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „A kozmikus tragédia romantikus látomása (Az *Előszó* helye Vörösmarty költészetében).” In SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus*, 182–220. Budapest: Magvető Kiadó, 1980.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Szerepjátzás és költészet: összhang vagy ellentmondás?” *Irodalomtörténeti Közlemények* 96, 4. sz. (1992): 715–728.
- SZERB Antal. *A magyar irodalom története*. Budapest: Révai Kiadó, 1935.
- SZILÁGYI Márton. „A »nemzeti költő« szereplehetőségei és válságai (Vörösmarty társadalmi státuszáról).” *Irodalomtörténeti Közlemények* 119, 1. sz. (2015): 62–70.
- SZILI József. „A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja.” *Helikon* 44, 3. sz. (1998): 268–288.
- SZÖRÉNYI László. „Epika és líra Arany életművében.” In SZÖRÉNYI László, „*Multaddal valamit kezdeni*”: *Tanulmányok*. Budapest: Magvető Kiadó, 1989.
- SZÖRÉNYI László. „Magyarázatok *Vojtina Ars poétikájához*.” In Mezei Márta 75. születésnapjára, 67–70. Budapest: Balassi Kiadó – Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézet, 2004.
- TAMÁS Ábel. *Horatius Politicus – A politikai költésztől a költői politikáig*. 2013 (kézirat).
- TARJÁNYI Eszter. *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Budapest: Universitas-Editio Princeps, 2013.
- TOLNAI Vilmos. „Adatok Széchenyi és Arany viszonyához”. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 55, 5. sz. (1931): 29–33.
- TVERDOTA György. *Határolt végtelenség – József Attila-versek elemzései*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- VADERNA Gábor. „Dallal vagyok tele: Arany Vojtina-verseinek utóélete.” *Irodalomismeret* 7, 4. sz. (2017): 99–122.

3. SEGÉDLET

A DRÁMAI MŰVEK ELEMZÉSÉHEZ

SZERKESZTETTE: PINTÉR BORBÁLA



3.1. Bevezetés

(PINTÉR BORBÁLA)

3.1.1. Tárgyunk	285
3.1.2. Dráma és színház viszonya	286
3.1.3. Módszerünk	288
3.1.4. A felépítés	289

3.2. „Lábbal ne tapodj soha isteni törvényt!” – Szophoklész: *Antigoné*.

A görög tragédia

(PINTÉR BORBÁLA – RÁBAVÖLGYI-GEORGITA BOGLÁRKA)

3.2.1. A görög színház	290
3.2.2. Drámamodellek	292
3.2.3. A konfliktusos dráma modellje	295
3.2.4. A kar	298
3.2.4.1. Kecskéének – alapozó drámatörténet	298
3.2.4.2. A kar szerepe	300
3.2.5. A színjátszás vallásos eredete – a rítus elemei a tragédiában	304
3.2.6. Az emberi és isteni törvények	305
3.2.7. Összegzés	309

3.3. „Ne téveszd össze az erényt a látszatával” – Molière: *Tartuffe*.

A klasszicista dráma. A komédia

(NEMES-KOSTELE CZKI ANNA – PINTÉR BORBÁLA)

3.3.1. A francia klasszicizmus	310
3.3.1.1. A klasszicista dráma	311
3.3.1.2. Molière	313
3.3.1.3. <i>Tartuffe</i>	314

3.3.2. Értelmezés az olvasási folyamat felől	315
3.3.2.1. A cím szerepe és működése	316
3.3.2.2. A szereplők listája	316
3.3.2.3. A szerzői utasítások	318
3.3.3. A drámában ábrázolt világ rendje	322
3.3.3.1. Az ábrázolt világ értékrendje és a szereplők viszonyulása ehhez	322
3.3.3.2. A szerkezet	324
3.3.4. A komikum forrásai	326
3.3.4.1. A nyelvi komikum	326
3.3.4.2. A jellemkomikum	329
3.3.4.3. A helyzetkomikum	330
3.3.5. A dráma befejezése és hatása	331
3.4. Az ember margóvágón táncol – Örkény István: <i>Tóték</i>.	
Abszurd és groteszk. A tragikomédia	
(UNGVÁRI SÁRA)	
3.4.1. Bevezetés	333
3.4.2. Történeti kontextus	334
3.4.3. <i>Levél a nézőhöz</i>	335
3.4.4. Dráma, színház, társadalom, politika	339
3.4.5. Hatalmasok és elnyomottjaik	341
3.4.6. A szereplők rendszere	346
3.4.7. A tragikomédia a groteszk és az abszurd keresztszétében	348
3.4.8. A megrakott tűzifa, avagy az első jelenet	352
3.4.9. Ki vagyok én?	354
3.4.10. Összegzés	356
Felhasznált irodalom	356

3.1. BEVEZETÉS

PINTÉR BORBÁLA

„[...] a ránk legközvetlenebbül ható előadó személyeket egyedül csak a drámai forma képes előállítani”⁴⁷⁷

3.1.1. TÁRGYUNK

Utolsó nagy fejezetünk tárgya a műnemek legifjabbika: a dráma. Születésekor már javában hangzanak az epikus énekmondók, rapszódoszok által előadott homéroszi eposzok, és a lírai szöveg már kezd leválni a zenei kíséretéről, a dalköltők verseinek lantos kísérete el-elmaradozik. Szigligeti-től vett mottónk alapján fejezetünk célja a drámai forma mibenlétének megragadása, és példákon keresztül e műforma egyedi sajátosságainak megmutatása.

Alapos drámatörténet megírására e terjedelem adta lehetőségek között nincs módunk, de igyekeztünk korpuszunkat úgy megválasztani, hogy a dráma műnemét többféle látószögből meg tudjuk világítani. A drámai műnem és műfajainak létrejöttéről az antik drámával foglalkozó első fejezetünkben (B/3.2. fejezet) szólunk, és itt tárgyaljuk részletesebben első példánkon, az *Antigonén* (i. e. 442) keresztül a tragédia műfaji jellegzetességeit. A komédiával a második fejezetben (B/3.3. fejezet), a klasszicista dráma kontextusában foglalkozunk, Molière *Tartuffe*-jének (1664) tanulmányozása során. Harmadik fejezetünkben (B/3.4. fejezet) egy magyar példát vizsgálunk meg, Örkény István *Tóték* (1967) című drámáján keresztül szemléltetjük a modern dráma működésében az abszurd és a groteszk elemeket, valamint a tragikomédia műfaját.

Minden fejezetben igyekszünk röviden bemutatni azt a történelmi kort, társadalmi berendezkedést, gondolati és világnézeti környezetet, amelyben a vizsgált műalkotások létrejöttének eredőjét látjuk. Közelebbről foglalkozunk az antikvitás, a klasszicizmus és a modernség korszakának meghatározó kérdéseivel, bennük pedig az ókori görög, a klasszicista, valamint a modern dráma jellegzetes jegyeivel. Tárgyválasztásunkból adódóan fejezeteinkben antikvitás, klasszicizmus és

477 SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai* (Budapest: Athenaeum, 1874), 78.

modernség kapcsolatrendszerét gyakorta hangsúlyozzuk, de ez korántsem jelenti azt, hogy a drámatörténeti folyamatok leírhatók lennének csupán ezen egyetlen logikai összetartozás nyomán. Mivel azonban fő fejezetünk kiválasztott három korszakáról van szó, összetartozásukat többször is kiemeljük.

Miközben igyekszünk a művek egészét átfogó, megvilágító érvényes állításokat megfogalmazni, ugyanakkor közel is megyünk egy-egy szöveg részletéhez, alaposabban megvizsgálunk egy vagy több jelenetet, az alfejezetek címében jelölve megközelítésünk módját, szempontját.

Fejezetünk didaktikai szándéka szerint a vizsgált drámák mindegyike illeszkedik a 2020-as kerettantervi anyaghoz, az ott megjelölt kötelező olvasmányok részét képezik. A 9–10. évfolyam kötelező olvasmányai között szerepel Szophoklész *Antigoné* és Molière *Tartuffe* című darabja, illetve a 11–12. évfolyam törzsanyagában szerepelteti a Színház és drámatörténet tanításakor Örkény *Tóték* című drámáját. Kultúrtörténetileg pedig választott darabjaink jelentősége mellett szól az, hogy mindhárom színdarabból a saját műnemén túlmutató ismert toposz alakult ki. Az *Antigoné*-helyzet az erkölcs és jog, a belső törvény és hatalom szembekerülésének, a maga parancsszávához görcsösen ragaszkodó zsarnokkal szembeforduló, elveiért életét áldozni kénytelen hős összetűzésének allegóriája lett. A *Tartuffe*-jelenségben az álnok kétszínűség, a tettettett vakbuzgóság, a megvezethetőség, a manipuláció, a csendes hatalomátvitel mindenkor jelenlévő jellegzetességeit ismerjük fel. Míg *Tóték* dobozolása a magyar kulturális köztudatban az értelmetlen cselekvés, a hatalom szavára történő, szolgálatteljesítés szimbólumává vált.

3.1.2. DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ VISZONYA

A drámaíró szerepe koronként különböző. Ez egyrészt összefüggésben áll magának az írás alakulásának történetével, másrészt a mű színpadra állításának szándékával. Az antik drámák esetében, de még Shakespeare korában is maga a színpadi előadás előrébb való volt a szövegnél. A *Tartuffe*-fejezetben látni fogjuk, hogy a klasszicizmus idején Molière, ahogy a színpadra állítás engedélyét megkapja, felolvassa a királynak a már megírt darabot. A romantika korára a színpadi tér jelentősége átértékelődik, és a drámai szövegre helyeződik át a hangsúly. A drámai formában megjelenő, de nem színpadi előadásra, hanem elsősorban olvasásra szánt mű az ún. könyvdráma. Megszületésének idején ilyen könyvdrámának tartották

Az ember tragédiáját (1862). A szöveg dominanciáját jelzi az is, hogy a színpadi megvalósítására húsz évvel a keletkezése után került sor.

A drámaíró szerepe továbbá mindenkor változó viszonyban és hierarchiában áll a rendező szerepével. Egy drámaszöveg színpadra állítása során ugyanis a rendező értelmezése, meglátásai érvényesülnek elsősorban – ebben a munkájában segíti a dramaturg. A modern színházban a dramaturg feladata, hogy előkészítse és a rendezői koncepcióhoz megfelelővé alakítsa a szöveget: ehhez kutatásokat végez a szöveg háttéréről, lehetséges értelmezéseiről, illetve módosíthatja az előadás nyelvezetét, elhagyhat vagy beépíthet cselekményszálakat azért, hogy a kortárs környezet számára érdekessé tegye a dráma világát.

Ehhez vegyük példának a színháztörténet egyik leggyakrabban játszott figuráját, Hamletet. Alakja többféleképpen értelmezhető: lehet ő az örült, de lehet az egyetlen épeszű az örültek között; lehet kegyetlen, de lehet az egyedüli jószándékú figura is. A Shakespeare-szöveg feldolgozása során az előadásokban más-más vonásokra, értelmezésekre kerül a hangsúly annak függvényében, hogy a színpadra állítás jelenében milyen kérdéseket talál relevánsnak a rendező.⁴⁷⁸ Az előadások tehát mind különbözően értelmezik Hamlet karakterét, máshogy aktualizálják a néző számára a dráma szövegét. Így lehet az, hogy Hamlet volt már osztálytermi előadásban egyszerre több ember által alakított figura,⁴⁷⁹ de játszották már nők is.⁴⁸⁰ Sok modernizációs kísérleten esett át: egy szövegfeldolgozásban az 1970–80-as évek Magyarországon

478 A Shakespeare-drámák átírásának kérdéseiről bővebben itt: ZÁVADA Péter, „Átírható-e Shakespeare?” *Theatron* 17, 2. sz. (2023), 3–21. https://theatron.hu/theatron_cikkek/atirhato-e-shakespeare/

479 Schilling Árpád *hamlet.ws* című színházi nevelési előadásában Gyabronka József, Nagy Zsolt és Rába Roland játszották az összes szerepet. A műfajból adódóan az előadás a néző diákok bevonását célozta meg. A darab döntéshelyzeteiben a színész-drámatanárok nyitott beszélgetéseket kezdeményeztek, amelyek során a nézőkkel közös döntést hoztak az előadás további menetével kapcsolatban, melynek célja az volt, hogy a nézők a színházi előadás által felvetett problémákhoz közelebb érezzék magukat, mikor arról gondolkodnak.

480 Hosszú hagyományokkal rendelkezik a női Hamletek sora, az egyik leghíresebb a 18. századi Sarah Siddons által alakított Hamlet. Itt azonban nem változott meg Hamlet neme, csak női színész alakította a férfi szereplőt. William Missouri Downs *Women Playing Hamlet* (Nők játsszák Hamletet) című drámája ennek ellentmondásosságára világít rá a 2010-es évekből értelmezve a jelenséget. A legújabb példa pedig Ali Abbasi és Sjón Sigurdsson *Hamlet*-filmje, amely teljes nemcserében gondolkodik, a főszereplőt Noomi Rapace alakítja.

kamaszként élt,⁴⁸¹ de találkozhattunk vele virtuális, csak Facebookon megjelenő szereplőként is.⁴⁸² Az előadás végül mindig közös munka: a rendezőn és a dramaturgon túl a színészek, zenészek, látványtervezők, öltöztetők, technikusok és más színházi háttér munkások közösen hozzák létre, és valósítják meg.

A dráma nem rendelkezik uralkodó státusszal a színház felett, a színház pedig nem köteles megfelelni a dráma szabta kereteknek, a kettő viszonya tehát nem alá-fölé rendelő, hanem egyenrangú, hiszen más médiumokról beszélünk. Míg a szöveg egy adott történeti kor kontextusában jön létre, a színház mindig a jelenben érdekelt, az aktuális pillanatban, korban, helyzetben. A szöveg médiuma az írás időtálló tulajdonságából adódóan viszonylag stabil, ebből következően magán hordozza keletkezési idejének sajátosságait, ezzel szemben a színház médiuma aktuális, a színrevitel itt és most, a nézői jelenben történő társadalmi esemény, amely a mindenkori színházlátogató szeme előtt történik meg.

3.1.3. MÓDSZERÜNK

Manfred Jahn *Voice and Agency of Drama: Aspects of a Narratology of Drama*⁴⁸³ című drámaelméleti szakmunkájában a színház és a drámai szöveg viszonya alapján háromféle drámaelemzési módszert különböztet meg. A Poetic Drama módszere a drámára írott szöveggént tekint, interpretációs eljárása a szoros szövegolvasás.

Ehhez képest a Reading Drama kettős fókusszal dolgozik. A dráma szövegét olvassa, és közben számol annak scenikus, színpadi lehetőségeivel, a szöveg értelmezése során vizualizál egy képzeletbeli előadást. Figyelembe veszi a megvalósítást alakító tényezőket, kalkulál a színpadi tér elrendezésének, az azon való ki-be irányuló mozgásoknak jelentéshordozó szerepével, számol a másodlagos szövegek, a szerzői apparátus (pl. szerzői utasítások) értelemalakító jellegével.

A harmadik módszer a Theater Studies, amely az előadásra koncentrál, és ezért a szövegre mint alapanyagra, mint a színpadi munka nyersanyagára tekint, a színházi

481 Bereményi Géza 1980-ban megjelent *Halmi vagy a tékozló fiú* című drámájában Hamlet történetét a 80-as évek magyar viszonyaiba illesztette.

482 *A Hamlet Online* egy 2016-ban működő interaktív Facebook-„előadás” volt. A nézők kapcsolatba léphettek a figurákkal, miközben azok a digitális térben „játszották” a dráma cselekményét.

483 Manfred JAHN, „Voice and Agency of Drama: Aspects of a Narratology of Drama,” *New Literary History* 32, 3. sz., (2001), 659–679.

jelek kontextusába illesztve azt (színházi tér, akusztikus és vizuális elemek, színészi karakter, színészi játék stb.) alkotja meg a maga színpadi előadását.

Segédletünk e fejezete a drámai művek iskolai közegben történő közös (könyvből való) olvasásához, tanításához nyújt támpontokat, ezért a színdarabokhoz nem mint színpadi megvalósítással bíró adaptációkhoz, hanem mint szövegdrámákhoz fogunk viszonyulni, amihez a Jahn-féle drámanarratológia⁴⁸⁴ Reading Drama módszerének alkalmazását látjuk a legcélravezetőbbnek.

3.1.4. A FELÉPÍTÉS

Fejezetünkben gyakoriak az ismétlések mind fogalmi, mind tartalmi szinten. Ez nem tautológia, önismétlés, hanem didaktikai szándék. Több helyütt ugyanazokat a részeket, jeleneteket idézzük fel, de más-más szempontból vizsgáljuk azokat, ezzel is támpontot nyújtva ahhoz a tanítási stratégiához, hogy egyetlen jelenet különféle szempontok alapján, többféle látószögből is megvilágítható.

Fejezetünket oly módon írtuk meg, hogy egy bekezdésben kifejtett új elemet (rémát) mindig az előző fejezetben vagy bekezdésben tárgyalt régi elemhez (témához) kapcsoljuk, és e kapcsolatot a bekezdések elején szó-, szó szerkezet- vagy tagmondatismétléssel jelöljük, hogy a gondolatmenet láncszerű kiépítését segítsük. A gondolkodás haladásirányát jelölő kulcsszavakat félkövér betűtípussal szedtük. Ezek azok a kifejezések, fogalmak, szókapcsolatok, amelyek számunkra a művekhez való hozzáférést elősegítették, és amelyekről azt gondoljuk, hogy támpontot adhatnak más művek vizsgálatához, és azok megértéséhez.

Az első két fejezet élén rövid tartalomjegyzékkel, míg a harmadik fejezetben egy rövid tartalom-összefoglalóval segítjük a tájékozódást. Szerkesztésmódunk szándékosan nem egységes, ugyanis az elemző szövegek különböző felépítésével is mintákat kívánunk adni az írásbeli műértelmezések lehetséges elrendezéséhez.

Mindhárom mintaelemzésünkkel a drámaértelmezések néhány lehetséges módját igyekeztünk felvázolni, azzal a céllal, hogy az önálló műelemzéseket motiváljuk, azokhoz szempontokat, fogódzókat, alternatív útvonalakat kínáljunk.

484 A drámanarratológiáról bővebben itt: BALASSA Zsófia, „A drámanarratológia lehetőségei, útjai,” in BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 46–59.

3.2. „LÁBBAL NE TAPODJ SOHA ISTENI TÖRVÉNYT!” – SZOPHOKLÉSZ: ANTIGONÉ

A görög tragédia

PINTÉR BORBÁLA – RÁBAVÖLGYI-GEORGITA BOGLÁRKA

3.2.1. A GÖRÖG SZÍNHÁZ

Ahogy bevezetőnkben írtuk, alfejezeteinkben a dráma szövegére fókuszálunk, de ahhoz, hogy e műnem sajátosságait megértsük, szükségesnek tartunk egy rövid kitérőt a dráma megszületésének körülményeire és a görög színházra.

A görög drámák nyitott, **szabadtéri színházi térben** keltek életre, amiket jellemzően hegy- vagy domboldalba építettek. A lépcsőzetesen emelkedő, félköríves nézőtér akár 15–20 ezer néző befogadására is alkalmas volt.

A színház 4 fő részre tagolódott: nézőtér, orkhesztra, színpad és a szkéné. Az **orkhesztra** egy félkör alakú táncter, ahol eleinte szertartásokat végeztek Dionüszosz tiszteletére, később, a színházi előadásoknál ez lett a kar helye. A **szkéné** egy eleinte fából, később kőből épült építmény a színpad mögött. Kezdetekben kellékek tárolására és öltöztetésre szolgált, később a színpad felőli oldalát megfestették, és **díszletként** használták. Az orkhesztra és a szkéné közötti terület a színpad, más néven **proszkénion**, amin a színészek játszottak.

A színészek **maszkot** viseltek, amelyek egy-egy jellemző tulajdonságot, viselkedést fejeztek ki. A maszk tette lehetővé, hogy egy színész több szerepet is eljátssson, és hogy a női szerepeket férfiak alakíthassák, ugyanis a görög színházban csak férfi színészek voltak. A görög színház jellegéből adódik tehát, hogy a tragédiák **szövegközpontúak** voltak. A nagy tér, az érzelmeket kifejező, de arcot eltakaró maszkok nem adtak lehetőséget a finom színpadi játékra.

Az i. e. 5. század Athénjában minden dráma a **Dionüszosz-ünnepség** alkalmára készült. A drámai verseny fontos társadalmi esemény volt, ilyenkor az előadások egymást követték, egész nap játszott valaki a színpadon. Egy **drámaversenyre**

három tragédiával és egy szatírájátékkal jelentkezhetett egy szerző. A három tragédiából álló trilógia és a komikus hangvételű negyedik drámai mű alkotott egy **tetralógiát**. Teljes tetralógia nem maradt ránk, csupán Aiszkhülosz három összetartozó tragédiáját ismerjük, az *Oreszteiát* (i. e. 458), sorrendben: az *Agamemnónt*, az *Áldozatvivőket* és az *Eumeniszeket*.

A ránk maradt görög tragédiák, egyetlen kivételtől eltekintve (Aiszkhülosz: *Perzsák*), a **mitológiából** merítik témájukat, de bennük a szerzők a saját koruk problémáira keresték a választ. A korabeli nézők ismerték a mítoszokat, így a szerzők az aktuális társadalmi problémát leginkább kifejező történetet kiragadhatták a mitológia egészéből. A néző „a cselekményt, a hős figuráját, és annak cselekedeteit minden valószínűség szerint átszűrte mindazon, amit a hétköznapi valóságban tapasztalt a társadalomról, a vallásról, háborúról, és minden egyéb, éppen aktuális eseményről”.⁴⁸⁵ Egy tetralógia minden darabja jellemzően ugyanabból a témakörből merített. A tragédia mellett a **komédia** a jellemző műfaj az ókori görögöknél. Arisztotelész *Poétikájában* (i. e. 335) azt írja, hogy a hasonló témát feldolgozó komédia és tragédia különbsége abban fogható meg, hogyan mutatja be **hőseit**, milyen a hősök személyisége. „Mivel az utánczó [a színészek] cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak vagy hitványaknak kell lenniük. [...] Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánozni kortársainál.”⁴⁸⁶

A **szatírájáték** a tragédia és a komédia mellett a görög drámák harmadik fajtája, ebből egyetlen maradt ránk teljes egészében: Euripidész *Küklopsz* című alkotása. Ez a komikus tárgyú műfaj őrizte meg leginkább a **dionüszoszi szertartások** hagyományait. Szereplői a Dionüszosz isten kíséretébe tartozó félállati-félembéri szatírok, a komikum forrását pedig az adja, hogy ezek a lények istenekkel, hősökkel találkoznak. A szatírájátékban a mozgás kap nagyobb szerepet: „a színpadon pantomim táncok formájában adták elő: a főszereplő mondanivalóját gesztusokkal, mimikával, táncsal fejezte ki. A táncok történéseit gunyoros előadásmódban narrátor közvetítette. A jeleneteket karéneke választotta el egymástól, amelyet a szatírkar adott elő.”⁴⁸⁷

485 SEBESTYÉN Rita, „A görög tragédia mint különálló műfaj,” in *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test*, szerk. MESTYÁN Ádám és HORVÁTH Eszter (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 119–129, 127.

486 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Szeged: Lazi Kiadó, 2004), 5.

487 Szatírájáték – Kulturális Enciklopédia (fazekas.hu): <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Szatirjatek.htm>

Arisztotelész megfigyelései alapján írta le a görög tragédia jellemzőit. Ezek között szerepel a **hármas egység** elve: a hely, az idő és a cselekmény egysége. Egy **tragédia** cselekménye **egy nap alatt zajlik le, egy helyszínen, és a cselekmény egy szálon fut**. Arisztotelész ezt az egységet nem kötelező szabályként tünteti fel, csak leírja, mint helyes gyakorlatot. Ezt később a görög drámaeszményt követő francia klasszicizmus teszi kötelezően követendő szabállyá, dramaturgiáját a görög tragédiák mintája alapján alakítja ki. „A dramaturgia a görög drámából, főleg Szophoklész tragédiáiból emelte ki a konfliktus menetének ötös **tagoltságát**. Ez hozta létre az ötfelvonásos formát, amely sokáig szívósan tartotta magát a tragédiák szerkesztésénél.”⁴⁸⁸

3.2.2. DRÁMAMODELLEK

A drámaelmélet egykorú a drámával, és ahogy a drámának, úgy az elméletnek is megvan a maga fejlődéstörténete. Az újabb és újabb elméleti megközelítések nem érvénytelenítik a korábbiakat, hanem hozzáadnak a hagyományhoz. Arisztotelész *Poétikájában* megfogalmazott alapelvek a mai napig érvényesek, ugyanakkor a műnemi határok azóta elmosódtak, újfajta drámák születtek. Az elméletírók jellemzően olyan fogalmakat igyekeztek találni, amelyek minden, a dráma kategóriájába tartozó műre érvényesek. Platón és Arisztotelész a három műformát az **imitáció** különbözőségei alapján határolta el. „[A műnemek h]árom tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak.”⁴⁸⁹ René Wellek és Austin Warren *Az irodalom elmélete* című összefoglaló munkájában az irodalmi műfajokat az antik hagyományokra alapozva az ábrázolás módjának különbözőségében ragadta meg. Írásuk szerint „a drámában a költő eltűnik szereplőinek együttese mögött”.⁴⁹⁰ Ez a definíció mára meghaladottá

488 HEGEDÜS Géza és KÓNYA Judit, szerk., *Kecskeének – Két és fél évezred drámatörténete* (Budapest: Új Mandátum, 1999), 109.

489 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 3.

490 WELLEK ÉS WARREN, *Az irodalom elmélete*, 234. Ugyanez Bécsy Tamás megfogalmazásában így hangzik: „A lírai költő közvetlenül beszél, az epikus szerző közvetlenül és szereplői által, a drámaíró pedig eltűnik alakjaiban.” BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 13.

vált, hiszen egyfelől pusztán formai megközelítés, másfelől az újabb kori művek repertoárjából számos kivételt, ellenpéldát tudnánk felsorolni.

A drámai meghatározás ugyanakkor nem választható el a kifejezés eredeti jelentésétől, a **'drán' cselekszik igétől**, amely alapján a cselekvést, az **akciót** és a beszédet, vagyis a **dikciót** tartjuk a műnemi kritérium legfontosabb ismervének.

A 18. századi drámaiviták eredményeként a műnemi meghatározásban a tragikum-komikum esztétikai minősége felőli közelítés háttérbe szorult, és a drámai alkotások közös nevezőjét a **konfliktusban** ragadták meg, melyet a **dialogikus** elrendezés és az **eljátszhatóság** kritériumaival egészítettek ki. Georg Wilhelm Friedrich Hegel az *Antigoné* alapján azonosította a drámát a **konfliktus** jelenlétével, a konfliktust az emberi és az isteni törvény **feszültségében**, az állam és a család összeütközésében látva.⁴⁹¹ Az általa felállított konfliktus köré épülő struktúrát azóta többszörösen lebontották, többek között Bécsy Tamás és Karsai György. Az *Antigoné* drámai feszültsége több szempontból vizsgálható, árnyaltabb, ahogy később szövegünkben is kitérünk rá. Hegel elemzésében a családot, azon belül a nőt, nevezi meg az egyén és a kisközösség, ezáltal az isteni rend képviselőjének. „Ezért az emberi történelem mindvégig e kettősségben mozog, ahol a férfielv a közösséget, az államot és az emberi (történeti) jogot, a szükségszerűen elidegenült formák közt végbemenő előrehaladást képviseli; ezzel szemben a női elv az egyént, a családot és az isteni (természeti) jogot, a még nem elidegenült alapvető emberi viszonylatrendszereket.”⁴⁹² Hell Judit a hegeli felosztást követve értéktársítások mentén a világot döntően férfi és női elvekre osztja, amely felosztás – leválva antik vonatkozásáról – mindmáig normatív módon hat. Ezzel szemben a drámai szereplők jelleme összetettebb, amire később, újabb értelmezési horizontokat segítségül hívva, mi is rámutatunk. *Antigoné* többször is tudatosan hajt végre politikai tettet, míg Kreönt időnként elragadják érzelmei, nem a jog alapján hoz döntéseket.

A konfliktus sokáig a drámaelmélet egyik központi fogalma marad, és számos drámai fogalom ebből vezethető le. Lukács György úgy fogalmaz, hogy „a dráma központjában a legszélsőségesebben kiélezett társadalmi erők összeütközése áll”.⁴⁹³ A konfliktus fogalma gyakran összekapcsolódik a cselekvéssel, a mozgással.

491 G. W. F. HEGEL, „Törvényvizsgáló ész,” in *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 219–225.

492 HELL Judit, „Az *Antigoné*-paradigma *A szellem fenomenológiájában*,” *Világosság*, 5. sz. (2008), 12.

493 LUKÁCS György, *A történelmi regény* (Budapest: Hungária Hírlapnyomda Rt., 1946), 74.

Eszerint a mozgások, a cselekvések egy középpont, a drámai összeütközés köré rendeződnek. Ez igaz is az **akciók drámájára**, ahol a cselekvés konkrét tettekben jelenik meg a színpadon: az *Antigoné* vagy a *Hamlet* (1599–1601) kulcskérdése egy, vagy inkább a tett végrehajtása. A 19–20. századtól megjelenő, úgynevezett **ideák drámájára**⁴⁹⁴ azonban már nem alkalmazható, mert ott a közvetlen színpadi cselekvéseket – így a tettekben megnyilvánuló konfliktust – háttérbe szorítja a szereplők beszélgetése, vagyis elméletek hangzanak el, és nem tettek jelennek meg a színpadon; erre példa Samuel Beckett *Godot-ra várva* (1952) című darabja. Éppen ezért Bécsy Tamás, aki az általunk is használt dráamodelleket meghatározta, olyan fogalmat keresett, ami minden drámára érvényes. Ezt a fogalmat pedig a szituációban találta meg.⁴⁹⁵

A drámaelmélet kezdetén már Arisztotelész leírja, hogy a drámának meghatározott terjedelme van, a cselekményt jól meghatározott pillanatban kell elkezdeni és lezárni. A kezdés kritériuma a készenlevőség, az a pillanat, amikor a sorsfordulathoz vezető erők elő vannak készítve, a lezáráshoz pedig az kell, hogy a sorsfordulat megtörténjen, végbemenjen. Bécsy meghatározása szerint a szituáció egy speciális viszonyrendszer, „az a helyzet, ami a dráma cselekményének kezdetén készen áll, [...] és minden további cselekvést potenciális lehetőségként magába zár”.⁴⁹⁶ Ez a helyzet a szereplők jellemét is magába foglalja. A hőst drámai hőssé a körülmények változása teszi, a benne meglévő adottságok a szituáció nyomán drámai energiává válnak. Antigoné például már a dráma kezdete előtt is hisz az ősi, isteni törvények igazában, de Kreón törvénye által ez a hit drámai energiává alakul. Már a drámai kezdet feszültséggel teli, az alaphelyzet már meghatározza azt a cselekvésrendet, ami a drámai szituációban a mozgások révén megvalósul.

A három dráamodellt az életjelenségek, vagyis az életegészből kiragadott meghatározott pillanatok alapján lehet megközelíteni. A konfliktusos drámában az életjelenség két eleme kibékíthetetlen szembenállásban van egymással. Ebben az esetben a szituációt a konfliktus alakítja ki. Ebbe a modellbe tartozik az *Antigoné* is, tehát ezzel a modellel részletesebben is fogunk foglalkozni. A **középpontos dráma** esetében az adott kor kérdése egy személy alakjában sűrűsödik össze, ő lesz a középpont, a hozzá való viszonyulásban a kor mozgásirányai képződnek le. Ebben

494 Az ideák drámájáról részletesebben lásd BÉCSY, *A dráamodellek...*, 27–29.

495 Uo., 33–40.

496 Uo., 37.

az esetben a szituáció a középpont körül alakul ki. Többek között Shakespeare *Lear király* (1608) vagy Molière *Tartuffe* (1664) című drámája is olvasható középpontos drámaként. A **kétszintes dráma** esetében a drámai szituáció középpontjában nem a szereplők cselekvése vagy a köztük lévő viszonyok változása áll, hanem egy az adott kor világában fellelhető életjelenség kerül a középpontba, egy olyan világnézet, amely a világot két szintből állónak látja. Eszerint a modell szerint elemezhetjük a misztériumdramák nagyobb részét, vagy az ismertebbek közül Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjét* (1830), vagy Madách Imre *Az ember tragédiáját* (1862).⁴⁹⁷

3.2.3. A KONFLIKTUSOS DRÁMA MODELLJE

Bécsy Tamás tanulmányában a **konfliktusos dráma** legfontosabb elemeit az alábbiakban látja: „A dráma egy konfliktus köré épül, aminek **két oldala** van. Az egyik, általában a pozitívnak ítélt oldalt képviseli, a főszereplő, a másik, általában a negatív oldalt, az ellenfele.”⁴⁹⁸ A főszereplő által képviselt elv már a cselekmény előtt él a szereplőben, és akkor éled fel benne, és válik **drámai energiává**, amikor az ellenfele olyat tesz, ami szembemegy ezzel az elvvel. Általában az **ellenfél cselekedete** hozza létre a **szituációt**, ami a **konfliktust** okozza. A konfliktus egy olyan kérdés köré rendeződik, ami az adott kor társadalmának fókuszában áll. A főszereplő jelleme pedig olyan, hogy nem képes az ellenfél által teremtett világ értékrendjében élni. Jellemző, hogy a főszereplő, egyéni sorsától függetlenül, általában mégis eléri azt a célt, amit akart.⁴⁹⁹

Az előző fejezetben meghatározott **szituáció** fogalmából következik, hogy „a mű egyes részeit **oksági összefüggés** kapcsolja össze. Az egyik jelenet az **ok**, a második az **okozat**, amely a továbbhaladás szemszögéből okként jelenik meg, és így tovább.”⁵⁰⁰ Az oksági lánc kezdetéhez a cselekményen kívül, időben korábban kell lennie egy olyan oknak, amelynek a forrását nem keresi az olvasó, ami nem következik semmiből. Az olvasó ezt az okot, amely jellemzően egy világnézetből fakad, **kiindulópont**nak tekinti. Antigoné a cselekmény kezdete előtt is hisz az

497 A dráma-modellekről részletesebben lásd Bécsy, *A dráma-modellek...*, 65–72, 117–122, 178–179.

498 Uo., 68.

499 Uo., 65–72.

500 Uo., 69.

isteni világrend törvényeiben, ez a kiindulópont. Kreón tiltó parancsa az, ami ezt a hitet drámai erővé alakítja. Antigoné a tiltás hatására kezd el cselekedni saját meggyőződése szerint. Az íratlan, isteni eredetű, **erkölcsi törvény**nek engedelmeskedve meg akarja adni a **végtisztességet** testvérének, Polüneikésznek. A halott eltemetését Kreón államérdekre hivatkozva uralkodása első törvényével megtiltotta, így Antigoné **az állam törvényét** tudatosan szegi meg, ha eltemeti Polüneikészt. A korábban idézett hegeli felosztás szerint a politikai cselekvés a férfiak terepe, Antigoné viszont a következményeket ismerve tettével politikai aktust hajt végre, nem pusztán családi érzelmei irányítják. Ezen tényezőket a kezdeti szituációban már megtaláljuk. A konfliktus Antigoné által képviselt oldalát pozitívnak ítéljük. „A nézőben egyetlenegyszer sem vetődik fel a gondolat, mert nincs rá a műben semmi alap, hogy Antigoné helytelen célért küzd, vagy hogy helytelen okból kívánja testvérét eltemetni.”⁵⁰¹ A műben senki, még Kreón sem mond olyat, ami Antigoné erkölcsi igazságát kétségbe vonná.

A Kreón által képviselt oldalt negatívnak ítéljük. A polgárháborús viszálynak véget vető új király rendet akar teremteni Thébaiban, első törvényei is erre vonatkoznak. De kényszeresen mindenhol **hátsó szándékot**, összeesküvést, árulást sejt. Az elvileg racionálisan gondolkodó, állami érdekeket szem előtt tartó királyon fokozatosan elhatalmasodnak az érzelmei. Az ellenszegülésben nem elvet, hanem érdeket feltételez. Még az őr bejelentése előtt így fogalmaz: „De sok merész / hasznot remélve szeg tilalmat, s rajtaveszt.”⁵⁰² Majd a törvénszegést az ellene zúgolódók összeesküvésével magyarázza: „De vannak városunkban emberek, / kik rég titokban zúgolódnak ellenem:”⁵⁰³, ahol a legfőbb **eszköz a pénz**, „Ezek közül kerülhetett ki csábító, s az öröket – tudom jól – az fizette le!”⁵⁰⁴ A rossz hírt hozó, és ezért joggal rettegő őrt nyomban meg is gyanúsítja, hogy pénzért adta el magát. A folyamatos konfrontálódások során paranoiája olyannyira elhatalmasodik rajta, hogy még az őt hatalomba segítő vak jóst, Teiresziászt is megvesztegethetőnek, árulónak véli: „Mindnyájan engem vesztek célba itt, öreg – / mint íjjazók a táblát: még a jóslat is / csak fegyver ellenem! Tudom papfajzatod / vásárra vitt és rég elárult aljasul!”⁵⁰⁵

501 BÉCSY, A *drámamodellek...*, 72.

502 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” ford. MÉSZÖLY Dezső, in SZOPHOKLÉSZ, *Szophoklész drámái* (Budapest: Európa Kiadó, 1983), 61–111, 71.

503 Uo., 73.

504 Uo.

505 Uo., 100.

A konfliktus az adott kor világrendjének fókuszában álló kérdés köré rendeződik. „A görögök gondolkodásmódjában, etikájában, világnézetében a legfőbb jó a **harmónia** volt, s az öntudatos viselkedés ezt szolgálta.”⁵⁰⁶ A pozitív oldalt képviselő főszereplő legfőbb törekvése a harmónia helyreállítása. Kreón parancsával az **isteni törvények**nek és az állam törvényeinek harmóniáját bontja meg, azáltal, hogy a kettőt szembeállítja egymással. A negatív oldalt képviselő Kreón egyéni érdekeit helyezi előtérbe, az erős uralkodó képének megteremtését, a hatalom megtartását tartja legfontosabbnak. A hatalom megszilárdítására törekvő cselekvésével **túllép saját hatáskörén**, az istenek törvényét akarja felülírni. Ezzel **hübriszt** követ el, vagyis a tragikus vétség bűnébe esik. Az önmaga hatáskörét az istenek fölé helyező emberi gőg megtestesítője lesz. A vele szemben álló Antigoné jelleme már a dráma elején kiforrott, személyisége olyan, aki nem képes a Kreón által teremtett helyzetet elfogadni. A konfliktusos drámákban jellemző, hogy vannak szereplők, akik egyetértenek a főszereplő által képviselt elvekkel, de cselekvésre nem alkalmasak. Az *Antigoné*ban Iszméné egyetért nővérével, megbocsátásért könyörög, amiért nem vesz részt testvérének eltemetésében, de nem mer szembe szállni az állam törvényével. A dráma **tettváltássorozatában** a két egymás ellen feszülő akarat megnyilvánulását közvetlen formában Antigoné és Kreón, közvetett formában pedig Haimón és Kreón **vitájában** láthatjuk.⁵⁰⁷ A tragédiában Antigoné az általa képviselt erkölcsi elvekért, a harmónia visszaállításaért saját életét áldozza. Célját jelentős értékvesztés árán, de eléri, hiszen Kreón végül visszavonja törvényét, Polüneikész eltemettetik, családja meghal, így a király uralkodóként és emberként is elbukik.

506 BÉCSY, *A drámamodellek...*, 77.

507 Az *Antigoné* konfliktusrendszerének feltárásához és kreatív feladatokkal történő feldolgozásához részletes és alapos támpontot nyújt a Magyar Tanárok Egyesületének oldalán elérhető online tananyag: HÉJJA Ágnes, KÁLMÁN László és MOLNÁR Cecília, *Szövegértés-szövegalkotás 9. Tanári útmutató* (Budapest: Sulinova, 2006), 8–73. <https://magyartanarok.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/9-tanc3a1r-4-konfliktusos-drc3a1mc3a1k.pdf>

3.2.4. A KAR

3.2.4.1. Kecskéének – alapozó drámatörténet

A *tragédia* görög szó, jelentése **kecskéének** (tragosz + ódé). A drámatörténet ezzel a kecskéénekkel kezdődött. Dionüszosznak, a bor és a mámor istenének szent állata a kecske. A neki szentelt ünnepségeken a szertartások közé tartozott, hogy a férfiak kecskebőrbe öltözve Dionüszosz isten történeteit énekelték el. Ebből a **közösségi énekből** alakult ki a **kar**, amely az antik tragédia egyik alapvető alkotóeleme lett. Kar nélkül nincs görög tragédia, szerkezetileg és történetileg sem.

Az i. e. 530-as években Theszpisz megújította a szertartást; az éneklők mellett valaki Dionüszosz alakját öltötte magára. A karból kivált a **karvezető** (*korifeus*), és kérdéseket tett fel az istennek, aki így a saját történeteit mondta el, ezáltal a nézőknek az a benyomásuk lehetett, hogy a történet nem is a múltban, hanem a jelenben játszódik. Theszpisz szertartás-módosításával tehát, a jelen időben zajló, mondott szöveggel megszületett a színjátszás művészete.

A drámaírás alapvető eljárásait az úgynevezett **tragikus triász** fektette le: Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész. Theszpisz ötlete nyomán Aiszkhülosz (i. e. 525–456) teremtette meg a tragédiát, minden jellemző műfajbeli ismérvével, ezért is nevezzük a „tragédia atyjának”. Az ő nevéhez fűződik a második szereplő színpadra léptetése, ezzel lehetőséget teremtett arra, hogy az elbeszélés cselekvéssé változzon a nézők szeme előtt, ami a dráma egyik legfontosabb ismérve. A két **színész** (*hipokritész*) jelenléte lehetőséget adott a **párbeszéd**ben kibontakozó konfliktusra, ami szintén a görög tragédia fontos elemévé vált. A kar szerepe Aiszkhülosznál a legjelentékenyebb. A **kórus** drámai szereplő, cselekményformáló erővel bír, „maga a színpadra állított társadalmi közösség”.⁵⁰⁸ Az *Oltalomkeresők* című tragédiájában, amelyben Danaosz király kényszerházasság elől menekülő lányai alkotják a kart, maga a kórus a főszereplő, akik a saját üldöztetés-, meneküléstörténetüket mondják el. Aiszkhülosz tragédiái még közel állnak a szertartáshoz: műveiben a kar megszólalása emelkedett, ódai, patetikus, a szereplők szóhasználatát nem egyénített. A tragédiák szerkezetét a **kardalok** és **dialogusok** váltakozása adja, a párbeszédeket mondták, a kardalokat – némelykor még **tánc kísérettel** – énekelték, a kétféle szöveg eltérő ritmusú volt. Aiszkhülosz drámaiban a szereplők már az antik-klasszikus tragédia versformájában szólalnak meg; dialógusai a beszélt nyelv dallamára

508 HEGEDÜS és KÓNYA, szerk., *Kecskéének...*, 24.

emlékeztető hatos jambusokból állnak, amely sorfajtaban a kétütemű, kétszótagú jambus (U –) az uralkodó versláb – ezt nevezzük **drámai jambusnak** –, míg a kardalok jellemző egysége a négyütemű, két rövid (U U) és két hosszú (– –) szótagból álló ionicus a maiore (– – U U) vagy ionicus a minore (U U – –).

Szophoklész (i. e. 496–406) saját korának is népszerű, ünnepezt szerzője volt. A kor **drámaversenyein** a három tragédiából és egy szatírájából álló **tetralógiával** vettek részt a szerzők. Aiszkhülosz a három tragédiát szerkezetileg és tartalmilag is összekötötte, vagyis nála a három tragédia szorosan összetartozott. Szophoklész fennmaradt műveiből – hét tragédiája teljes egészében, egy szatírájátéka pedig (a *Nyomkeresők*) töredékesen maradt ránk – ezt a struktúrát már nem tudjuk kiolvasni.

Amikor egy drámai versenyen fiatal drámaköltőként az akkor már idősödő Aiszkhüloszsal együtt mutatta be drámáit, a közönség őt nyilvánította győztesnek. Úgy szól a fáma, hogy Aiszkhülosz a vereség következtében elhagyta Athént. Szophoklész műveiben a **szertartásosság** már kevésbé jelenik meg. Tragédiáinak középpontjában az ember áll, aki képes megőrizni az erkölcsi nagyságát. Arisztotelész *Poétikájának* leírása alapján úgy tudjuk, hogy ő már **három színészt** szerepeltetett a színpadon, létrehozta a **színházi háttér festését**, az első **diszletet**, és a kar tagjainak a számát 12-ről 15-re emelte.

A színpadra léptetett harmadik személy a legjelentősebb változtatás, hiszen így egy szereplő több szereplővel kerülhet párbeszédbe, egy jelenetben akár hárman is a színpadon lehetnek, több cselekvés, több kapcsolat, több viszonyulás jelenhet meg. Karakterei ebből következően is kidolgozottabbak, a tipikus karakterábrázolást jellemgyénítéssel ötvözte, figurái már a mai értelemben véve is egyedi és általános vonásokkal egyaránt rendelkező, de egyéni jellemek. Ebből következően a szereplők megszólalása is egyénített. Nyelvük már nem a szertartás stílusát követi, hanem a köznyelvből táplálkozó irodalmi nyelv.

Drámáiban a kar már nem vesz részt a cselekmény lebonyolításában, az eseményeket kommentálja, magyarázza, amennyiben drámai szereplővé lép elő, akkor leginkább a szerzői álláspont kifejezőjeként, későbbi kifejezéssel élve **rezonőr**ként funkcionál, ahogy az *Antigonéban* a thébai vének kara.

Euripidész (i. e. 480–406) a triász harmadik tagja, formailag nem hozott sok változást, a kortársak mégis számos különbséget láttak műveiben elődeihez képest. Az egyik legfontosabb különbség, ami a fordítások következtében szinte teljesen elveszett, a nyelv. Euripidész drámáiban a szereplők az athéni utca nyelvén szólalnak meg, dialógusai élőbeszédszerűek. Nála a **kar szerepe háttérbe szorul**.

A kar énekei gyakran lazán kapcsolódnak a cselekményhez, nem szerves részei annak, inkább **betétdalként** hatnak. Ő az első olyan szerző, akinél a mitológia már csak témavilág és jelképrendszer, nem pedig hit. Az athéni dráma mindig mitológiai témájú, viszont Euripidész a mitológiát szabadon kezeli, pusztán forrásként. Míg elődeinél a nézők tudták, hogy mit fognak látni a színpadon, hiszen a mitológia történeteit jól ismerték, addig nála meglepő fordulatokkal találkozhattak. „Nála nincsenek istenek, nincs érvényes társadalmi erkölcs, nincs marandó érték, csak az ember, mint mindennek a mértéke.”⁵⁰⁹ Az ember középpontba kerülése lehetőséget ad arra, hogy Euripidész lélektani mozzanatokat figyeljen meg; szereplőinek tettei már nem előre meghatározott sorsukból következnek, sokkal inkább belső, lelki okokra vezethetők vissza. Az athéni klasszikus tragédia fénykora alig száz évig tartott, Aiszkhülosz első szereplésétől, i. e. 499-től Szophoklész és Euripidész azonos évben, i. e. 406-ban bekövetkezett haláláig. Ezalatt a rövid idő alatt útjára indította a legelőbb műnemet, ami a mai napig mintául szolgál a drámairodalomnak.

3.2.4.2. A kar szerepe

A **kórus** összetétele, a benne szereplők száma, szerepe és jelentősége a különböző szerzők esetében más és más, de nélküle nincs athéni dráma.

Az *Antigoné* a görög tragédia elvárásai szerint tökéletes szerkezetű. A dráma **prologosszal** – szó szerint előszóval, azaz a kar bevonulása előtti szöveggel – kezdődik, ez a nyitó jelenet, melyben a főhős monológja vagy két színész dialógusa szólal meg. Antigoné és Iszméné párbeszédéből megismerjük az előzményt, a két testvér halálát, Kreón parancsát és Antigoné tervét. A drámai szituáció⁵¹⁰ már itt, a prologoszban készen áll. Ezt követi a **parodosz** (jelentése: bevonulás), a kar első, bevonuló éneke. Szophoklész az *Antigonében* él e struktúra adta lehetőséggel: a kar nem hallja Antigoné tervét, ezért lehetséges az, hogy a néző többléttudással bír, és a kart alkotó thébai vének nem tudják, ki az, aki Kreón törvényét megszegve port hintett Polüneikész holttetemére. A dráma cselekményének kifejtése öt **epeiszodionban**, kardalok közötti párbeszédes részben, és négy **sztaszimonban**, **kardalban**, vagyis „álló-dalban” történik meg, amelyek egymást váltják. A párbeszédes

509 HEGEDÜS és KÓNYA, szerk., *Kecskeének...*, 37.

510 Lásd bővebben a B/3.2.2. fejezetben (*Dráma modellek*).

epeiszodionokba beleépülhet a kar és egy szereplő közötti lírai dialógus, a **kommosz**. A lezárás egy párbeszéd a kar és egy szereplő között, ez az **exodosz**, ami itt Kreón és a kar párbeszéde, ez a végkifejlet. Ezután a kar röviden értékeli, magyarázza az eseményeket, ezt nevezik **exodionnak**.

Szophoklésznél a kar szerepe összetett; szerepbe van léptetve, de nem klasszikus értelemben vett drámai szereplő, ugyanis a cselekményre nincsen nagy hatása, inkább nyomatékosít, magyaráz, értelmez. Az *Antigoné*-ban a parodosz, a kar bevonuló éneke egy győzelmi himnusz, diadalmi ének, amelyből a cselekményt közvetlenül megelőző történetet ismerhetjük meg, a két testvér háborúját, melyben Polüneikész Thébai ellen támadt, amit fivére, Eteoklész védelmezett. A tragédiában Polüneikészre mindenki úgy hivatkozik, mint hazaárulóra, aki saját földjére támadt. Az előzménytörténet azon részéről azonban, hogy Eteoklész az egyezség ellenére nem adta át testvérének a trónt, senki sem beszél, még Antigoné sem. A bevonuló ének a háború vége miatt érzett örömezzéssel zárul: „Végre leszállt szent Győzelem istenasszonya / sokszekerű Thébát kegyesen megáldva!”⁵¹¹

A **kardalok (sztaszimonok)** stílusa emelkedettebb, szövegei filozofikusabbak, általános érvényű gondolatokat fejtenek ki. Tartalmuk reflektál az epeiszodionokban, a dialogikus részekben történetekre, de nem kapcsolódnak hozzá szervesen, egy-egy nagy téma köré rendeződnek. Az *Antigoné*-ban, az első kardal az emberről, a második a balsorsról vagy sorsról, a harmadik a végzettről szól, míg az utolsó gyakorlatilag egy könyörgés Bakchoszhoz (azaz Dionüszoszhoz), akihez a prologoszban is szól, Thébai sorsáért:

Thébát minden város fölé magasztalod te,
mint villámtűzben ellobbant anyád –
szabadítsd fel, mert nyomorúság
veri széles e várost, jöjj el...⁵¹²

A felsorolt kardalok közül a leghíresebb – ez sokáig memoriter is volt az iskolákban – az első, ami az emberről szól. Fölöttébb hatásos, lírai szövegről van szó, viszont a köztudatban számos tévedés van ezzel a kardallal kapcsolatban. Itt ejtünk szót röviden a fordítási problémákról, nehézségekről, illetve arról, hogy a mindenkori

511 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 68.

512 Uo., 104.

ideológia hogyan szivárog be az irodalomba, és marad meg még az ideológia elmúltával is. Karsai György előadásában⁵¹³ hívja fel a figyelmet arra a fordítási hibára, aminek hatása a mai napig érződik a szakirodalomban és az *Antigoné* oktatásában. Trencsényi-Waldapfel Imre 1947-ben készítette el fordítását, a kommunizmus eszméinek terjedő időszakában. Az *Antigoné* a korszaknak népszerű műve lett, melyben a csodálatos kisember küzd a zsarnoki, elnyomó hatalom ellen. Trencsényi fordítása alapján az első kardal úgy terjedt el, mint az „emberhimnusz”, ami – a kor ideológiájával összhangban – az ember nagyszerűségéről és csodás tetteiről szól: „Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb.”⁵¹⁴ De mit látunk a kardalt megelőző részben? Antigoné és Iszméné összeveszését, melyet Antigoné azzal zár le, hogy „ha így beszélsz, csak meggyűlöllek érte én”, egy uralkodót, akitől rettegnék az emberek, az őrt, a saját bőrét féltő kisembert, és emellett értesülünk két fivérrel, akik egymás keze által haltak meg. Ez lenne, mi oly csodálatos?

Karsai rámutat arra, hogy itt az eredeti görög szövegben egy olyan szó szerepel, aminek magyarra fordítása közel lehetetlen. A görög *deinos* szó kétfelé nyitott jelző, ami egyszerre használható pozitív és negatív jelentésben. Egyfelől csodálatost, fantasztikust jelöl, másfelől viszont rettenetést, félelmetest.⁵¹⁵ Szophoklész tehát itt a kar nevében arról a kettősségről, kétarcúságról szól, amit a tragédiában is látunk; az ember egyszerre csodálatos és rettenetes. A későbbi fordítások, többek között az általunk használt Mészöly Dezső-fordítás is, megkerüli ezt a problémát azzal, hogy a „csodálatos” melléknév helyett a „csoda” főnevet használják: „Szám-talan csoda van, de az / embernél jelesebb csoda nincs.”⁵¹⁶ Ratkó József, megpróbálva visszaadni e fogalom kettős természetét, ugyanezt a sort az alábbi módon fordítja: „Sok szörnyű csodafajzat van, / s köztük az ember a legszörnyebb.”⁵¹⁷

513 KARSAI György (2021), *Antigoné*, FreeSZFE egyesület videója: <https://www.youtube.com/watch?v=FUjy8c94gvE>

514 SZOPHOKLÉSZ (1947), *Antigoné*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre. <https://mek.oszk.hu/00500/00500/00500.htm>

515 A deinos fordításának problematikájáról részletesebben lásd még: <https://kosmosociety.org/deinos-in-antigone/>

516 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 75.

517 Ratkó József fordítását Polgár Anikó idézi. POLGÁR Anikó, „Antigoné szűrő tekintete.” <https://irodalmiszemle.sk/2012/05/polgar-aniko-antigone-szuross-tekintete/>

Az első sztaszimon eltérő fordításainak összevetése jó példa arra, hogy lássuk, az egyes fordítások az eredeti szöveg különböző természetét adják vissza, és bizonyos jelenségek megértéséhez az eredeti szó jelentéséhez kell visszanyúlnunk.⁵¹⁸

Az **exodoszban**, a kórus utolsó megszólalásában, a kar Kreón összeomlása, megsemmisülése után végső következtetést, tanulságot fogalmaz meg: „a józanság / legyen útmutató! Lábbal ne tapodj / soha isteni törvényt!”⁵¹⁹ Figyelmeztet a dölyf, a góg, a **hübrisz** veszélyeire, és a bölcsességet jelöli meg erényként, amit az öregezés, a tapasztalás hoz el.

A görög tragédiákban a szöveg az elsődleges, a **maszk**, a jelmezként funkcionáló óriási lepel, a nagy tér, az egyneműség, a többi színházi eszköznek kevésbé adtak teret. Így a kar, amikor egy új szereplő lép a színre, egyfajta narrátorként elmondja, hogy ki érkezik, mit kell róla tudni, és mit érez éppen, ezt a funkciót később – mint ahogy azt majd látni fogjuk – a szerzői utasítás fogja betölteni.⁵²⁰ A kar Kreón megjelenésekor így szól: „Kreón közeleg: / a nagy istenek új végzése szerint / Thébának koronás ura mától.”⁵²¹ A kar szövege beszédes, megtudjuk belőle, hogy Kreón koronás, tehát jogszerű uralkodó, akinek uralkodói mivoltát az istenek is jóváhagyták. Iszméné érzelmeiről második megjelenésekor szintén a kartól kapunk tájékoztatást: úgy lép ki a palotából, hogy „testvéreért csupa könny szeme”.⁵²² Tehát már értesült Antigoné elfogásáról, aggódik érte, siratja testvérét. Haimón esetében pedig a kar beszédéből tudjuk meg, milyen rokoni szál fűzi Kreónhoz és Antigonéhoz: „Ime, jön Haimón, a legifjabb sarj / ős törzsöködön! Az emészti-e, hogy / mily végzet elé / néz drága menyasszonya, Antigoné?”⁵²³ A karnak tehát jelentős tájékoztató funkciója is van, a korábban bemutatott bölcselkedő szerep mellett.

A **kommoszban**, vagyis a szereplők és a kar közötti dialógusban a thébai vének megszólalásait halljuk. Bölcs, megfontolt, kételkedő, vitahelyzetekben pártatlan hozzászólásokat fogalmaz meg. A Kreón és Haimón közötti vitában például először Kreón szavaira azt mondja, hogy „úgy ítélünk, hogy minden szavad helyes”, majd Haimón megszólalása után jelzi a királynak, hogy „Uram, tanulhatsz tőle is,

518 Az első sztaszimon részletes értelmezéséről lásd: MEZŐSI Miklós, „Csodálatos-e az ember? Az Antigoné első stasimonja,” *Studia Litteraria* 1–2, (2015), 18–34.

519 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 111.

520 Lásd a Molière-fejezet 3.3.2.3. A szerzői utasítások alfejezetében.

521 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 69.

522 Uo., 82.

523 Uo., 86.

ha jól beszél / – mint tőled ő –, mert mindkettőtök bölcs szavú”.⁵²⁴ A történeteket folyamatában magyarázza, értelmezi. Az első epeiszodion elején a Kreón által kinyilatkoztatott törvényt még jóváhagyólag veszi tudomásul, mivel Kreón az új uralkodó, és jogában áll törvényt alkotni: „Rendelkeztél, Kreón, Menoikeusz fia / hazánk hősrül is, ellenségérül is / Tiéd a jog: törvényt tehetsz tetszés szerint, / akár az élőkön, akár a holtakon.”⁵²⁵ De amikor az Őr beszámol arról, hogy valaki Kreón parancsa ellenére Polüneikész holttestét porral szórta be, a tett megtörténtében már isteni közbeavatkozást feltételez: „Uram, magamban rég azon töprenkedem, / hogy az mi történt, isteneknek műve tán.”⁵²⁶ Természetesen Kreón indulatosan azonnal letorkollja: „Egy szót se szólj, hogy fel ne lobbanjon dühöm, / és azt ne mondjam vén fejedre, hogy bolond!”⁵²⁷

Antigonével való együttérzése már a tragédia elején is kihallatszik a királyhoz intézett szavaiból, a címszereplő megjelenésekor pedig aggodás érződik bennük. A kar a királlyal nem mer nyíltan szembeszállni, csak Antigoné és Haimón halála után mondja ki, hogy a király felelős a halálesetekért, „Nem hallgathatjuk el immár: / maga tette ütött rá vissza”.⁵²⁸ A thébai vének szavaiban a kor nézőinek érzései, kételyei is megfogalmazódhattak, és sok helyütt még mai olvasóként is azonosulni tudunk velük.

3.2.5. A SZÍNJÁTSZÁS VALLÁSOS EREDETE – A RÍTUS ELEMEI A TRAGÉDIÁBAN

Számos görög tragédia őrzi a dionüszoszi szertartások elemeit. Ezek a szertartásos misztériumok a természet körforgásának élményéből táplálkoztak. A szertartás „menetrendje” az elhalás rítusával kezdődött, majd a megtisztulás, a felpézsdítés, végül pedig az örvendezés rítusa következett. Ez a szerkezet felismerhető a görög drámák szerkezetében: konfliktus, legyőzetés, helyreállítás. Az ősi misztériumokban az a cél, hogy a közösség képes legyen felülkerekedni az ismeretlen, megújuljon, és visszahelyezkedjen az átmeneti helyzet előtti harmonikus állapotba. Ezért a görög drámákban a legeredendőbb drámai tett megegyezik a természet

524 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 88–89.

525 Uo., 70.

526 Uo., 73.

527 Uo.

528 Uo., 108.

törvényeivel, vallási eredetű. „A drámai főszereplők általában a harmónia visszaállítása érdekében harcolnak.”⁵²⁹ Az *Antigoné*ban is a harmónia, az ősi rend megsértése eredményez konfliktust, Antigoné tetteivel a harmónia visszaállításáért küzd.

3.2.6. AZ EMBERI ÉS ISTENI TÖRVÉNYEK

Az *Antigoné* fő konfliktusa ismeretes, Antigoné Kreón törvényi tilalma ellenére az isteni törvény szerint megadja a végtisztességet halott bátyjának. Polüneikész bűnének megítélésében nincs köztük ellentmondás. Viszont az életét befejező ember holttestének kérdésében két akarat, két törvényről alkotott elképzelés ütközik egymással, ahol egyik fél sem hajlandó változtatni álláspontján.

Ezt a megingathatatlanságot Antigoné ki is mondja kettejük vitája során: „Amint nekem minden szavad / terhemre van, s terhemre lesz halálomig: / úgy téged is csak sért, akármit mondok én.”⁵³⁰ Antigoné a törvény (**nomosz**) fogalmán olyan törvényeket ért, amelyek az istenek támogatását élvezik. Az uralkodói törvény felett állónak tartja az ősi, isteni törvényt. Ezzel szemben Kreón királyi hatalmával élve azt gondolja, hogy uralkodóként joga van bármilyen törvényt hozni. Döntéshozatalában nincs tekintettel az isteni világrend törvényeire.⁵³¹ Az ókori görögöknél a fejlett városállamokban két fő szabályozó rendszer volt; az ősi, isteni eredetű, mindenki által igaznak tartott törvények és az adott városállam törvényei. Ez a kettő jellemzően nem mondott egymásnak ellent, viszont a tragédiában ez a két törvény kibékíthetetlen viszonyba kerül egymással.

Az ókori dráma vallásos eredetéből adódik, hogy a tragikus hős a természettel és annak törvényeivel való harmóniát szolgálja. Az *Antigoné*ban a természet rendje az ősi törvényben nyilvánul meg, miszerint minden halottat el kell temetni, a halott lelke csak így juthat át a túlvilágra. A halott rokonaira pedig átok száll, ha nem adják meg a végtisztességet az elhunytaknak. Bécsy Tamás tanulmányában az elemzés középpontjába a két törvény konfliktusát helyezi, és arra a következtetésre jut,

529 BÉCSY Tamás „A drámaelemzésről,” in *Tanulmányok a műelemzés köréből*, szerk. Mész Lászlóné (Budapest: Tankönyvkiadó, 1973), 128–129.

530 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 81.

531 SIMON Attila, „Antigoné és Kreón törvénye. A színház és a politikai nyilvánosság kapcsolatáról,” in *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*, szerk. SIMON Attila (Budapest: Ráció Kiadó, 2009), 32–70.

hogy az adott kor történelmi-társadalmi helyzetének fő kérdése nyilvánul meg ebben az ellentétben, ez adja a **drámai feszültség** alapját. Bécsy elemzését azzal zárja, hogy „ha a néző nem hiszi, hogy a halottat eltemetni isteni, erkölcsi kötelesség, [...] hogy ennek elmulasztása következményekkel járó bűn, nos akkor számára Antigoné küzdelme teljesen érdektelen, legfeljebb a történet fordulataira figyel”.⁵³² Véleménye szerint a dráma elemzésének célja, hogy a tanulóknak megmutassuk, a kor társadalmi tudata hogyan nyilvánul meg a tragédiában.

A tragédiában az adott kor világa leképződik. De valóban csak ennek ismeretén keresztül válik hozzáférhetővé a mű? Antigonával való azonosulás nem képzelhető el, ha az isteni törvényt nem tartjuk igaznak? Antigoné minden korban „az eszméiért a halált is vállaló, [...] a Hatalom önkénye ellen az emberi értékek védelmében harcba szálló” ember jelképe lett.⁵³³ Már a dráma elején kiforrott jellem, az általa képviselt elvekhez végletesen hű marad. Az isteni íratlan törvény személyiségének részévé válik, így számára ez norma (erkölcsi rend), ami megkérdőjelezhetetlen és kétségbevonhatatlan. Minden tettét ez az erkölcsi iránytű szabja meg, megszólalásaiban is ez a bizonyosság figyelhető meg. Antigoné legtöbbször nem érvel, hanem mély meggyőződéssel állít: „Olyan hatalmas soha nem lehet szavad, / hogy bármi földi rendelettel elsöpörd / az istenek íratlan, szent törvényeit.” Mivel tettét erkölcsileg helyesnek tartja, ezért nem is érzi szükségesnek, hogy további magyarázattal szolgáljon, és a következményeket, a rá rótt halálbüntetést emelt fővel vállalja.⁵³⁴

Az ellenkező pólust képviselő Kreón nagyobb változáson megy keresztül; fokozatosan válik erőskezű uralkodóból a hatalomhoz görcsösen ragaszkodó zsarnokká. Mindez a szemünk láttára egyetlen nap alatt következik be. A dráma cselekményének kezdete azt a napot követő hajnal, amikor a thébaiak elűzték az argosziakat a város hét kapujától, és a testvérpárbaj után új uralkodó került a trónra. Az előzmények ismeretében érthető, hogy Thébainak rendteremtő, erős kezű vezetőre van szüksége, és Kreón jó és erős uralkodó akar lenni, aki a hazájáért mindent megtesz. Trónbeszédében ő maga mondja, hogy „senki lelkét, hajlamát és szellemét / nem látni tisztán, míg kormányra nem került, / s törvényhozóként helyt nem állt nyilvánosan”.⁵³⁵ Az általa hozott első törvény látszólag jó: a saját hazája ellen

532 BÉCSY, „A drámaelemzésről,” 135.

533 KARSAI György, „Antigoné hősiessége,” in KARSAI György, *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 25–49, 29.

534 SIMON, i. m., 35–40.

535 SZOPHOKLÉSZ, „Antigoné,” 69.

támadónak nem jár dicsőség, de aki az államhoz hű marad, az életében és holtában is tiszteletet érdemel. Kreón vétke az, hogy nem képes a korrekcióra, amikor már beláthatná, hogy törvénye isteni törvényeket sért. Antigoné tettét nem a törvény elleni vétkeknek, hanem saját személye elleni támadásnak látja. Fél attól, hogy ha első törvényének megsértését nem torolja meg látványosan, akkor gyengének, uralkodásra alkalmatlannak fog látszani. Így egyre inkább saját hatalmi érdekeit helyezi előtérbe. Kezdetben még megfogalmaz érveket, miszerint jónak és rossznak (hazaárulónak) nem juthat ugyanaz a sors, később viszont már hatalmi pozícióból kommunikál, tekintélyére hivatkozik. Ez leghatásosabban Haimónnal való vitájában mutatkozik meg, amikor fia megfontolt érvelésére, „Nem állam az, mely egy ember tulajdona.”, úgy kérdez vissza, hogy „Kié e föld, ha nem királya birtoka?”.⁵³⁶ Végül pedig Haimónnak Antigoné halálának következményére vonatkozó többértelmű megszólalását, „Ha rá halál vár: más is sírba száll vele.”, önmagára érti, és fenyegetésként értelmezve azt így reagál: „Így mersz te engem fenyegetni, szemtelen?”.⁵³⁷

Antigoné és Kreón személyisége hasonló abban, hogy mind a ketten rendíthetetlenül ragaszkodnak saját **elveikhez**. Kreón mások életét teszi tönkre a vélt rend fenntartása érdekében, Antigoné pedig saját életét áldozza fel az általa vallott elvekért. Így tud erkölcsileg ellenfele fölé magasodni, és az elveihez ragaszkodó, erkölcsileg szilárd ember eszméjévé, tragikus hőssé válni. Alakjával a néző ezért tud együttérezni, és halála ezért vált ki benne részvétet. Az érték felismerése, és az érték képviselőjének elbukása fölött érzett megrendülés hozza el azt a befogadói állapotot, amelyet megtisztuló megrendülésnek, vagyis **katarzisz**nak nevezünk.

Karsai György mutat rá arra, hogy Antigoné célja nem feltétlenül olyan egyértelmű, ahogyan általában értelmezzük.⁵³⁸ Valóban az isteni törvénynek akart csak eleget tenni, és egyetlen célja testvérének eltemetése volt? A dráma első harmadában világossá válik, hogy elfogása után esélye sincs eltemetni testvérét, ráadásul jelképesen ezt már kétszer is megtette. Karsai azt hangsúlyozza, hogy Antigonénak nem áll szándékában Polüneikészt valóban eltemetni, hanem a végtisztességet akarja megadni neki. Az íratlan törvény szerint, ha nincs lehetőség a test eltemetésére, akkor elégséges ezt jelképesen megtenni. Az őt beszámolójából tudjuk, hogy Antigoné ezt megteszi. „Aztán kezével hord a testre újra port, / és drágamivű bronz

536 Uo., 90.

537 Uo., 91.

538 KARSAI, „Antigoné hősiessége,” 35–28, 46–49.

edényt emelve önt / a holt fölébe három léből szűrt italt”.⁵³⁹ Az első szertartást hajnalban, titokban követi el, míg a másodikat fényes nappal, hangos jajongás közepette. Miért megy vissza Antigoné nappal, mikor kötelességét már teljesítette? Miért nem vár ismét hajnalig? Karsai válasza szerint: Antigoné provokál. Szándékosan hívja fel magára a figyelmet, és célja az, hogy elfogják. Így lehetőséget kap arra, hogy a királlyal nyíltan szembeszálljon. Bűnét azonnal felvállalja, annak elkövetésében nem hajlandó testvérével osztozni. Tény, hogy Iszméné a temetési szertartásban nem vett részt, mégis Antigonéval akarja vállalni a közös sorsot, aki ezt határozottan elutasítja. Karsai véleménye szerint Antigoné célja a kezdetektől az, hogy megbuktassa a királyt; bizonyítsa Kreón uralkodói alkalmatlanságát, kicsinyességét. Számára a szeretteinek halálával az élet értelme elveszett, így célja a dicső halál lesz az általa képviselt eszme érdekében: „Nem törhet úgy a sors reám / hogy elrabolja fő javam: a szép halált.”⁵⁴⁰

Karsai értelmezésében Antigoné politikai aktor, tudatosan szegül szembe a királlyal. Elveihez végig következetesen ragaszkodva cselekszik, nem ragadják el érzelmei. Ez a modernebb olvasat felülírja a hegeli felosztást, ahol a férfi van megjelölve, mint politikailag aktív nem, a női pedig, mint az érzelmei által irányított. Karsai olvasata mellett szólhat az is, hogy Antigoné már a prologoszban indulatosan nyilatkozik Kreón intézkedéséről és személyéről. A végkifejletben Kreón elveszít mindenkit és mindent. Családja minden tagja meghal, uralkodói tekintélye megdől, hiszen legelső törvényét még aznap visszavonja, majd ő maga temetteti el Polüneikészt. A tragédia végére már hiába ismeri fel tetteinek következményét. Minden szerettét saját hibájából veszíti el, és ezzel a tudattal kell tovább élnie. Számára a büntetés az, hogy ő maga nem hal meg, hanem együtt kell élnie a kinnal, amelynek létrehívója, okozója volt.

3.2.7. ÖSSZEGZÉS

Szophoklész tragédiái, így az *Antigoné* is, szerkezeti felépítésüket tekintve a később születő drámákban illeszkedési pontok lesznek (erről a klasszicista drámát tárgyaló fejezetünkben még részletesebben is szólunk). A **dráma felépítése** az

539 Szophoklész, „Antigoné,” 78.

540 Uo., 65.

alaphelyzetből, a **szituáció** felvázolásával indul Polüneikész eltemetésének ügyében. Itt már szembesülünk az egymásnak feszülő nézetekkel, a **konfliktussal**, amely **bonyodalommá** a tett elkövetésének nyilvánosságra jutásával válik, az ő megjelenésével és bejelentésével bontakozik ki. A **válság** a folyamatos **közelépések** során **késleltetődik**: Kreón és Iszméné, Kreón és Haimón összeütközésével, vitájával, majd pedig Kreón és Teiresziász összetűzésében csúcsosodik ki, a vak jó megrendítő jóslatával jut el a **tetőpontba**, és innen már, hiába Kreón felismerése, késő. Az események visszafordíthatatlanul a **tragikus megoldásba** menetelnek, a dráma **végkifejletében** a mindenét elvesztő, megtört uralkodó panaszszavát olvassuk.

Szophoklész művei pontosan szerkesztettek, a cselekmény arányos elosztású, a kar énekei szabályosan tagolják a cselekményt a különböző szerkezeti egységekre, amely ötös felosztásra építve alakítja ki majd a klasszicista dráma maga öt felvonását.

3.3. „NE TÉVESZD ÖSSZE AZ ERÉNYT A LÁTSZATÁVAL”

– MOLIÈRE: *TARTUFFE*

A klasszicista dráma. A komédia

NEMES-KOSTELE CZKI ANNA – PINTÉR BORBÁLA

3.3.1. A FRANCIA KLASSZICIZMUS

„Gondolkodom, tehát vagyok.”⁵⁴¹ A 17. század első felében René Descartes újító megállapításaival megalapozta a **felvilágosodás** egyik legfontosabb filozófiai irányzatát, a racionalizmust. A francia gondolkodó az ember létének lényegét a józan észben látta, „amelynél fogva helyesen ítélünk és az igazat megkülönböztetjük a hamistól”.⁵⁴² Törekvéseinek vezérelvét tehát a módszeres kételkedésben határozta meg. Ez az irányzat hatással volt a különböző művészeti ágakra is. A 17. század közepéig a barokk stílus töltött be meghatározó szerepet a színházban, ezt kezdte felváltani a klasszicizmus. A barokk túldíszítettségével szemben a klasszicizmus visszatért az ókor, az antikvitás fegyelmezett művészeti mintázataihoz, így helyezve középpontba az értelmet a művészetben is.

Franciaországban a politikai erőviszonyok átrendeződésének folyamata már jóval XIV. Lajos önálló uralkodása előtt elkezdődött, elsősorban két miniszter, Richelieu és később Mazarin tevékenységének következtében. A nemesek jogainak és hatalmának fokozatos csorbításával ők készítették elő az uralkodó mindent egy kézben összefogó, központosító hatalmát. A nemesek lázadásakor (ún. Fronde mozgalom) 1649–52-ben a király még csak 10 éves volt, és helyette anyja, illetve Mazarin kormányozták az országot. Nem az ő személyes intézkedései ellen lázadtak tehát, hanem a személye, mint minden politikai és gazdasági hatalom centralizálásának megtestesítője ellen. A lázadás elbukott, a feudális nemesség politikai és gazdasági

541 Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, ford. SZÁNTÓ Judit (Budapest: Helikon, 1998), 115.

542 René DESCARTES, *Értekezés a módszerről*, ford. ZEMPLÉN Jolán (Budapest: Ikon, 1992), 15.

hatalma visszaszorult, és ezzel párhuzamosan megerősödött a különböző államigazgatási funkciókba felemelt, egyre vagyonosodó polgárság.

XIV. Lajos több mint 70 éven át tartó szilárd egyeduralkodó államformát, **abszolutizmust** valósított meg. A művészetekkel kapcsolatban nyitott, támogató hozzáállást tanúsított. Egyrészt fontos feladatának tartotta a különböző művészetek és tehetségek támogatását, másfelől pedig legőszintébb örömét lelte az előadások, a kertek, az épületek, a külső és belső terek csodálatában, a színészi játék, a tánc, a zene élvezetében. Gyakran ő maga is táncos szereplőként vett részt ezekben az előadásokban.

3.3.1.1. A klasszicista dráma

A francia királyi udvar pártolta a művészeteket, az udvar saját színházat tartott fenn. A drámaírás divatos tevékenység volt a korban. A klasszicista színház fő célkitűzése az volt, hogy harmóniában legyen az udvar normáival, ezért a színpadon is az illendőség és az etikett szigorú szabályait kellett követni.

A **klasszicista dráma** a reneszánsz antikvitás iránti kultuszát folytatta, az antikvitás tökéletesnek (a latin *classis* 'osztály' szóból eredeztetve első osztályúnak) tartott művészetét tekintették irányadónak. Az antik tragédiák emelkedettségében, mitológiai alakjainak nagyságában találta meg azt a szellemiséget, amelyben a szigorú forma keretei között saját korának kérdéseit ki tudta fejezni.

A Napkirály udvarának hivatásos kritikusa, Nicolas Boileau Arisztotelész *Poétikája* alapján *Költészettan*⁵⁴³ című munkájában foglalta össze, melyek a kor drámaírásának formai kritériumai. Amit Arisztotelész a görög drámák esetében észrevételezett, az Boileau esztétikája szerint követendő szabály:

úgy kívánjuk, legyen jól formált a cselekmény,
történjék egy eset, egy helyen, egy napon;
kezdetből végig azt lássuk a színpadon.⁵⁴⁴

543 Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, 1674. RÓRAY György fordításában: *Költészettan* vagy *Ars Poetica*. A *Költészettan* négy énekéből áll: Boileau az első énekben a költészet általános elveivel, a másodikban a kisebb, a harmadikban a nagy műfajokkal, a negyedikben pedig a költészettel és a költői személyiséggel foglalkozik.

544 Nicolas BOILEAU, „Költészettan,” ford. RÓRAY György, in ARISZTOTELÉSZ, HORATIUS és BOILEAU, *Poétikák* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 85–103, 97.

A **hármás egység** elve alapján a rövid, egy szalon futó cselekmény egy helyszínen, rövid idő alatt megy végbe, ezzel is támogatva a történet valószerűségét. A formai fegyelem, a szigorú szerkesztésmód azt is megkövetelte, hogy az expozícióban hangozzék el minden, ami majd a konfliktus megoldásához kell, tehát minden legyen előre kiszámítható. Mellékszálra és meglepetésre csak a vígjátéki keretek között volt lehetőség. Nemcsak a külsőségekre vonatkoztak előírások, hanem a szereplőkre is: a tragédia szereplői csak magas rangú személyek lehettek, a polgárság pedig a komédiában kapott szerepet.

A dráma ötös tagolását is antik görög mintából, Szophoklész-től vették, így jött létre a dráma öt felvonása, melyet a kőszínházakban már függönyökkel választottak el egymástól. A helyszín a hármás egység szabálya alapján ugyanaz volt: a tragédiák esetében jellemzően valamilyen, a mitológiából ismert helyszín, míg a vígjátékok már valamilyen hétköznapi, kortárs helyszínen játszódtak. Mivel a helyszín állandó volt, a függönnyel az idő múlását jelölték, így adva lehetőséget arra, hogy a színpadi téren kívül is, valamint a felvonások között is történhessenek események.

Mivel a dráma középpontjában az ésszel felfogható, a megérthető állt, a színpadon a gondosan megválasztott szavak kaptak jelentős szerepet, és ezeket verstani szempontból is szigorú szabályok szerint rendezték el. A görög drámai jambushoz sokban hasonló, de középkori eredetű, nagy tekintélyű francia sorfajta, a **tizenkét-szótagos alexandrinus** lett a drámai megszólalás alapegysége, párrímekbe rendezve. Ezt a sorfajta a magyar fordítások jambikus lüktetésű, középső sormetszettel ellátott, 12 (6|6, emelkedő sorvégű) és 13 (6|7, ereszkedő sorvégű) szótagos sorokkal igyekeznek visszaadni.

Az alantast nemcsak színre vinni, de kimondani sem volt szabad. A tragédiák esetében a színészek mint szónokok álltak a színpadon, és a monológok a klasszikus retorikai konvenciókat követték. A mozgás tekintetében az udvari tánc volt a követendő. A megszólalások és a mozdulatok kötöttsége is arra enged következtetni, hogy a kor művészetfelfogása az elsajátítható mesterségbeli tudást és a társiaságot hangsúlyozta a mély átélés, a személyesség és az eredetiség helyett. Mind ezt találóan foglalja össze Hippolyte Taine francia filozófus, történész jellemzése a klasszicista tragédia hőseiről:

Tökéletes udvariassággal társalognak, megannyi gyakorlott világfiként. [...] A legörjögőbb szerelmesek is kifogástalan gavallérok, akik formás beszédfordulatokat esztergálnak, és hajbókolnak. [...] Haldokolva is szabályos és összefüggő

mondatokban fejezik ki magukat; minden fejedelmi személy kötelessége, hogy utolsó lélegzetéig jelképezzen valamit, és ünnepélyes illendőséggel lehelje ki lelkét. (*A művészet filozófiája*)⁵⁴⁵

3.3.1.2. Molière

Ebbe a fegyelmezett világba érkezett meg a század közepén Molière – születési nevén Jean-Baptiste Poquelin –, aki a klasszicista komédiaírás legjelentősebb alakja volt. Történeti jelentősége abban ragadható meg, hogy összeolvasztotta a drámatörténet minden addigi lényeges vígjátéki törekvését, karaktereiben az antik komédia, a középkori vásári bohózat és a reneszánsz idején virágzó **commedia dell'arte** jellegzetes elemei egyaránt ötvöződnek.⁵⁴⁶ Plautus *A bögre* című komédiája közvetlenül is forrásul szolgált számára. *A fősvény* (1668) főszereplőjét, Harpagont Plautus komédiájának pénzét féltő zsugori vénemberéről mintázta. A vásári bohózatok harsány figurái és félreértéshelyezetei, valamint a *commedia dell'arte* jellemtípusainak (az okoskodó dottore, az egymás karjaiba igyekvő naiv szerelmesek, a furfangos szolga, a szókimondó, cserfes szolgálólány stb.) gyökerei is megtalálhatók műveiben. De az ismert karaktersémákat egyénítette, figuráit valódi személyiséggel rendelkező alakokká gyúrta, drámáinak középpontjában eltorzult, túlzásokba eső szereplők állnak, akik rendszerint nem a cselekmény előmozdítói, hanem jellemzően annak akadályozói.

Molière drámái nyugtalanítóan hatottak, mivel általában saját korának társadalmi dilemmáit jelenítette meg, ezért sikerek és megpróbáltatások egyaránt szegélyezték útját. Számos drámája hamar elnyerte az uralkodó tetszését, így Párizsban, sőt az udvarban is szabad utat kapott, darabjainak mintegy felét a király megrendelésére írta, és a nagyközönség is lelkesen fogadta újabb és újabb műveit. Az egyház és a konzervatív nézeteket valló tábor azonban erősen tiltakozott Molière komédiáinak szabadossága és kritikus meglátásai ellen, amely ellentét következtében több darabjának bemutatása körül komoly vita alakult ki. A pártoltság és elutasítás kettőse a szerző élete végéig megmaradt. Legtöbbször darabjaival vágott vissza az őt támadóknak.

545 Idézi SIMHANDL, *Színháztörténet*, 116–117.

546 HEGEDŰS Géza és KÖNYA Judit, *Kecskeének, azaz két és fél évezred drámatörténete* (Budapest: Gondolat, 1969), 135.

Molière korának társadalmi problémáit **jellemvígjátékok** formájában vitte színre. A jellemvígjáték egy drámai műfaj, amelyben a főszereplő egy nevetséges jellemvonása kerül a cselekmény középpontjába. Végül a komédia során ez a tulajdonság lelepleződik oly módon, hogy a szöveg megnevettet, de közben el is gondolkotat. Molière ezt a hatást újszerű jellemábrázolásával éri el: szereplőit ambivalens tulajdonságokkal ruházza fel, így sokkal hétköznapiabb karaktereket alkot. Ő maga így ír a komédiáíró jellemábrázoló feladatáról: „A tragédiáíró követheti képzelete szabadon kibontakozó szárnyalását, amely gyakorta hagyja faképnél a valóságot, hogy a csodák birodalmába emelkedjék. A komédiáírónak ezzel szemben élethű arcképeket kell festenie, amelyekben ráismerni korunk embereire.”⁵⁴⁷ A szerző sokszor a jellemalkotásával lépett fel az egyház ellen, megmutatva darabjaiban például az álszentséget, a mizantropiát (embergyűlölet, a szélsőséges emberkerülés), az istentagadást, a hűtlenséget, a léhaságot vagy a büszkeséget.

A színházak a mai napig folyamatosan színpadra tűzik Molière drámáit, aminek okát abban látjuk, hogy nemcsak saját korának tabuit feszegeti, hanem jelen korunkban is fennálló társadalmi, erkölcsi, világnézeti, szélsőséges emberi magatartásokból fakadó problémákra világít rá, és az emberi és társadalmi viselkedésmódok működését ma is érvényes módon mutatja be.

3.3.1.3. Tartuffe

Molière *Tartuffe* című művében az álszentség áll a középpontban több szereplő jellemén keresztül is. A címszereplőről, aki mindig a vallás, a hit nevében igazolja tetteit, hamar kiderül, hogy célja a hatalom és a „szerelem” megszerzése. A család feje, Orgon szintén álszent, hiszen ő a saját vallásosságát, látszathitét legitimálja folyton-folyvást Tartuffe-re hivatkozva. Hiszen Tartuffe olyan értékeket jelenít meg eltúlozva, amelyek Orgon világában megkérdőjelezhetetlenek. Mind a vallás (Orgon: „Eljött naponta a templomba jámborul / S láttam – mellettem állt –, térdre hogyan borul.”⁵⁴⁸), mind a családi élet terén (Orgon: „Ő mindenre figyel, s főleg a feleségem / Érdekli őt az én jó hírem érdekében. / Mindig megmondja, hogy ki

547 SIMHANDL, *Színháztörténet*, 122.

548 MOLIÈRE, „Tartuffe,” ford. Vas István, in MOLIÈRE, *Hat színmű* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2020), 337–412, 346. (I. felvonás, 5. jelenet)

vetett rá szemet: / Soha nem én vagyok, ő a féltékenyebb.”⁵⁴⁹) felnéz rá, mert saját, álszentségének törekvéseit látja benne tökéletesített változatban. Természetesen a képmutató vallásosság ábrázolása nem tetszett az egyháznak. Az első, eredetileg háromfelvonásos változat sokkal direkter támadta az egyház képmutatását. Az 1664-es versailles-i bemutató után, habár a darab tetszett a királynak, az egyház pártfogói a nyilvános előadást betiltották, és közel öt éven át zajlott a harc az engedélyeztetésért. Kérvények hada jutott el a királyhoz mindkét oldalról, míg végül az immár ötfelvonásos, kibővített verzió már a címében is jelezte, hogy a darab szövege és tartalma is szelídebb. Az első verzió címében az „hypocrite”, a másodikban az „imposteur” szó szerepelt, az első álszentet, az utóbbi csalót, szélhámost jelent; ami jelzi, hogy míg az elsőben Tartuffe egyértelműen egyházi személy, a véglegesben csak egy ájtatoskodó. Így végül a színpadra állítás 1669-ben jóváhagyásra került. Még ebben az évben megjelent nyomtatásban is, és attól kezdve töretlen sikerrel játszották.

3.3.2. ÉRTELMEZÉS AZ OLVASÁSI FOLYAMAT FELŐL

Amikor **drámát olvasunk**, figyelembe kell vennünk, hogy a legtöbb esetben a szöveget nemcsak olvasásra szánták, hanem színházi előadásra is. A drámaíró szerepe koronként változó hierarchiában áll a rendező szerepével. Egy drámaszöveg színpadra állítása során ugyanis a rendező értelmezése, meglátásai érvényesülnek. Ezzel szemben az olvasási folyamatban csak az olvasó van jelen. Ő instruál, ő képzel el mindent, a szereplők mozdulatait, arckifejezését, és ő alakítja a hangsúlyokat. Az olvasás során sokszor más értelmezés alakul ki az olvasóban, mint az adott drámaszöveg alapján készült színházi előadás megtekintése után – hasonlóan a filmadaptációkhoz. Mindez a médiumváltásból adódik: amit szöveggént ismertünk meg, egy más médiumban, a színházi előadáson keresztül kerül elénk. Továbbá, a más-más olvasói értelmezések miatt ugyanannak a szövegnek két különböző színpadra vitele is jelentősen eltérő lehet: eltolódhatnak a hangsúlyok, de akár lényegi kérdésekben is más-más válaszokat nyújthatnak.

549 Uo.

A dráma szövegében vannak olyan részletek, amelyekkel csak az olvasás során találkozunk, ezek az instrukciók, vagy színpadi utasítások. Ezek a részletek az olvasást segítik, illetve a darab színreviteléhez adnak segítséget. Olvasáskor nem hagyhatjuk figyelmen kívül e szövegrészeket, hiszen a cselekmény szerves részei, sőt sokszor az egész műre nézve kulcsfontosságú információt tartalmaznak.

3.3.2.1. A cím szerepe és működése

Sokszor már az olvasás kezdete előtt, de legkésőbb akkor megismerjük a mű címét. Később, az olvasás során ennek valamilyen módon jelentősége lesz, hiszen a címadás kiemeli a címnek választott nevet, fogalmat, tárgyat, mondatot a cselekményből, és ezzel a gondolatainkat is a cím köré rendezi. Vagyis a cím is befolyásolja az olvasó értelmezését. Lehetséges, hogy az elején még csak felkelti az érdeklődést, vagy éppen semleges, és csak később, a szöveg ismeretében válik fontossá. A *Tartuffe* esetében a cím előrevetíti, hogy a szereplők kapcsolatrendszerét az egész dráma során a **címszereplő** határozza meg. A cím ismeretében már az első pillanattól nagyon figyelünk Tartuffe karakterére. A dráma cselekménye végig köré épül, és minden szereplő állást foglal Tartuffe viselkedése és vélt elvei mellett, avagy azokkal szemben.

Az engedélyezett darab eredeti címe: *Tartuffe, ou l'Imposteur*, azaz *Tartuffe, avagy a képmutató*. Azok a kiadások, amelyek a mű teljes címét közlik az **alcímmel** együtt, egészen más hatásmechanizmussal dolgoznak. Az alcím a címszereplőt nyomban e jellemhibájával azonosítja, ahogyan ezt majd a szereplők listája is megerősíti. Mindezek mellett arra is érdemes odafigyelni, hogy ne pusztán a cím köré szervezzük az értelmezésünket.

3.3.2.2. A szereplők listája

A dráma olvasásának kezdetekor a **szereplők felsorolásával** találkozunk. Lehetséges, hogy a még ismeretlen nevek és meghatározások elsőre nem tűnnek fontosnak, de ha alaposabban megnézzük a sorokat, fontos következtetésekre juthatunk. A *Tartuffe* elején az alább olvasható felsorolás áll:

PERNELLE ASSZONY, Orgon anyja
 ORGON, Elmira férje
 ELMIRA, Orgon felesége
 DAMIS, Orgon fia
 MARIANE, Orgon lánya, Valér szerelme
 VALÉR, Mariane szerelme
 CLÉANTE, Orgon sógora
 TARTUFFE, álszent
 DORINE, Mariane komornája
 LOJÁLIS ÚR, törvényszolga
 RENDŐRHADNAGY
 FLIPOTE, Pernelle asszony szolgálója⁵⁵⁰

A legtöbb szereplőt a többi szereplőhöz való legfontosabb kapcsolatai határozzák meg, ezen belül is leginkább a rokoni viszonyok dominálnak. A lista szinte mindenkit Orgonhoz képest helyez el, aki viszont nem családfőként vagy esetleg a foglalkozásának feltüntetésével jelenik meg, hanem Elmira férjeként. Dorine, Lojális úr, a rendőrhadnagy és Flipote nem áll rokonságban Orgonnal, így a színlap őket a foglalkozásuk megnevezésével mutatja be. A szolgálók itt is a család tagjaihoz való viszonyukkal vannak megjelölve. Ezekkel szemben Tartuffe neve mellett egy tulajdonságot olvashatunk: álszent.

Amikor elkezdjük olvasni az I. felvonás 1. jelenetét, közvetlenül egy családi vitába csöppenünk. Pernelle asszony, Orgon anyja elhagyni készül a házat, és veszekszik a családtagokkal, mert szerinté azok nem értékelik eléggé Tartuffe-öt. Vagyis a jövevénnel kapcsolatban rögtön két különböző megítéléssel találkozunk: Pernelle asszony szentnek, a családtagok pedig álszentnek tartják őt. Annak ellenére, hogy maga Tartuffe jócskán **késleltetve**, majd csak a III. felvonás 2. jelenetében lép színre, bizonyos kiadások esetén az alcímből, de a szereplők listájából származó előzetes tudásunk alapján már az első pillanattól biztosan tudhatjuk, hogy ki látja helyesen a betolakodót.

A szereplők listájából nyert ismeret még jelentősebb szerepet játszik Molière másik ismert komédiájában, *A fösvényben*. Itt az I. felvonás 1. jelenetében az derül ki, hogy Valér elvesztett szüleit keresi. Később megtudjuk, hogy a család évekkel

550 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020) 336.

ezelőtt hajótörést szenvedett, de végül mind a négyen túléltek, csak távol kerültek egymástól. A szereplők listájában Anzelm a következőképpen szerepel: „ANZELM, Valér és Marianna apja”. Vagyis egyrészt már a drámai cselekmény megismerése előtt tudhatjuk, hogy Valér apja él, ráadásul színre fog lépni, valamint, hogy Valér és Marianna testvérek. Ebből az előzetesen megszerzett ismeretből másrészt az is következik, hogy amikor Anzelm megjelenik, az olvasó már tudja, hogy ő a régóta keresett apa, ami a szereplők számára csak az utolsó jelenetben, az V. felvonás 5. jelenetében derül ki. Ez a két példa is rámutat arra, hogy a szereplők listájának alapos tanulmányozása milyen nagy mértékben befolyásolja értelmezésünket. Ezek a meghatározó információk azonban nem csökkentik a komédia leleményes fordulatainak élvezetét, sőt olykor ez a többlettudás válik a komikum forrásává.

3.3.2.3. A szerzői utasítások

A dráma szövegében **szerzői utasítás**oknak nevezzük azokat a dőlt betűs szövegrészeket, amelyek nem a szereplők szájából hangzanak el. Ezek a tudnivalók vonatkozhatnak a helyszínre, az időpontra, a szereplők jelenlétére, mozdulataira vagy beszédmódjára is.

Általában a mű elején fel van tüntetve a kezdő helyszín. Ha ez változik, akkor azt vagy a szerzői utasításból vagy a szereplők beszédéből tudjuk meg. A klasszicista dráma jellemzőinek megfelelően Molière *Tartuffe* című komédiája egyetlen helyszínen játszódik. A szereplők felsorolása után ezt olvashatjuk: „Történik Párizsban, Orgon házában”.⁵⁵¹ A **helyszínmegjelölés** egy tágabb és egy szűkebb környezetet is megjelöl. Egyrészt megtudjuk, hogy a dráma nagyvárosi környezetben, sőt a francia főváros közegében fog játszódni, másrészt kiderül az is, hogy Orgon nemcsak a család feje, amit már a szereplők listájából megtudtunk, hanem a háznak is ő az ura. A látható helyszín a jelenetek során végig ugyanaz marad, de a szereplők mozognak a **színpalakon kívüli** térben, a ház többi helyiségében is, amiről az utasítások tájékoztatnak bennünket: „(betekint egy kis szobába)”,⁵⁵² „Damis egy kis fülkében rejtőzik a szín háttérében”.⁵⁵³

551 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020)

552 Uo., 352., II. felvonás, 1. jelenet

553 Uo., 370., III. felvonás, 1. jelenet

Általában hasonló módon, dőlt betűvel jelennek meg a cselekmény szempontjából fontos **tárgyakra, berendezésre vonatkozó utasítások** is. Ezek a szövegrészletek még inkább megmutatják, hogy mi a különbség az olvasási folyamat és a színdarab megtekintése között. A III. felvonás 2. jelenetében Dorine egy üzenetet ad át Tartuffe-nek. A beszélgetés ezzel a párbeszéddel kezdődik:

TARTUFFE *(egy zsebkendőt húz elő zsebéből)*
 Ó, istenem, arra kérem,
 Még mielőtt beszél, e keszkenőt vegye...
 DORINE Hogy?
 TARTUFFE Nézni sem bírom a keblét: fődje be.
 A megbotránkozást az efféle okozza,
 Ettől gerjedhetünk vétkes gondolatokra.⁵⁵⁴

A színpadon természetesen látjuk, hogy mire vonatkozik az *e* mutatónévmás, de olvasáskor ennek pontosításában segít a zárójeles megjegyzés.

Parti Nagy Lajos átiratában ugyanebben a jelenetben szintén mutatónévmásokat használ a következőképp: „TARTUFFE (*Dorine-ra mutat*): *Azt. Azt ott!* A legalázatosabb nyomatékkal kérem, vigye innen, lányom, hogyha velem beszél!”⁵⁵⁵

Az is lehetséges, hogy a tárgyakkal, **kellékekkel** vagy a **díszlettel** kapcsolatos információ a szereplő szájából hangzik el. Például a IV. felvonás 3. jelenetében Orgon megszólalásából tudjuk meg, hogy nála van az az okirat, melyben Mariane kezét Tartuffe-nek ígérte: „Itt van az okirat, mely örömdre szolgál. / Hogy benne mi lehet, előtted nem titok már.” Ennek felmutatása nagy hatást gyakorol Mariane-ra, aki esdekelve térdre borul apja előtt, hogy ne kényszerítse őt a családba betolakodóhoz: „személyemet ne adja neki, ezt ne.”⁵⁵⁶

A dráma során, amikor a szereplők színre lépnek vagy távoznak, új jelenet kezdődik. Míg nézőként nyilvánvaló, hogy ki van a színpadon, addig olvasóként pontosan kell figyelnünk a szűkszavú szerzői utasításokat, melyek jelzik, hogy ki megy ki (*El*), illetve ki jön be (*halkan belép*), hogy értsük, hogy az adott jelenetben

554 Uo., 370., III. felvonás, 2. jelenet

555 PARTI NAGY Lajos, „Tartuffe,” in PARTI NAGY Lajos, *Molière-átiratok* (Budapest: Magvető Kiadó, 2015), 13–123, 59.

556 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020), 386., IV. felvonás, 3. jelenet

ki hol van. Ezek az utasítások nagyon fontosak, hiszen a cselekményt alapvetően meghatározza a szereplők jelenléte. Olvasóként pontosan kell követnünk az utasításokat, hogy az elhangzott mondatokat ki hallja, és ki nem, ki van éppen jelen, és ki nem. Minden jelenet elején fel vannak sorolva a színpadon lévő szereplők. Lehetséges, hogy közülük valaki nem fog megszólalni a jelenetben, de olvasóként nem szabad elfelejtenünk, hogy attól még az a szereplő is ott van, és hallja mindazt, amit a többiek mondanak.

Ezt figyelhetjük meg a III. felvonás 3. jelenetében: „*Damis észrevétlenül kinyitja rejtkehelye ajtaját, hogy hallhassa a beszélgetést.*”⁵⁵⁷ Más kiadásban: „*Damis nem mutatkozik, de kinyitja annak a fülkének az ajtaját, ahová visszavonult, hogy a beszélgetést kihallgassa.*”⁵⁵⁸ E szerzői utasításból tehát azt tudjuk meg, hogy Damis szándékosan kihallgatja, ahogyan Tartuffe ostromolja Orgon feleségét, Elmirát. Majd a III. felvonás 4. jelenetének elején már mint szereplő van feltüntetve: „*Damis, Elmira, Tartuffe*”,⁵⁵⁹ és ő is nyitja a jelenetet azzal, hogy kilép a rejtkehelyéről, leleplezve, hogy mindent hallott Tartuffe Elmirát ostromló szavaiból. A jelenetben Tartuffe mint szereplő fel van tüntetve, azonban csak Damis és Elmira beszélgetnek, viszont Tartuffe füle hallatára. Ezután **jelenetváltás** következik, mert megérkezik Orgon, és a következő megszólalást Damis már hozzá intézi, felfedve előtte Tartuffe Elmira irányába tett vallomását. Az 5. jelenetben bár négyen vannak jelen, megint csak ugyanaz a két szereplő szólal meg: Damis kirohanását követően Elmira megfeddi őt. A következő jelenetben, a III. felvonás 6. jelenetében ugyanez a beszélgetés folytatódik, azonban a szereplők felsorolásából tudjuk meg, hogy Elmira már nincs jelen. Nem mondta senki, és nem is szólt erről külön utasítás, de nem szerepel a felsorolásban, tehát már nincs jelen. Ha nincs jelen, akkor nem hallja az elhangzó beszélgetést sem, ahogy Orgon Tartuffe szavainak hisz, és a fia ellen fordul. Amiből viszont mi olvasók tisztán láthatjuk, hogy Orgont Tartuffe miként vezeti félre.

A IV. felvonás 5. jelenetében a szerzői utasítás jelzi – amit a 4. jelenetben Orgon és Elmira megbeszéltek –, hogy Orgon az asztal alól fogja kihallgatni Tartuffe és Elmira beszélgetését, azaz Orgon nemcsak szótlanul van jelen, hanem a színpalakról kívülről érkező számára láthatatlan is: „*Tartuffe, Elmira, Orgon (az asztal alatt)*”.⁵⁶⁰

557 MOLIÈRE, *Tartuffe, avagy a képmutató*, szerk. FERENCZI László, Matura Klasszikusok (Budapest: Ikon Kiadó, 1993), 52.

558 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020), 372., III. felvonás, 3. jelenet

559 Uo., 376., III. felvonás, 4. jelenet

560 Uo., 390., IV. felvonás, 5. jelenet

Ez az a **kulcsjelenet**, amelynek hallatán a családfő végre ráébred arra, mennyire félreismerte az álszent betolakodót.

A dráma világában nemcsak az fordulhat elő, hogy valaki jelen van, és megszólalás nélkül csak hallja a dolgokat, hanem az is megtörténhet, hogy valaki mond valamit, és azt csak bizonyos emberek hallják. Mások pedig, akik ugyanúgy jelen vannak, nem hallják. Sőt, az is lehet, hogy csak a néző hall valamit. Ezeket a színházban a gesztusokkal és a hangerővel könnyen meg lehet mutatni. Olvasás során azonban nagyon kell figyelnünk a szerzői utasításokra, mert csak így tudjuk követni, hogy pontosan ki mit hall, illetve nem hall a megszólalások közül, és ki mire tud reagálni. A II. felvonás 2. jelenetében Orgon folytatná az első jelenetben megkezdett beszélgetést lányával, Mariane-nal, de belép Dorine, és mindenre felel a lány helyett. A beszélgetés Mariane és Tartuffe Orgon által megálmódott házasságáról folyik. Dorine ki nem állhatja a betolakodót, és érzéseinek hangot is ad. Vérmérsékletéhez híven hevesen ellenzi a házasságot. Alább olvashatjuk a szóváltás egy részletét:

ORGON	Gondolj, amit akarsz, de teszek róla, hogy Elhallgass, vagy... Elég. <i>(Lányához fordul)</i> Hidd el, ezt az egészet Elég alaposan megfontoltam.
DORINE	<i>(félre)</i> De szétvet A düh. <i>(Elhallgat, amint Orgon feléje fordul)</i>
ORGON	Divatfi nem volt, ez igaz, soha, Tartuffe mégis olyan...
DORINE	<i>(félre)</i> Igazi csúf pofa!
ORGON	Hogy ha a külseje nem is vonzana mindjárt, Egyéb értékei... <i>(Megáll Dorine előtt, összefonja karját, úgy nézi)</i> ⁵⁶¹

Ebben a párbeszédrezsletben megfigyelhetjük a **szövegközi szerzői utasítások** működését. Dorine, a család nagyszájú szolgálója nem tudja magában tartani a véleményét, de úgy felel, hogy azt Orgon ne hallja. Erre utal a **félre** utasítás. Ezeket a megjegyzéseket a néző hallja, azonban Orgon nem. Ő lánya felé fordulva folytatja Tartuffe dicséretét.

561 Uo., 357., II. felvonás, 2. jelenet

Vizsgáljunk meg egy másik példát is. Az V. felvonás 4. jelenetében megérkezik Lojális Úr, és ismerteti a kilakoltatás feltételeit. Orgon ki van kelve magából, de annyira türtőzteti magát, hogy Tartuffe embere ne hallja, amit mond. De a mellette álló Cléante és a nézők is hallhatják indulatos vágyait:

ORGON *(félre)* Abból, amim maradt, itt helyben és azonnal
 Megfizetném a száz legszebb Lajos-arannyal
 Azt az élvezetet, hogy úgy vágjam pofon
 Ezt a rongy alakot, ahogyan csak tudom.
 CLÉANTE *(halkan Orgonhoz)* Csak ártanál vele.⁵⁶²

Olvasóként oda kell figyelnünk arra, hogy Lojális Úr nem hallotta sem ezt a megjegyzést, sem Cléante csitító szavait. Erre utal a *félre*, illetve a *halkan Orgonhoz* utasítás. Így nem is várhatunk tőle reakciót. A szerzői utasításokat tehát mindig figyelemmel kell olvasnunk, hiszen nagyban befolyásolják a cselekmény alakulását.

3.3.3. A DRÁMÁBAN ÁBRÁZOLT VILÁG RENDJE

3.3.3.1. Az ábrázolt világ értékrendje és a szereplők viszonyulása ehhez

A II. felvonás 1. jelenetében Dorine észrevétlenül kihallgatja Orgon és Mariane beszélgetését Orgon Mariane-ra vonatkozó házassági terveiről. Az apa ekkor mondja el lányának, hogy Tartuffe-öt szánja házastársául. A III. felvonás 3. jelenetében Damis egy rejtekajtó mögül hallgatja ki titokban Tartuffe közeledését Elmirához, de mikor a megszerzett információt apja elé tárja, az a családba kívülről érkezővel szemben nem hisz saját fiának. A IV. felvonás 5. jelenetében Orgon az asztal alól hallgatózik. Saját fülével kell hallania Tartuffe szavait ahhoz, hogy elhiggye, a betolakodó nem volt vele őszinte, hanem álszent módon más képet festett önmagáról, hogy feleségéhez közel férközhessen.

Ezekből a példákból is láthatjuk, hogy a szereplők állandóan bizonytalanok a megszerzett információ hitelességét illetően, a megjelenített világ tele van titkokkal, félrevezetéssel, bizonytalansággal. Ez a világábrázolás a társadalom kritikájaként is értelmezhető.

562 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020) 405., V. felvonás, 4. jelenet

Azt várhatnánk, hogy egy család életében a családfő rendet, biztos alapot tud teremteni. De a dráma világában nem ezt látjuk. Orgon a családfő, tőle várnánk, hogy rendet biztosítson, ezzel szemben épp ő az, aki felszámolja a tájékozódási pontokat azáltal, hogy egy idegen embert elvakultan a saját családjá elé helyez.

Nemcsak a családban, hanem az azon kívüli világban is sok a titok, amelyeket őrizni kell. Az V. felvonás 1. jelenetében kiderül, hogy Argas, Orgon barátja évekkal ezelőtt a XIV. Lajos kiskorúsága idején dúló Fronde-lázadás bukása után Orgonra bízott egy kazettát (dobozt), ebbe azokat a dokumentumokat rejtette, melyek a forradalomban való részvételéről tanúskodnak. Ha ezek most, a megerősödött monarchia idején idegen kézbe kerülnének, a családfő egész vagyonát, sőt életét is elveszíthetné. Orgon azonban ezt a kazettát Tartuffe-re bízta, aki a dokumentumok királynak való kiszolgáltatásával nemcsak Argasnak, de Orgonnak is életveszélyesen árthat. Magának Tartuffe-nek is rengeteg titka van. Titkolja valódi énjét Orgon elől, és titkolja Elmira iránt érzett vonzalmát is.

Cléante az egyetlen, aki nem alakoskodik, nem titkolózik, nem lesz gúny tárgya a szövegben, aki már az I. felvonás 5. jelenetében szembesíti Orgont a körülötte zajló világ problémáival, és nyíltan állást foglal azokkal szemben, ezért is azonosíthatjuk **rezonőr**ként, a szerzői álláspont tolmácsolójaként:

Akármit is beszélsz, én meg nem ijedek,
Kimondom, és az ég ismeri szívemet.
Nem leszek rabja az álszent komédiáknak:
[...]
Sajnos, legtöbbnyire furcsák az emberek,
Sosem követik a helyes természetet.
A józan észt bizony ők túl szűknek találják,
És jellemük szerint lépik át a határát.
Azt rontják el, ami igazán nemes itt,
Azzal, hogy sürgetik és túlzásba viszik.⁵⁶³

Fontos tehát megfigyelnünk, milyen a drámában megjelenő világ, és a szereplők hogyan vélekednek arról, mennyire otthonosan mozognak abban. Melyek az ábrázolt világ szabályai, és ezekhez mi olvasók, illetve a benne élők, az azt létrehozó, illetve az abba belecsöppenő szereplők hogyan viszonyulunk.

563 Uo., 347–348., I. felvonás, 5. jelenet

3.3.3.2. A szerkezet

Az I. felvonás 1. jelenetében egy családi perpatvarba csöppenünk. Megismerjük az **alaphelyzetet**. Pernelle asszony vitatkozik a családtagokkal. Állítása szerint senki sem értékeli eléggé Tartuffe-öt. Ez az oka annak, hogy az asszony dülva-fúlva elhagyja a házat. A jelenetben nincsen jelen sem Orgon, a családfő, sem pedig Tartuffe, mindketten jócskán késleltetve, Orgon az I. felvonás 4., Tartuffe pedig csak a III. felvonás 2. jelentében lép be. A nyitó vita során kiderül számunkra, hogy a családdal él Tartuffe, aki Pernelle asszony szerint vallásos és példamutató életet folytat. A többiek ezt nem így látják. Az alaphelyzetben az olvasó nyomban találkozik a dráma világának fő problémájával: Tartuffe megítélése tekintetében egymásnak ellentmondó vélemények ütköznek.

Az elsődleges **konfliktus** tehát a betolakodó szerepének megítélésében áll. Már az I. felvonás 1. jelenetében kiderül, hogy Orgon és Pernelle asszony hisznek Tartuffe-nek, igaznak fogadják el a megjátszott szerepét. Ezzel szemben a család többi tagja álságosnak tartja a vendég viselkedését, és erre rá is akarják ébreszteni a családfőt.

A konfliktust a különböző érdekek ellentéte hozza létre. Amikor ez az érdekellentét a cselekményben is megnyilvánul, azt **bonyodalom**nak nevezzük. A bonyodalom általában két ember kapcsolati törekvéseiben bontakozik ki. Klasszikus bonyodalom a házasság kérdése. Ezt láthatjuk például a *Rómeo és Júliában* (1597), ahol a konfliktus a két család ellenséges viszonyában áll, és a két fiatal szerelmében és házasságában bontakozik ki. Ha ők nem szerettek volna egymásba, nem lett volna a konfliktusból bonyodalom. Másik klasszikus **kibontakozása** lehet a konfliktusnak az az esemény, amikor egy harmadik személy belép két ember kapcsolatába. A *Tartuffe*-ben a bonyodalom az, hogy Orgon Tartuffe-höz akarja adni a lányát, Mariane-t, pedig Mariane Valért szereti. Ez a mozzanat teszi szükségessé, hogy a családtagok ráébredjék arra Orgont, hogy teljesen félreismerte Tartuffe-öt. Hiszen a drámában fennálló világ rendje szerint a családban a családfő akarata érvényesül. Amennyiben Orgon nem ismeri fel tévedését, a fiatalok nem lehetnek egymáséi.

A **tetőpont** az a pillanat, amikor valamelyik irányba eldől a bonyodalom kérdése. Ebben az esetben az a kérdés, hogy sikerül-e felfedni Tartuffe igazi énjét Orgon előtt, hiszen ettől függ a fiatalok boldogsága. A IV. felvonás 3. jelenetének végén Elmírának sikerül rábeszélnie arra Orgont, hogy elbújva hallgassa ki beszélgetését Tartuffe-fel. Ez az utolsó esély arra, hogy a családfő, aki nem hisz a családtagoknak,

a saját fülével hallja, és a saját szemével lássa meg az álszent valódi törekvéseit. A IV. felvonás 4. jelenetében Elmira egy asztal alá bújtatja el a férjét, majd az 5. jelenetben érkezik Tartuffe. A IV. felvonás 4–7. jelenete a komédia tetőpontja. Elmira Tartuffe saját eszközét, a hazugságot fordítja ellene. Ebben a világban ez az egyetlen működőképes eszköz a leleplezésre. Ennek segítségével végre Orgon belátja, hogy igencsak félreismerte az általa eddig szentnek és makulátlannak tartott vendéget.

Azonban ezen a ponton nem ér véget a mű, hiszen a családfőnek további gondokkal kell szembenéznie. Orgon már korábban kitagadta saját fiát, és Tartuffe-re hagyta a házat és minden vagyonát. Ráadásul az V. felvonás 1. jelenetében felszínre kerül a kazetta problémája is, s ez az újabb titok tovább bonyolítja a cselekményt. Orgon hirtelen az uralkodóval kerül szembe. Ha kiderül, hogy ő rejtegette a hűtlenséget bizonyító dokumentumokat, joggal vádolják felségárulással. Ezt a problémát, krízist a család nem tudja belülről megoldani, ezért sokáig úgy tűnik, hogy számukra mégis tragédiával fog végződni az események sora, ez a dráma mélypontja, vagy másik értelmezés szerint második tetőpontja.

Az V. felvonás 7. jelenetében megérkezik egy új szereplő, a rendőrhadnagy. Ő képviseli a mindentudó, igazságos uralkodót, aki – bár nincs jelen, mégis – minden helyzetet átlát. A rendőr az események eddigi menetéhez képest váratlanul nem Orgont tartóztatja le felségárulásért, hanem Tartuffe-öt fogja el, akit régóta keresnek különböző gatzettekért. Ez a fordulat hozza el a végső **megoldást**. Ebben a világban az emberek eddig a saját szemüknek sem hittek, ezzel szemben most belép a cselekménybe az uralkodó képviselője, aki tisztán lát, és elrendezi a problémákat. A belülről megoldhatatlannak tűnő helyzetet az igazságos király képviselője egyetlen szavával megoldja. Az ilyen kívülről érkező szerkezeti eljárást a *deus ex machina*, 'isten a gépből' analógiájára **rex ex machinának**, azaz 'király a gépből' szerkezeti megoldásnak nevezzük. A *rex ex machina* során nem a hősök érdemeinek köszönhető a megoldás és a létrejövő nyugalmi állapot, hanem egy külső uralkodói hatalom oldja meg a semmiből a reménytelennek tűnő helyzetet. A rendőrhadnagy az asztal alatti jelenethez hasonlóan hirtelen, félrevezetéssel leplezi le Tartuffe-öt. Így végül a konfliktus feloldódik. Itt Tartuffe letartóztatása jelenti a megoldást, és ennek következtében a fiatalok, Valér és Mariane egymáséi lehetnek. A komédia utolsó szavaiban Orgon előrevetíti, hogy miután megköszönik a királynak a kegyelmet, megtartják az esküvőt.

3.3.4. A KOMIKUM FORRÁSAI⁵⁶⁴

Annak ellenére, hogy a dráma cselekménye kis híján tragédiába fullad, az egész mű során többféle komikus eszközzel találkozunk. Ennek köszönhető, hogy összességében mulatságos élmény az olvasás folyamata.

3.3.4.1. A nyelvi komikum

A komikum megjelenhet a beszédben, a megszólalásokban. Az V. felvonás 4. jelenetében megérkezik Orgon házába Lojális Úr, a törvényszolga. A neve is komikus, arra utal, hogy hű a hatalomhoz, amit számára nem más, mint Tartuffe képvisel. Amikor Orgon odaadta a családi birtok adománylevelét Tartuffe-nek, ráhagyomá-nyozta a házat mindenestül, ezzel kiszolgáltatva neki magát. Már Lojális Úr meg-érkezése is komikus, hiszen Orgon és Cléante békítőnek hiszik, és a törvényszolga is azzal kezdi, hogy már Orgon apjához is lojális, azaz hű volt egykoron, majd a pergő párbeszédből kiderül, hogy a családot kilakoltatni jött. A végrehajtás részle-teivel kapcsolatban a következőket mondja:

LOJÁLIS ÚR Kap időt eleget.
 Mert holnapig, hogy ön jószágomat belássa,
 Haladékot adok a kilakoltatásra.
 Persze az éjszakát, azt itt kell töltenem:
 Nem lesz itt senki más, csak én s tíz emberem.
 De lefekvés előtt – ez formaság, szabályzat –
 Ön átadja nekem minden kulcsát a háznak.
 Lesz gondom arra, hogy itt csend és rend legyen,
 S ne zavarja az ön nyugalma senki sem.
 Reggelre azután kell persze itt ügyesség:
 Az utolsó szegig – és csak sietni tessék.
 Ne féljen, itt marad tíz erős emberem,
 Önnek segíteni, hogy minden kint legyen.

564 A komikum forrásairól részletesebben lásd: ARATÓ László és PÁLA Károly, „Nevető iro-dalom – A komikum forrásai és változatai”, in ARATÓ László és PÁLA Károly, *A szöveg vonzásában I. Bejáratok* (Budapest: Műszaki Kiadó, 2012), 20–46.

Ilyen szívélyesen ki intézné e dolgot?
 És minthogy önnel én ilyen kegyet gyakorlok,
 Viszontszolgálatul csak azt kérem, uram,
 Hadd működhessen itt én is zavartalan.⁵⁶⁵

Megszólalásának komikumát a **fokozás** és az **ellentétek** használata adja. Minden parancsot engedményként fogalmaz meg, ráadásul úgy, mintha az Orgon érdeke lenne. Például azzal kezdi, hogy jóságosan másnapig haladékot ad a kilakoltatásra. Az egyébként tragikus eseményeket jótéteményként adja elő ezután is.

A legutolsó jelenetben, az V. felvonás 7. jelenetében megérkezik a rendőrhadnagy, és váratlanul minden megoldódik. A király megbízottja így jellemzi az uralkodót:

A veszélyből, uram, térjen magához újra.
 Uralkodónkat a hazugság undorítja,
 Szeme az emberi szívekbe lát bele,
 S nem téveszti meg a csalók művészetét.
 Helyes ítélete, finom, nagyszerű lelke
 Az élet menetét mindig jól megfigyelte,
 Mindig megfékezi nagy indulatait,
 Soha szilárd esze végletbe nem esik.
 Megadja az igaz jámbor fénykoszorúját,
 De nem lesz soha e buzgalma elvakultság,
 S bárhogya tiszteli a szentet, az igazit,
 Az álszentektől ő éppúgy undorodik.
 Ez sem elég ravasz ahhoz, hogy őt becsapja,
 Mert nem szedheti rá, semmi ördögi csapda.
 Tiszta és átható szemének sugara
 Belehatolt e szív aljas zugaiba.⁵⁶⁶

Ezekben a sorokban Orgon antijellemzését olvashatjuk. Az uralkodó mindazon érényekkel rendelkezik, melyeknek hiánya ide juttatta a családfőt. A királyt Orgonnal ellentétben nem téveszti meg sem a csalás, sem az álszentség. Ez a jellemzés az

565 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020), 404–405., V. felvonás, 4. jelenet

566 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020) 409., V. felvonás, 7. jelenet

összehasonlítás miatt szembesítésként működik, és komikusan hat. Világosan látszik belőle, hogy Orgon nem a saját érdemei miatt menekült meg a tragédiától, hanem a mindentudó és megvezethetetlen uralkodó kegyelméből.

Fontos ugyanakkor kitérnünk itt is a fordítások értelemalakító jellegére. Az újraértelmezés igénye indukálja az újrafordítások szükségességét, melynek következtében minden fordítás saját korának társadalmi szerkezetéhez is adaptálja a szöveget – ahogy ezt az *Antigoné* esetében is láthattuk –, ebből következően a társadalmi szerepek is másképp jelenhetnek meg a karakterek nyelvi árnyalásával, ami azt is jelenti, hogy a nyelvi megszólalás társadalmi pozíció is egyben.

Elmira figurája például Vas István fordításában kacér alaknak hat: „Jaj, csiklandós vagyok: kérem, már ne emelje.”⁵⁶⁷ – Akinek a tapintat a fő hivatkozási érve: „Az én tapintatom nem kedveli a lármát.”⁵⁶⁸ Damis: „Anyám tapintatos, a szíve túl szelíd.”⁵⁶⁹ A tapintat a nőkre érvényesített társadalmi kódrendszer alapján itt annyit tesz, hogy a szereplő mennyiben tapintatos, értsd megengedő, elfogadó a hazugsággal szemben, mennyiben hagyja érvényesülni a hazugság, a színlelés nyelvét.

Parti Nagy Lajos átirata sokkal határozottabb, tudatosabb Elmirát alkot meg: „Még mit nem mond... És tesz... Hé! El a kezekkel.”⁵⁷⁰ vagy: „Nézzenek már oda, / Miből lesz a cserebogár! Most már tudom / Legalább, hogy miért imádkozik folyton.”;⁵⁷¹ „Úgy értem... Nézz oda, Tartuffe úr! De hát ez, / Mi tagadás, komplett szerelmi vallomás... / Hímnikus? Széna? Nem hiszek a fülemnek. / Hogy fér ez össze a Tartuffe úr hitével?...”⁵⁷² Ahogy a IV. felvonás 6. jelentében az asztal alól előmászó férjéhez is másképpen szól. Vas Istvánnál: „Hogyan? Hát már kibújt? Nem, ez nem tréfa itt, / Bújjon csak vissza és még várjon egy kicsit, / Hogy biztos legyen, és látszattal be ne érje, / S ne bízsa rá magát gyanúra, feltevésre.”⁵⁷³ Míg Parti Nagy verziójában az utolsó tagmondat alanya maga a megszólaló, azaz Elmira ironikusan fogalmaz, a nyilvánvaló lelepleződés helyzetében a saját evidens

567 Uo., 372., III. felvonás, 3. jelenet

568 Uo., 375., III. felvonás, 3. jelenet

569 Uo., 377., III. felvonás, 5. jelenet

570 PARTI NAGY, „Tartuffe,” 60.

571 Uo., 63.

572 Uo., 65.

573 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020), 394., IV. felvonás, 6. jelenet

tapasztalatára esetleges tévképzeteként hivatkozik: „Bújj vissza, fülelj, hogy ne legyen kétség. / Ki tudja, lehet, hogy csak fantáziálok.”⁵⁷⁴

A két fordítás tehát jól láthatóan eltérő női figurát formál meg: Parti Nagy átirata nőközpontúbb, nála a naiv helyzetkomikumok átfordulnak ironikus fölénné, Elmira itt nem csiklandós, tapintatos, hanem határozott, ironikus, tudatos nőként jelenik meg.

3.3.4.2. A jellemkomikum

Molière vígjátékainak meghatározó előzménye a harsány jellemkomikumra építő vásári színjáték, és a *commedia dell'arte*. A jellemkomikum azt jelenti, hogy a szereplő saját tulajdonságai miatt válik nevetségessé. A komikus szereplő jellege eltér az átlagosétól. Szórakoztató módon aránytalanul felnagyítva látunk benne egy-egy általános, esendő emberi tulajdonságot. A drámában jellemkomikum figyelhető meg például Dorine karakterében.

Dorine, Mariane komornája a cserfes szolgálólány **karaktertípusa**. Leleményes, talpraesett, de közben nagyszájú és szemtelen. Szolgáló létére már-már családtagként viselkedik. Minden gond nélkül felel a ház urával, nem hagyja szó nélkül a családtagokat érő igazságtalanságokat. Ezt már rögtön az I. felvonás 1. jelenetéből megtudjuk, hiszen Pernelle asszony Dorine-t sem hagyja ki a családi veszekedésből. Ezt mondja róla Elmirának:

Higgye el, szívem, hogy ez sehol se járja:
Még a komorna is pimasz, és jár a szája,
Mindenbe beleszól, és véleménye van.⁵⁷⁵

Mindezt kicsivel később maga Dorine is alátámasztja, amikor a veszekedés egy pontján valóban kifejti a véleményét Tartuffe-ről, sőt bírálja Orgon anyjának hozzáállását is. Szinte mindig jelen van, és hangot is ad határozott álláspontjának. Jellemének komikuma abból az ellentétből ered, hogy szolgáló létére felel a felette állókkal. Ugyanakkor ebben a szétesett családban Cléante mellett ő a másik, aki átlátja az eseményeket, nyíltan felszólal, és szembe mer szegülni Orgonnal az első pillanattól kezdve. A II. felvonás 2. jelenetében küzd Mariane kényszerházassága

574 PARTI NAGY, „Tartuffe,” 100.

575 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020), 337., I. felvonás, 1. jelenet

ellen, ugyanitt a 4. jelenetben segít helyreállítani Valér és Mariane kapcsolatát. A III. felvonás 1. jelenetében ő nyugtatja a felbőszült Damis-t, aki erőszakkal szeretné megakadályozni a házasságot. Ezután a III. felvonás 2. jelenetében Tartuffe-fel is beszél, bejelenti neki Elmira érkezését. Egészen a cselekmény végéig igyekszik megakadályozni Tartuffe és Mariane házasságát. Komikus jelleme és stílusa mindig üde színfolt a szövegben.

3.3.4.3. A helyzetkomikum

Sokszor a szereplők nem a saját tulajdonságaik miatt válnak nevetségessé, hanem külső körülmények, tévedés, félreértés vagy szándékos megtévesztés miatt, egy helyzet által, amelybe belekerülnek. A helyzetkomikum a színpadon általában jobban kifejti komikus hatását, hiszen akkor a néző látja a helyzetből adódó mozzanatokat is. Olvasóként ebben nagyobb szerepe van a képzetnek.

A III. felvonás 3. jelenetében, amikor Elmira és Tartuffe először beszélgetnek kettesben, Tartuffe és Elmira mozgása válik komikussá. A férfi a székével folyton közelítve üldözi Elmirát, aki a saját székével időnként hátrál. Olvasáskor a szövegben ezt a rövid szerzői utasítás jelzi: „(Elmira) *Elhúzza székét, Tartuffe közeledik a magáéval.*”⁵⁷⁶ A IV. felvonás 5. jelenetében Orgon az asztal alatt kuporog. Ez a testhelyzet nem szokványos egy meglett férfitől, így komikusan hat. A IV. felvonás 6. jelenete azzal zárul, hogy Elmira az asztal alól kimászó Orgon elé áll, hogy Tartuffe elől eltakarja, majd a 7. jelenetben, amikor Tartuffe széttárja karját, hogy az asszonyt megölelje, ő kicsusszan az ölelésből, félrehúzódik, így Tartuffe hirtelen Orgonnal találja szemben magát. Ez kívülről szemlélve szintén kacagtató jelenet.

Az V. felvonás 6. jelenetében Valér meg akarja szöktetni Orgont. A családfő gondolkodás nélkül vele menne, nem keres megoldást, hanem menekülni próbál, de kifelé menet, a 7. jelenet elején belefut Tartuffe-be. Nevetséges, ahogy a menekülő apa, aki nem vállalja a felelősséget tetteiért, utolsó reményét is elvesztve nekiütközik a kárörvendő Tartuffe-nek. Ez a mozzanat komikus, ugyanakkor ezen a ponton úgy tűnik, a cselekmény tragédiába fullad.

576 MOLIÈRE, „Tartuffe,” (2020) 372., III. felvonás, 3. jelenet

3.3.5. A DRÁMA BEFEJEZÉSE ÉS HATÁSA

Láttuk, hogy Tartuffe megítélése körüli vita alaphelyzetéből hogyan bontakozik ki a bonyodalom Mariane Tartuffe-höz adásának ügyével, majd hogyan jut el Orgon először személyes válságához az első tetőpontban azáltal, hogy a szentnek vélt Tartuffe-ben végre meglátja az álnok képmutatót, majd, hogy a második tetőpontban miként következik el az egész család válsága a kilakoltatás és a rendőrkézre adás által. Az V. felvonás 7. jelenetének mélypontja végül nem torkollik tragikus végkifejletbe, hanem egy újabb fordulattal, a királyi képviselő megérkeztével kívülről (rex ex machina révén) megoldódik.

A cselekmény elrendeződik, a szerelmesek egymáséi lesznek, a baj elhárul Orgon és családjának feje fölül, de mindeközben a katasztrófát előidéző jellem nem változik meg. Az események jobbra fordulása pillanatnyi megkönnyebbülést hoz, ám az olvasó a mindenkori jellemtorzulás kritikáját kapja útravalóul.

A Nemzeti Színház 2006-os *Tartuffe*-előadásában ez a megkönnyebbülés, sőt az egész V. felvonás is elmaradt, ahol a rendező, Alföldi Róbert szabad kezet adott Parti Nagy Lajosnak a fordításban, és ő a teljes záró felvonás elhagyását választotta: „Se csoda nem jön, se a végrehajtó.”⁵⁷⁷ Ez a döntés, a zárlat hiánya evidensebbé teszi a korabeli darab befejezésének artisztikusságát, amelynek szerzője – mint láttuk – a maga korában is tárgyalási helyzetbe kényszerült a korabeli nyilvánosságszerkezetek hatalmasságaival. A mai előadások éppen ezért jelenítik meg többnyire erőteljes stilizációval vagy elidegenítéssel a rex ex machina befejezést. Ez utóbbira jó példa még Bocsárdi László 2019-es rendezése a budapesti Katona József Színházban, ahol a hatalom emberei kíméletlenül kivégzik a betolakodót. Az Örkény Színház repertoárjában 2015 óta szerepel a darab, melyet szintén Parti Nagy Lajos dolgozott át, itt ugyan megtartva az V. felvonást. A rendező Bagossy László már korábban, 1999-ben is megrendezte a *Tartuffe*-öt Nyíregyházán, csak hogy megnyissuk az előadások elősorolását.

Mihail Bulgakov a harmincas években írt regényes életrajzt *Molière úr élete* címmel, illetve e témát drámai formában is átdolgozta, *Képmutatók cselszövése* címen.

Spiró György *Imposztor* című, 1983-ban született drámájának főszereplője a megfáradt, egykori színészóriás, Boguslawski pénzügyi megfontolásból elvállal

577 PARTI NAGY Lajos, *Molière-átiratok* (Budapest: Magvető Kiadó, 2015), 9.

egy *Tartuffe*-előadást, és Molière úr egykori darabja nem marad hatástalan az orosz megszállás alatt lévő lengyel kisvárosban sem, ahol a próbák következtében forradalom tör ki. Spiró darabját 2022 áprilisában tűzte programjára a József Attila Színház Bagó Bertalan rendezésében, 2024-ben pedig a Pesti Színház Rudolf Péter koncepciójában. A *Tartuffe*-téma, mivel minden kor megtalálja benne a maga problémáját, tovább él. Ám nemcsak a *Tartuffe*, hanem Molière más darabjai is változatlan formában, átírva, átköltve, más műveket megihletve folyamatosan jelen vannak a színházak repertoárjában, az európai és a magyar kulturális köztudatban egyaránt.⁵⁷⁸

578 ALFÖLDI Róbert 2006-ban a budapesti Nemzeti Színházban *Tartuffe* címen, majd 2019-ben *Molière, avagy az álszentek összeesküvése* címen a Szegedi Nemzeti Színházban rendezett darabot. Ez utóbbiról *A napkirály pávatánca* címen HOLLOSI Zsolt írt kritikát: <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/a-napkiraly-pavatanca/> Utolsó hozzáférés: 2023. 02. 10. Budapesten egyszerre két *Tartuffe*-előadást is játszottak: a Katona József Színházban 2019-től Bocsárdi László rendezésében, kritikák erről itt: <https://katonajozsefszinhaz.hu/43198-tartuffe> Utolsó hozzáférés 2023. 02. 10; illetve az Örkény István Színházban 2015 óta PARTI NAGY Lajos szabad fordításában BAGOSSY László rendezésében: <https://orkenyszinhaz.hu/hu/musor/tartuffe> Utolsó hozzáférés 2023. 02. 10.

3.4. AZ EMBER MARGÓVÁGÓN TÁNCOL⁵⁷⁹

– ÖRKÉNY ISTVÁN: *TÓTÉK*

Abszurd és groteszk. A tragikomédia

UNGVÁRI SÁRA

3.4.1. BEVEZETÉS

Egy irodalmi szöveget – ahogy azt az eddigi fejezetekben is láttuk már – több irányból tudunk megközelíteni. René Wellek és Austin Warren az irodalom tanulmányozásával kapcsolatban három fő vizsgálódási irányt különít el egymástól: az irodalomtörténeti, az irodalomelméleti és a kritikai vizsgálatot.⁵⁸⁰ Mindhárom vizsgálat releváns szempontokat hozhat felszínre, tehát egymás kiegészítőjeként, nem pedig egymást kizáróként kell elgondolnunk ezek eszköztárát, figyelmi horizontját és módszertani repertoárját. Minket most különösen az a történeti vizsgálat érdekel, amely az adott irodalmi művet a korszak konvencióinak tükrében értelmezi. A konvenciók nem csak irodalmiak lehetnek: összefüggésben vannak más művészetekkel, a politikai berendezkedéssel, de még a földrajzi helyzettel is, ám legfőbb vonásuk, hogy társas jellegűek, a társadalom által létrehozottak és elfogadottak.

Az alábbi fejezetben Örkény István *Tóték* (1967) című drámájának alapvetően történeti vizsgálatára teszünk kísérletet. A művet elsősorban mint társadalmi jelenséget fogjuk értelmezni, amely abban segít minket, hogy átlássuk az örkényi groteszk történeti motiváltságát és jelentőségét, hatalomkritikus aspektusait. Természetesen ezen kérdések relevanciája nem zárul le a történeti kontextus

579 Örkény egy interjúban a következőt mondta: „A groteszk leglényege, hogy egyensúlyt találjunk a nevetséges és a tragikus között. Az ember borotvaélen táncol.” (Claude BONNEFOY, „Örkény borotvaélen: Beszélgetés,” *Tiszatáj* 34, 8. sz., [1980], 53.)

580 René WELLEK és Austin WARREN, „Meghatározások és megkülönböztetések: Az irodalomelmélet, a kritika és az irodalomtörténet-írás,” in René WELLEK és Austin WARREN, *Az irodalom elmélete* (Budapest: Osiris, 2002), 39–46.

határain belül, azon kívül is ugyanúgy érvényesek lehetnek –, mi azonban most a történeti relevanciájukat helyezzük előtérbe. A fejezetben a történeti kontextus ismertetése után megnézzük, hogy a *Levél a nézőhöz* című mellékszöveg hogyan befolyásolja a dráma főszövegének értelmezését, majd színház és dráma kölcsönös viszonyának figyelembevételével a *Tóték társadalmi nyilvánosság*hoz való viszonyáról fogunk írni. Ezután a szöveg hatalomról alkotott képét és az ábrázolt hatalomnak kitett szereplők között létrejövő viszonyokat vizsgáljuk. Végül az **abszurd dráma** fogalmát és a **groteszk világgép**ének lényegi vonásait mutatjuk be, majd egy konkrét jelenetelemzéssel ennek a groteszk világnak a szövegbeli megvalósulását elemezzük.

3.4.2. TÖRTÉNETI KONTEXTUS

Az 1960-as évek Magyarországnak kultúrpolitikai átrendeződése a magyar irodalomban is fordulatot hozott: az ötvenes évek csendjével szemben elindulhatott egy aktívabb, kísérletezőbb irodalmi élet, amely továbbra is a tiltottság, túrtság és támogatottság lehetőségei közt egyensúlyozott. Örkény István a groteszk eszköztárával operáló epikai és drámai szövegei – melyek olyan cseh és lengyel irodalmi szerzők hatásaira vezethetők vissza, mint Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Václav Havel, Tadeusz Rózewicz, vagy Sławomir Mrożek – egyaránt nagy népszerűségnek örvendtek.⁵⁸¹ Örkény műveiben a 20. század emberének egyszerre tragikus és komikus, végtelenül sötét és sokszor esetlen történetét írja meg. Az általa és Mészöly Miklós által írt drámák a modern magyar drámairodalom korszakának kezdőpontjaiként jelölhetők ki.⁵⁸²

Örkény drámáinak jelentős része rendelkezik epikai szövegpárral. A *Macskajáték*, kisregény formában azonos címmel már 1963-ban, hat évvel a drámaszöveg és a színpadi mű megszületése előtt megjelent, a *Voronyezs* című dráma prózai párja, egy dokumentarista hadifogságregény 1947-ben jelent meg *Lágerek népe* címmel, de akár a *Pisti a vérzivatarbant* (1969–1979) is említhetnénk, amely az *Egypercesekből* (1968)

581 BERKES Tamás, „Örkény groteszk pályafordulata,” in *A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 368–372.

582 P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig* (Budapest: Argumentum, 1997); illetve P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón* (Budapest: L'Harmattan, 2014).

szemezgetve épül fel. Ide tartozik a *Tóték* is, amely ugyancsak prózai formában a *Kortárs* folyóirat közlésében látott napvilágot 1966-ban, majd 1967-ben kisregényként adták ki. Ugyanebben az évben jelent meg a drámaszöveg is, illetve készült belőle az első színházi előadás Kazimir Károly rendezésében a Thália Színházban. Azóta a *Tóték* sok adaptációt ért meg: lett rádiójáték és opera is, de a leghíresebb talán az *Isten hozta, őrnagy úr!* című film, melyet 1969-ben Fábri Zoltán rendezett Latinovits Zoltán főszereplésével. Az örkényi életmű drámai és epikai szövegeinek összevetése bizonyos műnemi sajátosságokra is rámutat, azonban az alábbi fejezetben a *Tóték* kisregényváltozatával csak az utalás szintjén foglalkozunk, a drámában megjelenő szempontokat kiegészítve.

3.4.3. LEVÉL A NÉZŐHÖZ

Örkény *Tóték* című drámája elején a cím és a szereplők felsorolása között találjuk a *Levél a nézőhöz* című szövegrészt, amelynek poétikai meghatározása, valamint olvasott vagy színpadon hallott szöveggént való működésének, kommunikációs szituációjának megítélése korántsem egyszerű feladat.

A *Levél a nézőhöz* cím önmagában felhívja a figyelmet a dráma műnemének **kettős médiumlehetőségére**: az írásosságra és a színházi színrevitelre egyszerre utal vele. Az írott levél megszólítottja az olvasó lenne, azonban itt a néző kerül megszólított pozícióba, így az írásos médium kimutat a színház médiumára. A cím e kettőssége kapcsán továbbá felmerülhet a *Levél* színpadra alkalmazhatóságának kérdése: hol, milyen formában, ki által hallhatja vagy olvashatja a néző a neki szánt írást. A *Levéll* érdemes részletesen foglalkoznunk, hiszen egy ritka **műnemhatár-átlépési** esettel állunk szemben.

A levél kérdésével való foglalkozás kikerülhetetlenségét mutatja az is, hogy a dráma **kulcsjelenete** is egy levél – pontosabban az abban foglaltak meg-, illetve meg nem ismerése – köré szerveződik. Az olvasót, a nézőt a postás azzal a nem elhanyagolható **többlettudással** ruházza fel az első rész **zárójelenetében**, hogy megosztja vele a Magyar Vöröskeresztől érkező sürgöny szövegét, ami Gyula haláláról tájékoztat. Ezt az információt azonban a Tót család elől **elhallgatja**, ennek a cselekményre gyakorolt hatásáról majd később szólunk.

A *Levél* megítélése (mivel a műfaj eredetileg olvasásra szánt) az előadás esetében problematikusabb, hiszen a kommunikáció nem a karakterek között, hanem

egy színész vagy narrátor és – ahogy a cím ki is jelöli megszólítottját – közvetlenül a nézők között zajlik. A **drámanarratológia** foglalkozik az ilyen típusú esetekkel, a helyzetet az úgynevezett elbeszélő a színpadon jelenséggént azonosítja.⁵⁸³

A színpadi térben ebben az esetben a mimetikus cselekvés helyett a fő akció az **elbeszélés mint cselekvés** lesz. A színházi szituációban áll valaki a színpadon, és a nézőkhöz beszél, mindeközben a diegézis, az elbeszélés útján megjelenít egy történetet, amely a történet összes karakterológiai jegyével: idő, tér, szereplők, esemény, elbeszélő stb. bír. Megteremt egy olyan diegetikus világot, amelynek tér-idő rendszere a cselekményes rész vonatkoztatási rendszerül fog szolgálni.

Amennyiben a *Levél*hez mint írott szöveghez viszonyulunk, könnyebb helyzetben vagyunk, hiszen a diegetikus helyzet az írás közegében sokkal gyakoribb, mint színpadi környezetben. Mi e szövegrészt elhelyezkedéséből adódóan előszóként, Gérard Genette szakkifejezését használva **pretextusként** olvassuk. Tekintve, hogy a cselekmény előtt áll, valamint, hogy önálló narratívát hoz létre fiktív (Sziszüphosz) és valós (Don-kanyar) elemekből, közben számol, és kapcsolatot teremt a cselekményes rész elemeivel: „Tót Lajos persze nem volt Korinthosz királya”⁵⁸⁴.

Gérard Genette alapján⁵⁸⁵ **paratextusnak** nevezzük azokat a főszövegnek alárendelt mellékszövegeket – mint a cím, az alcím, az előszó, az utószó, a lapszéli vagy lapaljai jegyzetek, az illusztrációk, a műfaji megjelölés, a fülszöveg, az ajánlás stb. –, amelyek kapcsolatot képeznek a szerző és a befogadó közönség között, alakítva ezzel az értelmezést. Ilyen paratextus a *Levél* is.

A *Levél* szerzői előszóként, pretextusként funkcionál. Genette szerint az előszó lényege, hogy már előre befolyásolja a főszöveg olvasásának folyamatát: bemutatja a szöveg keletkezésének körülményeit; figyelmeztethet a szöveg fikciós jellegére, így hozva szóba valóság és fikció viszonyát; kontextuális információt adhat, vagy kifejezheti az alkotói intenciót.⁵⁸⁶

583 BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 225–228.

584 ÖRKÉNY István, „Tóték,” in ÖRKÉNY István, *Tóték, Macskajáték* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986), 5–97, 10.

585 GENETTE, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* foreword Richard Macksley, transl. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

586 Ezen funkciókról Genette részletesen ír a *Thresholds of Interpretation* 9. fejezetében *The Functions of the Original Preface* egyes alfejezeteiben. Uo. 196–229.

Mind az előszó, mind a levél műfaja erőteljes alkotói szándékot feltételez. A *Levél*, ahogy írtuk, a Genette által körülírt előszó funkcióit teljesíti, míg a levél formai sajátosságai nem jelennek meg: nincs direkt megszólítás, a megszólított személyét csak a címből tudjuk, illetve aláírás sincs, csak a levél végén egy évszám. Az 1967-es évszám az előszó kontextusa: a dráma megjelenésének dátuma. Míg az előszó szövegében a világháború történeti idősíkját („1943. január 13-án, a Don kanyarban”⁵⁸⁷) idézi meg. Ezek a síkok kerülnek tehát interakcióba a befogadás jelen idejével, a befogadó történeti tudásával és tapasztalatával.

A *Levél* mint paratextus kapcsolatot képez a műalkotás belső világa és a műalkotáson kívüli világ között, azon belül is a valóságtapasztalat és az alkotás paradoxonáról szól. Állítása szerint egyfelől a világháború felszámolja az alkotás lehetőségét („ezt a háborút magyar írónak lehetetlen megírnia”⁵⁸⁸), másfelől viszont a drámaszöveg írásának folyamatát a háború tapasztalata hatja át. A *Levél* szövege kijelöli az értelmezési határokat a második világháború vonatkoztatási rendszerében, ugyanakkor az utolsó mondatok radikálisan kitágítják azokat: „[a] Tóték nem róluk szól, vagy nemcsak róluk, sőt, talán egészen másról, de én írás közben mégis mindig rájuk gondoltam”⁵⁸⁹ – ezzel több lehetséges jelentésmezőt létrehozva.

A *Levél*ben több más műalkotással is kapcsolat képződik, de elsődlegesen Camus *Sziszüphosz mítoszával*, amelyből a kezdő idézet is származik.⁵⁹⁰ A szöveg részletesen elemzi Tót és Albert Camus Sziszüphosza közti párhuzamot és különbséget. Camus Sziszüphosza, a síkságról épp a hegyre induló abszurd hős Tót számára egyike a két sorslehetőségnek. Tót a drámában ugyanis választás előtt áll: vagy a kő görgetésére ítéltetett Sziszüphosz lesz, vagy fellázad. A választás lehetősége azonban hiábavaló, hiszen végül lázadásában válik igazán abszurd hőssé: tudtán kívül akkor lázad, amikor már késő, ezáltal a döntés meghozása valójában értelmetlen. Az egyén sorsa így tehát nem a saját kezében van, hanem nagyobb folyamatok árnyékában zajlik. Ez válik a *Levél*ben a magyarság mindenkori állapotrajzává is: „[m]i a nem jókor lázadók fajtája vagyunk”⁵⁹¹ Eszerint Tótban testesül

587 ÖRKÉNY, „Tóték,” 10.

588 Uo.

589 Uo.

590 Albert CAMUS, „Sziszüphosz mítosza,” in KÖPECZI Béla és NAGY Géza, szerk., *Az egzisztencializmus* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1972), 345–346. Örkénynél a forrás feltüntetése nélkül szerepel az idézet.

591 ÖRKÉNY, „Tóték,” 9.

meg a magyar közösség sorsa: a lázadástól való félelem taszít az abszurditásba – ahol nemcsak az elnyomott, hanem az elnyomó is retteg. Míg például a nemzeti karakterisztika legmarkánsabb művei, a *Szózat* és a *Himnusz* azt hangsúlyozzák, hogy a magyar népnek tragédiák sorát kell átélnie, hiszen erre rendeltetett, így dicsősége is ebben rejlik, addig a *Levél*ben a magyarságot a megkésettén lázadó ember képéhez kapcsolja: aki rossz helyen és rossz időben van ahhoz, hogy tragikus hőssé váljék, saját tragédiájáról lekésve így **abszurd nem-hőssé** lesz.

A *Levél* a drámai szövegben erős felhívó struktúrával bír. A **felhívó struktúrán** Wolfgang Iser nyomán⁵⁹² egy olyan szerkezeti, formanyelvi elemet értünk, amelyet a szöveg valamilyen eljárástechnikai módon kiemel, felhívja rá az olvasó figyelmét, hogy annak vizsgálata az értelmezés folyamán elengedhetetlen. A kisregényben ez az elem nincs jelen. Ott a főszöveget egy rövid **mottó** előzi meg: „Ha egy kígyó (ami ritkaság) fölfalja önmagát, marad-e utána egy kígyónyi űr? És olyan erőhatalom van-e, mely egy emberrel ember voltát megetethetné? Van? Nincs? Van? Fogas kérdés!”⁵⁹³ Míg tehát az epikus alkotás élén hat mondatnyi mottó áll, a dráma ezzel szemben kap egy, az alkotói intenciót rögzítő előszót. Miért e különbség?

Szirák Péter értelmezése szerint a *Levél* **alkotói öncenzúra**.⁵⁹⁴ Azáltal, hogy az előszó – mint ahogy fentebb említettük – a második világháború idősíkját idézi meg, a főszöveget a történelmi múltba vezeti vissza, így enyhíti az 1960-as évekbeli aktuálpolitikai értelmezés lehetőségét. Szirák Péter a hatvanas évekről így fogalmaz: „[a] korabeli társadalmi nyilvánosságban egyedül az irodalom vállalhatta, többnyire a példázatos áttételek útján az 1956 utáni helyzet szociális és morális kérdéseinek fölvetését.”⁵⁹⁵ Azonban a dráma kiválik a többi irodalmi műnem közül ebben a kérdésben, mivel társadalmi nyilvánosságát tekintve különböző. Kitüntetését az adja, hogy ez a műnem szoros összefüggésben áll egy nagy, közvetlen, és azonos időben közös élményt átélő nyilvánosságot elérő társadalmi eseménnyel: a színházi előadással.

592 Wolfgang ISER, „Die Appelstruktur der Texte,” in *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, szerk. Rainer WARNING (München: W. Fink, 1975), 228–252.

593 ÖRKÉNY István, „Tóték,” in ÖRKÉNY István, *Kisregények* (Budapest: Palatinus, 2008), 187.

594 SZIRÁK Péter, *Örkény István: Pályakép* (Budapest: Palatinus, 2008).

595 Uo., 179.

3.4.4. DRÁMA, SZÍNHÁZ, TÁRSADALOM, POLITIKA

Örkény így beszél egy interjúban a drámához való viszonyáról: „Most regényen dolgozom. De belekóstoltam abba, hogy mit jelent, mikor az ember minden mondatára nyomban nyolcszáz ember reagál. Hihetetlen élmény. Úgy érzem, örök nosztalgiám lesz a drámaírás.”⁵⁹⁶

Figyelve az idézet szóhasználatára, feltűnhet nekünk, hogy ugyan drámaírást említ, ezáltal pedig az írott szövegre utal, annak olvasásakor azonban nem egyszerre reagálunk tömegesen, hiszen az olvasás elszigetelt folyamat – itt a színházi reakcióra történik utalás. Az evidenciának tekintett kapcsolat oka az, amely a dráma és a színház, azaz egy közösségi nyilvánossággal rendelkező társadalmi esemény közt fennáll. Fontos, hogy a dráma irodalmi műfajként a színházi megvalósítástól függetlenül is olvasható, de szcenikus tételezettségét figyelembe kell vennünk a szövegértelmezés során. A színház pedig mindenképpen összefügg az aktuális társadalmi jellegzetességekkel, berendezkedéssel, hatalmi struktúrákkal, mivel a nézőket az őket körülvevő világ vizsgálatára kéri. Így tehát a dráma és a színház mindenkori társadalmi és politikai jelenség, társadalmi nyilvánossághoz való viszonya pedig alapjaiban más, mint a textuális irodalomé, amely az önálló olvasási élményhez kapcsolódik.

A dráma tehát közvetetten társadalmi eseménynek szánt, így a többi műnemnél direkterre vall a szöveg megjelenésének idejében fennálló társadalmi viszonyokról és a korszak nyilvánosságszerkezetéről. A *Tóték* két különböző műnemben megírt változata más-más nyilvánossággal számol. Így a *Levél* beillesztése a drámaszöveg elejére azért értelmezhető öncenzorikus gesztusként, mivel már a szöveg megalkotása során számol a színház politikai mivoltával. Emiatt is határolódhat el az 1960-as évek politikai rendszerével szembeni kritikus értelmezéstől, és vezeti vissza az ábrázolt világ visszasságait a világháború eseményeire. Mindez az adott politikai rendszer túlérzékeny és kritikát meg nem engedő korlátai között szükséges eljárásnak tűnik. Azonban ez nem egyértelmű elhatárolódás: épp ezzel az eltávolítással teremt áthallásos módon lehetőséget a kritika megjelenítésére.

Marco de Marinis rámutat arra, hogy a színháztörtésznek figyelembe kell vennie, hogy minden szöveg, ami alapján dolgozik, mindig „részrehajló”: szándékosan

596 LELKES Éva, „Író, színház és közönség nem választhatók el egymástól,” *Film, Színház, Muzsika* 11, 27.sz., (1967), 15.

hallgat bizonyos információkról.⁵⁹⁷ Ezek azok az információk, amelyek a keletkezés történeti kontextusában mindenki számára magától értetődőek voltak, ezért sem volt szükséges azokat kimondani, hiszen egy közösség közös tapasztalathálójának a részét képezték. Ahogy Franco Ruffini írja:

Valójában lehetetlen a feladó és a címzett közti kommunikáció, ha nincs a két kulturális domínium⁵⁹⁸ közötti átfedés, ez az átfedés azonban nem jelent mást a két „levelező fél” közt, mint a már ismert területet, amin belül és amiben teljesen felesleges beszélgetni, hiszen az ebben a tartományban lévő dolgokat már mind a két fél ismeri, és mindenekelőtt ezen a közös tudáson mindketten osztoznak. Minél kiterjedtebb az átfedés, annál nagyobbá válik a csend zónája.⁵⁹⁹

Az 1960-as években kettős jelenség volt a **csend zónája**: határait nemcsak a mindenki által ismert tudás keretezte, hanem az is, amiről muszáj volt hallgatni, mert sértette a hatalmi berendezkedést. A hatalom cenzorikusan korlátozta a nyilvánosságot, ezért olyan beszédmód megválasztása volt szükséges, amely úgy tudott tematizálni politikai kérdéseket, hogy eközben nem akadt fenn rajta a cenzúra tekintete. Ez kényszerítette ki a magyar (de sok más kelet-európai) művészetre jellemző **kettős beszédet**, melynek értelmezéséhez a csend zónájának figyelmes olvasása szükséges. Szirák Péter szerint

[...] ami megkülönbözteti a magyar groteszk-abszurd színjátszást a Beckett- vagy Ionesco-féle nyugat-európai abszurd drámáktól, [...] a „megkettőzött nyilvánosságnak” az intencióban és a befogadói közegben egyaránt megnyilvánuló, **allegorikus játéknyelvet** kikényszerítő hatásmechanizmusa.⁶⁰⁰

Így a *Tóték* nemcsak a világháború abszurdításáról, hanem a mindenkori elnyomó hatalomról is szólhat anélkül, hogy a cenzúra falaiba ütközne. Szirák szerint a *Tóték* sikerének egyik oka lehet például az akkoriban hivatalosan tabusított 56-os trauma

597 Marco de MARINIS, „Történelem és történetírás,” DÁVID Kinga és DEMCSÁK Katalin ford., in *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája*, szerk. DEMCSÁK Katalin és KISS Attila Atilla (Szeged: JATEPress, 1999), 45–87.

598 Értsd: terület, birtok.

599 Marinis idézi Ruffinit, lásd: MARINIS, i. m., 52–53.

600 SZIRÁK, *Örkény István*, 226.

közös tapasztalatának áthallásos megjelenítése: a totális és igazságtalan hatalomgyakorlás ellenére helyreállítható valamilyen viszonylagos rend az élősködő őrnagy jelenlétének megszüntetésével.⁶⁰¹

A háború a szövegben univerzálissá tágul. Konkrét évszám, időpont nem jelenik meg a drámaszövegben, nincs kimondva, hogy kivel és hol küzdenek, a katonai nyelvezet (partizán, őrnagy) sem kötődik konkrétan a második világháborúhoz. Összevetésként, a kisregény egy utalásában is csak annyi olvasható, hogy ez egy hosszabb ideje zajló esemény: „A háború harmadik nyarán azonban nemcsak Tóték tanító fia katonáskodott, hanem a családok kb. 60%-ának volt olyan hozzátartozója, aki a fronton szolgált.”⁶⁰² Explicit utalások hiányában a háború értelmezése az olvasó-befogadó tapasztalatán nyugszik. Az 1967-es megjelenéskor közös tapasztalat a második világháború. Mivel ez az esemény a közösségben mindenki életét egyformán befolyásoló trauma, így egyrészt a csend zónájának részét képezi, másrészt a *Levél* erre a tapasztalatközösségre explicit is hivatkozik. Valószínűleg a háború közösségi traumája, illetve a *Levél* kijelentései által erősödik meg az az értelmezési keret, amelyben tényként kezeljük, hogy a *Tóték* a második világháborúban játszódik, miközben a dráma (és a kisregény) szövege nem hordozza magában ezt az állítást.⁶⁰³

3.4.5. HATALMASOK ÉS ELNYOMOTTJAIK

Tót a falu patriarchális berendezkedésének csúcsán áll: családjában irányító apaként és férjként, a faluközösség számára pedig hatalmi szereplőként tűnik fel az első színben (itt képen). Pozícióját hangsúlyozza az is, hogy a háborútól távol ő az egyedüli egyenruhát viselő szereplő, a helyi állami fennhatóság, a tűzoltók parancsnoka. A falu lakói az Őrnagy vendégül látásának terhében is osztozni kívánnak vele: vezetőként Tót gondja mindannyiuk gondja, így az összes kérését teljesítik:

601 Uo.

602 Uo., 191.

603 Természetesen az *Isten hozta, Őrnagy Úr!* című film hatásáról is beszélhetünk. A filmben már egyértelműen a második világháború tárgyi környezetét mutatja meg vizuálisan. A film szerves részét képezi a *Tótekről* szóló diskurzusnak, így hatással lehet ezen értelmezési keret megszilárdulására.

TÓT	Érttem. Kárpótlást szeretne kapni a jövedelemkiesésért?
GIZI GÉZÁNÉ	Nem, köszönöm... Sőt. Még büszke is vagyok, hogy olyan emberért, mint a Tót úr, én is tehettem valamit... A viszontlátásra, tűzoltóparancsnok úr. ⁶⁰⁴

A vele szemben álló Őrnagy, az előző fejezetben megismert Tartuffe-höz hasonlóan, egy kívülről érkező **intrikus**. Erejét azonban Tartuffe-fel szemben nem a befolyásoló-képessége vagy a manipulatív technikák adják, hanem az általa képviselt rendszer-szintű hatalom, és az a tisztelet, amelyet a többi szereplő kényszerűen megad neki.

A közösség életében az Őrnagy érkezésével **vezetőváltás történik**. Ennek folyamatát az ott lakók nem élik meg jelentős eseménynek, csak maga Tót. Megaláztatásának stációi mindig nyilvánosan történnek, a falu lakói vagy a családtagok szeme láttára, mégsem háborítják fel a közösséget. Minden figyelmet és támogatást az Őrnagy kap meg, aki minden szereplő számára képes garantálni valamit: tehát értékeőbb hatalom, mint Tót. A tűzoltóparancsnok nem egyszerűen lejjebb kerül a patriarchális rendben, hanem az Őrnagy kiszorítja őt a rendszerből. A faluközösség és a családja szemében is elveszíti azon szerepeit, melyek az identitását adták.

Tót az Őrnaggyal való konfliktusa miatt először a falu szellemi elitjéhez fordul segítségért: Tomaji plébánoshoz és Cipriani professzorhoz.⁶⁰⁵ Ők különböző stratégiákat javasolnak Tótnak. A plébános meghunyászkodásra készíti őt fia biztonságának érdekében, a professzor pedig ugyan elismeri Tót lázadását, de kivárára inti. Ezt a tanácsot követve Tót a budiba menekül, mint a *par excellence* privát helyre, ámde az Őrnagy oda is követi őt: vagyis a passzív kivárás sem jelent megoldást az elnyomó hatalom ellen. Végül elérkezik az a **határpont**, ahonnan már aktív cselekvőként lép fel az elnyomójával szemben.⁶⁰⁶ Az Őrnagy második eljövetelekor Tót már fellázad, ami az Őrnagy négybe vágásában manifesztálódik.

604 Lásd pl. ÖRKÉNY, „Tóték” (1986), 19.

605 Van még egy szellemi elit részét képező szereplő, a jogi doktor, akit ugyan továbbra is a doktor úr megszólítás illet, de a falu lajtorjásaként megbecsültebbnek érzi magát, mint jogászként. Ő azonban csak egy párbeszéd erejéig jelenik meg. Róla később még részletesen írunk.

606 Ahogy Heller Ágnes fogalmaz: „Igen fontos és nem eléggé hangsúlyozható tény azonban, hogy mindezek az inkognitóban élő démonikus-játékosok, bármennyi embert tévesztettek is meg, bármennyi lelket is irányítottak és uraltak, végső soron mindig elbuknak. [...] [M]indig újra és újra kiderült, hogy az emberek a valóságban egyáltalán nem mindenre manipulálhatók, hogy mindig van egy határpont, ahol megszűnnek objektumok lenni és

A kisregény és a dráma között fontos különbség, hogy míg az előbbiben a gyilkosság változást⁶⁰⁷ okoz Tót életében, a drámában Tót és felesége, Mariska megnyugszanak ugyan egy pillanatra a gyilkosságot követően, majd Mariska késleltetett felkiáltása jelzi, hogy mégis beállt valamilyen értékvesztés: „Rövid csönd. Rémulten. Fiam! Fiam! Egyetlen, kicsi kis fiam!”⁶⁰⁸ A rémullet nem a gyilkosságra, hanem Tót Gézára vonatkozik, a felkiáltás mögöttes motivációját pedig csak sejtethetjük – hiszen a dráma műnemében nincs narráció, amely azt felfedné. Ez a kiáltás a befogadó szemszögéből értelmezhető tehát: vonatkozhat annak a védelemnek az elvesztésére, amelyet az Örnagy tudott volna garantálni a fiú számára, és amelynek hiányában most a fiúk sorsa továbbra is kilátástalan; de akár Tót Géza halálára is, mintegy annak megsejtésére, hogy a halál ténye elkerülhetetlen a fiú számára. A gyilkosság abszurdumát az adja, hogy a dráma olvasója ezen a ponton már rég tudatában van annak, hogy a lázadás felesleges, hiszen a fiú már rég halott. Ezt a tényt azonban a szereplők nem tudják, mivel az információ terjedését a faluban a Postás irányítja.

Hiába az Örnagy és Tót közötti pozícióharc, a valódi hatalom a nyilvánosság irányításában rejlik: ezt a kontrollt pedig a Postás gyakorolja. Elolvassa a falusiaknak szánt leveleket, és döntéseket hoz arról, hogy melyik levél milyen tartalommal kerülhet az emberek kezébe. Működése a cenzorok tevékenységéhez hasonlatos: a legszemélyesebb térbe is beférkőzve szabályozza a kommunikációt, ugyanakkor az ellenőrzött nyilvánosság egyre inkább mikroszinten és önkényesebb szinteken zajló struktúrájára is rámutat. Ez a működés így az 1960-as évek egy másik közösségi tapasztalatára, az akkori hatalmi rendszer cenzorikus működésére utal. A cenzúra éles kritikáját adja azáltal, hogy „nem intézményesített működést mutat be, hanem a politikai nyilvánosságkontroll egy félhülye hírvívő irracionális magánműködését mutatja meg”.⁶⁰⁹

szubjektumokká válnak, van egy pont, melyen emberek és népek már nem vihetők túl. Ez a pont persze különböző embereknél különböző »helyeken« van, az egyik tovább vihető az embertelenségbe, a másik korábban mondja, hogy »állj!«. [...] De ez a határpont mindig létezik.” HELLER Ágnes, „A szerepkategória marxista értelmezhetőségéről,” in HELLER Ágnes, *Társadalmi szerep és előítélet: Két tanulmány a mindennapi élet köréből*, Szociológiai tanulmányok 3. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 62.

607 „Tót azonban alva is forgolódott, rúgott, nyögött, egyszer majd kiesett az ágyból. Rosszat álmodott talán? Ez azelőtt nem volt.” ÖRKÉNY, „Tóték,” (2008), 268.

608 ÖRKÉNY, „Tóték,” (1986), 97.

609 P. MÜLLER, *Drámaforma és...*, 38.

A Postás karaktere egyszerre alkalmazza és forgatja ki a drámatörténeti hagyományban gyakorta használt **hírnök** szerepét. Ennek a karakternek az információk szállítása a funkciója, amely tevékenységével befolyásolja a dráma cselekményét. A könyvünkben már korábban elemzett *Antigoné*ban például a hírnök funkcióját látja el az Őr, a Hírnök és a Második hírnök: az Őr Antigoné törvényszegéséről, a Hírnök és a Második hírnök pedig Haimón, Eurüdiké és Antigoné öngyilkosságáról számol be. Feladatuk tehát a dráma jelenetein kívül történő események elbeszélése, az erőszakos, akár tetteges konfliktusokról, jelenetek közti háttéreseeményekről informálva a színen lévő szereplőket és a befogadót.

A *Tóték*ban szereplő Postás is a jelenetekben megmutatott világon kívüli eseményekről számol be, azonban a szereplőket nem tájékoztatja ezekről, csak az olvasót. Így kialakul egy informáltságbeli különbség: az olvasó olyan tudással rendelkezik, amivel a szereplők nem. A *Tóték* egyik **kulcsinformációjáról**, Tót Géza haláláról tehát csak a Postás és mi, olvasók tudunk. Így mi kívülről láthatjuk azt, ahogy a Tót család feleslegesen veti alá magát az Őrnagy hatalmának, hiszen a fiuk számára az Őrnagytól áhított védelem már megkésétt, illetve hogy a gyilkosság ténye semmin nem változtat valójában. Összevethetjük ezt azzal az elbeszélői művekből ismert narratológiai eljárással, amit mindentudó vagy omnipotens elbeszélőnek szokás nevezni. Az omnipotens elbeszélő minden szereplő cselekvését és gondolatát egy kívülálló szemszögből ismeri, ezáltal olvasója is beavatottá, mindentudóvá válik. A drámában azonban nem láthatunk bele a szereplők fejébe, hiszen őket csakis megszólalásaik és cselekedeteik alapján ismerjük. A *Tóték*ban a Postás karakterének fentebb vázolt működtetésével mégis létrejöhet egy külső, többlettudással rendelkező perspektíva az olvasó-néző számára – azonban hatása máshogy működik, hiszen az epikus művekben a szereplő teljes megismerésére lesz lehetőségünk, itt azonban az elsődleges következmény a feszültségkeltés. A többlettudás megteremtődése különböző értelmezéseket implikál: egyrészt érthetjük úgy, hogy létezik egy olyan külső nézőpont, amelyből nézve a szereplők élet-halál kérdései kicsinek és nevetségesnek tűnnek; másrészt tekinthetjük úgy is, hogy ezáltal a dráma rámutat arra, hogy az információ áramlása mindig külső, hatalmi tényezőknek kitett folyamat.

A *Tóték* Postásának lényegi vonása tehát, hogy nemcsak a falu univerzumához képes szólni, hanem abból kilépve az olvasóhoz is beszél, más a nyilvánossághoz való hozzáférése. Nincs arra vonatkozó instrukció, hogy monológjai

kifelé⁶¹⁰ irányulnának, mégis egyértelműen **kiszólásként** értelmezhetők (erről már a *Tartuffe*-ről szóló fejezetünkben korábban részletesen írtunk). Ezeknek a rövid monológoknak nyelvi megformáltságukban is van egy külső megszólítottjuk, akihez a Postás beszél: visszakérdez, magyarázkodik, beavat, anekdotázik. Így tájékoztat minket, olvasókat az információ megválogatásának tényéről és mikéntjéről, annak logikátlan logikájáról: „A lányuk [...] hármasszöveg ikreket hozott a világra. Kijavítottam a sürgőnyet kettőre. Szeretem a páros számokat: a harmadik gyerek csak zavar.”⁶¹¹ A Postás szerint az információ megváltoztatása vagy **elhallgatása** azért szükséges, hogy a falubeliek állapota megfelelő maradjon: ne legyenek túl boldogok vagy szomorúak. Így a postás célja a közösség állapota feletti kontroll, amelyet ő egy jószándékú tevékenységként mutat be. Így jeleníti meg a mű a mindenkori társadalmat kontrolláló hatalmi tevékenység egyik alapvonását egyetlen karakterben megtestesülve. Mindez pedig a megjelenés idejének kontextusában erős aktuálpolitikai utalás, a **kettős beszéd** egyik legszembetűnőbb példája a szövegben.

A hatalommal rendelkező, de valójában bolond postást Cipriani professzor ellenpontoszza: az elmeorvosintézetben bolondként kezelik, miközben ő a legracionálisabb szereplő. (Ezt a karaktertípust ismerhetjük többek közt Friedrich Dürrenmatt *A fizikusok* című drámájából, vagy akár Mihail Bulgakov *Mester és Margarita* című regényéből is.) A postás és a professzor nemcsak ellentétes funkciókkal rendelkeznek, hanem személyi konfliktus is van köztük: a postás rendszeresen fejt ki ellenérzését Ciprianival kapcsolatban. A professzor a hatalom szemében hasonlóan elnyomott, mint amivé majd Tót válik, viszont Cipriani Tóttal ellentétben reflexív, képes átlátni a realitás kegyetlenségét, és rámutatni arra, hogy a világ és a hatalmi viszonyok jelenlegi állapota abszurd. Belátásai ellenére azonban Cipriani sosem lázad fel, hanem passzivitásba menekül: elzárkózik a pszichiátriára. Kényszerzubbonyban mondott jóslata így szól: „Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz! [...] És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is.”⁶¹²

610 Értsd: gyakori drámai instrukciók, amelyek a színpadi előadásban kapnak igazán nagy jelentőséget, hiszen jelzik, hogy adott megszólalás a közönségnek szól, és nem a színen lévő többi szereplőnek.

611 ÖRKÉNY, „Tóték,” (1986), 13.

612 ÖRKÉNY, „Tóték,” 85.

A drámában és a kisregényben megjelenő Cipriani professzor két különböző karakter. A kisregényben a professzor ugyan empatikus Tóttal, mégsem vállal vele közösséget, hiszen „a mai világban mindenki kénytelen áldozatot hozni”.⁶¹³ A drámabeli Cipriani azonban racionális meglátásai miatt **rezonőr**ként azonosítható, tehát „[o]lyan szereplő, aki a helyes erkölcsöt vagy érvelést képviseli [...]”. Soha nem a főszereplők közül való, hanem marginális és semleges figura, aki mértékadó véleményt formál”.⁶¹⁴ A rezonőrre ugyancsak a narráció hiánya miatt lehet szükség: általa kimondhatók a normatív ítéletek.

3.4.6. A SZEREPLŐK RENDSZERE

P. Müller Péter tanulmányában a *Tóték* karaktereit párokba rendezi azok motivációi szerint.⁶¹⁵ Mi most ezt a rendszert követjük az alábbiakban. A karakterek azáltal kerülnek párba, hogyan viszonyulnak az Őrnagyhoz – azonos aspektus mentén értelmezik őt, viszont megközelítésük ellentétes irányú. Az egyik ilyen – a már előzőekben is megjelent – a Postás és Cipriani lesz, rajtuk kívül Tomaji és Mariska, Gizi Gézané és Tót Ágika képeznek még ilyen párosokat.

A Postás és Cipriani az Őrnagyban a hatalmi szereplőt látja. A Postás – mint ahogy korábban Tóthoz is – azért vonzódik hozzá, mert hatalmi szereplő. Cipriani ezzel szemben kritikus, nemcsak az Őrnaggyal, de általánosságban a hatalmi struktúrákkal szemben, felismeri azok önkényes működését és elnyomó erejét, rezonőrként a világ abszurdítására mutat rá.

Tomaji plébános és Mariska szemében az Őrnagy a **biztonság kulcsa**. A háború ismeretlen, távoli és veszélyes univerzumával szemben az Őrnagy a védelem garanciája. Épp ezért maradnak mindvégig türelmesek, empatikusak riasztó magatartásával szemben, és erre a türelemre intik a környezetüket is. Míg Mariskának ez a fia miatt, egyéni érdekéből fakadóan fontos, addig a plébánost az általános emberi félelem kapcsolja az Őrnagy ezen aspektusához.

613 ÖRKÉNY, „Tóték,” (1967), 257.

614 Patrice PAVIS, „Rezonőr,” in Patrice PAVIS, *Színházi Szótár* (Budapest: L'Harmattan Kiadó 2006), 362.

615 P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája* (Budapest: Magvető, 1990).

Gizi Gézané és Tót Ágika az Őrnagyhoz férfiként viszonyulnak. Gizi Gézané számára potenciális szexuális partnerként, lehetséges kliensként tűnik fel. A fiatal Ágika ezzel szemben gyermeki áhítattal néz rá, amely áhítatot az apjáról helyezett át az új, kívülről érkező személyre.

A viszonyok középpontjában tehát érkezésétől fogva az Őrnagy áll. Azonban ő maga nem lép interakciókba, és a kisregénnyel szemben a drámában még kevésbé nyit a külvilág felé: kizárólag a Tót családdal kommunikál. A családból Tót az, aki az Őrnagyhoz nem egyes aspektusok által, hanem egész jelenséggént kapcsolódik. Az Őrnagy érkezése előtt ugyanis ő testesítette meg a hatalmat, a biztonságot, a férfiideált: azokat a szerepeket a közösségben, amelyeket a falubeliek mostantól az Őrnagyban ismernek fel.

A falu patriarchális berendezkedésében a férfiak vannak irányító helyzetben: ők szabják meg a falu életét és a dráma cselekményét is. A női szereplők valójában a nőkkel kapcsolatos sztereotípiák három lehetőségét jelenítik meg: a gondoskodó anyát, a romantikus szűz és a szexuális ragadozó – ezekből a szerepekből nem mozdulnak ki, ezeket a funkciókat viszik végig a dráma folyamán.

A személyiség változása, a karakter fejlődése azonban a többi szereplőnél sem figyelhető meg. A faluban lezajló változás miatt csak új viszonyulási pontot keresnek, de jellemüket nem változtatják meg. A Tót és az Őrnagy közötti vezető-váltás azért is történik gond nélkül, mert Tóton kívül a többi szereplőnek nem sérül a világban betöltött funkciója: az átmenet során új hatalmat ismernek el, akinek magukat gond nélkül alávetik. Nem rendelkeznek saját személyük felett, hanem az adott világműködés társadalmi-hatalmi rendszeréhez képest alakulnak. A szereplők ilyen ábrázolása a személyiség lényegiségére kérdez rá: mennyiben képes egyáltalán az ember rendelkezni önmaga fölött, és mennyiben van kitéve a társadalmi-politikai befolyásoknak?

3.4.7. A TRAGIKOMÉDIA A GROTESZK ÉS AZ ABSZURD KERESZTMETSZETÉBEN

A *Tóték* különböző értelmezéseiben gyakorta emlegetett fogalmak a groteszk és az abszurd. Korábban a *Levél Sziszüphosz-hasonlata* kapcsán már írtunk az alkotói intencióban körvonalazott **abszurd hős típusáról**.

P. Müller Péter szerint az abszurd lényege a viszonyítás: kijelöl egy olyan perspektívát, amelyhez képest a világ képtelennek, értelmetlennek látszik, azaz abszurdnak értelmeződik.⁶¹⁶ Feltételez tehát egy stabil nézőpontot, a normalitás nézőpontját – amellyel összehasonlítva abszurdként ismerjük fel az attól eltérő világműködést. Az abszurd fogalma ebben az értelmezésben negatív felhangot is hordoz, mivel a világ normális-abnormális tengelyen való elhelyezése az abnormálisat a normálishoz képest ismeri fel, tehát elfogadása a világ eltorzultságába, természetellenességébe való beletörődést is jelenti.

Az olvasó a drámaolvasás kezdetén még viszonyítja az ábrázolt világot a maga olvasói jelenéhez, de a darab előrehaladtával ez a viszonyítási pont háttérbe szorul a dráma belső világa által. Tehát, amit először még az olvasó a saját világához képest abszurdként észlel, a cselekmény előrehaladtával előbb-utóbb elfogadhatóvá válik. Azaz belekerülünk az ábrázolt világ belső logikájába, azáltal, hogy elfogadjuk azt a vonatkoztatási rendszert, értelmezési paradigmát, amely szerint Tót akkor jó apa, akkor örködik jól gyermeke testi épsége, hovatovább élete fölött, ha térdét berogyasztva, zseblámpával a szájában küzd az egyik legtermészetesebb élettani jelenség, az ásítás ellen. A dráma szereplői magától értetődő természetességgel veszik tudomásul az Örnagy diktálta szabályokat. Mikor „Tót egy utolsó erőfeszítést tesz, de nem bírja visszafojtani ásítását. Egyenesen belebődül az őrnagy arcába.” Mariska kétségbeesetten – szól a szerzői utasítás – így reagál: „Lajos, Lajos, mit tettél már megint. [...] Milyen apa vagy te?”⁶¹⁷ Tomaji éktelen dühvel kel ki, mikor Tót elpanaszolja neki a zseblámpa ügyét, és így szól Mariskához: „A háború kellős közepén vagyunk, amikor más ember az életéért reszket, vagy éppenséggel a halottait siratja, ő meg csip-csup panaszkodással áll elő.”⁶¹⁸ Tomaji szájából tehát elhangzik, hogy a háború viszonyrendszerében minden addigi viszonyítási pont

616 P. MÜLLER, *A groteszk...*, 89–118.

617 ÖRKÉNY, „Tóték,” (1986), 70.

618 Uo., 79.

érvényét veszíti, a háború élet-halál tusájában minden addig embertelennek és értelmetlennek tűnő cselekedet kellemetlen csip-csup üggyé devalválódik. A dráma világán belül meg is születik a panaszra adott odaillő kettős válasz, a teljesen hasztalan, tartalmatlan jó tanács: „Tarts hústalan böjtöt, és szállj magadba.” Ugyanakkor megnevezi a mindenki számára ismert okot, ami a világ irracionálissá torzulását eredményezte: „Háború van, mindnyájan szenvedünk miatta. Menj!”⁶¹⁹

A **groteszk** egyszerre esztétikai minőség és világszemlélet. Esztétikai minőség értelmében az egymásnak ellentmondó minőségek szép-rút, érthető-érthetetlen egymás mellé rendelését jelenti, azaz racionális és irracionális egyszerre, egymás mellett, mellérendelő viszonyban jelenik meg, anélkül, hogy ismernénk egy biztos viszonyítási pontot, ahonnan tekintve az egyik vagy másik előrébb való lenne. Míg az **abszurd** ábrázolásban az egymáshoz képest való megmutatás, addig a groteszkben az egymásmellettiesség jelenik meg. Ebből következik a groteszk világszemlélet: ahol a valóságyszerű és a felfoghatatlan, a nevetséges és a tragikus, a kacagtató és a sírva elborzasztó jelenetek egymás mellé kerülnek.

Amikor egy drámában a tragikus és komikus elemek, a tragédia és komédia tulajdonságai egyszerre, egymás mellett jelennek meg, azt **tragikomédia**-nak nevezzük. A tragikomédia antik eredetű, a kifejezés Plautustól származik, aki *Amphitruo* (i. e. 190–185) című darabját a prológusban tragico-comoediának nevezte.⁶²⁰ Plautusnak ez az egyetlen fennmaradt, mitológiai tárgyú írása, és a fogalom használata leginkább talán azt jelenthette, hogy a darab szereplői nemcsak a komédia ismert nevetséges, alantas, bárgyú emberi figurái, hanem királyok és istenek, azaz nagyszabású hősök is. A műfajmegjelölés a 18. században is azokra az alkotásokra vonatkozott, amelyek nem illeszkedtek a klasszicista dráma szabályrendszeréhez, vagyis szereplőiket alacsony és magas társadalmi csoportokból vegyesen válogatták. Ezek alapján Molière 1666-os *A mizantróp* című darabját is ide soroljuk. Ugyanakkor ekkor már a műfaji megítélést a konfliktus megoldásának módja is befolyásolta.

619 ÖRKÉNY, „Tóték,” (2004), 83.

620 Plautus latin nyelvű mondata így hangzik: „faciam ut commixta sit: sit tragicomoedia”. Paul Nixon 1916-os angol nyelvű fordításában: „I shall mix things up: let it be tragi-comedy.” <https://www.gutenberg.org/files/16564/16564-h/16564-h.htm> Utolsó hozzáférés: 2022. 08. 22. Plautus tragikomédiájáról bővebben Galgóczi Noémi ír, lásd: GALGÓCZI Noémi, „Plautus »Tragikomédiája«,” *Első Század* 13, sz. 3. (2014), 31–46.

A tragikomédiák esetében tehát fontos megvizsgálni a befejezést illetően, hogy az értékpusztulás bekövetkezik-e. A tragédiában az eszmét képviselő tragikus hős halálával értékvesztés jön létre – lásd *Antigoné* –, ami az olvasóból, nézőből együttérzést és megrendülést vált ki. Esetünkben, mint azt fentebb láttuk, Tót azáltal válik abszurd hőssé, hogy végül bekövetkezik nála a **határpont**, ellene megy a felfoghatatlannak, és négybe vágja az Őrnagyot. Az Őrnagy alakja kétségtelenül nem hősi – ennek részletezésére most nem térünk ki –, halála közel sem megrendülést, inkább pillanatnyi **megkönnyebbülést** vált ki a szereplőkből és olvasókból-nézőkből egyaránt: „[...] jól tetted, édes jó Lajosom! Te mindig tudod, hogy mit kell csinálni...”⁶²¹ A darab azonban itt nem ér véget, Mariskából a fia élete iránti aggodalom rémült kiáltása tör fel.

A dráma groteszkje abban csúcsozódik ki, ahogy mi nézők, olvasók beavatódunk Tóték és az Őrnagy örült világába, majd miközben sírva-nevetve végignézzük Tót küzdelmeit az Őrnaggal, végig tudjuk, hogy minden erőfeszítése, igyekezete, majd végső tette is értelmetlen, hiábavaló. Ez Tóték haszontalan, reménytelen sziszifuszi munkája. És ahogy az értelmetlen, soha véget nem érő sziszifuszi munka a korinthusi király büntetéséről kapta a nevét, úgy a magyar kulturális köztudat számára a dobozolás lett a hatalom szavára történő, értelmetlen cselekvés, szolgalelkű feladatteljesítés toposzává.

Mihail Bahtyin szerint a groteszk művek önmagából kifordult világának lényege, hogy: „semmi sincs készen bennük – az egész maga a befejezetlenség”.⁶²² Bahtyin ezen megállapításait a népi-paraszti kultúra kapcsán teszi meg, fő példája pedig François Rabelais reneszánsz szerző. Azonban a modern groteszkre vonatkoztatva is állíthatjuk, hogy a groteszk egy nyílt rendszer, ami nem feltételezi a meglévő normalitás nézőpontját. Hiszen, ha az állítás az, hogy a világ nemcsak, hogy kizökkent, hanem egyenesen kifordult önmagából, akkor semmi sem maradhat stabil benne. Örkény így fogalmaz erről: „a groteszk indítéka, az írói magatartás imperativusa: tagadni mindent, ami kézenfekvő, ami adott, pontosan és jogérvényesen körvonalazott.”⁶²³

Az abszurd drámairodalom nagyjainak, Samuel Beckett vagy Eugène Ionesco karaktereinek identitáshiánya meghatározó, allegorikus, és nem változik.

621 ÖRKÉNY, „Tóték,” (2004), 87.

622 P. Müller idézi Bahtyintól.

623 ÖRKÉNY István, „Vallomás a groteszkről,” *Valóság* 3. sz., (1970), 87.

Beszélgetéseik az értelmetlenségbe torkollnak, cselekvéseik céltalan pseudo-cselekvések, életük egy körkörös pályára állva ismétlődő sorozatokból áll; de ezek a szereplők nem akarnak kijutni a válságállapotból. Ezzel szemben Örkény figurái a helyzet és a szerep válsága ellen cselekvőként, aktorként lépnek fel, és törekednek a világ megváltoztatására. A *Tóték* jelenetei abban az értelemben ciklikusak, hogy „a történet végén mindig visszatérünk a kiindulóponthoz... csak magasabb fokon”.⁶²⁴ A kezdet és a végállapot azonban pont amiatt különbözik, hogy a karakterek cselekvőkként léptek fel, s egyúttal ráismertek a világ működésének visszásságára.

Amikor Örkény a drámaiban groteszk módon jeleníti meg a világot, nem pusztán egy alkotói szemléletmód érvényesítéséről van szó, hanem – ahogy Almási Miklós írja – a 20. század „[o]lyan világot teremtett, melyben minden tárgyi valóság-elem a valótlanúság építőköve is”, és amely század során „[a] világ **kétértelművé** vált”.⁶²⁵ Ez a bizonytalanságélmény az Örkény-drámák szereplőinek alaptapasztalata, és ebben az élményben osztozik a szereplőkkel az olvasó-néző is.

Az abszurd és groteszk dráma, illetve a tragikomédia mellett megjelenik egy olyan értelmezési keret is, amely realista drámaként értelmezi a *Tótékat*.⁶²⁶ Realista jegyei, hogy a cselekmény konkrét, meghatározott időben és térben játszódik, valamint vannak olyan szereplők, akiknek cselekvése és ennek motivációi, mozgatórugói a kiindulópontban a pszichológiai realizmus szabályai szerint érthetők. De ez az értelmezési keret figyelmen kívül hagyja, hogy a drámában ábrázolt világ belső logikája már a kezdő pillanatban ellentmondásos, felfoghatatlan, abszurd, amely képtelenség – az *absurdus*, azaz képtelen szóból ered – az **abszurd dráma** legfőbb ismérve. Ez a képtelenség a cselekmény előrehaladtával a **túlzások** révén csak fokozódik, az érthető és érthetetlen, a racionális és irracionális elemek végsőkéig fokozása pedig egy **groteszk világot** jelenít meg előttünk, amiben mi nézünk, olvasók sem tudjuk már, hogy épp kinek és miért is drukkoljunk.

624 P. Müller idézi Almási Miklóstól.

625 Idézi: P. MÜLLER, *A groteszk...*, 117.

626 ERDŐDY Edit, „A hazai abszurd,” in BÉLÁDY Miklós és RÓNAY László, szerk., *A magyar irodalom története 1945–1975* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990). <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Spenot-a-magyar-irodalom-tortenete-1/ix-kotet-a-magyar-irodalom-tortenete-19451975-iii-a-proza-9CCD/a-sematizmustol-az-uj-magyar-dramaig-19491975-B04E/uj-torekvesek-a-hatvanas-evekben-B0BD/a-hazai-abszurd-B0BF/>

Gyakori szempont a *Tóték* elemzése során a kisvilág és a nagyvilág dichotómiája, tehát a veszélyes háború és a hermetikus biztonságot képező falu szembenállása. Eszerint a két világ elválík, és az Őrnagy azok egymásra nyitásával teremt a faluban káoszt, és tereli a cselekményt a groteszk irányába. Ugyan a kisregény esetében ez a szembenállás fennáll, de a drámában nem: ott a normalitás nézőpontja már a kezdet kezdetén sem létezik. Már amikor a szereplők először megszólalnak, a normalitástól eltérő módon viselkednek, így az olvasó már a darab elején egy kifordult értékrendű világgal találja szemben magát. Ez a világ tehát nem az Őrnagy megérkezésével billen ki önmagából, hanem már azelőtt is groteszk volt. Vagyis, ő csak a gyufaszál az eleve megrakott tűzifához.

3.4.8. A MEGRAKOTT TŰZIFA, AVAGY AZ ELSŐ JELENET

Az első jelenetben a Postással találkozunk először. Monológjában megismerjük a levelek szelektálásának mikéntjét, rögtön szembesülünk azzal, hogy az az információs csatorna, amely a külvilágot és a falut összeköti, egy őrült kezében van. Ezután az Őrnagy érkezéséről kapunk hírt Tót Géza leveléből. Az Őrnagyra való várakozás helyzete megidézi *A revizor* című darab (1836) alaphelyzetét: Nyikolaj Vasziljevics Gogol művéhez hasonlóan itt is az elképzelt elvárásoknak való kényszeres megfelelés, a pozícióban feljebbvalóhoz végletekig törekvő igazodás és a kisember csetlés-botlása mutatkozik meg.

A mű a levél olvasása során már előrevetíti a dráma szereplőinek viszonyulását az Őrnagyhoz: míg Mariska a fiának megszerezhető biztonságnak, Ágika az őrnagy vonzó jelenségének örül, addig Tót kétkedve fogadja a hírt, mindössze tömondatokban válaszol. Ezután megérkezik a *Lajt tulajdonosa* nevű szereplő, akivel Tót szakmai és tiszteletteljes beszélgetésbe kezd a véce szagáról. A belépő szereplőről csak **késleltetve**, a beszélgetés vége felé tudjuk meg, hogy jogi pályaelhagyóról van szó, aki a budi kérdését nehezebben megoldhatónak találja, mint a jogi dilemmákat. Miközben a beszélgetés egy alantas dologról szól, mégis egy jogi tanácsadás formális stílusát idézi meg, erőteljes költői képekkel élve eredményez groteszk hatást: „[m]ég a legeslegtisztább tengerszemnél is, ha fölkavarodik a vize, időbe telik, amíg megnyugszik, leülepszik, kristálytisztá lesz.”⁶²⁷

627 ÖRKÉNY, „Tóték,” (1986), 16.

Hasonlóan váratlan, helyzethez nem illő az a szépirodalmi nyelv, amelyen egy korábbi látogató írt a ház vendégkönyvébe. Ez önmagában is furcsa háztartási kellék, nem illik egy falusi ház eszköztárába: „Mariska: És az egyik lakónk ezt jegyezte föl: »Itt olyan sötét és simogató csönd van, mint a fekete bársony...« A sertésvágóhídon dolgozik.”⁶²⁸ Mint ahogy a Lajt tulajdonosával folytatott beszélgetésnél, a vendégkönyvi bejegyzés esetében is előbb az emelkedett stílussal találkozunk, és azután ismerjük meg annak íróját, értjük meg szavainak környezetidegenségét, amely által azok komikussá válnak.

A levél, a család és a színen ezután megjelenő szereplők kommunikációját egyaránt jellemzi az emelkedett stílus, a falu lakossága mintha egy túlformalizált polgári világ hangján szólalna meg. A levélben például Géza így fogalmaz: „leírtam a község klimatikus előnyeit.”⁶²⁹ Tót a falubeliekhez pedig így szól: „Legyenek figyelemmel, kérem. Ismertetni fogom a fiam levelét.”⁶³⁰

A polgári ideát a nyelven kívül a csehovi drámába illő heves reakciók is megidézik. Az Őrnagy érkezése miatti izgalom túlzása az **instrukciók** szintjén, cselekvésként is jelen van. Például: „Mariska és Ágika izgatottan kihajol, kitépik a postás kezéből a levelet”,⁶³¹ de Mariska, amint elolvassa, „[n]em bírja tovább, odaadja a lapot a lányának”.⁶³² Ezt a fokozott tempót tartják fent a jelenetet végigkísérő, sietségre vonatkozó instrukciók, illetve a rövid, pár **mondatfordulós párbeszédek**. A Lajt tulajdonosa és a szomszédok például gratulálnak a családnak a hír hallatán, míg Mariska büszkeséggel részletezi a hely nyugalalmát, csendjét, szagát, Ágika pedig az olvasásra is már egy szerelmeslevél érzékenységevel reagál: „Sokszor elolvasom, és egészen elzsibbadok.”⁶³³ Mindez a stilizált polgári idill azonban környezetidegenként jelenik meg, és ez az ellenfeszülés dinamikusan fenntartja a jelenetek komikusságát.

Az Őrnagy szerepének fontosságát pedig nemcsak a fogadás körülményeiről való túlgondoskodás emeli ki, hanem a megszólítás körüli dilemma is, amely mintegy betetőzi az izgalmakat. Tót így jellemzi az érkező rangját: „A luxemburgi hercegnek csak erdőségei vannak. A professzor úrnak meg egyebe sincs, mint

628 Uo., 18.

629 Uo., 14.

630 Uo., 18.

631 Uo., 14.

632 Uo.

633 ÖRKÉNY, „Tóték,” (1986), 18.

a tudománya... Egy őrnagy viszont, az valaki. Ő parancsol. Neki aranycsillaga van. Ő katonatiszt.”⁶³⁴

A teremtet világ másik jellemzője, hogy minden mikroszinten érvényesül: a szagok, a zajok mindig a legapróbb részletükben válnak fontossá. Lőrincke hideg sör utáni cuppogása, vagy a Postás lélegzetvétele, Kasztrinerné mákdarálója, Gizi Gézáné kapuja mind hangos, lényegesen zavaró tényezőkként értelmeződnek, amelyek az Őrnagy jólétét, nyugalmit veszélyeztetik. Majd a kutyát, aki valójában a jelenetben az egyetlen valódi zajképzésre alkalmas élőlény, a Postás megfojtja – ezt pedig minden szereplő szó nélkül nyugtázza.

Ebbe a környezetbe érkezik az Őrnagy, egy olyan faluba, amelynek a fentebb leírt, már önmagában véve groteszk állapot a „normalitása”. A szereplők ebben a világban léteznek – ennek szabályai szerint reagálnak egymásra, és töltik be abban különböző funkciókat.

3.4.9. KI VAGYOK ÉN?

Örkény írja a *Pisti a vérzivatarban* című drámájának előszavában: „E kor nekünk szülők és megölők. / Tőle kaptuk, mint útravalót, / hogy lehessünk hősök és gyilkosok, / keveset tevők, nagyokat álmódók, / másokat mentők, magunkat pusztítók, / egy időben, egy helyütt és egy személyben. / Ki merre fordul, aszerint.”⁶³⁵

Balassa Péter szerint Örkény drámáinak közös jellemzője, hogy „rejtett vagy manifeszt motívum a **személyiség válsága**, a nem vagyok azonos önmagammal”⁶³⁶ élménye, és központi kérdéssé válik a *Ki vagyok én?* dilemmája. Hiszen, ha a világ kifordul önmagából, akkor az abban élő egyes szereplők is elvesztik stabilitásukat. Ezt a konfliktust szeretnék feloldani, keresve a világba való beilleszkedés lehetőségeit, az énjük lényegét, értelmét, feladatát a világban.

Erre többféle stratégiát látunk a *Tótékban* is. Cipriani a hatalom és a világ igazságtalansága miatt már jóval a dráma cselekményének ideje előtt passzivitásba vonul, míg Tót csak testközelségből, az Őrnagy személyében ismeri fel a hatalom

634 Uo., 22.

635 ÖRKÉNY István, „Pisti a vérzivatarban,” in ÖRKÉNY István, *Drámák* (Budapest: Szépirodalmi, 1982), 181–277, 181.

636 BALASSA Péter, „A részvét grimaszai: Örkény István művészete és a Pisti a vérzivatarban,” in BALASSA Péter, *A színéváltozás* (Budapest: Szépirodalmi, 1982), 234–252, 239.

negatív működését, mikor miatta identitásválságba kerül. Mariska valamennyire felismeri ezeket, viszont a fia biztonságának ígéretével képes szemet hunyni az Őrnagy bármely tette felett. Van olyan karakter is, aki azonban zökkenőmentesen illeszkedik be a mindenkori fennálló rendbe, és gond nélkül siklik át annak változása felett: Ágika az Őrnagyhöz személyes konfliktus nélkül igazodik.

Tót az apa, a férfi, a vezető funkcióit látta el korábban, azonban az Őrnagy elveszi tőle ezeket a funkciókat, az emiatt kialakuló identitásválsága központi témája a drámának. Az Őrnagy terrorjának hatására Tót fokozatosan veszti el önmagát. Neve ennek az önmagából kifordulásnak, a személyiségválságának a leképződése is lehet, csakúgy, mint a groteszkben felboruló irányoknak, logikának a tükre: hiszen mindkét irányban olvasható, **palindrom**, így is Tót, úgy is tót. A funkcióvesztett én a gyilkossággal ugyan visszaszerzi a korábban birtokolt szerepeket, melyek révén újból meg tudja majd határozni önmagát, de ez a tett nem jelent egyet a világ helyreállításával – hiszen eközben a legrosszabb már bekövetkezett. Ahogy Hankiss Elemér is írja: „[a] végső és sokszorosán elkésett kísérlet a megszabadulásra már csupán groteszk **drámai csattanó**; mert ilyen kétségbeesett és hebehurgya gesztusokkal ugyan hogyan is szabadíthatnánk meg magunkat a történelem egymást követő kisebb s nagyobb őrnagyaitól.”⁶³⁷

3.4.10. ÖSSZEGZÉS

A fejezetben Örkény *Tóték* című drámájának történeti elemzéséből kiindulva a színház és dráma nyilvánosságához való viszonyát, a *Levél* kettős medialitását, a szöveg narratológiai szempontjait, a karakterek drámában betöltött funkcióit és Tót funkcióvesztését, a groteszk és abszurd látásmód jellemzőit, majd a személyiség válságának örkényi jellegzetességét vizsgáltuk meg. Természetesen, ahogy azt mindhárom fejezetben jeleztük, a dráma nem szöveggönyv: egy színházi előadás nem fogja *színre vinni* azt. A *Tóték* színpadra adaptálásakor a színházi alkotók a jelen környezetükre alkalmazzák a drámát és annak kulcsmozzanatait. Bárhogy is tegyék ezt, a hatalom beszívargása a mindennapi életbe, az elnyomók és elnyomottak története, a létező világ és a személyiség kifordulásának megmutatása mind olyan mozzanatok, amelyek nem szűntek meg izgalmasak lenni a közönség számára.

637 HANKISS Elemér, „Önismeret, csak felnőtteknek,” *Új Írás* 11. sz. (1978), 81.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ARATÓ László és PÁLA Károly. „Nevető irodalom – A komikum forrásai és változatai.” In ARATÓ László és PÁLA Károly, *A szöveg vonzásában I. Bejáratok*, 20–46. Budapest: Műszaki Kiadó, 2012.
- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*, ford. SARKADY JÁNOS. Szeged: Lazi Kiadó, 2004.
- BALASSA Péter. „A részvét grimaszai: Örkény István művészete és a Pisti a vérzivatarban.” In BALASSA Péter, *A színeváltozás*, 234–252. Budapest: Szépirodalmi, 1982.
- BALASSA Zsófia. „A drámanarratológia lehetőségei, útjai.” In BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*, 46–59. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- BÉCSY Tamás. „A drámaelemzésről.” In *Tanulmányok a műelemzés köréből*, szerk. MÉSZ Lászlóné, 128–129. Budapest: Tankönyvkiadó, 1973.
- BERKES Tamás. „Örkény groteszk pályafordulata.” In *A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY–MASZÁK Mihály, 368–372. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.
- BOILEAU, Nicolas. „Költészetten,” ford. RÓNAY György. In ARISZTOTELÉSZ–HORATIUS–BOILEAU, *Poétikák*, 85–103. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- BONNEFOY, Claude. „Örkény borotvaélen: Beszélgetés,” *Tiszatáj* 34, 8. sz. (1980): 52–55.
- CAMUS, Albert. „Sziszüphosz mítosza.” In *Az egzisztencializmus*, szerk. KÖPECZI Béla és NAGY Géza, 345–346. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- DESCARTES, René. *Értekezés a módszerről*, ford. ZEMPLÉN Jolán. Budapest: Ikon, 1992.
- ERDŐDY Edit. „A hazai abszurd.” In *A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. BÉLÁDY Miklós és RÓNAY László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Spenot-a-magyar-irodalom-tortenete-1/ix-kotet-a-magyar-irodalom-tortenete-19451975-iii-a-proza-9CCD/a-sematizmustol-az-uj-magyar-dramaig-19491975-B04E/uj-torekvesek-a-hatvanas-evekben-B0BD/a-hazai-abszurd-B0BF/> Utolsó hozzáférés: 2022. 08. 21.
- GALGÓCZI Noémi. „Plautus »Tragikomédiája«,” *Első Század* 13, 3. sz. (2014): 31–46.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, ford. Jane E. LEWIN. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. <https://doi.org/10.2307/469037>
- HANKISS Elemér. „Önismeret, csak felnőtteknek,” *Új Írás* 18, 11. sz. (1978): 80–85.
- HEGEDŰS Géza és KÓNYA Judit. *Kecskeének – Két és fél évezred drámatörténete*, Budapest: Új Mandátum Kiadó, 1999.

- HEGEDŰS Géza és KÓNYA Judit. *Kecskéének, azaz két és fél évezred drámatörténete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.
- HEGEL, G. W. F. „Törvényvizsgáló ész.” In *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 219–225.
- HÉJJA Ágnes, KÁLMÁN László és MOLNÁR Cecília. *Szövegértés-szövegalkotás 9. Tanári útmutató*. Budapest, Sulinova, 2006. <https://magyartanarok.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/9-tanc3a1r-4-konfliktusos-drc3a1mc3a1k.pdf> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 12.
- HELL Judit. „Az Antigoné-paradigma *A szellem fenomenológiájában*.” *Világosság* 49/5. sz. (2008): 9–13.
- HELLER Ágnes. *Társadalmi szerep és előítélet: Két tanulmány a mindennapi élet köréből*, Szociológiai tanulmányok 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- ISER, Wolfgang. „Die Appelstruktur der Texte.” In *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, szerk. Rainer WARNING, 228–252, München: W. Fink, 1975.
- JAHN, Manfred. „Voice and Agency of Drama: Aspects of a Narratology of Drama,” *New Literary History* 32, 3. sz. (2001): 659–679. <https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0037>
- KARSAI György. „Antigoné hősiessége.” In KARSAI György, *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, 25–49, Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- KARSAI György (2021). „Antigoné,” FreeSZFE egyesület videója. <https://www.youtube.com/watch?v=FUJy8c94gvE> Utolsó hozzáférés: 2023. 02. 09.
- LELKES Éva. „Író, színház és közönség nem választhatók el egymástól,” *Film, Színház, Muzsika* 11, 27. sz. (1967): 15.
- LUKÁCS György. *A történelmi regény*. Budapest: Hungária Hírlapnyomda Rt., 1946.
- MARINIS, de Marco. „Történelem és történetírás,” ford. DÁVID Kinga és DEMCSÁK Katalin. In *Színház-szemiotikája. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája*, 45–87, szerk. DEMCSÁK Katalin és Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999.
- MEZŐSI Miklós. „Csodálatos-e az ember? Az Antigoné első stasimonja,” *Studia Litteraria* 1–2, (2015): 18–34. <https://doi.org/10.37415/studia/2015/54/4069>
- MOLIÈRE. *Hat színmű*, ford. VAS István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2020.
- ÖRKÉNY István. „Pisti a vérzivatarban.” In ÖRKÉNY István, *Drámák*, 181–277. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- ÖRKÉNY István. „Tóték.” In ÖRKÉNY István, *Tóték, Macskajáték*, 5 –97. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.

- ÖRKÉNY István. „Tóték.” In ÖRKÉNY István, *Kisregények*, 185–268. Budapest: Palatinus, 2008.
- ÖRKÉNY István. „Vallomás a groteszkről,” *Valóság* 13, 3. sz. (1970): 87.
- P. MÜLLER Péter. *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest: L'Harmattan, 2014.
- P. MÜLLER Péter. *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1997.
- PARTI NAGY Lajos. *Molière-átiratok*. Budapest: Magvető Kiadó, 2015.
- PAVIS, Patrice. *Színházi Szótár*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.
- SEBESTYÉN Rita. „A görög tragédia mint különálló műfaj.” In *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test*, szerk. MESTYÁN Ádám és HORVÁTH Eszter, 119–129. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.
- SIMHANDL, Peter. *Színháztörténet*. Ford. SZÁNTÓ Judit. Budapest: Helikon Kiadó, 1998.
- SIMON Attila. „Antigoné és Kreón törvénye. A színház és a politikai nyilvánosság kapcsolatáról.” In *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*, szerk. SIMON Attila, 32–70. Budapest: Ráció Kiadó, 2009.
- SZIGLIGETI Ede. *A dráma és válfajai*. Budapest: Athenaeum, 1874.
- SZIRÁK Péter. *Örkény István, Pályakép*. Budapest: Palatinus, 2008.
- SZOPHOKLÉSZ. „Antigoné,” ford. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre. <https://mek.oszk.hu/00500/00500/00500.htm> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 14.
- SZOPHOKLÉSZ. „Antigoné,” ford. MÉSZÖLY Dezső. In SZOPHOKLÉSZ, *Szophoklész drámái*, 61–111. Budapest: Európa Kiadó, 1983.
- WELLEK, René és Austin WARREN, szerk. *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József 39–46. Budapest: Osiris, 2002.
- ZÁVADA Péter. „Átírható-e Shakespeare?” *Theatron* 17, 2. sz. (2023): 3–21. https://theatron.hu/theatron_cikkek/atirhato-e-shakespeare/ Utolsó hozzáférés: 2023. 09. 22. <https://doi.org/10.55502/the.2023.2.3>

Milyen korszerű módjai vannak az irodalom olvasásának és értelmezésének? Mit értünk az irodalom történeti és kontextuális megközelítésein, az irodalom fikciós jellegén és világszerűségén? Milyen kérdéseket vet fel az irodalmi művek kompozíciós és retorikai vizsgálata? Hogyan elemezhetők lírai, epikai és drámai alkotások, köztük a közoktatásban is tanított művek?

Ezekre a kérdésekre nyújt válaszlehetőségeket egyetemi jegyzetünk, amely oktatók, doktoranduszok és (az írás idején) egyetemi hallgatók együttműködésében jött létre.

Kötetünk részletesebben elemzett példái között egyebek mellett Berzsenyi Dániel, Vörösmarty Mihály, Kosztolányi Dezső, József Attila, Nemes Nagy Ágnes és kortárs költők versei, Mikszáth Kálmán és Kosztolányi novellisztikája, Szophoklész, Molière és Örkény István drámái is megtalálhatók. Továbbá klasszikus és kortárs művek interakciója is kiemelt megvilágításba kerül, többek között például az *Odüsszeia*, Margaret Atwood *Pénélopeia* című kisregénye által.



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar



ELTE | BTK

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ

Az ELTE hivatalos könyvkiadója



9 789634 898313