

Mekis D. János

Auctor ante portas

**Személyes irodalom,
epikai hagyomány**

iskolakultúra

AUCTOR ANTE PORTAS

Mekis D. János

Iskolakultúra-könyvek 50.

Sorozatszerkesztő

GÉCZI JÁNOS

AUCTOR ANTE PORTAS

**Személyes irodalom,
epikai hagyomány**

Mekis D. János

iskolakultúra

Iskolakultúra, Veszprém, 2015

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta



DOI: 10.17717/IQKONYV.MEKIS.2015

ISBN 978 963 693 584 9
ISSN 1586-202X

© Mekis D. János, 2015
© Iskolakultúra, 2015

Kiadja a Gondolat Kiadó

A kiadásért felel Bácskai István
Korrektor Buzás Márta
Tördelő Lipót Éva
Nyomta és kötötte Rolling-Site Nyomda

www.iskolakultura.hu
www.gondolatkiado.hu

TARTALOM

| | |
|--|-----|
| BEVEZETÉS | 7 |
| AUCTOR ANTE PORTAS | |
| Szerzőfogalmak a kortárs irodalmi, kulturális diskurzusban | 9 |
| Szerző-esszencializmus és szerző-szkepticizmus – érvek, ideológia | 10 |
| A jelen lévő és a hiányzó szerző | 13 |
| Szerző-tulajdonítás – a Shakespeare-eset | 17 |
| Kézirat, szövegváltozatok | 21 |
| Az implicit szerző aktualitása | 25 |
| A BABITS-PRÓZA RÉTEGEI (Közelítési lehetőségek) | 28 |
| HADI-ESZTÉTIKA, TERMÉKENY NYELVZAVAR | |
| Első világháborús irodalmunkról | 42 |
| A MODERNSÉG ALTERNATÍVÁI | |
| Magyar női irodalom a 20. század első felében | 52 |
| AZ ESSZÉ MINT MŰFAJ ÉS TÍPUS | 60 |
| Az esszéről | 60 |
| Az „esszéregényről” | 64 |
| NEMZEDÉKPROBLÉMÁK, IRODALOMTÖRTÉNET, KRITIKA | |
| Szerb Antal és kortársai | 70 |
| Nemzedékproblémák | 70 |
| Ady-probléma | 78 |
| A vázolt kérdések helye Szerb Antal magyar irodalomtörténeti és kritikai munkáiban | 83 |
| VÁNDORLÓ TAPASZTALAT, REGÉNYIDŐ | |
| Kassák Lajos: <i>Egy ember élete</i> | 93 |
| KETTŐS TOPOGRÁFIA | |
| Márai Sándor: <i>Helyrajz</i> | 101 |

EGYMÁST FOLYTATÓ ÖNÉLETÍRÁSOK

| | |
|--|-----|
| A két háború közötti magyar autobiográfia kérdéséhez | 113 |
| Egy műforma beszédképessége | 113 |
| „Személyesség”, „formátlanság”, regény | 115 |
| Emlékezés-poétika és önéletírás | 118 |

| | |
|---------------------------|-----|
| A NYUGAT ÉS AZ ÖNÉLETÍRÁS | 124 |
|---------------------------|-----|

KÖLTÉSZET, ÉLET, TÖRTÉNET

| | |
|--|-----|
| Somlyó György: <i>Önéletrajzaimból</i> | 133 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| A „SZEMÉLYES IRODALOM” MINT EPIKAI HAGYOMÁNY | 140 |
|--|-----|

BEVEZETÉS

Személyes irodalom, epikai hagyomány. Vajon van-e ellentmondás e két szempont között? Könyvemmel azt igyekszem bizonyítani, hogy nincsen, legfeljebb termékeny feszültség. Az *én* személyes közlései az önéletrajzi és ön-írás típusú megnyilatkozások körében egyszerre magánjellegű és nyilvános, saját és idegen, egyedi és közösségi dokumentumokként állnak elénk: élettörténeti narratívák, írásban megformált emlékezések, melyek az emlékeknek és egyszersmind az emlékezetnek is reprezentációi. Mindez személyes, ám ha a reprezentáció technikájáról beszélünk, akkor egyszerre túllépünk a személyesen: a prózapoétika feltételrendszere felé. Ennek létmódja pedig alapvetően történeti. Az elbeszélés hagyományvilágának esztétikai valóságában, mindenkori „használatstörténetében” létesülés és folytatás, irodalmi példa és ellenbeszéd találkozik. E dinamikában az önéletírás legsajátabb egyediségei a személyiség jeleként, de az irodalmiság jeleként is működésbe lépnek. Irányok és hagyományvonalak jönnek létre, versengő és kereszteződő mintázatokkal, műfajtörténeti tekintetben egymást folytató önéletrajzokkal. Mindez idővel monolit struktúrák létrejöttéhez és gépies mintakövetéshez is vezethetne, mely az utánzás révén végképp kiküszöböli az egyediség személyiségfeltáró reménységét; az alapító szövegeket pedig visszamenőleg is megfosztja az autentikus megnyilvánítás esélyétől. Olykor talán valóban ez történik – könyvem azonban jellemzően nem ilyen szövegekkel és hagyományvonalakkal foglalkozik.

Kassák Lajos vagy Babits Mihály életelbeszélései, az *Egy ember élete* és a *Keresztül-kasul az életemen* egyszerre mintaadók és mintakövetők, s ezek a tulajdonságaik nem erőként vagy gyöngeségként tárulnak föl a számunkra. A kontextuális olvasásban láthatóvá váló irodalmi és kulturális összefüggésrendszereik révén különösen nyomatékosítják az egyén és közösség problémáját: azt a kérdést, amely a két háború közötti modernség, de éppígy a jelen számára is meghatározó jelentőségű. Ezek a nagy hatású önelbeszélések bizonyos értelemben önmagukkal sem azonosak, ha ezen valamiféle kikezdhetetlen véglegességet kell értenünk. A *Keresztül-kasul az életemen* egyszerre esszéfüzér és önéletírás. Összefüggésrendszerének elemeit a Babits-életművön belül részint *Az európai irodalom története* és a *Nyugatban* közölt *Könyvről könyvre* sorozat környékén kereshetjük, vagy éppen a szépprózában; de közvetlen kontextusának mutatkozik a *Beszélgetőfüzetek* is. A köztes hely a Kassák-mű esetében is meghatározó. Az *Egy ember élete* közelebbi és tágabb kontextusaival és intertextusaival együtt adja ki azt az újra és újra megnyíló szerkezetet, amelynek a szerző költészetéből, illetve az életművön kívülről meghívott jelölők is elemei. Mindez az olvasást katalizáló műfaji változatosságot erősíti.

Könyvem az egyes ön-írásokra és kontextusaikra koncentráló vizsgálatok mellett nagyobb folyamatokkal: a hagyományvonalak kialakulásával is foglalkozik. Részint intézményekhez, részint diskurzusokhoz köthető mozgásokkal; szövegek sorozatával, nemcsak az önéletírás köréből. Így kerül szóba a *Nyugat*, az esszéíró nemzedék, az *Egy polgár vallomásai* és Szentkuthy Miklós munkássága. Az önéletírásnak a 20. század magyar irodalmi rendszerében különleges szerep jut. Az elbeszélő formák megbontása, a fikciós beszéd átrendezése megy e körben végbe, s ez nagy hatást gyakorol a regényre is. Az esszé hasonlóan fontos formáció, s szintén van kapcsolata a regénnyel. De Márai az önéletrajzi narratív esszé műfajában is jelentőset alkotott, ezzel foglalkozom a „Kettős topográfia. Márai Sándor: *Helyrajz*” című fejezetben. Esszé és énreprezentáció, illetve esszé és regény is szorosan idetartoznak, amint azt „Az esszé mint műfaj és típus” című fejezetben igazolom, és mindez alapvető fontosságú a „Nemzedékproblémák, irodalomtörténet, kritika. Szerb Antal és kortársai” című fejezet szempontjából is.

Az egyes önéletírásokat külön-külön vizsgáló fejezetek éppúgy kontextuális összefüggésben tekintik tárgyukat, mint az áttekintő textusok. A *nemzedék* kérdéséhez hasonló diskurzív centrumokkal több helyütt is foglalkozom: górcső alá veszem például az első világháborús kortársi tapasztalatának irodalmi reprezentációit, illetve a modernkori magyar női irodalom történetét. Az „Auctor ante portas. Szerzőfogalmak a kortárs irodalmi, kulturális diskurzusban” című tanulmányom pedig a kötetet megalapozó jelleggel tekinti át a szerzőség elméleti, történeti és módszertani kulcskérdéseit.

Könyvem, mely a magyar önéletírás és az ön-írás különböző változatainak elemzése révén igyekszik közelebb jutni, és olvasóját közelebb hozni a magyar modernség megértéséhez, a szakmabeliek, a középiskolai tanárkollégák, a művelt érdeklődők és az egyetemi hallgatók érdeklődésére egyaránt számot tarthat.

AUCTOR ANTE PORTAS

SZERZŐFOGALMAK A KORTÁRS IRODALMI, KULTURÁLIS DISKURZUSBAN

A szerzőséggel kapcsolatos meggyőződések számos szenvedélyes vitára adtak alkalmat a 20. század hatvanas évei óta. A szerző halálának híres bejelentése¹ nyomán polarizálódó álláspontok nemcsak az irodalomelméleti szintén, de a szövegvizsgálati gyakorlatban s az irodalom és a társművészetek mindennapi „használatában” is szükségképpen szembekerültek egymással. Az interpretáció általános, elvi kerekeit az életrajzi szemponton túl kijelölő (elvileg felszabadító) Barthes-esszé az irodalom létére magára vonatkozó alapvetésként került forgalomba, így diskurzív korlátozásokat legitimált. Az egyes művekkel és életművekkel foglalkozó értelmezési gyakorlat viszont nyilvánvalóan vonakodott ezt az elvet maradéktalanul betartani; ráadásul azon értekezők is, akik meggyőződéssel álltak a posztstrukturalista irány mellé, de facto gyakorta éltek a szerzőre vonatkozó, nyílt vagy implicit állításokkal.

Könnyű belátni, hogy a köznapí eszjárás nemcsak azért veszi be nehezen a szerzőtől független szöveg konceptusát, mert az ellentmond a befogadási konvencióknak, hanem azért is, mert ellentétes a legközvetlenebb intuícióinkkal. A kulturális termékeket hajlamosak vagyunk kommunikatív megnyilatkozásokként tekinteni, ily módon a „közlemény” felelősségével és a közlő identitásával ugyanazon pillanatban foglalkozni, mint a megnyilatkozás értelmével és az általa keltett esztétikai benyomásokkal. A művészet és a köznapí megnyilatkozások elvi megkülönböztetethetősége korántsem mellékes, és nem is könnyen megoldható kérdés. A „közlemény és felelősség” elv sérti a modernizmuson iskolázódott befogadói szemléletet, mely autonóm esztétikai értékeket feltételezve fordul a műalkotáshoz. Természetesen az esztétikai területet „megkerülő”, a hatás érzékletes oldalától eltekintő befogadói magatartás éppoly egyoldalú, mint ha valaki csak az utóbbira koncentrálna.

Az alábbiakban áttekintem és megvizsgálom a szerzőséggel kapcsolatos, jelenlegi és közelmúltbeli kutatások és vélekedések néhány szignifikáns területét. Mondandóm olyan, a vizsgálódás során feltárult tematikus csomópontok köré szerveződik, melyek nem művészeti ideológiák, hanem pragmatikus szempontok által meghatározott kulturális diskurzus vonatkoztatási rendszerében látszanak elhelyezkedni. E diskurzus azonban, úgy tűnik, nagyon is intenzíven felhasználja a művészeti – ahogyan más – ideológiák elemeit is. Tanulmányom szempontrendszere és metodikája természetesen igen sokat köszönhet Michel Foucault *Mi a szerző?* című írásának. E szöveg bevezette a szerző-funkció fogalmát, és (más munkákkal

¹ Roland Barthes: A szerző halála. ford. Babarczy Eszter. = *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, Osiris, 1996. 50–55. [Eredeti megj. 1968, esetleg 1967; lásd lentebb]

együtt) lefektette a kulturális analízis alapjait.² Ez a hatás szükségképpen áttételes is, tudniillik a szerzőség egy-egy részterületét tárgyaló, áttekintett értekezések igen jelentős része többé-kevésbé szintén rá támaszkodik. Amiben viszont ma már nehezebb követni Foucault-t, az a mindenkori szerző és szerző-intézmény elleni politikai-ideológiai állásfoglalása – ez tudniillik az adekvát jelentések indokolatlan korlátozásához vezet.

SZERZŐ-ESSZENCIALIZMUS ÉS SZERZŐ-SZKEPTICIZMUS – ÉRVEK, IDEOLÓGIA

Tegyük fel, józan eszünk azt súgja, a szerző halálával kapcsolatos, kritikus spekuláció elfedi a valóságot – a józan ész azonban vajmi nehéz megtámogatni bölcselőtleg megalapozott érvekkel. Dr. Johnson az ismert anekdota szerint belerúgott egy kőbe, hogy így cáfolja Berkeley tézisé, mely szerint a világ csupán illúzió. Téves bizonyítás – de a józan észre emlékeztető tett. Vajon csupán ilyen lehetőségek maradnak a számunkra? Milyen érvek sorakoztathatók fel a szerző mellett?

A szerző védelmében érvelő E. D. Hirsch híres írása³ egyidejűleg keletkezett a szerző-élet kétségbe vonó posztstrukturális alapszövegekkel. A polémia lehetősége ma is adott, mindazonáltal az analitikus filozófia oldaláról tekintve a kérdés messze nem olyan kényes, mint az irodalomtudományban és -kritikában. Míg az egyik területen leginkább bölcselati vita tárgya a szerző, az intenció kérdésével, valamint – ma egyre inkább – művészetontológiai kérdésekkel a középpontban, addig az irodalmi diskurzusban ideológiai és tudánypolitikai ügygé vált, és az elméleti irányultságú interpretáció felszabadulását hozta magával. A két álláspont közötti párbeszéd korántsem egyszerű, hiszen más-más diskurzív szabályok szerint bocsátkoznak a téma megtárgyalásába. A szerző-esszencializmus védelmében mindenesetre éppúgy keletkeznek tudományosan komolyan vehető állásfoglalások, mint ellenében.

Az olvasó és a befogadói értelemadás felértékelésével, vagy éppen a szöveg autonómiájának a hangsúlyozásával az – elvileg az eredeti jelentésért szavatoló – autoritás kritikája és lebontása az értelmezés innovatív útjait nyitotta meg. Stanley Fish kontextualista alapokra helyezkedik a „verbális jelentés” „stabil meghatározottságát” egy kontextusoktól független nyelvi rendszerben fellelni vélő Hirschsel szemben. A folyton változó, külső vonatkoztatási rendszer destabilizálja a jelentéseket. A parttalan tetszőlegesség szolipszizmusának felmerülő vádjá ellenében Fish a mindenkori aktuális közösségi normatívák és konvenciók (mint közös platform)

² Michel Foucault: Mi a szerző? ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. = *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 119–145. [Eredeti megj. 1969.]

³ E. D. Hirsch, Jr.: A szerző védelmében. Ford. Kiss Anikó = Fabiny Tibor szerk.: *A hermeneutika elmélete* II. Szeged, JATE, 1987. 407–430. [Eredetileg: *Validity in Interpretation*. New Haven–London, Yale University Press, 1967. 245–264.]

megkerülhetetlen jelentéskorlátozó befolyását hangsúlyozza.⁴ Ez vezet el majd az értelmzői közösségek elméletéhez.

A szerző melletti analitikus filozófiai érveknek részint a közös nyelvi minimumba vetett hit képezi az alapját. Jobban meggondolva ez nem is áll olyan távol Fish imént ismertetett nézetétől, csupán nincsen a kulturális relativizmus köntösébe burkolva. Hirsch is hosszasan elmélkedik a szöveg többértelműségéről, megvizsgálva az „eredeti jelentés” hozzáférhetetlenségének és a szerző által eleve-uralhatatlanságának (pl. a tudattalan tényezők miatt stb.) kérdéseit is. Mindazonáltal arra a meggyőződésre jut, hogy a közlés lehetőségébe vetett bizalom indít útjára minden kommunikációt; s hogy az ezzel ellentétes nézetek elterjedése elsősorban a modernista szépirodalom személytelenítő poétikai tendenciáira vezethetők vissza. Ezek teoretikus megalapozása és kiterjesztése nagymértékben meghatározta a kibontakozó hermeneutikai pesszimizmust. Hirsch olyan szépirokat és értekezőket említ, mint T. S. Eliot és Ezra Pound, hivatkozik Heideggerre, valamint kiemeli W. K. Wimsatt és Monroe Beardsley „intentional fallacy” tételének hatását.⁵

Az Új Kritika jelentőségét, meg kell jegyeznünk, Barthes nem említi kellő súlylyal; ő elsősorban Mallarméra, illetve Valéryre hivatkozik, az előbbire nyomaték-
kal, mint a nyelv jelentéslétesítő autonómiáját állító tekintélyre, az utóbbira némi fenntartással, annak pszichologizmusa miatt.⁶ Hirsch mindenesetre megalapozottan beszél egy már több évtizedes történetről (mely a francia példánál ekkor még nyilvánvalóan jóval szélesebb területen és nagyobb mértékben hatott), amikor a szövegvege vagy az olvasóra átruházott jelentésadó képesség teorémait kritizálja.

A filozófiában a művészet kérdése nemcsak a kommunikáció felől közelíthető meg, hanem a fikció ontológiai szemlélete felől is: a jelenlegi viták tanúsága szerint nyomós érveket lehet felhozni amellett, hogy a kitalált egyedi létezők ontológiailag függenek az őket létrehozó szerzőtől, s hogy csupán azokban a lehetséges világokban léteznek, amelyekben a szerző és annak irodalmi életműve is létezik. Különösen tanulságos, hogy e „kreacionista” nézőpont szemszögéből tekintve J. L. Borges *Pierre Menard, a Don Quijote szerzője* című elbeszélése is szerző-essencialista platformon áll.⁷ Amie L. Thomasson „artifactual theory” néven bevezetett művészetelmélete az ember által megalkotott használati és művészi tárgyakhoz hasonlítja az irodalmi műveket és azok szereplőit; létrejöttüket tehát a szerzőjüktől függőnek tartja, létüket azonban már tőle függetlennek; a gondolatmenet folytatásaként pedig a kitalált létezők pusztulásának lehetőségét is megfontolja: ez természetesen nem a szerző halálával, hanem a mű megsemmisülésével és elfelejtésével egyidejűleg következik be. Bár Thomasson hivatkozik irodalomtudósok által is referált szerzőkre is, így például Husserlre és Ingardenre, művének tárgya pedig a szépirodalom,

⁴ Stanley Fish: Van szöveg ezen az órán? ford. Kálmán C. György = Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc szerk.: *Testes könyv* I. Szeged, Ictus–JATE, 1996. 265–282.

⁵ E. D. Hirsch, Jr.: i. m. 407–408, 415–416.

⁶ R. Barthes: i. m. 51.

⁷ Jeffrey Goodman: Defending Author-Essentialism. = *Philosophy of Literature* 29 (2005). 200–208. DOI: [10.1353/phl.2005.0001](https://doi.org/10.1353/phl.2005.0001). A vonatkozó polémikát ismertető tanulmányból mindazonáltal azt is megtudjuk, hogy e tézis ellen is lehet érdemben érvelni.

beszédmódja, példái, utalásai többsége, sőt az általa megfontolt „metafizikai” problémák teljességgel idegenek az irodalomtudománytól.⁸ A logikai alapokon álló művészetfilozófiai beszéd nyilvánvalóan más esztétikai hagyományvonalat képvisel és tart fenn, mint a kontinentális bölcelet és irodalomelmélet.⁹

A művelt közbeszédben kissé elnagyolt összefoglalással *posztmodernnek* nevezett platform szkepticista irányzatként vált ismertté, és az utolsó időszakban végbement, jelentékeny diszkreditálódását is részben ez, másrészt a már szintén említett tetszőlegesség-elv vádja (bíráloi szerint tapasztalata) idézte elő. A nemzetközi kulturális diskurzus posztmodern-ellenes közhangulata ellenére sem állítható, hogy az irány hatásai, pro és kontra, ne élnének nagyon is intenzíven a jelen bölcsészeti ágazataiban és a művelődésben. A mozgalom a „szerző” dekonstrukcióját részint éppenséggel ideológiai-politikai okokra visszavezethetően hajtotta végre. Roland Barthes eredetileg amerikai felkérésre, az *Aspen* magazinba írta meg híres cikkét a szerző haláláról; a kitűzött téma a magas és az alacsony művészet közelítése volt, s a francia értekező állítólag az elit művész-figura ellenében javallotta a hagyományos hierarchiáktól mentesítő textuális anonimitást.¹⁰ A politikai alapokra helyezett irodalomtudományos beszéd radikálisabb irányai, így a feminizmus is hasonlóképpen ideológiai megfontolásból, jelesül a férfi-elvű autoritás eltávolítása okán ünnepelte a szerző halálának tételét.¹¹

A tézis mindenestre már elveszítette egykori intenzív jelentésgeneráló erejét, s ez megnyitotta az utat egy, az eredetivel párbeszédképes mainstream ellenvonal létrejöttének. A szerző irodalomtudomány-politikai „visszahozásának” hagyományos, militáns kísérletei tudniillik annyiban eleve győnge esélyekkel indulnak, hogy mivel az ellentámadást indító fél a helyzetből következően az ellenfél által uralt területen próbál meg közlekedni, félő, hogy kevésbé hatékonyan alkalmazza a csupán az igen összetett kontextus figyelembevételével adekvát értelmet nyerő terminusokat és módszereket. (Egyszerűbb a dolga a vitázó félnek, ha eleve figyelmen kívül hagyja az irodalomelméleti fogalmi-metodikai keretrendszert, és egy másik paradigma következetes alkalmazásán munkálkodik. Ez azonban könnyen a diskurzív és tudományos színvonal csökkenéséhez is vezethet.) Az olyan vállalkozások viszont, mint Antoine Compagnon *Az elmélet démona* főliratú könyve, vagy Gács

⁸ Amie L. Thomasson: *Fiction and Metaphysics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. DOI: [10.1017/cbo9780511527463](https://doi.org/10.1017/cbo9780511527463).

⁹ A meg nem értés a párbeszédbe bocsátkozáskor egészen látványos „eredményekhez” vezethet. A kettő közötti nehezen áthidalható távolság illusztrálására (a mi, kontinentális nézőpontunkból) elegendő fölidéznünk a Richard Rortyt kiugrott, komolytalan analitikus filozófusként búcsúztató amerikai nekrológokat. Mint ismeretes, Rorty a Stanford egyetem összehasonlító irodalomtudományi tanszékének professzoraként fejezte be pályáját.

¹⁰ Vö. Seán Burke: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida*. Second edition, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998. 211. Burke Molly Nesbit „What Was an Author?” című, eredetileg a *Yale French Studies*ban napvilágot látott tanulmányára (DOI: [10.2307/2930205](https://doi.org/10.2307/2930205)) támaszkodik, melyet kivonatossan ő is közöl az általa szerkesztett *Authorship: from Plato to the Postmodern. A Reader* című, igen hasznos gyűjteményben. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995. 247–262.

¹¹ Toril Moi idézi Burke: 1998, 211.

Anna *Miért nem elég nekünk a könyv* című munkája,¹² érdemben kísérlik meg a szerző-elv tagadásának dekonstrukcióját; nem utolsósorban azért, mert az értekezők éppolyan képzettséggel és tudományos szocializációval rendelkeznek, mint a tétel támogatói. Magától értetődik, hogy doktriner nézőpontból mégis felmerülhet a diszkrepancia vádja, különösen, mert a kötetek a szerző-kérdés tudánypolitikai vagy legalábbis tudományideológiai inszenírozását is végrehajtják. A könyvek fő tékje mindazonáltal nem ez, hanem az irodalmi mű értelmezési módszereinek mint a szerzőséghez viszonyuló eljárásoknak a vizsgálata; mégpedig azzal az (elsősorban módszertani) céllal, hogy a szerzőről való, diskurzív tiltás alá eső beszéd újból lehetővé váljon. Annál is inkább méltányolható ez a reflektív távolság és interpretatív erőfeszítés, mert emlékeztet, hogy a szerzőség kérdéséről vallott nézetek egy időben valóságos vízválasztót képeztek az ily módon meglepően (és természetesen hamisan) kétosztatúnak bizonyuló irodalmi diskurzusban.¹³

A JELEN LÉVŐ ÉS A HIÁNYZÓ SZERZŐ

Ha a szó jelentéséhez a használatának vizsgálata révén kívánunk eljutni, azt találjuk, hogy a mai angol nyelvben az „author” szó elsődleges jelentése: író. A napi használatban, a rendkívül kiterjedt angolszász és nemzetközi kulturális diskurzusban jellegzetesen leginkább a saját szövegeket, elsősorban könyveket író, élő emberre alkalmazzák.¹⁴ „Lecturer, journalist and author” – olvassuk például egy híradásban Adam Gopnikről; ő beszélget ugyanis Antoine Compagnonnal Marcel Proustról egy, a Columbia egyetemen készült, s a Youtube-on is megtekinthető videón.¹⁵ Természetesen a „valódi”, mert szimbolikus, társadalmi szerepszerű „szerző” pozícióban itt már Compagnont találjuk, s még inkább Proustot, aki a már halott, továbbá kanonizált, továbbá szépíró, ezért szintén (de másként) jelszerűen-szimbolikus szerző szerepkörében lesz tárgya a társalgásnak. A mindennapi szóhasználatot firtatva rögvest egy reprezentációs aktusba botlunk, s ez az elsődleges értelmén túli szemantikai tartalmak jelentőségére is felhívja a figyelmünket.

Visszahozható-e az empirikus szerző kategóriája az irodalomértelmezésbe? A többé vagy kevésbé határozottan idevágó, autonóm, tekintélyes vállalkozások sora Bahtyintól Raymond Williamsen át Bourdieu-ig terjed. A szerző-diskurzus jelenlegi szabályrendszere, az irodalomelméleti örökségből következően, mindazon-

¹² Gács Anna: *Miért nem elég nekünk a könyv*. Budapest, Kijarat, 2002; Antoine Compagnon: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. ford. Jeney Éva. Pozsony, Kalligram, 2006. 50–108.

¹³ Különösen Magyarországon. A szimptomatikus, kilencvenes évekbeli, ún. *kritika-vita* összefoglalását és elemzését lásd: Sári B. László: *A hattyú és a görény*. Pozsony, Kalligram, 2006. 196–236.

¹⁴ Vö. Stephen Donovan – Danuta Fjellestad – Rolf Lundén: Introduction. Author, Authorship, Authority, and Other Matters. = *Authority Matters. Rethinking the Theory and Practice of Authorship*. Amsterdam–New York, Rodopi, 2008. 1–19.

¹⁵ Columbia University, Maison Française, 2010. URL: http://www.youtube.com/watch?v=qt_1VBdDTXo. [2010-09-11 letöltés]

által arról „rendelkezik”, hogy a továbbtárgyalás során az így elnyert szerző-fogalmakat is, a foucault-i diskurzusanalitikai javaslatnak megfelelően, a szerző-funkció történetének vizsgálatában kamatoztassuk.¹⁶

A kiindulópont nemcsak irodalomszociológiai, de filológiai probléma is. Tett és írás, költőszerepek és kultusz összefüggései a modernség és a romantika viszonyának tekintetében is megvizsgálandók. Poe és Baudelaire, Baudelaire és Théophile Gautier közvetítő és „énformáló” viszonya; vagy Ady Endre kulturális szerepének, szerepjátszásának és poétikájának sokat vitatott összefüggései. A romantikus szerző-képzet olyannyira „bezavar” a képbe a modernség kibontakozása során, hogy a zseni alakzatához való azonosuló vagy hárító viszonyulás meghatározó lehet egy-egy irodalmi életmű fejlődésében. Tanulságos, hogy Márai Sándor sikereinek csúcán gyakran hadakozik – az ironia fegyverével – önéletrajzi jellegű írásaiban a pozőr Byron minduntalan felöltő, emlékezetes alakjával (s mintegy ellenpólusként, az angol művészt szerinte egyébként félreértve-méltányoló Goethehez fordul). Márai irodalmi termelékenysége többek szerint felveti, vajon nem tett-e maga is engedményeket a közönségnek.¹⁷ Az irodalmi szerepekkel nem mindenki hadakozott az európai modernségben: Stefan George mindenképpen megemlíthető e vonatkozásban.¹⁸

A recepció felől tekintve az írószerepek történetét az irodalmi kultuszkutatás és mikrohistória területére érkezünk. Dávidházi Péter nagy hatású, kezdeményező könyvének¹⁹ megjelenése óta nálunk is több, jelentős vállalkozás látott e tárgykörben napvilágot. Elsősorban a 19. század kutatóinak tollából: így például Margócsy István, Szilágyi Márton, Takáts József, Milbacher Róbert és mások munkái. De a 20. századi irodalomtörténetben is vannak számottevő eredmények e körben; ezúttal csak Tverdota György József Attila kutatásaira utalok. A modernség vizsgálata során mindazonáltal gyakran komoly nehézségeket is meg kell (kellene) oldani – egyértelműen ilyeneket vet fel a Radnóti Miklós- recepció és -értelmezés helyzete. A kultusz identifikációs tényezőinek és az életrajzból és önéletrajzi megnyilatkozásokból kinyerhető információknak, a holokaustt kollektív történelmi traumájának, továbbá a költői-poétikai programnak és megvalósulásoknak az összefüggései különösen nehezen megoldható értelmezői feladat elé állították az utóbbi években az apóriákat tudatosító kutatókat. A megélenkült Radnóti-diskurzusból itt csak Szegedy-Maszák Mihály és Vári György egy-egy, kifejezetten e kérdéseket tárgyaló

¹⁶ Vö. Norbert Christian Wolf: *Wie viele Leben hat der Autor? Zu Wiederkehr des empirischen Autor- und des Werkbegriffs in der neueren Literaturtheorie* = Heinrich Detering szerk.: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart–Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2002. 390–405.

¹⁷ E kérdéshez legújabban lásd Fried István: *Siker és félreértés között. Márai Sándor korzakok határán*. Szeged, Tiszatáj könyvek, 2008; Szávai János: *A kassai dóm. Közelítések Márai Sándorhoz*. Pozsony, Kalligram, 2008.

¹⁸ Vö. Friedhelm Marx: *Heilige Autorschaft? Self-Fashioning-Strategien in der Literatur der Moderne* = Heinrich Detering szerk.: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart–Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2002. 107–120.

¹⁹ Dávidházi Péter: *„Isten másodszülöttje”. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989.

tanulmányára, valamint Ferencz Győző nagy jelentőségű monográfiájára hivatkozom.²⁰

A kortárs kulturális diskurzusból a művészet termelésének területét a médium bonyolultabb tényezőinek látszólagos figyelmen kívül hagyása jellemzi, annyiban legalábbis, hogy az alkotói identitás jelszerű megnyilvánítása minduntalan uralma alá vonja a létrejött műveket (ez, praktikus okokból, különösen a képzőművészetben és pl. a filmben, jellegzetesen a nagyobb költségigényű ágazatokban tűnik megkerülhetetlennek), s önállóul diskurzusként már mindig is eleve befolyásolni igyekszik a műélvezetet. A befogadás hatalmi vagy üzleti alapon megvalósuló intézményesítése különösen korunkban erősödött fel, soha nem látott termelékenységgel és műfaji gazdagsággal. A szerzőket könyveikkel együtt „forgalmazó” és nyilvánosan szerepeltető kiadói, könyvpiaci szféra²¹ az irodalomról és a művészetekről szóló professzionális beszédet is befolyásolja, hiszen a profiknak is alkalmazkodniuk kell a „realitásokhoz”. Ne feledjük mindazonáltal, hogy a szerző jelenlétének illúzióját keltő diskurzusból voltaképpen reprezentációs aktusokat hajt végre, ily módon megkettőzve az irodalmi kommunikációt, az írókat is színpadszerű és (para)textuális autobiografikus megnyilatkozásokra ösztönözve. Hasonló folyamat játszódik le például a zene területén. A populáris szféra ma már mindkét ágazatban mintát szolgáltat a magas művészet számára, és a regiszterek közötti átjárás is – a piaci törvények szerint – jóval akadálymentesebb a korábbinál. Ennélfogva a szerző forgalmazásának mediális technikái is színesebbé és harsányabbá válnak.

Az empirikus szerző medializálásának, diskurzív és alternatív reprezentációinak technikái nagymértékben visszahatnak magára a művészi „termelésre” is. Az alkotói identitás színrevitele a kontextuális és intermediális „háttérrel” feltételezve megy végbe az irodalmi diskurzusból; mindez befolyásolja a mű olvasatait is. Távlatból pedig idetartoznak a bevételek, a szerzői és hagyatéki jog stb. kérdései is. A könyvforgalmazás tereiben a szerzői brandek „előállítására” és újraformálása, mintegy észrevétlenül, a már halott szerzőkre, a klasszikusokra és az újráfelfedezettékre is kiterjed. Persze van, amikor a felejtés tartósan bizonyul. A két háború közötti magyar modernség történetéből véve a példát: a könyvesboltok kirakataiban egykor mindenütt látható volt az elismert és tekintélyes író, a *Nyugat* egyik vezető szerzője, Földi Mihály arcképe. Ma egyelőre senkinek sem kell feszengenie (a specialistákat leszámítva), ha nem ismeri ezt a nevet – ellentétben, például, a látványosan újráfelfedezett és -értékelt Földes Jolánéval. A szerzői önépítés problémakörét kutatva pedig az is kimutatható, hogy a Stephen Greenblatt által – elsősorban a reneszánsz és Shakespeare kapcsán – vizsgált „self-fashioning” jelenségek hogyan

²⁰ Szegedy-Maszák Mihály: Radnóti Miklós és a holocaust irodalma. = *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai, 1998; Vári György: „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”. Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében. = *Jelenkor* 2002/3. 314–320; Ferencz Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete. Kritikai életrajz*. Budapest, Osiris, 2005.

²¹ A kiadói marketing nálunk még jóval kevésbé intenzíven és professzionálisan működik, mint a nyugati országokban, de vannak cégek (az élő magyar szépirodalom területén például a Magvetőt vagy a Kalligram kiadót említhetjük, s természetesen a sor még folytatható volna), amelyek sokat tesznek a szerzőik üzleti brandjének kialakításáért.

érvényesülnek a kortárs költészet szerzői és a szerzői alteregókban megnyilvánuló reprezentációiban.²²

A szerző jelenlétének tapasztalata természetesen akkor a legeggyértelműbb, ha én magam vagyok a szerző. E tapasztalatot megerősítheti a szerző-diskurzus interaktív-pragmatikai területe, így például a creative writing oktatása, s a minden területre kiterjedő hasznos tanácsok, melyek akár kézikönyv terjedelemben is eligazítanak a témakereséstől a célszerű tárgyalási technikákon át („hogyan kezeld kiadódát”) a jogvédelemig, vagy az írói sorssal való megküzdés rejtelseiig.²³ Egy ilyen könyvet átlapozva egészen világosan kirajzolódik az a tevékenységsorozat, ami elengedhetetlen a szerzői identitás létrejöttéhez, tehát mintegy in statu nascendi mutat be előttünk egy tipikus szerzői életutat, a megfelelő opciókkal együtt.

Akárhogy is, a szerző-diskurzus nem elhanyagolható részét azok a megnyilatkozások képezik, ahol az alkotók saját ottlétük és azonosságuk biztos tudatában tesznek kijelentéseket önmagukról és művükről. Nem számolva azzal, hogy a közvetítés során ez a jelenlét mint biztosíték szükségképpen szertefoszlik, a jelszerveződés pedig mintegy önállósulva teremt meg egy szerző-figurát. A perspektíva így persze meg is fordítható: hiszen a szerzőről alkotott benyomások mindenképpen valamely reprezentációs folyamat eredményei, a közvetítés és a közeg tényezői „mögékerülhetetlenül” korlátozzák a befogadói oldal prezenciaigényét is. Mindez esztétikai tekintetben önmagában korántsem jelent veszteséget (már amennyiben nem vezet üres performatív aktusok sorozatához). A kortárs irodalomban néhány író éppen e helyzetet gyümölcsozteti: így például Esterházy Péter, aki a *Javított kiadásban* a *Harmonia caelestis* című, fikciós-irodalmi eljárásokra alapozott családtörténeti és önéletrajzi regényének dokumentatív kiigazítását ígéri, mindazonáltal rájátszik arra is, hogy e könyvével is megmarad az irodalmi fikció területén.²⁴

Az irodalomelmélet és kultúrtörténet kérdéseire még visszatérünk, most azonban a filológiáról kell szót ejtenünk. A tény, hogy a nyelvi megnyilatkozások történeti távlatban értékelendők, az irodalomtörténet hivatott tudatosítani, nyilvánvalóan leginkább azért, hogy egyes nyelvi, kulturális részterületekre és korszakokra specializálódva adekvát jelentések sorozatát teszi hozzáférhetővé, mások számára is. A nyelvészet és a történettudomány megfelelő ágazataival együttműködve feltárja az áthagyományozódó szövegek hiteles kontextusait, fordításokat és „fordításokat”: parafrázisokat állít elő. A filológia ennél fogva jóval több, mint a hiteles és őseredeti szöveg konzerválásának technéje, hiszen lényegi sajátossága (és egyben kötelessége) az interpretáció.

²² Csehy Zoltán: Humanista énmódmálási technikák a quattrocento tájkán és napjainkban. = *Jelenkor* 2002/3. 321–328.

²³ Lásd pl. Franklynn Peterson – Judi Kesselman-Turkel: *The Author's Handbook*. Second edition, The University of Wisconsin Press, 2006. E kötetben itt és most különösen az esettanulmány jellegű példák bizonyultak érdekesnek (de megfelelő elszánással bizonyára a tanácsok is praktikusán használhatóak volnának).

²⁴ E kérdéseknek és az irodalmi önéletrírásnak következetesen médiumorientált, kizárólag szövegalanyt feltételező vizsgálatát lásd Dobos István: *Az én színrevitele* (Budapest, Balassi Kiadó, 2005) című könyvében, mely külön foglalkozik Esterházy említett műveivel is (254–273).

A szerzőijelenlét-elv tarthatatlansága éppen az irodalomtörténet története során bizonyosodott be, s a pozitivista és historista-ideologikus rekonstrukciós eljárások bukásával a szövegek interpretációjára tevődött a hangsúly. Ezt a – valójában – fejlődéstörténetet árnyékszerűen végigkísérték azonban a történeti távlatba került, de facto elhunyt auktorokat ideológiailag kisajátítani igyekvő társadalmi, politikai törekvések. A szerzőfigurák szociokulturális „használatának” e hullámában a filológia kiigazítására is találunk szép számmal kísérleteket. Éppen ezek szolgálnak (nem először a történelem során) sürgető bizonyítékokkal a kompetens, biografikus-interpretatív szerző-diskurzus szükségességére.

SZERZŐ-TULAJDONÍTÁS – A SHAKESPEARE-ESET

A szerzőséggel kapcsolatos viták között bizonyára a legrégebbi a homéroszi kérdés, melynek mai kérdésfelvetései is közismertek: egy vagy több íróval kell-e számolnunk, férfi vagy nő írta-e az *Odüsszeiát* (s esetleg az *Iliászt* is) stb. A szerző-ügy természetesen akkor vált valódi problémává, amikor az írásbeliség megszilárdulásával komolyan felmerült a végleges szöveg megállapításának igénye. Ilyen értelemben alapvetően az „alexandriai” korok jellegzetességeként tarthatjuk számon – a mi saját korszakunk is idetartozik (bár némely tekintetben eljátszhatunk a „túliség” gondolatával is; a „digitális szerző” alakzatának kidolgozására már történtek kísérletek). A filológiai értelemben stabilizált szöveghez nyilvánvalóan stabil szerző-alak is szükségeltetik. A szerző-attribúció logikája vagy mechanizmusa mindazonáltal sokkal inkább kötődik a naív, laposan mitologizáló észjáráshoz, mint azt filológusként hajlandók vagyunk elismerni. Mechanizmusa gyakran éppen akkor lepleződik le, amikor valamely filológiaiilag megállapodott, konszenzussá érett szerző-tulajdonítás kérdésessé válik, tág teret nyitva a spekulációnak.

A romantika és a modernség homéroszi kérdése nyilvánvalóan a Shakespeare-kérdés. Lehetséges-e, hogy egy vidéki kesztyűkészítő fia írta Anglia legfontosabb irodalmi szövegeit? Elemi iskolai végzettsége és egyebekben is hiányos neveltetése miképpen készíthette fel e nagy munkára? A romantika géniusz-elvű magyarázói természetesen a maguk nézeteinek megerősítését látták e látszólagos ellentmondásban – de már a magukat józanabbnak tudó ítések és (elsősorban) a „rendet tenni” kívánó amatőrök erősen kételkedtek benne, valóban lehetséges-e egy ilyen lényegi határátlépés, meghaladás. Az elképzelés, hogy Shakespeare műveit valójában Sir Francis Bacon írta, rendkívüli hatást fejtett ki, és számos követőre talált. (Delia Bacon, a nagy filozófus amerikai névrokona viszi diadalra a koncepciót az 1850-es években.) A 20. század első harmadában már a szerző-spekulációk valóságos áradatával találkozunk. Shakespeare alakja megsokszorozódik: ezek szerint több személy is szerepelt volna ugyanott, ugyanakkor, ugyanezen a néven (illetve annak eltérő ortográfiájú változataival jelölve); azonban csupán az egyikük az igazi – természetesen az, aki a „Shakespeare” nevet álnévként viseli. A jelöltek sorában utóbb Edward de Vere, Oxford tizenhetedik earlje, majd maga I. Erzsébet királynő is feltűnik a legfontosabb angol oeuvre szerzőjeként – önmagában egyébként logikus zárata ez annak az ötletsorozatnak, melyben az uralkodónó előbb „Shakespeare”

anyjaként, majd szeretőjeként szerepel. Mint a kérdéskört áttekintő Helen Hackett kimutatja, közös ezekben a spekulációkban, hogy kiötlőik rendszerint a drámák és a szonettek tüzetes vizsgálatával vélik megalapozni állításaikat. Rejtett üzeneteket olvasnak ki a szövegekből, kódfejtésük nyomán a titkos élettörténet újabb részletei kerülnek napvilágra; persze hogy *melyik* élet története ez, azt a kiinduló teória már eleve meghatározza.²⁵

A Shakespeare-kérdés tartósnak bizonyult.²⁶ A kételkedőket ma leghatékonyabban a *Francis Bacon Research Trust* nevű szervezet képviseli. Alapító-igazgatója Peter Dawkins, aki *The Shakespeare Enigma* című könyve mellett egész sorozatot tett közzé a színművek alkímiai vonatkozásairól *The Wisdom of Shakespeare* címmel, természetesen kifejezve kételyét, hogy ezeket „a stratfordi ember” írta volna. Dawkins többek között azt a Mark Rylance-t is megnyerte az ügynek, aki a hivatalos kulturális intézményrendszerben (elismert színészként, illetve 1999 és 2005 között a Globe színház Artistic Directorjaként) vezető szerepet tölt be a Shakespeare-örökség ápolásában. Kérdés, hogy ez mennyiben befolyásolta az előadásokat. Rylance maga nyitottnak mondja magát a Shakespeare-kérdés többféle megoldására is, így Bacon mellett Oxford sőt Marlowe szerzőségét is hajlandó volna elfogadni. Mindenesetre anti-stratfordiánus, s ebben egyébként osztozik két másik, nagy pályatársával, Derek Jacobival és John Gielguddal – mindkettejükkel szerepelt együtt *A vihar* egy-egy előadásában: ők Prosperót játszották.²⁷ Valamennyiük közös vonása, hogy – úgy látszik – kizárólag egy állítólagos titok leleplezésével, a szerző-misztérium pecsétjének feltörésével tartanák hozzáférhetőnek az életművet. Gordon McMullan, a londoni King’s College professzora – elismert specialista: vagyis a kételkedők felől tekintve nyilván a tudományos establishment avatott, tehát konformista embere – kénytelen hosszasan foglalkozni új Shakespeare-könyvében az anti-stratfordiánusok eszméivel, mégpedig elsősorban *A vihar* kapcsán. Rámutat, hogy Rylance (aki Peter Greenaway emlékeztető filmjében annak idején Ferdinand szerepét játszotta), a Globe-beli, 2005-ös színpadra állításban teljességgel azonosul Prospero alakjával: színészként és művészeti igazgatóként is. Az új interpretációt a hermetikus jelképiség határozza meg (mely egyébként már a *Prospero’s Books*-ban is fontos volt), e jelképiség nyilvánvalóan a titok szimbolikus „feltárásának” és egyben de facto azonnali elrejtésének is eszköze. A színház általi kódfejtésnek azonban van egy közvetlenül a szerző-kérdésre irányuló aspektusa is. Prosperót hagyomá-

²⁵ Helen Hackett: *Shakespeare and Elizabeth: The Meeting of Two Myths*. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009. 152–178.

²⁶ A specializált tudás iránti gyanakvás, a hatalmi úton elzártnak látszó területekre való belépés igénye, úgy látszik, konstans elem az autonóm gondolkodásra törekvő társadalomban. Az autonómia persze de facto erősen sérül akkor, ha az önjelölt szakértők érzelmi alapon ragaszkodnak a hipotéziseikhez, prejudikációkkal már eleve eldöntve a következtetések irányát, miközben elmulasztják kritikával kezelni, és egyáltalában: feltárni a forrásokat, stb. Ez pl. az önkéntes részvétellel készülő Wikipédiának is az alapvető problémája. Az (önmagában persze nem elítélendő) „demokratizálódó” szerzői gyakorlat és a Web2.0 kultúra az itt kibontott szerzőség-problémának mintegy a másik oldala.

²⁷ Gordon McMullan: *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*. Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2007. 346–348, 392. DOI: 10.1017/cbo9780511483790

nyosan magának Shakespeare-nek az alteregójaként tartják számon. Legnevesebb megsemmisítője, Gielgud (Greenaway-nél is ő játssza a szerepet) az idős, bölcs és derűs Prosperót viszi színre (ez a konvencionális értelmezése a figurának), Rylance viszont negyvenöt évesen játssza el a dráma főhősét és egyszerűen a leköszönő művészeti igazgató „Prospero”-figuráját. Történetesen nagyjából ennyi idős volt Shakespeare, folytatja gondolatmenetét McMullan, amikor *A vihart* írta.

A „késeiiség” eszméje, mellyel voltaképpen könyve foglalkozik, a brit tudós vizsgáldásainak tanúsága szerint meglehetősen képlékenynek bizonyul, az értekező épp ezért a *késeiiség diskurzusáról* beszél, mely kevésbé köthető életkorból adódó szükségszerűséghez, mint külső, kulturális tényezőkhöz, értelmezésekhez. A színésznek és művészeti igazgatónak Prosperóként való zárófellépése Shakespeare-t magát, az ő prosperói szerepkörét és művészetének kulturális értelemben vett kései korszakát is értelmezi; az okkult filozófiai háttér pedig ennek vélt, szimbolikus mélységeit is hangsúlyozza.²⁸ Rylance hazatalál a prosperói szerephez (és a greenawayi koncepcióhoz), a dawkinsi elvek megigazító hatására; egzisztenciálisan megélt, kijelentett és eljátszott megvilágosodási történetében mindazonáltal az igazgatói Prospero-szerep voltaképpen a saját biológiai életkor színrevitelével sajátítja ki szimbolikusan „Shakespeare” szerzőségét.²⁹

A történetet – némi malíciával – nem nehéz a rendezői színház által kisajátított szerzőség allegóriájaként olvasni. A szerző-szerep „elfoglalása”, mely a színházban, de a filmben is végbemegy, a mediális-hatalmi viszonyok megváltozásának is következménye. A drámaíró a forgatókönyvíróhoz hasonlóan másodlagos szerepbe kényszerül, helyét pedig a rendező veszi át. A filmszakmában az *auteurizmus* kifejezés jelöli ezt a váltást. A színházban annyiban nyilván összetettebb a helyzet, hogy – gyakran – nagyobb szerep jut a színészeknek is, mint a hagyományos értelemben vett szerzőnek, a drámaírónak. A rendezői színház intézményszerűen hagyja figyelmen kívül *szerzői utasításokat*, melyek így a legidejétmúltabb, legműködésképtelenebb, legszínházszerűtlenebb instancia szimbolikus pozíciójába kerülnek. A drámaszerző hatalmi aspirációinak letörése nemcsak a szöveg fölötti uralom megszerzését, de a mediális logika teljes, a hangsúlyváltásnál jóval komolyabb megváltoztatását is magával hozza. A szöveg pusztá írássá, lejegyzéssé fokozódik le: segédeszközzé, melynek szerepe az ad hoc emlékeztetés, ezt pedig a színházi munkafolyamatban más emlékezeti formák és mnemotechnikai eszközök

²⁸ Gordon McMullan: *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*. Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2007. 339–350 (DOI: [10.1017/cbo9780511483790](https://doi.org/10.1017/cbo9780511483790)); *A vihar* értelmezéstörténetéről lásd még: Szilassy Zoltán: Adalékok *A vihar* ikonografikus értelmezésének lehetőségéhez. = Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre szerk.: *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Szeged, JATE, 1987. 125–141.

²⁹ A történet folytatásaként 2007-ben Rylance az elsők között szignált egy „The Shakespeare Authorship Coalition – DoubtAboutWill.org” elnevezésű, igen sokimondó anti-Stratfordiánus deklarációt, mely számos ismert ember nevét is felsorakoztatja. URL: <http://www.doubtaboutwill.org/declaration> [2010-10-20 letöltés] A honlap szerzői szükségét érzik egyebek mellett annak is, hogy éles támadást intézzenek Stephen Greenblatt ellen. A szerzők léte mindazonáltal homályban marad.

egésztik ki, a változóban levő szöveget folyton újraírhatóvá és törölhetővé téve.³⁰ Amidőn Rylance színészként és rendezőként, ahogyan McMullan kissé maliciózus bemutatásában láttuk, kisajátítja Shakespeare figuráját, ezt a hatalomátvételt is színre viszi a számunkra.

A szerző mint „egyszemélyes” autoritás kulturális gyakorlata a rendezői színházban és filmben sem tartható fenn könnyen. A művészeti igazgató, ahogyan a filmes producer is, alapvetően befolyásolják a megvalósuló műalkotást, mely ily módon többszerzőssé válik; maguk a színészek is megemlíthetők a szerzőtársak között. A modern művészet már a húszas években igen érzékenyen rezonált e helyzetre. A szerzőtől eloldódó szöveg és a színrevitel problémái tematizálódnak a modernség egyik alapművében, Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore* című darabjában. Itt maga a művészeti reprezentáció is, sőt annak önreflektív keretei is (egy többszörös öntükröző rendszerben) a reprezentáció tárgyává válnak. Eközben olyan kérdéseket is kielezve, mint a hitelesség, a megértés-félreértés, a művészeti etika, és a műalkotás birtoklása. A történet/fabula és a szűzsé (itt mint a drámaírás bökkenői), valamint a mise en scène (mely a színházi reprezentáció megkettőzött vagy megháromszorozott tükrő-játékában teljesedik ki), mindazonáltal nem „feltétel nélkül” állnak előttünk. A szerzőség tematizálása nem mentesít az empirikus szerző befogadói tulajdonításának mozzanatától; a színházban ez éppúgy végbemegy, mint a szöveg olvasása során. A szerzőről szóló információknak azonban nem maga a műalkotás az elsődleges forrása. A kontextus nemcsak alapvetően befolyásolja az ez irányú identifikációt, de mindenképpen innen nyerjük a szerzőről szóló ismereteinket: szövegekből. Esetünkben ez vonatkozhat Pirandellóra, a szerzőre (a műben színre vitt, fiktív szintársulat „eredetileg” egy „Pirandello-darabot” próbál, ezt térítik el a színre lépő „szereplők”). S vonatkozhat a rendezőre (a műbeli, fiktív igazgató „tükrözi” a tényleges rendezőt, ill. művészeti igazgatót; az utóbbi image-a és a róla szóló narratívák aktivizálódhatnak a színpadra állítás nyomán). A dokumentumok és kommentárjaik képezik a diskurzus szakmai alaprétégét, s ez egészül ki a tágabb kulturális szférában végbemenő, újabb kommentárokkal, kivonatokkal, parafrázisokkal. Aktivizálódnak mindkét empirikus szerző (Pirandello esetében írói és színházas) pályafutásának és valamilyen mértékben magánéletének (Pirandello esetében pl. a tragikus házasságának és a szerelmének története) narratív reprezentációi stb.³¹

Sokat kárhoztatták az irodalomtanítás és a műértelmezés életrajzközpontúságát. Nos, természetesen káros is lehet, amennyiben könnyen jelentésszűkítéshez vezethet az interpretációs folyamatban, gyakran de facto helyettesítve is azt. Másfelől

³⁰ Más előjellel vizsgálják ugyanezen folyamatot a kérdés szakértői: P. Müller Péter: *Hamlettől a Hamletgépig. Színházi írások*. Budapest, Kijárat, 2008.; Kékesi Kun Árpád: *Tükröképke lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. Budapest, JAK–Kijárat, 1998.

³¹ Itt jegyzem meg, hogy Christine Baron megfigyelése szerint e színmű nélküli a tényleges, retorikai metalepsziát, a kritika mégis metaleptikusként elemzi. (Christine Baron: A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmódok státusa. = Bene Adrián, Jablonczay Tímea szerk.: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007. 256.) A pragmatikai vonatkozások többedik szintű „színrevitele” is informális, jelentésképes „metaleptikus” alakzat.

azonban a jól közvetített szerzői életrajz (a megfelelő kultúrtörténeti ismeretekbe ágyazódva) hozzájárul a szöveg adekvát kontextusának, kontextusainak feltérképezéséhez; az irodalmi mű első olvasatának sikeres létrejöttéhez. Nyilvánvaló, hogy ez a folyamat nem korlátozódik az iskolára. Folytatódik a művészet társadalmi „forgalmazásának” területein: a kulturális médiumokban is hasonló a helyzet. A szerző-tulajdonítás folyamata mindenképpen végbemegy. Ha a hivatásos irodalmárok nélkül megy végbe, még nagyobb tér nyílik az inadekvát interpretációk számára.

KÉZIRAT, SZÖVEGVÁLTOZATOK

A Shakespeare szerzősége körüli viták nagymértékben arra vezethetők vissza, hogy nem állnak rendelkezésre kéziratok. Maga közismerten színházi szemszögből, segédeszközként tekintett a lejegyzett mondandóra. Drámáinak szövegkönyve nyomtatott formában került a korabeli színészek elé, s a kéziratok megsemmisültek. Ez a vigyázatlanság a korban nem (de még jóval később sem) minősült barbárságnak. A szöveg segédeszköz jellege továbbá megengedte a nyomtatásban elkövetett pontatlanságokat is. Ezeket az első, quarto (kvartó) kiadásokat felülvizsgáló folió (fölió) kiadások már, filológiai elveket érvényesítve, kiigazították a nyilvánvaló hibákat, lépéseket téve ezzel a hiteles szövegváltozat előállítására felé.³² A korabeli Shakespeare edíciók fakszimiléit a British Library online elérhetővé tette.³³ Honlapjukon arra is lehetőség nyílik, hogy az olvasó maga hasonlítsa össze az egyes szövegváltozatokat. Ez nem csak az eredeti (az eredetiség) megragadásának illúzióját sugalmazó játék. A végrehajtott keresések adekvát képet adnak a variánsokról, az ezek mellérendelésével létrejövő konstellációk pedig mintegy kiprovokálják az értelmezést. E lehetőség a textológia demokratikus kiterjesztésének tekinthető – persze a valódi textológusok azok, akiknek munkája a szöveget felkészítette a digitalizálásra.³⁴

Merőben más a helyzet a kvázi-tudományos és áltudományos nyilvánosságban, az amatőrök és kóklerek által uralt kulturális területeken. Itt a szerző, sőt a kéziratok utáni hajsza intenzíven folytatódik, s a sajtó szenzációt orrontó része (és persze az erre specializált internetes blogok) sietnek beszámolni a vélt eredményekről. A *Telegraph* és a *Daily Mail* olvasói nemrégiben például arról értesülhettek, hogy előkészületek történtek Fulke Greville, a Shakespeare-művek állítólagos szerzője sírjának felnyitására. (Új, még igazibbnak hitt szerző-jelölt akadt tehát az eddigiek mellé.) A hivatalos processzus még tart; a kezdeményezők abban reménykednek,

³² A kérdéskörrel átfogó, tömör áttekintést ad, Spiró György *Shakespeare szerepösszevonásai* című könyvét bírálva, Márkus B. Zoltán: Spiró György szerepösszevonásai. = *Beszélő* 1997/10.; valamint a Hamlet kapcsán P. Müller Péter: i. m. 23–46.

³³ *British Library, Treasures in Full – Shakespeare in Quarto*; „See 107 copies of the 21 plays by Shakespeare printed in quarto before the 1642 theatre closures”. URL: <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html>

³⁴ A *Shakespeare Quartos Archive* pedig harminckét fennmaradt, 1642 előtti *Hamlet* példány képi digitalizációját végezte el és tette hozzáférhetővé. A gyűjtemény átkapcsolható image és text formában is elénk tárja a dokumentumokat. URL: <http://www.quartos.org/>

hogy a felnyitott vagy megszondázott kriptában a Shakespeare-nek tulajdonított művek eredeti kéziratait is megtalálják (még azt is tudni vélük, hogy azok légmentesen lezárt ólomdobozokban kerülnek majd elő). A bulvármédia arról is beszámol, hogy mindeközben állítólag a kinyomtatott Shakespeare-szövegekbe kódolt, titkos üzenetekre derült fény: egy anti-stratfordiánus tollforgató megrázó politikai üzeneteket, egetverő vallási rejtelmeket vélt így kimutatni.³⁵ A szenzációhajhász sajtó a *Da Vinci-kód*hoz hasonlíti ezeket az eseményeket. Némi joggal: a jelek lassú felgöngyölítésének folyamata, a rejtély megoldásképletének keresése, a végső igazságot rejtő sír megkeresése és felnyitása a processzus alapschematikája. A lowbrow irodalmi termelésben Dan Brown nagy hatású konfabulátorként megnyitotta a piacot a hasonló vállalkozások előtt, az olvasók már felkészülten fogadják a hasonló sémájú eseményeket; az egybemosódó regény- és tényirodalomban, s persze a sajtó színterében is.³⁶

Bármi is lesz a Greville-vizsgálódás eredménye, az eset maga többszörösen figuratív módon illeszkedik a szerzőség-diskurzusba. Az archeológiai eljárás célja a szerző föllelése. A közelmúlt magyar kultúrtörténetéből a segesvári csatát állítólag túlélő Petőfi feltételezett hamvai körüli hercehurca juthat párhuzamként az eszünkbe. E magántökből pénzelt vállalkozás sovány eredménnyel járt. A hatóságok a felmerülő tudományos kétségek miatt végül nem adtak engedélyt a költő családtagjainak exhumálására, mely pedig elengedhetetlen lett volna a Szibériából hazahozott csontváz genetikai anyagának összehasonlító vizsgálatához. Az idegenbeli sírból nem kerültek elő kéziratok; s újabb biográfiai információkkal sem gazdagodtunk. Shakespeare esete annyiban más, hogy a *tényleges szerző testét* semmilyen genetikai vizsgálattal nem lehetne azonosítani (ti. nem lenne mihez mérni). Tanulásgként levonhatjuk, hogy a szerző-attribúció archeológiai megoldási kísérlete sem menekít meg a filológiai és textológiai kérdésektől, az esetleg előkerülő kéziratokat is ilyen módszerekkel kellene megvizsgálni. A materiális aspektuson túl (kormeghatározás, kézírás azonosítása) a stilisztikai szempont is alapvető. Ennél azonban természetesen jóval kevésbé fáradságos és sokkal jövedelmezőbb egy sokadik könyvben lerántani a leplet a Shakespeare-t övező titokról.³⁷

A kéziratok és ősnymatványok feltételezett *kriptikus* jelentésképességének és a *sírontúli üzenet* alakzatának nyomvonala a minden szöveg általában vett jelentésképességének allegóriájához vezet el bennünket a szerző-diskurzusban folytatott vizsgálódásaink során. A szerző-tulajdonítás alapvető alakzata az olvasási procesz-

³⁵ *Telegraph* 2009.08.09. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/5995083/Tomb-search-could-end-riddle-of-Shakespeares-true-identity.html>; *Mail Online* 2010.02.11. URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1250068/A-murdered-spy-coded-messages-grave--Will-opening-tomb-prove-Shakespeare-didnt-write-plays.html>. (A szerzők nevének közlésétől ezúttal eltekintek.)

³⁶ A jelenség a middlebrow szférában is megtalálható; idesorolható pl. E. Abécassissnak a qumráni tekercsről írt regénye.

³⁷ Mindeközben valódi rejtély, jelesül egy bűneset felderítésére is sor került: nyolc év börtönre ítélték azt a munkanélküli könyvkereskedőt, aki 1998-ban elemelte egy kiállításról az igen ritka *first folio* egy példányát, majd hosszú évek múltán, miután szándékosan megrongálta azt, megkísérelte hivatalosan értékesíteni. Az esetről minden brit hírforrás beszámolt 2010 augusztusának első napjaiban.

szusnak; Paul de Man e kérdéskörrel foglalkozó, *Autobiography as De-Facement* című esszéje a posztstrukturalizmus egyik legfontosabb szövegévé vált.³⁸ A sírfeliratok kérdése maga a szerző-diskurzusnak – mondjuk így – alapkövei közé tartozik.³⁹ A *kézirat*, mint olyan, maga is „sírontúli üzenetként” fogható fel, melynek az anyagiságában „rejlő” szinekdochikus-metonimikus jellege biztosítja a történeti hitelességet és a múlt elérését. E végső soron szimbolikus funkció természetesen súlyosan megterheli a tárgyat ideologikus attribútumokkal, így a manuscriptumra támaszkodó interpretáció is ki van téve a kézirat-diskurzusból rá átháramló ideologikus tartalmak befolyásának. Mindez azonban semmivel sem csorbitja a dolog jelentőségét. A kéziratok a kutatók számára taktilis valóságukban is hozzáférhetők, s nyilvánvalóan nem lehet eléggé méltányolni az ezt lehetővé tevő intézményeket. A kéziratok hiteles képi másolatai is megközelítőleg azonos fontossággal bírnak, amennyiben már végbement az eredeti materiális azonosításának művelete. Valószínűleg a jövőben a magyar művelődés dokumentumai közül is egyre több kézirat fakszimiléje fog az interneten napvilágot látni; legalábbis igen nagy szükség volna erre, részint a kutatás demokratizálása, s még inkább a kulturális örökség széles körű mediális közvetítése szempontjából.

Nem minden becses kézirat pihen természetesen közgyűjteményben. A mérvado nemzetközi sajtó gyakran közöl materiális irodalmi hagyatékok sorsával kapcsolatos, hiteles híradásokat; következésképp itt most néhány közülük. Az első 2008 júliusából származik, amikor is előkerült a Max Brod által Izraelbe vitt kézíratos Franz Kafka-hagyaték még meglévő részének „titokzatos örököse”, Brod egykori titkárnőjének lánya. Kiderült, hogy valószínűleg az ő Tel Aviv-i lakásán található a dollármilliókban is kifejezhető értékű anyag.⁴⁰ Külön híradás számolt be róla, amikor először fényképezték le az illetőt; valamint arról, hogy Yehoshua Freundlich főlevéltáros levelet írt neki (s az érdeklődést mutató marbach-i német állami irodalmi archívumnak is): Izrael állam kultúrkincsei nem vihetők ki az országból.⁴¹ 2010 szeptemberében pedig már arról értesülhettünk, hogy élénken zajlik a *Kafka-per* a kéziratok birtoklásáért. A bonyolult eljárásban két örökös, több izraeli könyvtár, alapítvány, külföldi archívum képviselteti magát, számos ügyvéd által.⁴²

³⁸ Paul de Man: *Autobiography as De-Facement*. = *MLN*, Vol. 94, No. 5. 919–930 (DOI: [10.2307/2906560](https://doi.org/10.2307/2906560)); ill. vö. Bettine Menke: *Sírfelirat-olvasás*. ford. Katona Gergely. = *Helikon* 2002/3. 305–315. Enyhén transzgresszív adalékként, az elhallgatott, majd napfényre került, politikailag és etikailag kényes de Man-féle biográfiai adalékok elméleti visszahatásáról lásd Seán Burke 1998. 1–7. („The Deaths of Paul de Man”).

³⁹ Vö. Dávidházi Péter: *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*. Thienemann-előadások 4., Pécs, PTE–Pro Pannonia, 2009.

⁴⁰ Ofer Aderet: T. A. flat may hold key to holes in Kafka bio. = *Haaretz* 2008.07.06. URL: <http://www.haaretz.com/print-edition/news/t-a-flat-may-hold-key-to-holes-in-kafka-bio-1.249199>

⁴¹ Ofer Aderet: Kafka’s mysterious heir snapped for first time – in Tel Aviv. = *Haaretz* 2008.07.18. URL: <http://www.haaretz.com/jewish-world/news/kafka-s-mysterious-heir-snapped-for-first-time-in-tel-aviv-1.249914>

⁴² Elif Batuman: Kafka’s Last Trial. = *New York Times* 2010.09.22. URL: <http://www.nytimes.com/2010/09/26/magazine/26kafka-t.html?pagewanted=print>

Egy másik híradás szerint 2010 februárjában a Deutsche Bank egyik wiesbadeeni trezorjából előkerült Giacomo Casanova „Histoire de ma vie” című emlékiratának eredeti kézírata. Az ezernyolcszáz nagy formátumú, duplán beírt lap 1945 óta lappangott rejtékhelyén. A francia nyelven írt feljegyzéseket a francia állam vásárolta meg – a szerződést személyesen Frédéric Mitterrand kultuszminister írta alá.⁴³ Hétmillió eurót kapott érte a Brockhaus család, melynek a 19. század óta a tulajdonában volt. A magánadományból megvásárolt szerzeményt a Bibliothèque nationale-ban helyezték el.⁴⁴

A fenti történetekben közös vonás, hogy a manuscriptumok birtoklása a szerző fölötti ellenőrzést, s egyben mintegy a belőle kiáramló kulturális energia birtoklásának lehetőségét is jelenti. Mindez eleve túlmegy a belőlük kinyerhető tudományos információk kérdésén. A két szerencsés hölgy számára a „Kafka-szöveg” ezúttal csupán pénzre konvertálható javakat jelent; a hagyatékért versengő két állam viszont egyértelműen az ideológia és identitás vonatkozásrendszerében megképződő szimbolikus értékeket várja tőle.⁴⁵ A franciák hasonló okokból vásárolták meg a Casanova-kéziratot, mint amiért a németek a Kafka-írásokra pályáznak: a *hangsúlyos* nyelvi azonosság legitimáló erejének reményében.⁴⁶ A kéziratok a szerzők „testének” szimbolikus jelenlétét biztosítják a kultusz folyamatában, mely közvetlen kapcsolatban áll a nemzeti/nyelvi/kulturális identitással. E társadalmi-kulturális reprezentációkból valamelyest az irodalomtudós is elkerülhetetlenül kiveszi a részét. A birtoklásba az interpretáció hatalma is beleértődik, nem csak a jelentős anyagi és szimbolikus értéket képviselő tárgyak jogi hovatartozása.

A közgyűjteményben elhelyezett manuscriptumok mintegy kisugárzó, szimbolikus energiájából tehát elvileg a közösség egésze részesülhet. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, ez valamiféle állandó és biztonságos állapot, pedig koránt sincs így. Az utóbbi időszak legsúlyosabb, archívumokat érintő katasztrófája Kölnben következett be, ahol 2009. március 3-án összeomlott a városi levéltár épülete. A *Historische Archiv der Stadt Köln* egyebek mellett 65 000 oklevelet, 104 000 térképet és félmillió fotográfiát őrzött. Megsemmisült, számos egyéb kézirat mellett, a Nobel-díjas Heinrich Böll hagyatéka is, melyet csak hetekkel korábban helyeztek el, hosszas jogi processzus lezárultával, az épületben.⁴⁷ A kéziratok megsemmisülése (és a még megmenthetők esetleges restaurációs lehetőségeinek mérlegelése) nyomán különösen élesen merülnek fel az archiválás kérdései: az eredetit a vélt örök-

⁴³ Rose-Maria Gropp: Erbauet euch an diesem Textkörper! = *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ.NET) 2010.02.18. URL: <http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794A-A21336F72054101/Doc~EAECA47AD5E9C4BDA8B3498E36BC0AD9F~ATpl~Ecom-common~Scontent.html>

⁴⁴ *France 24* 2010.02.19. URL: <http://www.france24.com/en/20100219-only-surviving-casanova-manuscript-enters-french-national-library-literature>

⁴⁵ Az aspiránsok között szerepel még Prága városa is.

⁴⁶ Casanova, megindokolva a vonatkozó döntését, hangsúlyozza a korabeli francia nyelv kommunikációs-kulturális fölényét az olasszal szemben.

⁴⁷ „Die Heinrich-Böll-Forschung ist jetzt gelähmt”. = *Welt Online* 2009.03.05. URL: <http://www.welt.de/kultur/article3324670/Die-Heinrich-Boell-Forschung-ist-jetzt-gelaehmt.html>

kévalóságba elzáró tárolás, az eredeti és a kópiák hozzáférhetőségének, az *értelmeztség* létmódja lehetőségének opcióival.

A Kosztolányi kritikai kiadás (vezetik: Szegedy-Maszák Mihály és Veres András) munkatársai által megvizsgált kéziratos anyagban szimbolikus „üzenetértéke” miatt is sajátos helyet foglal el a „beszélgetőlapok” gyűjteménye. Aligha kétséges, hogy a dokumentumok másolatának és betűhív átírásának széles körű hozzáférhetővé tétele (más, idevágó anyagokkal együtt), és értő kommentálása az egyetlen jó megoldás volt a felmerülő lehetőségek közül⁴⁸ – noha feltételezhetően lesznek, akik éppúgy kegyeletsértőnek tartják majd az eljárást, mint annak idején számosan annak tartották Babits beszélgetőfüzeteinek vagy József Attila: *Szabad-ötletek jegyzékének* a kiadását.⁴⁹

Mindezen esetek számos bizonyítékkal szolgálnak rá, hogy a filológia és a textológia nem „steril”-archiváló, de interpretatív tudomány.⁵⁰

AZ IMPLICIT SZERZŐ AKTUALITÁSA

A kéziratok és eredeti kiadások ismeretében előkészített szövegkiadásoknak, valamint a kéziratok és eredeti nyomtatványok archiválásának és alternatív hozzáférhetővé tételének kérdéskörében is a textus-kontextus viszony, vagyis a diskurzus problematikája és jelenségegyüttese tűnik elsődlegesnek. A szerzővel kapcsolatos tulajdonság-attribúciók szokásrendszere alapvetően befolyásolja az interpretációt; a filológiai kommentár e tekintetben is a hagyomány által meghatározott (és behatárolt) fogalomkészlettel és „grammatikával” dolgozik. A filológia önreflektív-tudatos, a hagyományok birtokában lévő, de azokat értelmezve felhasználó kortárs képviselői nyilván nem esnek a primer *biografizmus* csapdájába; hiszen csak így lehetséges megnyílni a mediálisan eddig sem egyenmű, de az idő előrehaladtával mindig összetettebb anyagok felé. Filológia, textológia és *biográfia* azonban együtt kell, hogy működjenek. A materiális-írott mellett a tárgyi-képi státusú, továbbá a digitális hagyaték gondozásában (s ezek együtt-kezelésében) is – ez valósult meg példászerűen Mészöly Miklós hagyatékának esetében (a projektet Thomka Beáta vezette).⁵¹ A filológia által megnyitott diskurzus minden esetben a kritikai irodalomban folytatódik.

⁴⁸ „most elmondom mint veszem el”. Kosztolányi *Dezső betegségének és halálának dokumentumai*. Szerk. Arany Zsuzsanna, Pozsony, Kalligram, 2010.

⁴⁹ Kiterjedt kéziratos hagyaték és a korabeli kiadások birtokában lehetőség nyílik a változatok szélesebb körű textológiai összehasonlítására is; Babits esetében a megalapozó elméleti és irodalomtörténeti kutatásokat Kelevéz Ágnes végezte el (*A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1998), azóta pedig már megvalósult néhány Babits-szöveg genetikai textológiai elven nyugvó kiadása (Sipos Lajos irányításával).

⁵⁰ Vö. Hász-Fehér Katalin: A filológia diszciplináris helyzete. = *Helikon* 2000/4. 469–480.; további irodalom a fenti kérdésekhez a *Helikon* vonatkozó, tematikus összeállításában: „Textológia vagy textológiák?” (1998/4), „(Új) filológia” (2000/4).

⁵¹ Vö. Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*. A szöveget gondozta, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Thomka Beáta és Nagy Boglárka. Pozsony, Kalligram, 2007; Thomka Beáta: *Prózaí archívum. Szövegekői műveletek*. Budapest, Kijarat, 2007.

Alapvető módszertani kérdés, hogy az interpretáció a filológiai információkat képes-e szövegközeli vizsgálatokban is kamatoztatni. Merőben indokolatlan például a filológiát és a poetológiát különválasztani a prózairodalom kutatásában.

Természetesen továbbra is érvényesek azok az aggályok, amelyek a szerző kategóriájának interpretatív alkalmazását azért kérdőjelezzik meg, mert egy valós személyiség jóval összetettebb és sokarcúbb annál, mint ami egy szövegben egyáltalán megnyilvánulhat. Ennélfogva nem a szerzőről, hanem annak mintegy „második én-jéről” (*second self*) beszélhetünk csupán a szövegek olvastán.⁵² E koncepció elvezet arra az igen kiterjedt koncepcionális területre, amelyet a szövegimmanens vizsgálatoknak a szerző-attribúció iránti befogadói késztetésre adott válaszai alakítottak ki.

Megjegyzendő, hogy nyilvánvalóan egy mindennapi életbeli, személyes megnyilatkozás sem képes egy személyiséget a maga komplexitásában reprezentálni; a szóbeli kommunikáció előnye az írásbelihez képest viszont a potenciális nyitottság és lezáratlanság, a folytathatóság. Itt azonban hangsúlyozottan az írásbeli elbeszéléstről van szó, s elsősorban is annak szépirodalmi területéről. A fikciós irodalomban pedig különösképpen fontos elhatárolni a műben megszólaló beszélőt és az empirikus szerzőt. Az *önéletrajz* kérdése további, bonyolult problémákat vet fel.⁵³

A szerző és a szöveg elkülönülésének megakadályozására tett, leghatékonyabb lépés bizonyára az „implicit szerző” fogalmának bevezetése volt.⁵⁴ A narratológia mindazonáltal valamelyest bizalmatlannak bizonyult a koncepció iránt. Plauzibilis ellenvetés (pl. Mieke Bal rendszerében), hogy egy igazán következetesen szövegimmanens vizsgálat csupán a narrátorra, a szereplőkre, s a narratívában megnyilvánuló fókuszra, nem pedig egy spekulatíván megállapítható szerző-instanciára irányulhat. Tom Kindt és Harald Müller nemrégiben alapos áttekintést adott a kérdésről: könyvükben bemutatják a koncepció immáron fél évszázados karrierjét, melynek során voltaképpen bebizonyosodott, hogy azon interpretatív műveletek, melyek a szöveg tulajdonságaiként értett szerző-pozíciókat és tulajdonság-együtteseket igyekeznek azonosítani, zavarba ejtően reprodukálják az empirikus szerzővel kapcsolatos el-
lentmondásokat.

Szintén ők mutatnak rá ugyanakkor: az elképzelés sikeréről tanúskodik az a tény, hogy a kategóriának számos „leszármazottja” és párhuzama akad az irodalom- és művészettudomány legkülönbözőbb területein. Umberto Eco „mintaszerző”, Wolfgang Iser „implicit olvasó”, Wolf Schmid „absztrakt szerző”, Kendall Walton „apparent artist”, Alexander Nehamas „posztulált szerző” és Gregory Currie „fikcionális szerző” kategóriái egyaránt idetartoznak.⁵⁵

⁵² Vö. H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002. 78–79; Gerald Prince: *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press, Lincoln–London, 1989. 8–9, 42–43.

⁵³ Ehhez lásd a *Helikon* 2002/3. számában „Autobiográfia-kutatás” címmel közölt tematikus összeállítást.

⁵⁴ Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 1983. DOI: [10.7208/chicago/9780226065595.001.0001](https://doi.org/10.7208/chicago/9780226065595.001.0001) (Első kiadás: 1961.)

⁵⁵ Tom Kindt – Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*. ford. Alastair Matthews. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2006.

A szerző, az implicit szerző és a narrátor (valamint a fókusz) viszonya a kérdéskör egyik legfontosabb problémája.⁵⁶ Mindez részben visszavezet bennünket a tanulmány elején tárgyaltakhoz, valamint további kérdések sorozatát nyitva meg, a műfaji, illetve mediális szempontokat, pl. a szerzőségnek a biográfiai alanyhoz és a lírai énhez való viszonyát illetően. Külön terület a mediális transzformáció kérdésköre, a vizuális és textuális narráció, a különböző művészi területek összefüggései és eltérései, beleértve a szerzőt, a közönséget és a poétikai szerveződést.⁵⁷ Ezekre az igen kényes és vitás ügyekre itt már nincsen mód kitérni.

Szintén megvizsgálendő volna a saját és az idegen textus kérdésköre. Különösen aktuálissá teszik azok a viták, amelyek – mint a Helene Hegemann közelmúltbeli esete Németországban, s ettől nem teljesen függetlenül az Esterházyt ért vádak – a plágium és az eredetiség, a szerző-attribúció jogi-pragmatikai és filológiai-interpretatív szempontjait egymást áthatva viszik színre. Hasonló kifogásokat idehaza is lehetett nemrégiben hallani Esterházy ellen; az intertextuális létmódot produktívan fenntartó életmű mindazonáltal jóval hatékonyabb poétikai modellt képvisel annál, hogy az ilyen redukciók érdemben képesek lennének kikezdeni. A plágium kérdése természetesen egészen más platformról vezethető elő akkor, amikor gazdasági, illetve jogi területen mozgunk, és az esztétikai jelentésképződés autonóm vonatkozásai helyett az állítás/cselekvés-felelősség logika lép működésbe. Fontosak a digitális kultúra, az internet területein felmerülő kérdések is, a többes szerzőség, valamint az elmosódó identitás vonatkozásában.⁵⁸

A fentiek nyomán nem alaptalan azt a következtetést levonni, hogy mind a bio-grafikus-szerzőelvű szempont parttalan alkalmazása, mind annak teljes tiltása olyan diskurzív „politika”, mely káros hatással van a méltányos véleményalkotásra, interpretációra, az irodalom- és társudományok párbeszédére. A cél nem kevesebb, mint hogy a szerzőről elnyerhető információk instabilitását, de egyben informatív jellegét is mindenkor szem előtt tartsuk. Ez korántsem könnyű, de felette gyümölcsöző, s végső soron odavezethet, hogy kialakul a szerzőről és szövegről egyként forráskritikai tudattal szóló diskurzus kultúrája.

⁵⁶ Thomka Beáta: Narrator versus auctor. = Bene Adrián, Jablonczay Tímea szerk.: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 102–112.

⁵⁷ Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006. DOI: [10.4324/9780203957721](https://doi.org/10.4324/9780203957721)

⁵⁸ Vö. Carol Petersen Haviland – Joan A. Mullin szerk.: *Who Owns This Text? Plagiarism, Authorship, and Disciplinary Cultures*. Logan, Utah State University Press, 2009. (DOI: [10.5860/choice.46-5991](https://doi.org/10.5860/choice.46-5991)); Roland Reuß – Volker Rieble szerk.: *Autorschaft als Werkherrschaft in digitaler Zeit*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2009.

A BABITS-PRÓZA RÉTEGEI

(KÖZELÍTÉSI LEHETŐSÉGEK)⁵⁹

(1.) Babits Mihály 1933–35-ös esztendőekben közölt esszéi több alkalommal is foglalkoznak az elbeszélő próza, s különösen a regény problémáival. A *Nyugat* hasábjain publikált (második) *Könyvről könyvre* sorozat darabjai a montaigne-i *essai*, az olvasónapló, a tárcsa, a műbírálat és a vitairat íráslehetőségei között ingáznak, változatos tematikával, e fórum tehát szemlátomást szabad teret nyitott a szerkesztő észrevételei számára. Babits terjedelmesebb, önálló tanulmányai (melyekből azonban épp ezekben az években jóval kevesebb íródik) általában koncentráltabban vizsgálják meg tárgyukat. Értekező szövegeinek lehetőségeit a világháborút követő korszakában többé-kevésbé szigorú kötelmek szűkítik, melyeknek érvénye az argumentációs szabályoktól a „komoly téma” kívánalmáig látszik terjedni. „Új-klasszicista” korlátok ezek, melyek szoros összefüggésben vannak a szerző által vállalt (vagy reá mért, ráhárult, „adódott” stb.) kulturális szereppel (mint identitás-mintázattal s mint diskurzív hellyel). Ezek alól, noha nem egészen azonos módon, az ugyanekkor írt, s két különálló, majd 1935-ben egységes kötetű alakított irodalomtörténeti nagyesszéje adott még részbeni fölmentést. Éles határvonal ugyan aligha rajzolódik ki a tanulmányokban s az esszéikben megnyilvánuló szemléletmód között, de az említett formai-diskurzív eltérés már önmagában is bizonyos különbséget implicál.

A szakírók véleménye korántsem egységes a tekintetben, hogy miképp értelmezendő Babits ez idő tájt írt tanulmányainak konzervativizmusa és moralizáló hajlama. Úgy tűnik, nagy a kísértés egyes, a szerző értekező szövegeiben olvasható „lényegelvű” szentenciák vezéreszmékként való fölidézésére, s ennek nyomán a teljes *oeuvre* diszkreditáló, vagy épp ellenkezőleg: fölmagasztáló homogenizálására. Bonyolultabb képlet rajzolódik ki, ha figyelembe vesszük Babits nézeteinek rétegzettségét s árnyaltságát, de különösen azt, hogy irodalmi praxisa nem szükségképpen közvetlen „lenyomata” poetológiai elképzeléseinek.

A Babits szerkesztői rovatában s *Az európai irodalom történetében* közölt nézetek, ellentétben a szerző korábbi, irodalomelméleti kísérletével, nem szövődnek egységes rendszerre. A szisztematikus fölépítés és kifejtés mellőzése azonban nem vezet sem felületességhez, sem egyoldalúsághoz. A *Könyvről könyvre* sorozat változatos értelmezői szempontokat alkalmaz, melyek között a műfajtörténet- és elmélet dilemmái, formaproblémák és befogadástörténet összefüggései s általános esztétikai kérdések egyaránt szerepelnek. A szövegek beszélője ugyanakkor tevékeny

⁵⁹ A tanulmány létrejöttét lehetővé tevő kutatásokat az MTA Bolyai János Ösztöndíja támogatja.

értékkörzőként lép föl, a tónust s a kifejtés módját gyakorta az ellenbeszéd retorikája határozza meg. Mennyiben maradiak mármost a *regénnyel* kapcsolatos észrevételei? Nos, e terminus mintha nem éppen pozitív zöngével szerepelne ezekben a szövegekben. Tézisei között pedig még regény és költészet szembeállításával is találkozunk (persze az utóbbi javára), ami pedig, mondhatnánk, a romantika óta elavult gondolat. Ha azonban mindezek nyomán arra a következtetésre jutnánk, hogy Babits nincs tisztában a regénynek a korát megelőző másfél száz évben betöltött szerepével, aligha járnánk közel az igazsághoz. Az *Európai irodalomtörténet* érdemben foglalkozik a regénnyel, noha annak kortárs változataira kevésbé tér ki. (De hiszen alig tárgyalja a 20. századi irodalmat magát.) Más indokolja itt az elmarasztalást: a *Könyvről könyvre* szövegeiben fölvetett regény-terminus éppen a kortársi fejleményekre, a *széppróza* tömegirodalmi formáira s az irodalmi termelés jelenségére utal. Szinonimája annak, amit az esszéfüzér másként naturalista regénynek vagy egyszerűen giccsnek nevez. Speciális szóhasználat ez, hiszen a „naturalizmus” itt, bevett stílustörténeti értelmén túl, minden eszköz-elvűen mimetikus epika gyűjtőneveként is fungál. Olyan formációra utal, mely nem alakítja, de kiszolgálja a közönség elvárásait. Ha tehát úgy látszik, a „regény” nevezet magában is nemritkán pejoratív zöngét nyer, annak ez a magyarázata.

Babits különösen a magyarországi viszonyokat marasztalja el. A hazai elbeszélő prózában a „naturalizmus” már „örökölt konvenció, valami obligát szemléleti mód, mely az írók megtörpíti, s a műfajt elszegényíti. (...) Nem is az írók tehetnek erről: a műfajban van a hiba, melyből csak a műfaj széttörésével tudnának szabadulni.” Erre irányuló, érdemi törekvés azonban, úgy látja, nem mutatkozik. A poétikai klisék ugyanis az irodalmi kommunikáció sikerének biztosítékai, garantálva, hogy „az alkotás tökéletesen »életszagú« lesz, mert megfelel annak a konvenciónak, amely az »életszag« jelszavával kialakult és beidegződött. A konvenció mindig könnyebb és biztosabb hatást jelent, mint az élet friss kifejezése, melynek előbb külön szuggesztió és beidegződés kell.”⁶⁰

A kortárs regény problémája tehát részint a megrögzült formák s az ezekkel társuló ideológiák (pl. „szexuális merészségek és politikai baloldaliság”, „modernség és forradalmiság”) kiüresedésében, jelentés-vesztő ismétlésében ragadható meg. Van azonban Babits gondolatmenetének egy másik szála, mely mélyrehatóban, elméleti igényrel s kultúrhistoriai távlatban ragadja meg a kérdést. Az esszéíró itt a mimetikus vonatkozások szerződés-jellegére látszik utalni, s ennek kevésbé összetett voltában megragadni a prózafikció mai problémáinak eredetét. „A regény valóságkonvenciója zsarnokibb a régi eposzok mesterkélt hagyományainál. (...) Ezért törik át a mai regényírásnak éppen legjelentősebb művelői a műfaj korlátait: Proust az esszé, Virginia Woolf a líra irányában.”⁶¹

Babits irodalomtörténete világossá teszi, hogy szerzője szerint a regénynek nem csupán egyetlen hagyományvonala létezik. Ha tehát a „naturalizmus” esetében a kifejezés jelentésének kiterjesztését észrevételezhettük, úgy a „regény” szó utób-

⁶⁰ Babits Mihály: „Naturalizmus és giccs”, *Könyvről könyvre* [a továbbiakban: KK]. In: *uő: Esszék, tanulmányok* II. Szépirodalmi, Bp., 1978. 28–29.

⁶¹ I. m. 28.

bi alkalmazásának esetében szűkítéssel kell számolnunk. Az a 19. századi eredetű konvenció értendő most rajta, mely a referenciális megfeleltetések közvetlenségének hitébe ringatta olvasóit, beleértve a követők és utánpótlás népes táborát. A hagyományelvűnek mondott Babits-gondolkodás most az újítást ünnepli.

Az esszéforma megenged némi következetlenséget, legalábbis ami az egyes, különálló írások gondolatmenetének összehangoltságát, pontosabban ennek hiányát illeti. A sorozat „Regények” című darabjában már nem találunk célzást az iménti, fundamentálisan „téves” hagyományra, tehát arra, hogy elképzelhető: a regény valóságának strukturális okai vannak. A mimetikus kód hibáját e változat szerint a másikkal, említett jelenség, a jel-romboló ismétlés, uniformizálódás idézi elő. „A művek olykor halhatatlanok, csak a *műfajok* halandók. Az eposz úgy halt meg, hogy *kihalt*: mindig kevesebb született. A regény talán úgy hal meg, hogy mindig több születik. Ez is egy neme a halálnak: a tömeggé hígulás.”⁶² A „modern regény” alapítói, Tolsztojtól Flaubert-en át Hardyig „felfedezők” voltak. Móricz is felfedezte „a modern magyar parasztválóság életizét”. Ám a „mai regény” s a „mai naturalizmus” már nem felfedezi, „csak *ábrázolja* a valóságot”. Az esztétikai érték fokmérője Babits fölfogása szerint az olvasói válasz: az első esetben „a lélek mélyeit fölkavaró megdöbbenés: hát ez a valóság! Ilyen a valóság!”, a másodikban a ráismerés, „mint a jó fényképnél”. „Ez azonban nagyon alacsony műélvezet; s erre pályázni alacsony művészet.”⁶³

Aligha kérdéses, hogy a *Könyvről könyvre* írója nemzetközi összefüggésben is időszerű problémákat hoz szóba fent idézett szövegeiben. „A realizmusról van szó”, hogy Lukács György egy 1938-as írásának címét idézzük. A realizmus kérdése a kor magyar irodalomértésében is megkerülhetetlennek bizonyult, noha jórészt függetlenül annak (egyébként magában is belső vitákkal terhes) elkötelezetten marxista (s persze jórészt nem az ország határain belül megnyilvánított) fölfogásától. Babits nem mindig nyilatkozott elmarasztalóan a kortársi tárgyias epika jelenségéről. Főbb citált gondolatmenete folytatásaképp ugyan a következőket írja: „Ha a regény dokumentáris értékét akarják fejtegetéseinknek ellene szögezni, akkor azt kell kérdeznem: minek ehhez regény? A szépirodalmi föleresztésre valóban csak a tömegeknek (...) van szükségük, akikből hiányzik a kellő fantázia, mely az úgynevezett »száraz adatokat« automata megeleveníti.”⁶⁴ Rovatának egy korábbi írásában viszont elismerően szól Nagy Lajos 1919 május című novellájáról, melynek szerzője, mint írja, „a művészet teljes fölnyélével és elfogulatlanságával nyúl a kényes tárgyhoz, egyetlen pillanatra sem veszíti el objektivitását”, mielőtt és figurát egyaránt „realitással és elevenséggel (...) »fölepítve«”. Mindez olyan képességekről tanúskodik, melyek „egy elsőrangú korrajzoló regényíróhoz volnának méltóak”.⁶⁵ A recenzió 1933-ban keletkezett. Nagy Lajos 1932-ben Baumgarten-díjat kapott,

⁶² Babits M.: „Regények”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 32.

⁶³ I. m. 33.

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ Babits M.: „S ha már a karácsonyi örömeknél tartunk”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 26.

ugyanebben az évben jelent meg a *Három magyar város* című szociográfiája. 1934-ben lát majd napvilágot a *Kiskunhalom*.

Nyilvánvaló, hogy e gesztusa ellenére Babits nem a tárgyias epikában látta a regény megújításának, vagyis (John Barth három évtizeddel későbbi szavával élve) a „kimerülést” (exhaustion) követő irodalmi újrafeltöltődésnek esélyét. *Az európai irodalom története* a realista-naturalista hagyományt a romantikából származtatja.⁶⁶ A „történeti és nemzeti költészet” folytatása „az író saját miliójét” a „maga különös levegőjével, sűrű és teljes realitásában” dokumentálni kívánó próza. A mimetikus kód eredete és igazolója a társadalmi meghatározottság („saját vidék, nemzet, faj, kaszt”), s az *üzenet* címzettjét is ez jelöli ki (462). A modernizmus történetét vázlatosan áttekintve Babits könyve éppen nem az így kifejlő „riportregényekről” szól elismeréssel, hanem azon elbeszélő szövegekről, melyek „új lelki lehetőségeket” tárnak fel (466). Ez J. Conrad valódi témája, nem a külső tájak egzotikuma, s ez Prousté is, akinek nagyregénye „nem egyszerűen csak »önéletrajzi mű«, mint azok a ma divatos autobiográfiák, melyek voltaképpen csak riportok. (...) Ez az emberélet nem »téma«, s ez a társadalmi rajz nem »háttér.«” Kísérlet ez „a lelki idő teljes bonyolultságában való visszahozására” (468–469).

(2.) A „lélektani regény” nem az irodalmi modernség egyetlen reprezentánsa Babits rövid összefoglalásában, de mindenesetre talán a legpregnánssabb. Ha saját epikai kísérleteit tekintjük, a *Tímár Virgil fia* (1921) látszik leginkább (sőt, talán egyedül) megfelelni e műforma követelményeinek. A követelmények persze meglehetősen elmosódnak, hiszen rendkívül sokféle mű kerül a mondott kategóriába (pl. D. H. Lawrence és V. Woolf éppúgy, mint A. Huxley, sőt L. Strachey), az azonban világosnak tűnik, hogy Babits regénye a műfaj azon válfajához kapcsolódik, mely nem az idő analízisét tűzi ki céljául, s nem törekszik lelki folyamatok egyetemes igényű újrateljesítésére. A nézőpontváltások lehetőséget adnak a fiktív történetek többirányú megismerésére. Tímár világa után Vitányi Vilmoséval is megismerkedünk, s az olvasónak lehetősége nyílik egyikkel is, másikkal is azonosulni. Azonban, mint Szabó Dániel rámutat, a két apafigura egyúttal két diskurzust is reprezentál, pontosabban mint narratívát szövegeztet meg azokat, látszólagos kommunikációjuk pedig csupán identitásuknak a másik idegensége általi megerősítését eredményezi. „A regény cselekményében a két narratíva vetélkedését a két Apának a fiúért való versengése allegorizálhatja.”⁶⁷ A diskurzus közvetítette narratív sematika, más aspektusból, a szereplők időbeli mozgását, azaz sorsukat is „alakíthatja”. Bovier Hajnalka többek között a hagiográfia ilyen szerepét hangsúlyozza: nem készen adott s preformatív séma ez, hanem a szövegben észlelhető bonyolult utaláshálózat által

⁶⁶ „Már a romantika is a valóságot szomjazta. Mindenesetre a »korhűséget« kívánta és a »helyi szint«. Ez annyit jelentett, hogy elfordult a régibb irodalom eszményétől, amely csak a mindenütt érvényest, az általános emberit találta ábrázolásra méltónak. Oly módon akarta ábrázolni a dolgokat, ahogyan csak egyetlenegyszer fordultak elő, egyetlen pontján a világnak.” Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. Szépirodalmi, Bp., 1979. 462. (Az e könyvből a következő sorokban idézett textusok lelőhelyét a citátum után föltüntetett oldalszámmal jelzem.)

⁶⁷ Szabó Dániel: „Idő – Mérték – Törvény”. *Szépliteratúra Ajándék* 2000, különszám. 79.

kirajzolt lehetőség-konglomerátum, a szakrális intertextusok révén pedig a profán világ is bevonódik, éppen oppozíciós helyzete révén, az előbbi terébe. (A művelt Vitányi figurája persze teljességgel alkalmas e feladatra.) Végül „a regény nem a biográfiai térben bontakozik ki, hanem a hagiográfiában”.⁶⁸

Nem lélektani *realizmus* (vagy „naturalizmus”) tehát, amit kapunk, noha a regény mellőzi – például – a valóságrepresentációt leleplező vagy kérdésbe hozó jelzéseket; s kevésbé korlátozza az elbeszélő kompetenciáit. A regény modernségének indexét már a mitológiai, bölcséleti, kultúrhistóriai vonatkozások kompozíciós, sőt narratív jelentősége és konkretizációja is világossá teszi. Nemcsak a történet-alakulásnak, de magának az „elbeszélésnek” a befogadás során létrejövő figurációja ennek függvényében alakul.

Ha archetípusok és mitológémák irányítják (vagy jelentékenyen befolyásolják) egy epikai konstrukció világát, a hagyomány örökségén túl a *fantázia* szerepe is megvizsgálandó: akár a szerző, a szöveg-világ vagy a befogadó oldalán helyezzük el azt. E kérdés különösen *A gólyakalifa* (1913, 1916) kapcsán nyer aktualitást. Babits főntebb idézett gondolatmenetére visszautalva: a realiztikus kód mellett a nem-mimetikus, fantasztikus-irodalmi paradigma is a romantika öröksége.

A gólyakalifa Babitsnak azon prózái alkotása, mely vitathatatlanul termékenyen „bírt szóra” nem kevés, különböző szempontokat alkalmazó értelmezést. Ez a kánonközi helyzet bizonyára a szöveg „jelentésszóró” képességének tudható be, s nem érdemes pusztá véletlennek, vagy tematikájából adódó, külsőlegesen kontextuális „eseménynek” tekinteni bekövetkeztét. Jelen vizsgálat szempontjai szerint két kérdésirányt ajánlatos tekintetbe venni: a műfaj dilemmáját, valamint (a későbbiekben) azt az interpretáció pragmatikai vetülete felé mutató fölvetést, mely szerint e mű a „szociális lelkiismeret” regénye volna.

Rába György szerint Babits regényei voltaképpen megvalósítanak egy-egy műfaji változatot.⁶⁹ Hozzátehetjük: egyszersmind – többé vagy kevésbé – újjá is szervezik azokat. Nemritkán úgy, hogy az adott (elsődlegesen észlelhető) hagyományt más mintázatokkal kontaminálják. Az így létrejött poétikai szerkezet akkor is ambiguitást eredményez, ha a regényt az „erős” elbeszélői szölam dominanciája látszik uralni. (Az ezt *hangként* azonosító értelmező a jelentésadás *szerzői* irányítására irányuló törekvést regisztrálhat; ez az interpretációs alakzat nem ritka a jelenkori Babits-értésben.) A szereplői *én-elbeszélést* alkalmazó *A gólyakalifa* esetében nyilván eleve más az értelmezés alaphelyzete.

A Hoffmann és Poe fantasztikumát a realista kóddal szembesítő, s annak ellenében kijátszó mű nevezhető akár pszichológiai sci-finek, de éppúgy (új)romantikus rémtörténetnek, vagy akár detektívregénynek is. Minden esetben más-más kulturális kondíciók által meghatározott és értelmessé tett definíciókat, vissza- vagy előrevetítést alkalmazunk. E címkék egyike sem jogosulatlanabb, mint általában a defi-

⁶⁸ Bovier Hajnalka: *Intertextuális alakzatok Babits Mihály Tímár Virgil fia című regényében*. OTDK dolgozat, Bp., 2000. 24.

⁶⁹ „*A gólyakalifa* eszerint fantasztikus, a *Tímár Virgil fia* lélektani regény, a *Kártyavár* társadalmi szatíra, a *Halálfi* családregény, az *Elza pilóta* utópia, a *Hatholdas rózsakert* anekdotázó beszély volna.” Rába György. Babits Mihály. Gondolat, Bp. 1983. 94.

nitív műfajba-sorolások bármelyike, legalábbis olyan szövegek esetében, melyek nem koruk paradigmatiszós műfaji mintázatainak pattern- vagy sablonszerű reprodukciójában, megismétlésében érdekelték.

Babits e regénye a *fantasztikum* játékba hozásával és a lélektan irodalmi alkalmazásával egyszerre operál. Megidézi a fantasztikus irodalom némely hagyományát (Léconte de Lisle, Balzac, Poe, O. Wilde, R. L. Stevenson stb.), ugyanakkor a *kor-szerű*, tehát az aktualitás tekintélyével bíró, orvostudományi (azaz „technokrata”) aurájú pszichológiának nemcsak tematizálásával, de (többoldalú) regényszervező elvvé emelésével kísérletezik. Többoldalú ez az elv, mert a személyiség akkulturációjának többirányú lehetőségeit éppúgy, mint az ösztönkésztetések „végső” kódját eszerint diszponálja.

Kézenfekvő, hogy a Babits regényét nemzetközi összefüggésben, idegen közönség számára tárgyaló dolgozatok is e pólusok között helyezték el tárgyukat. Czigány Lóránt irodalomtörténeti kézikönyve például (*A History of Hungarian Literature*) Freud hatásáról beszél, analitikus regénynek nevezve *A gólyakalifát*; s szükségesnek tartja leszögezni: a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetével* vonható párhuzam tévútra viszi az interpretációt. Szegedy-Maszák Mihály egyik – szintén angolul írott – tanulmányában ugyancsak freudista regényként említi Babits művét, mégpedig olyan alkotások (Kemény Zsigmond, Krúdy Gyula, Kosztolányi Dezső művei) sorában, melyek a szereplő/jellem (character) dekonstrukciójának hagyományvonalát rajzolják ki a hazai prózaepika történetében.⁷⁰

Az Aldiss–Wingrove-féle *science fiction*-történet a F. Kafkát középpontba állító fejezetben, Freudot sem hagyva említés nélkül, közép-európai kontextusban hivatkozik *A gólyakalifára*. Nagyobb terjedelemben foglalkozik viszont Karinthy Frigyes egyidejű, *Utazás Faremidóba* című regényével, melynek „robotábrázolását” a Capekénél kifinomultabbnak tartja. Utal továbbá a *Capilláriára* is, különös tekintettel annak H. G. Wellshez címzett előszavára.⁷¹

Babits és Karinthy e művei alkalmasnak bizonyultak arra, hogy jókora késéssel, de bebocsátást nyerjenek a populáris irodalom nemzetközi kánonjába. Babits esetében ez jóval kevésbé magától értetődő, mint a Karinthyéban. E sajátos siker ugyan kétértelmű igazolása a *poeta doctus* irodalmi törekvéseinek, de mindenesetre össze-zavarja az életmű (elmarasztaló vagy magasztaló) értékelésének azon irányultságát, mely tárgyat egy párbeszédképtelen, rögzült szerzői szerep sematikájába préselné. Az integráció ezen eseménye a konkrét-történeti aspektuson túlmutató alakzatként is értelmezhető. Érdekes e vonatkozásban Szerb Antal szavait fölidézni: „Magyarországon egy műnek vagy egy költőnek a világirodalomhoz való tartozását nem a gyakorlati valóságon kell mérni, hanem azt kell nézni, vajon virtuálisan hozzá tartozik-e ahhoz a magasztos és inkább csak elvben létező egészhez, amelyet világirodalomnak nevezünk. És ebből a szempontból mondjuk, hogy Babits világirodalmi

⁷⁰ Szegedy-Maszák Mihály: „The Life and Times of the Autobiographical Novel”. *Neohe-licon* XIII/1. (1986) 83–104; 86. DOI: [10.1007/bf02118115](https://doi.org/10.1007/bf02118115)

⁷¹ Brian W. Aldiss – David Wingrove: *Trillió éves dáridó* I., ford. Nemes Ernő. Cêdrus/Szukits, Budapest/Szeged, é. n. 221. (E könyv jóval túltekint a tulajdonképpeni sci-fi határain, melynek kategóriáját is egyébként kritikai analízisnek veti alá, s voltaképpen minden-fajta fantasztikus irodalmi hagyomány megbízható és invenciózus áttekintését adja.)

jelenség. Nemcsak értékére nézve kétségkívül világirodalmi formátumú író. Hanem világirodalmi író volt funkciója szerint is: működésével állandó és intenzív részt vett, minden magyar írónál inkább, a világirodalmi folyamatban. Sőt öneki jutott az a feladat Magyarországon, hogy állandóan tudatosítsa, hogy létezik egy világirodalmi folyamat, és neki jutott az a feladat, hogy a magyar irodalomnak a világirodalmi folyamattal való kapcsolatát állandóan fenntartsa.”⁷²

(3.) Miképp viszonyult Babits Mihály a népszerű irodalomhoz? Nem mellékes kérdés ez, hiszen irodalomfölfogás, kultúraszemlélet, kánon és esztétikai ítélet szerepéről és összefüggéseiről tanúskodik. A válaszadást megnehezíti, hogy az utóbbiak megítélése még a szerző irodalomtörténeti nagyságát tekintve sem egyértelmű.⁷³ *Az európai irodalom történetében* fölvonultatott névsor nem bővelkedik „könnyű” szerzőkben, ami a jelenkor értékrelativizmusa felől tekintve a könyv fogyatékoságának minősül. A népszerű irodalom elsőprő tényre a 20. század eseménye és jelensége, márpedig az *Irodalomtörténet* e század kevés alkotójának munkáit tárgyalja, legyenek bár azok mégoly komolyak és súlyosak. Babits konzervativizmusa mindenestre odáig terjed, hogy az avantgárd iránt visszamenőleg sem tanúsít nagyobb megértést, mint Kassákkal folytatott nevezetes vitájában. De talán éppen a magas és a könnyű irodalom (az 1919-es irodalomelméletében bevezetett kategóriák ezek) kérdésében mutat bizonyos rugalmasságot, sőt éppenséggel a viszonylagosság belátását, amikor nagyra becsült szerzőkkel hozza összefüggésbe a – pejoratív zöngéjű – népszerűség, azaz könnyűség fogalmát (legvitriolosabban talán Byron-rajzában). Gyakorta érvel a nehezen befogadható művek értékelsőbbisége mellett, például Dante és Valéry költeményeit együtt említve, olyan szövegekként, melyek már közreadásukkor kommentárra szorultak.

Babits mindazonáltal erőteljes érdeklődést mutatott a populáris műfajok, mint kulturális jelenség iránt (beleértve a filmet is). Sőt odáig ment, hogy a nagyközönség nyilvánossága elé tárta a detektívtörténetek iránti vonzódását; máskor pedig úgy nyilatkozik, hogy e műfamtól egyenesen a regény lehetőségeinek bővülését, válságának oldását várja. Elméletibb igénnyel formulázott eszmefuttatásaiban ezt a kitalálás rehabilitációjára tett javaslatként fogalmazza meg. Az 1933-as „Könyvről könyvre” sorozatban a regény válságának szentelt részek társaságában jelenik meg Karinthy Frigyesről írott kisesszéje; ebben méltányolja a „fantasztikus ötletnek” a szerző novellisztikájában betöltött jelentőségét: „Karinthynak sem ideje, sem kedve pszichológiai vagy tudományos részletekbe elmélyedni. Az ötlet csak veszítene ezáltal élességéből, meztelenségéből, meglepő, távlatokat nyitó villanásából, mely e

⁷² „Babits Mihály és a világirodalom”. In: Szerb Antal: *A varázsló eltört pálcját*. Magvető, Bp., 1969. 184.

⁷³ Vö. Németh G. Béla: „Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében”. In: uő: *Századutóról, századelőről*. Magvető, Bp., 1985. 237–264.; Szegedy-Maszák Mihály: „A művészi értékek állandósága és változékonysága. (Babits európai irodalomtörténete)”. In: uő: *Irodalmi kánonok*. Csokonai, Debrecen, 1998. 15–31.; Kulcsár Szabó Ernő: „Hogyan s mivégre tanulmányozzuk az irodalomértés hagyományát? (Az esztétikai hatásfunkciók és a történeti irodalomértelmezés)”. In: uő: *Irodalom és hermeneutika*. Akadémiai, Bp., 2000. 26–53.

novelláknak fő hatása, igazi ereje, s bizonynyal elég érték magában is.” E változatnál azonban többre értékeli azt a formációt, mely „fantasztikus eszközöket használ, de fantasztikuma voltaképp szimbolizmus”, itt „a fantasztikum csupán forma, mely az író líráját öltözteti képbe; ez a líra pedig pontosan és természetesen fejeződik ki a fantasztikus lehetőségek és kontrasztok nyelvén”. Babits, Poe fordítója, itt a poétikai hagyomány földelésének, de új funkcióba helyezésének eseményéről is beszámol. Új értelmű mintázatok pedig akár az „ötlet” minimalizmusaként is testet ölthetnek, melyek ugyanakkor magukban sem kizárólag az individuális fantázia eredményei (vagy teremtményei), hiszen „a modern élet, gondolat vagy tudomány újdonságai inspirálják” őket, „többször hírlapok vagy egyéb olvasmányok”.⁷⁴ A fantázia és a kitalálás voltaképpen a különböző diskurzusokban reprezentált valóságmozzanatok és narratív formációk „találkozásának”, újrakonstituálódásának tereként tűnik föl. Az idézett recenzió ezt a – már hivatkozott – realista paradigma esztétikai-etikai normatíváival állítja szembe. Az újrakonstituálódás sikeres megvalósulása a „lírai” esemény; a szó ilyen összefüggésben elnyert értelme egyszersmind opponálja a benne megőrzött metafizikus-esztétikai jelentésvonatkozást.

A népszerűség és közérthetőség nem egyértelműen s nem önmagukban elmarasztaló, de nem is önmagukban tekintendő kategóriák tehát. Az „A magyar irodalmi könnyűség történetéhez” főíratú esszéjében Babits egy hasonló című dolgozat megírását javasolja, Petőfi prózáját, Jókait, s „a francia hatást” említve lehetséges kiindulópontként. Ugyanitt saját, Molnár Ferencet elmarasztaló véleményét a következőképpen kommentálja: „Ha Molnár egyszerűen olyan volna, amilyennek festem, aligha vesztegetnék szót rá. Csak akkor van igazam, ha nincs igazam. Az egész mű igazat ad nekem, de minden mondat külön-külön tagadja igazamat.”⁷⁵ A „könnyűség” másik pólusát a „Könyvről könyvre” sorozatban az akadémiai nagyjutalmat elnyert Herczeg Ferenc írásmódja képviseli: „a magyar *laureatus* nemegyszer, műfajaiban, témáiban és stílusának felületes könnyűségében is kissé olcsó módon alkalmazkodott a tömegízléshez”.⁷⁶ Babits többször visszatér e kérdéshez, magát az Akadémiát vádolva meg a „lektűrirodalom és zsurnalisztikus költészet” támogatásával.⁷⁷ Az *Európai irodalomtörténet* ugyanakkor világossá teszi, a könnyűség sem minden tekintetben kifogásolható, hiszen „a ponyvairodalom romlatag és buja termése trágyázza sokszor a szellemi talajt, amelyből egy-egy igazi remekmű kinőhet. Shakespeare-nek is, és Arany Jánosnak, vannak kapcsolatai a ponyvával. Longosz pástortörténete, a *Daphnisz és Khloé*, a görög regény *fatras*-ából nőtt ki.” A görög „ponyva” kelléktárát „csupa összetévesztés, féltékenység, gyilkosság, bilincsbe veretés (...) s mindehhez bőséges pornográfia” alkotják.⁷⁸

Az „autentikus” tömegirodalom, az abból kinövő magas irodalom, s az utóbbi „vívmányait” technikává silányító lektűr alkotná tehát azt a fogalomkört, s egyben leszármazási sorozatot, mely Babits hivatkozott esszéinek gondolatfutamaiban

⁷⁴ Babits M.: „Karinthy és új novellái”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 404–405.

⁷⁵ Babits M.: „A magyar irodalmi könnyűség történetéhez”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 58.

⁷⁶ Babits M.: „A borostyán árnyékában”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 44.

⁷⁷ Babits M.: „Még egyszer az Akadémiáról”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 47.

⁷⁸ Babits M.: *Az európai irodalom története*. 91.

kirajzolódik. E kategóriák közül természetesen a második definiálható a legnehezebben. Annál is inkább, mert „a világ nagy remekei is gyakran súlyos, látszólag lényegbevágó hibákat mutatnak. (...) De a nagyokban a hibák is a remeklés eszközei és feltételei.”⁷⁹

A *gólyakalifa* esetében aligha érdemes figyelmen kívül hagyni vagy alábecsülni az ily módon a szépirodalom televényének minősített populáris regiszter alaktani-tematikus befolyását. A kánonok megsokszorozódásának és átjárhatóságának jelenlegi korszakában ez a korábbinál amúgy is kevesebb megütközést kelthet az irodalom kutatói körében. A todorovi fantasztikum-konceptió⁸⁰ felől olvasva éppenséggel a regény konstituens sajátosságának tekinthető, hogy a befogadó mindvégig ingadozni kényszerül a racionális és a természetfeletti magyarázat között (hogy végül a regény zárata az utóbbi felé billentse el a mérleget). Ez a kereséstörténet magában a történetben is lényegi jelentőséghez jut. „A fantasztikum az értelmezhetetlen megjelenése, ami széttroncsolja az értelem rendjét; az elbeszélő hatalmi pozícióját teszi semmissé az, hogy képtelen értelmezni a Díjnok létét, és ennek eredménye a szubjektum szétesése, pusztulása lesz” – fogalmaz Stemler Miklós.⁸¹ Az elbeszélésstruktúra ugyanakkor lehetetlenné teszi, hogy a pszichologizáló magyarázatot túlsúlyra juttatva, Táborny Elemér pusztá képzeliódésének, skizofrén álmának tekintsük a díjnok világát. A fikció poétikai szervezete a Másik konstitúcióját oly módon „végzi el” s teljesíti ki, hogy hagyja érvényre jutni a nyelv trópus-szintű önvonatkozásait, a közlés önreflektív mozzanatának megnyilvánulásaként. Mint Szűcs Marianna rámutat, az *írás* és a *szó* metaforikus vetülete által nyitott térben lassan föloldódik az elbeszélő nyelvi fölénye is. „A betű és a halál motívumának összekapcsolásával a szöveg szemantikai szintjén méginkább egyértelművé válik, hogy a két világ kölcsönösen és fokozatosan kioltja egymást a betű, vagyis a nyelv által – a nyelvalkotás folyamatában a két szöveg/világ eggyé válik.”⁸²

„Vont, amit nem értettem, mint lepkét a fény” – olvasható *A gólyakalifa* díjnokának szövegében. „A kiáltó betűk zűrzavara tolongott fejembe. Furcsa, értelmetlen szavakat böngésztem a falakról. Idegen, sohasem hallott, kimondhatatlan szavakat.” A *fantasztikum* késleltető jellegének teorémája szerint a *titok* előnyomulása megakadályozza a racionális magyarázat térnyerését. A rejtély e regényben megkettőződik, hiszen a kettévált személyiség mindkét fele a *másik oldalon* véli meglátni a megfejtés lehetőségét. A díjnok oldaláról a titok nyelvi természetűnek mutatkozik, de – kompetencia hiányában – megfejtethetetlen (elolvashatatlan/leírhatatlan marad), Elemér oldaláról viszont éppen nem-nyelvinek, nyelvelőttesnek tűnik, s egyenesen a „magas” akkulturáció (a másik fél elérhetetlen vágyálma) akadályozza meg eléré-

⁷⁹ Babits M.: „Remekek hibáiról”, KK. In uő: *Esszék, tanulmányok* II. 52–53.

⁸⁰ Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor. Napvilág, Bp., 2002.

⁸¹ Stemler Miklós: „A magyar irodalmi modernség függelékei – szemelvények a magyar fantasztikus irodalomból”. *Prae* 2005.

⁸² Szűcs Marianna: „Önmagukat olvasó szövegek. Babits Mihály: *A gólyakalifa*, Robert L. Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*”. In Horváth Kornélia – Szitár Katalin (szerk.): *Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*. Ki-járat, Bp., 2003. 418.

sét. A regény elemi narratív paradoxonon nyugszik. A díjnak oldaláról az *írás* idegensége nem válhat az idegenség írásává, hiszen az elbeszélésben olvasható szavak Elemér sajátjai. Csak ő beszélheti el kettejük történetét. Az „Úr ír” mondat, melyre a díjnak elemi iskolai olvasókönyvéből emlékezik, s melyet „belső nótaként” ismételtet („Úrirúrírúrír, úrirúrírúrír”), az ismeretlen terület fölfedezésére s meghódítására irányuló vágyat jelölik. („Úr akartam lenni, úr, aki ír, aki olvas.”) A hódítás, a bekebelezés után nyilván ő maga válhatna azzá, aminek csupán árnyképét ismeri. De a szavak s az írás Táborny Elemér világában maradnak. („Az én második énem története az elfeledett szavak története.” „Ah, a betűk megcsaltak, bűjőcskát játszottak velem, karmoltak, mint a macska, hitegettek, mint az asszony, kábítottak, mint az ópium.”) A díjnak számára maradnak a „legaljasabb és legolcsóbb rémregények, mozarabok és pornografikus nyomtatványok”, a vágy jelei és szupplementumai; hamis betűk, az érzékiség terrénumában. Akárcsak Elemér perspektívájából a díjnak világa maga. („Olyan volt ez, mintha olvasás helyett *átélnék* egy regényt; ösztön szölv, egy kicsit rosszabb az olvasásnál...”)

Aligha meglepő, hogy a mű 1945 utáni recepciójában jelentős befolyásra tett szert *A gólyakalifának* azon, markáns olvasata (pl. Kardos Lászlóé), mely a szociális lelkiismeret példázatának tekintette a történetet. E lehetőséget nem érdemes eleve sutba vetni, hiszen a vizsgált nyelvi-narratív paradoxon a mai érzékenység számára is – *mutatis mutandis* – kérdésben tarthatja azt. A díjnak intellektuális-artikulációs képességének/kondicionáltságának fogyatékoságai erőteljesen opponálják Táborny Elemér ez irányú, a nevelődési történettel megfelelően nyomatékosított kompetenciáit. Az identitás kérdése ugyancsak ennek összefüggésében vetül fel. A díjoknak még neve sincsen, hiszen a történetet lejegyző Táborny elfelejti azt; a díjnak viszont Elemér világának szavait, a műveltség diskurzusát nem tudja föl-idézni stb. A „rossz lelkiismeret regényének” allegorézise persze a „szerző” alakját is bevonja a regény diskurzusának terébe. Ő az, aki mindent megtesz, hogy megírja egy proletár élettörténetét; e vállalkozás azonban – s erre maga a regény narratív „megbillenése” figyelmeztet –, a kultúrák átjárhatatlansága miatt szociografikus szempontból csupán „félsikerrel” kecsegtethet. Visszaulva Babits főntebb rekapiitulált gondolatmenetére: a mimetikus kód fogódzója, mint „hamis” paradigma, nem állhatott rendelkezésre.

(4.) Az *Európai irodalomtörténet* nem csupán mértékadó – s ízlésformáló – messteresszének, de „egy ízlésforma önarcképének” (Halász Gábor) is bizonyul, melyet eszerint nem indokolatlan szellemi önéletrajznak (Ferenczi László) tekinteni.

Az e szövegben megszólaló (meghallani vélt) hang „forrásának” kortársi megjelölése, az általa képviselt vélemény legitimitásának mérlegelése és összevetése ugyanezen forrás más megnyilatkozásaival, nagymértékben külső instanciák függvénye. Az autobiografikus olvasás alakzata ebben a történeti összefüggésben anynyiban feltétlenül a biográfiai érdekeltségre van utalva, amennyiben specifikusan nem-irodalmi, vagyis „valós” motívumok (érdekek és késztetések stb.) is szerepet játszanak benne. Hevesi András, Gyergyai Albert, Cs. Szabó László, Szerb Antal kritikái, a „hűtlenné” vált Szabó Lőrinc, majd Németh László esete, Halász Gábor, Radnóti Miklós, József Attila (szembefordulás és „megtérés”, Apa-fiú szereposztás

stb. konfigurációival) kell, hogy szerepeljenek egy mégoly hevenyészett fősorolásban is. A „külvilág” (életvilág) egzisztenciális, közösségi-társadalmi, politikai stb. aspektusokból összeadódó tapasztalatainak hálózatszerű rendszere diskurzív „politóniaként” tűnik föl a korszak kutatója számára.

Az *Európai irodalomtörténet*ben megrajzolódó szellemi portré értelmezői perszonalizációja forma szerint még nem tekinthető elsődleges iránynak, Babits 1939-es esszéfüzére viszont indexszerűen megnyilvánított műfaji modalitását, a beszélő megnyilatkozásainak keretfeltételeit tekintve is ilyen olvasáshoz utalja befogadóját. „Tanulmányok és jegyzetek, jobbára ismerősek a *Nyugat* közelmúlt számaiból. Együtt mégis új fényt tükröznek, melyben az író mai arcéle élesen kirajzolódik. Talán egyetlen más könyvében sem úgy, mint éppen ebben. Látszatra szeszélyesek a körvonalak, de éreztetik a biztos kezet, mely az irányt ujjában hordja, s a részletvonalkából végül is határozott, erőyes vonással emeli ki a legjelentékenyebbet, a legpontosabbat, az egyedül megfelelőt. (...) Nem érzi szükségét, hogy a mások dalát fújja kórusban másokkal. Arra sem tart számot, hogy az egész világ az ő hangja után igazodjon” – írja a *Korunk* kritikusa Babits *Keresztül-kasul az életemen* című kötetéről.⁸³ Utólag gyakran az efféle, kevésbé invenciózus kritikai szövegek bizonyulnak a legbeszédesebbek, hiszen ezek fedik el legkevésbé a korszak művelt közbeszédében cirkuláló, eszmetörténeti szempontból is releváns alakzatokat. „Hang”, „arc” és „kéz” szemantikai figurái – az önéletrajzi olvasás általánosságban jellegzetes alakzatai – itt mintegy példatárszerűen, egymásra torlódva jelentkeznek. A *prosopopeia* megnyilvánulásának történeti specifikumát ezúttal elsősorban a kollektív szellemmel, de egyszersmind az iránytalansággal is szembeállított individualitás jelentőségének kiemelésében ragadhatjuk meg. (Kórus helyett saját szólam, a Márai által is megírt vezérlő „Hang” helyett vélemény; esetlegesség helyett koherencia.)

Az önéletrajzi olvasás számára felkínált műforma a műveltség és a humánus értékeinek védelmében fellépve, a felelősségvállalás aktusaival pozicionálja az egyéniséget mint lehetőséget egyetemessé. Innováció, határátlépés, a diskurzus poétikai relevanciájú összezavarása kevésbé jellemzi Babits esszéfüzérét. Nem könnyű válaszolni a kérdésre, hogy ez csökkenti-e a szöveg esztétikai értékeit. Az erre vonatkozó ítélet nyilván értelmezői előfeltevések függvénye is. Két dolgot mindenesetre érdemes ezzel kapcsolatban megemlíteni. Babits beszédmódja nem nélkülözi az iróniát, a játékosságot stb., noha nem ezek az elsődleges stilisztikai-poétikai jellemzői. „Választékossága” sem teszi közhelyessé, vagy épp ellenkezőleg: zárttá, párbeszédképtelenné. A korszak írói közül Thomas Mann vagy akár Hermann Hesse, s némi joggal még Chesterton, Gide s a Babits által propagált Proust említhetők (Woolf, Joyce, Faulkner – a korabeli magyar irodalmi diskurzusban is emlegetett modernisták – viszont nem), ha paradigmát kívánunk megjelölni. Másrészt éppen e formáció bátorítja a leginkább a biográfiai olvasás nem-szövegközpontú változatának képviselőit interpretációs gyakorlatuk kiterjesztésére. Ez utóbbinak a szövegtől a nem-szöveg felé ívelő mozgását az alábbiakban a *Beszélgetőfüzetek* megértésének

⁸³ Szentimrei Jenő: „Babits Mihály: Keresztül-kasul életemen” [sic!] [*Korunk*, 1940/1.]. In: *Szerkesztette Gaál Gábor 1929–1940. KORUNK antológia* (szerk. Tordai Zádor – Tóth Sándor). Magvető, Bp., 1976. 158, 159.

példájából kiindulva vázoló. Egyúttal azonban arra is utalok, ez a mozgás akár kontextusképző műveleteket is integrálhatna, Babits verseivel s fikciós prózaepikájával létesítve kapcsolatot.

A Babits-hang elnémulása mint a betegség következménye, az írás mint a beszélgetés kényszerű médiuma önmagukon túlmutató jelentéssel rendelkeznek, amennyiben ezeket az eseményeket nem pusztán egy tárgyilagossáknak vélt biográfiai narratíva (elemeinek) denotátumaiként tekintjük, hanem egyszersmind azt is tekintetbe vesszük, milyen jelentésszintjei bontakoznak ki mindezeknek a Babits-diskurzus összességében. A kézirat (kézvonás) mint a hitelesség forrása e speciális iratokban a *hang* kényszerű, köznapi, életbeli stb., tehát egészen „valós” helyettesítőjeként azzal kecsegteti a szerző iránt érdeklődő utódokat, hogy ezúttal mégiscsak végbe megy a személyiségnek az az önfeltárása, amely általánosságban minden kézirat erős, de beváltatlan ígéretként jellemezhető.

A *Beszélgetőfüzetek* részint a szerző szenvedéstörténetének dokumentumai, részint a poétikai formák (mint „sallangok”)⁸⁴ levetkőzésének, mint a hang (költői/írói/szerzői beszéd) lecsupaszításának éppen-megtörténő, az olvasásban megismétlődő, szemmel látható stb. megnyilvánulásai. A *látható hang* önfeltárásának káprázata, a lélekhez vezető út beteljesült ígéretének illúziója a *passzív* (el-szenvedő és de facto szenvedő) hős révén lehetséges, akinek szereplő-volta azonban végső soron nem a *Beszélgetőfüzetek*ben alapozódik meg. Nemcsak azért, mert a szereplő-hős azonosítás (autodiegetikus első személyű forma) végső soron magában rejti azt a hermeneutikai lehetőséget (a *voyeur* oldalról tekintve: veszélyt), hogy a könyv *irodalmi* önéletírásként, nem-énként, nem-önfeltárásként: irodalomként „lepleződhet le” (vagyis inkább kendőződhet el): hiszen itt is az írásban megformálódó személyiség jelenségével kell az értelmezőnek szembesülnie. Hanem azért is, mert a *Beszélgetőfüzetek* mint könyv a szó humanista értelmében alkalmatlan az olvasásra: nemigen lehet végigolvasni, csupán tallózni benne, vagyis az egész-személyiség megtalálásának reménye folyvást elhalasztódik a töredékes olvasás révén.

Ugyanakkor persze annak reménye, hogy a szerzői beszéd (maga a személyiség) mint *logosz* hallható, folyamatosan hallgatható lehet (s marad), olyan átgondolatlan előfeltevésnek tűnik, amelynek nincsen szüksége magára a könyvre mint *szöveg-re*. A nem-olvasás megelőzi s időben követi az olvasást, olykor viszont helyettesíti is. Ha nem képződik meg a hang megszakadásának alakzata, sem az olvasásban, sem magában az olvasandóban (a szövegben), akkor (bármilyen élettény rekonstruálódik is benne) a körtörténeti narratíva elvégzi a logosz restaurációját. A szerző hangját és kézvonását a biográfus nemcsak kiegészíti, de helyettesíti is, midőn idézi és kommentálja a szerzőt, helyesbíti szavait, pontosítja emlékeit, rámutat az események mozgatórugóira. A biográfus sosem hozza létre a totális Szöveget, csupán utal rá, hiszen e Szöveg maga az Élet, az életrajz hősének az élete, Logosz, mely a biográfus munkáinak olvasója számára mindig virtuális marad, de az életrajzíró számára valóságos. Ő ruháztatott fel azzal a joggal, hogy az alkotó mint teremtő po-

⁸⁴ „S szólok: »Gyermekeim, ti hangok, / vegyetek föl néhány cafrangot, / néhány szalagot és sallangot!« / És fölvesznek néhány sallangot / gyermekeim, a megfakult hangok.” Babits Mihály: (*Mint a kutya silány házában...*)

ziciójába helyezkedjen (egészen – bár öntudatlanul – kartéziánus módon kizárólag az általa létrehozott jelenségeket tekintve voltaképpen-megérthetőnek).

A „biográfus” itt olyan diskurzív lehetőség, mely a Babits-diskurzusban minduntalan realizálódik. A *Keresztül-kasul az életemen* mint kötet (könyv) maga is megszólaltatja az önéletíró mellett az életíró is. Török Sophie „Költészet és valóság” című szövegének beszélője a „tanulmány” önmeghatározást alkalmazza, midőn a kötet közreadásával egyidejűként pozicionált mondataiban kommentálja, mintegy keretbe foglalja saját szövegét. („1933-ban írtam ezt a tanulmányt. Írásom idején a költő nagybeteg volt, akkori aggodalmam színezi gondolataimat. E színezés voltaképpen nem tartozik a nyilvánosság elé, de a nehéz idők szorongása úgy belepte betűimet, hogy most már nem tudnám róluk leválasztani.”) Saját szerepét illetően a jogosultság eredetének megnevezésével („[m]int tanú jelentkezem”) indokolja az értelmező megszólalás jussát. A tanú azonban csupán médium. „Az igazság, a vers igazsága valami előre meghatározott, s bensőnket magasról kormányzó erő” – fogalmaz. A biográfus mint tanú tehát csupán megerősíti, alátámasztja, elősegíti és közvetíti a versek önfeltárását. („Mint Platon eszméinek világa, a művészet is voltaképp csak visszaemlékezés. Érezzük, ha a vers közeledik, mintha az ideák világa villanna elénk, az igazi világ, melynek földi világunk csak múlt és változó árnyéka. S érezzük, hogy meg kell szerezniünk minden áron!”) E szavak Babitsról s Babits verseiről, az ő alkotói küzdelmeiről szólnak. A grammatikai többes részint általános alany, de nemcsak az: a versíró és a tanú mint hitvalló együttes megszólalásának jele is. „Mintha már tudtam volna azt a szót! Csak elfelejtettem. S tudom, hogy a sok szó közül egyik sem az, amit ki kell mondanom. Nem kitalálni akarom, csak megtalálni, amit emlékezetem elfelejtett!” – idézi az utószó szerzője a költőt.

Az igazság mint *alétheia* a sikerre vitt alkotási folyamat eredményeképp megnyilvánulhat tehát a versekben, csupán eszünkbe kell hogy jusson, azaz vissza kell emlékeznünk rá. Török Sophie az életeseményekre való emlékezés során a verseknek nem csupán adalék jellegű kommentárját végzi el, hanem (a versírást mintegy megkettőzve, illetve helyettesítve) társ-szerzővé válik. Nem csupán tanúvá, hanem – az *alétheiára* tekintve – élet-íróvá (a fent vázolt teremtő-pozícióban). A Tanner Ilona pszichobiográfiai analízisét legújabban elvégző Borgos Anna s – a tanú helyzetéből megszólaló – Lakatos István megállapításai (más-más modalitással fogalmazva), egyaránt azt a vélekedést erősítik meg, hogy Babits felesége utóbb sem tudott e függés állapotából kikerülni. „Minden darabja Babitsot gyászolta” – írja Lakatos a költőnő *Sírató* című versfüzetéről. Ugyanő számol be arról is, hogy a költő hátrahagyott kézíratait – egy sajátos mnemotechnika rekvizitumaiként – Babits keze érintését viselő szakrális tárgyak (villamosjegy, kavics, pezsgősdugó) övezték, sőt fedték el – érinthetetlenül. (Emlékiratából megtudhatjuk továbbá, hogy az életrajzi, illetve körtörténeti dokumentációt célzó fényképek elburjánzása is jórészt Török Sophie fotóamatőri elkötelezettségének köszönhető.⁸⁵)

Mindezek után megkockáztatok egy szentenciát. Aki a Babits életműről szól, Babitsról is beszélni kénytelen, s bárkit foglyul ejtethet a „biográfus” szerepének

⁸⁵ Lakatos István: „Séták életem tájain. Tíz fejezet egy önéletrajzból”. In: uő: *A sötétség virágai*. Szépirodalmi, Bp., 1987. 209.

csapdája (nyilván jelen szöveg szerzőjét is). A „szakrális tárgyak” azonban nem elmozdíthatatlanok: az *oeuvre* hozzáférhető, s aligha szorul rá, hogy az értelmező közvetlenül a szöveg-előttis „igazsághoz” igyekezzék fordulni.

A két háború közötti babitsi epika értelmezőit ugyancsak elbizonytalaníthatja, hogy tárgya nemigen alkalmazkodik azokhoz a tematikai-poétikai elvárásokhoz, melyeket a korabeli elbeszélő próza különböző vonulatainak recepciója támasztott. A *Halálfiái* (1927) a 19. századi nagyepika („manierista”, szimbolista stb. módon áthangszerelt) modorában beszél a „hosszú” 19. századról. Stilizált realizmus ez, mely az említett hagyomány referenciális örökségét állítja a figyelem homlokterébe, amennyiben az ábrázolás nyelvét magát is ábrázoltta teszi. Az *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom* (1933) filozofikus negatív utópiának, wellsli „jövőregénynek”, s a didaktikus-szatirikus elbeszélő próza változatának is tekinthető, ugyanakkor e mű is bebocsátást nyert a fantasztikus irodalom (hazai) kánonjába. A fikcióban megalkotott univerzum megkettőzése (mely egyúttal egy lehetséges végtelen sorozat kezdete is) viszont metafiktív alakzatnak is tekinthető. Mindkét mű értelmezhető tehát archaikus konstrukcióként, de a regény „fejlődéséhez” adott hozzájárulásként is.

A Babits „komolyságáról” kialakult, közkeletű kép nyilván megnehezíti, hogy az elvileg lehetséges értelmezői beállítódások közül az érvényesülhessen, mely e szövegekre tekintve a műfaji reminiscenciákon nyugvó poétikai konstrukciónak ezeket dinamizáló, ironikus-polivalens sajátosságait regisztrálná. Jelen dolgozat viszont egy ilyen irányban ható, további vizsgálat esélyéhez is igyekezett hozzájárulni.

HADI-ESZTÉTIKA, TERMÉKENY NYELVZAVAR

ELSŐ VILÁGHÁBORÚS IRODALMUNKRÓL

42

A háború irodalmi megjelenítése nem könnyű vállalkozás. Nem mintha nem lenne konjunktúrája a betűnek is a fegyverek között. Ez azonban többnyire mûzsa nélküli termelékenységű jelent. Az első világháborús Magyarországon a haditudósítások és a célulvuen hazafias irodalom többnyire csupán kiszolgálták a birodalmi léptékű ideológiai igényeket. Eleinte ez kevésbé tűnt fel, hiszen a közvélemény szinte egyöntetűen üdvözölte a hadba lépést. Ám idő múltán egyre többen fogadták kétkedéssel a háborús célt támogató szövegeket. Ady Endrének a *Nyugatban* közölt, idevágó versei 1915-ben már nyíltan háborúellenesek – igaz, ő sosem lelkesedett igazán. Nem úgy, mint Balázs Béla, aki önkéntesként vonult be, a közösség iránti erkölcsi kötelességre hivatkozva. E közösség hol a nemzet, hol az egyszerű emberek, akikkel a hadsereg nagy, egyenrangúsító bajtársi szövetségében lehet csak *valóban* találkozni, hol egyenesen a nemzetközi szolidaritás. Előzetes spekulációiban odáig megy, hogy a szemben álló, egymást pusztító hadviselő feleket e pusztítás révén véli testvéri szövetségbe formálni. Később viszont életszerű és intellektuálisan gazdag beszámolókat ad élményeiről.

Balázs „Menj és szenvedj te is” című sorozatát, mely 1915 elején jelent meg a *Nyugatban*, majd másutt közölt, naplószerű írásait, s 1916-os *Lélek a háborúban* című, ezeket összegyűjtő kötetét, valamiféle átesztétizált háborúszelemlét is áthatja. Ez irodalmi-modernista program. Az egyéniség feloldódásáról elmélkedő szerző az egyéniségre és egyediségre alapozott irodalmi érvényesülést keresi. Intellektuálisan érdekes, bölcséleti igényű elmélkedéseiben és képszerű történet-töredékeiben a háborús élmény esztétikai reflexióját adja. Ugyanakkor magánaplójában a következőket írja: „Olvastam Babitsnak a »Miatyánk 1914« versét, melyet külön műlapokra nyomtatva árulnak. A vers szép, és én valami irigységfélért éreztem, holott ezt soha[sem] szoktam. De nem a műlapokat irigyeltem, nem is a vers szépségét, nem is nyilvánvaló nagy sikerét. A *verset magát* irigyeltem. Azt, hogy Babits, aki otthon maradt, nemcsak testben, de nyilván lélekben is ír 1914-es, háborús verseket, és én, aki elmentem, nemcsak lélekben, hanem testben is, még egyet sem írtam” (Balázs Béla: *Napló 1914–1922*. Magvető, Bp., 1982. 43–44). Az érvényesülés igénye, s a magasabb érdekű, esztétikai becsvágy mellett az etikai igény szól itt Balázs Béla szavaiból. Gondolatmenetében a közösség problémájával foglalkozik, és az ezzel kapcsolatos dilemmák árnyalják az – 1914-ben még töretlen és lelkes, szellemileg az esztétista-dekadens vonaltól a szociáldarwinizmusig indázó s ingázó – háború-pártiságát, mely utólag szemlélve súlyos felelőtlenségnek tűnik.

A háborús irodalom a többes szám művészete. Hazafias nyilatkozatok, politikai szónoklatok, kormányzati propaganda – a nyilvános beszéd terei nem kedveznek az

egyéni beszédnek s egyedi gondolatnak. Balázs könyve – bár naplója szerint fiktív elemeket is tartalmaz – éppen személyes, intellektuális-egzisztenciális élményfeldolgozása, én-közlései miatt lesz hitelessé. Babits Mihály említett költeménye viszont oly módon, hogy a többes szám első személyű megszólalást átértelmezve, szokatlan módon alkalmazza.

Miatyánk ki vagy a mennyekben,
 harcokban, bűnökben, szennyekben,
 rád tekint árva világod:
 a te neved megszenteltessék,
 a te legszebb neved: Békesség!
 Jöjjön el a te országod.
 Véres a földünk, háboru van,
 kezed sújtását sejtjük, uram,
 s mondjuk, de nyögve, szomoruan,
 add, hogy mondhassuk könnyebben –:
 Legyen meg a te akaratom!
 mint angyalok mondják mennyekben. (...)
 (Babits Mihály: *Miatyánk* – 1914)

A *Miatyánk* – 1914 „kibővítő” a jézusi imádságot. Az alapszöveget kiegészíti: átszövi és értelmezi a történelemnek kiszolgáltatott, kortárs emberi közösség panasa. Az így létrejövő, Istenhez fohászkozó beszéd nem idegen a Biblia szellemétől. A sirámok, zsoltáros könyörgések archaikus tisztasága, és a kiáradó kegyelembe vetett bizalom reménysege egyszerre jellemzi a verset. Ám „stratégiája” egyszersmind modern-ironikus. A soráthajlások felerősítik a szakrális alapszöveg és az apokrif szöveg kétértelmű viszonyából adódó feszültséget: azt, hogy pro forma mindig csupán egyetlen apró lépés választja el a blaszfémiaától és tagadástól. De éppen így, ezáltal lesz még hitelesebbé, elemi erejűvé. A többes szám első személyű közlés az imádság kettős értelmű megszólításformája és odafordulási formája (explicit: „mi atyánk”, implicit: a „mi atyánk”) révén, és az imádságforma aktualizáló újraértelmezése révén a tényleges és időszerű közösségi tudat létrejöttének mintázata. A Balázs Béla által említett „nyilvánvaló nagy siker” nem a vers magánvaló szépségének, hanem etikai és esztétikai programja élő dinamikájának tudható be, melynek látszólag talán esendő, de távlatosan egyetemes békeüzenete messze túlmegy a kor *tipikusan* naiv történelemgondolatán. A mű sok tekintetben a *Jónás könyve* előképek tekinthető.

A közösség nevében szóló költő 19. századi típusa a modern háború érdekmechanizmusok vezérelte gépezetszerűségében alapvetően időszerűtlen. 1914 egy csapásra véget vetett a romantikus nemzeti és jogeszmények igazoló erejére épített erőszakkultusznak, és kiprovokálta a háború kritikáját. A maga idején ez persze korántsem volt ilyen nyilvánvaló. Az éppen történő események sodrásában sokak számára éppenséggel a militarista ideológia által felkínált közös élmény tűnt időszerűnek. Így volt ezzel Gyóni Géza is, akire Balázs Béla az idézett naplójegyzetében Babits és Ady mellett mint „1914-es” költőre hivatkozik. Gyóni a „háborús

költészet” közösségi jellegét, a költő szószólói szerepét feltételezve jóval kevésbé bizonyul kételkedőnek, mint pályatársai, noha korábban pacifista művekkel hívta fel magára a figyelmet.

Hurrá, testvér, csak most szorítsd még,
Rontsunk reájuk énekelve!
Velünk az Isten s minden szentség,
S velünk harcol Petőfi lelke.
S ha úgy akarja Végzet-úr
S rablók golyója minket is talál, –
Hurrá, testvér, a mennyországban is
Petőfi lelke vár!
(Gyóni Géza: *Petőfi lelke*)

A *Petőfi lelke* a magyar közösségi tudat megragadó erejű indulója. Sajátossága, hogy formájában, beszédmódjában és eszmekörében is a címben és refrénben megidézett költő-előd költészetéhez és tetteihez kapcsolódik, a felhívó erő politikai és retorikai radikalizmusát némi adys poétikai radikalizmussal fűszerezve. A végső instanciákra alapozott igazság-bejelentés hatásmechanizmusához hozzá tartozik, hogy (a *Nemzeti dal*hoz és a *Csatadal*hoz, másfelől pedig *A XIX. század költői*hez – hasonlóan) oly módon vonja be az olvasót a maga kijelölté értelmemvilágba, hogy kész helyzet elé állítja, s ily módon azonnal ki is jelöli számára a legmesszebbmenőkig való azonosulás lehetőségét és kötelességét. A felszólításnak ily módon nem külső-imperatív értelme van. Ez azonban az adott helyzetben akart-akaratlan visszaélés a *kész helyzet* retorikájának a jogvédelemre alapozott Petőfi-féle forradalmi formájával. („És mindenütt, hol a zsványtság ellen / A jog nevében dörren egy mozsár, / Emész-tő tűzben, bosszuló fegyverben / Petőfi lelke jár.”) Mert a – nyilván jóhiszeműen fölelevenített – polgári és hazafias szabadságmítosz most csupán elfedi a birodalmi érdeket. A kész helyzet ugyanis itt nem az erkölcsi döntés szabadságát megengedve, hanem az akaratot magához hajlító, idegen kényszer erejével bizonyul megke-rülhetetlennek. Erről az alapvető különbségről azonban nem „tudnak” az idézett költemények. (Még áttetszőbben nyilvánul meg ez a birodalmi métely Gyóninak a Szent László-legendát megidéző-újrairó, enyhén adyzáló műköltészeti kísérletében, a *Ferenc Ferdinánd a hadak élén*ben: „Szent László óta aludt a legenda, / És csodás fénnel ime újra támadt: / Szent dördüléssel ajtaja kipattant / Az artstetteni szomoru kriptának. // Szent dördüléssel ajtaja kipattant / S lovára pattant a legendás herceg. / Ferenc Ferdinánd jár a hadak élén, / S orgyilkos-ország rettegéssel reszket. (...) Szent dördüléssel mikor dörg az ágyu, / Ferenc Ferdinánd jár a hadak élén...”)

Gyóni Géza *Lengyel mezőkön, tábornok mellett* című kötete már 1914 karácso-nyán napvilágot látott az ostromlott Przemysl várában, és csakhamar tízezer pél-dányban kelt el a katonák körében. A könyv kalandos körülmények között jutott el Budapestre, ahol szintén kiadták, és rendkívüli figyelmet keltett. A kincstári-ha-zafias sajtó és irodalom Rákosi Jenő vezényletével rohamtempóban kanonizálta a szerzőt és művét, s kijátszotta az egyre nyíltabban háború-szkeptikus *Nyugat* ellen, ahol történetesen nem kapott túlzottan kedvező kritikát. Ez is hozzájárulhatott, hogy

(az egyébként addigra a *Nyugattal* a maga háborúpártisága miatt szintén összekülönbözött) Balázs Béla vita-verssel vezeti be a már említett, *Lélek a háborúban* című kötetét. A napló tanúsága szerint már régóta vágyott, saját háborús költemény a *Csendesen!* (*Üzenet egy macsvai lövészárokból Przemysl várába*) címet viseli.

Tedd el a zászlót, nincs mit lobogtatni,
Azért, hogy kissé reccsen a hajó.
Rossz vihar vágta más hajókhoz
De nincsen ezen szavalni való.
Csendesen.

Mert itt szolgálunk, itten helyt is állunk,
Meg is halunk, mert hajón ez a rend.
Vagy mi, vagy ők. De dalolás az nem lesz.
Matróz-testvérek várnak odalent
Csendesen.

Hajónk, hajónk az megmarad bizonynal
De minket bűnnek vérhulláma nyel be.
Rejtsd el zászlód: tiszta éneked.
Mi már sül[!]yedjünk így el: tisztelegve,
Csendesen.

(*Lélek a háborúban*. Balázs Béla honvédtizedes naplója
Divéky József rajzaival. Kner, Gyoma, 1916. 7.)

Csakúgy alkalmi művészet ez, mint a Gyónié, aki éppenséggel a goethei értelemben vett alkalmi, azaz közösségi költő naiv típusát képviseli a magyar modernségben, még ha a megkésettség és a világháború körülményei folytán eleve bukásra ítélve is. Balázs polemikus műve a vitatárs költői retorikájához kapcsolódik, de a klasszikus hagyomány felől mintegy kiigazítva azt, amennyiben az állam hajójának topozát megidézve festi meg a közösségért önmagát méltósággal és csendben feláldozó egyének képét. A vers hatása egy paradoxonon nyugszik: a hallgatás imperatívuszát és a *csendet hangoztatja* – az erkölcsi parancs mindkét félre érvényes („dalolás az nem lesz”; illetve „Rejtsd el zászlód: tiszta éneked”). A vita-költemény a grammatikai személyek célzott alkalmazásának szintjén lép ki óvatos keretei közül: a megszólított mindig „te”, azaz egyén; a megszólító mindig „mi”, azaz közösség.

Szintén az *állam hajója* allegória áll Babits Mihály azon művének középpontjában, amely történetesen a címével is utal a közösségi költészet műfaji-poétikai problémáira.

Ó, mikor oszlik már a kód?
hol késik a vigasztaló?
Örvények és sziklák között
hogy ing a kis magyar hajó!

Nekem már sírni sem szabad,
talán összerezenni sem
ha látom, hogy a forgatag
elkapja egy-egy kedvesem.

És átkoznom sem a vihart
s kiáltanom borzadva, hogy
csekély deszkánk talán kitart,
de drága vérünk színe fogy. (...)
(Babits Mihály: *Alkalmi vers*)

Az *Alkalmi vers* a közösségért aggódó szószóló beszédét viszi színre. Az aggodalomnak nemcsak a következmény, a szerettek halála a tárgya, de a kiváltó ok is: a vihar, azaz – a költemény allegorikus rendszerében – a háború. A 19. századi klasszikus és romantikus, nemzeti érdekű líra legjavával összecsengő mű közvetlen politikai üzenete kettős: kódolt beszédével részint a háború ellen, részint a háborús cenzúra és véleményiktatúra ellen emel szót.

Az ének, a személyesnek ez a közösségi-lírai megnyilvánítása, a hagyománynak ez a modern szerepköltészeti s formai újrendezése az első világháborús háborús költészet *másik* alapvető iránya. A kincstári-hazafias költészet jellegzetesen a hagyomány parazita újrafelhasználásában érdekelt, a közhely reflektálatlan művészetét adja, s ily módon mára jobbára kihullott a kulturális emlékezetből. Az utóbbi a propaganda és általában az ideologikus reflexek lebontását kísérli meg, a tapasztalatot nyilvánítja meg, s már csupán ezáltal is a szólásszabadság és lelkiismereti szabadság érdekében cselekszik. Az előbbi fölvirágzik a háborúban, költői a hatalom árnyékában vagy zsoldjában tevékenykednek („Eduárdoknak hangos éljenektül / zengő poéták...” – mondja Babits a *Háborús anthológiákban*), s ami új esztétikai dimenziók alapja lehetne, náluk eleve devalválódik („lubickoltok az ingyen élmény / ezrek könnyétől sós vizében”). A hadi-irodalom e típusa nem lesz maradandó, sokkal inkább a némaságban kiküzdött szó, jósolja meg Babits Mihály: „hogyan hallgattok és apadtok / ha egyszer elhallgat a szél // s csupán a szív és könny beszél! // (kicsi marad aki ma hajlik! / csöndnél a tűnt hang nyoma némább!): / azok beszélnek, kik ma némák! // Van némaság, mely messze hallik, / s sok mára visszafulladt ének / hangokkal terhes a Jövőnek!” A jóslat második fele is igaznak tűnik: ha Babitsnak nem is épp e verse, de a *Húsvét előtt*, a *Fortissimo*, s a (többek által vitatott, és legérdekesebb) *Szittál-e lassú mérgeket?* alapvető, ma is nagy hatású, érzéki-intellektuális lírai megfogalmazásai a háború és a forradalmak személyes, közösségi és ars poetica tapasztalatának.

A szó lehetőségeinek e próbatétele nem csupán a magyar költészet dilemmája. Bár a háborúban győztes nemzetek irodalmáról könnyen azt feltételeznénk, hogy nem volt oka megkérdőjelezni az ideologikus beszédet, éppen nem ez a helyzet. „Died some, pro patria, non dulce non et decor...” – írja Ezra Pound a *Hugh Selwyn Mauberley* című poémájában. „The old lie: *Dulce et decorum est / Pro patria mori*” – olvashatjuk Wilfred Owen *Dulce et Decorum Est* című versében. Mindketten Horatius sorait visszhangozzák (Édes és dicsőséges / A hazáért halni), csak éppen

erős kritikai éllel: az utóbbi „régí hazugságnak” nevezi a hazafias kitélt, az előbbi pedig a harcokban való részvételt magát nevezi nem-édes és nem-dicső (lelki) halálnak. Owen művében a gáztámadás okozta gyógyíthatatlan sérülés tüneteinek megrázó és részletes leírása készíti elő a kegyetlen, ideológiakritikus megjegyzést. „Miféle lélekharang jut azoknak, kik úgy hullnak el, mint a barmok?” – hangzik Pilinszky János fordításában egy másik híres verse, az *Anthem for a Doomed Youth* kezdősora („What passing-bells for these who die as cattle?”). Csak „a puskák vad dühe, s a karabélyok kattogása”. E sorok Pilinszky Benjamin Britten *Háborús rekviemjének* ismertetésében (*Új Ember*, 1966) olvashatók magyarul. Owen halála a háború utolsó napjaiban performatív eseményként „nyomatékosította” mondandóját. Britten ma is gyakran játszott zeneműve latin liturgikus szövegekből és az angol költő műveiből építkezve állít maradandó emlékművet a második világhégés után a háború, minden háború áldozatainak.

Az angolszász háborús irodalom ideológiakritikája társadalomkritikán alapul, azok ellen szólva, akik a háborúba küldik az ifjúságot. Éle nemcsak a harctéri borzalmak, de a háborút gerjesztő hatalmak, emberellenes akaratok és haszonleső ügyeskedés ellen is irányul. Poundnál ezt a radikális ironia nyomatékosítja, egészen a háborús költészet paródiájáig.

Tízezernyi halt meg ott,
S a legjobbak közül közöttük,
egy fogatlan vén ribancért,
Egy elfuserált kultúráért

(Ezra Pound: Hugh Selwyn Mauberley. Ford. Kappanyos András.

In *Ezra Pound versei*. Európa, Bp., 1991. 28. Eredetiben: „There died

a myriad, / And of the best, among them, / For an old bitch gone in the teeth, / For a botched civilization”.)

A háború alatt s közvetlenül utána jelentkező, új költészeti és irodalmi hullám egyik főmotívuma az ellenség esszenciális ellenség-voltának relativizálása, s a hadi helytállás mindenek felett álló jelentőségének, mint a háború morális igazolásának relativizálása. A „régí hazugság” és a háború értelmetlen volta a modern hadviselés mindenre kiterjedő és mindenre túlterjedő totalitásából következik. Hemingway korai regényeiben (*Fiesta, Búcsú a fegyverektől*) olyan, fiatal szereplőkkel találkozunk, akiknek testén és lelkén ugyan maradandó nyomot hagyott a világfelfordulás, melynek részesei voltak, de annak emlékével nem tudnak azonosulni. A cselekmény időnként a kiérdemelt, de át nem vett, elbitorolt vagy éppen leértékelt, s többé-kevésbé folyton kigúnyolt vitézségi érmek körül forog. Remarque népszerű és hatásos műve, a *Nyugaton a helyzet változatlan* a harctéri tapasztalatot nemzedéki élményként mutatja be, mely másokkal megoszthatatlan, mert a lecsapó gránátoktól szétszaggatott testek, az örökös rettegés, a fásult éhezés, a gyilkolás mámora olyan bajtársi szövetséget teremtenek, melyből hiányzik a felnőtt társadalom minden állásigos szólama. Márai Sándor *A mészáros* című kisregényében a kéjgyilkos figuráját láttatja a háborús elvárásoknak leginkább megfelelő hősként. Ugyanő a *Zendülő*ben egy apa nélküli világot mutat be, melynek kamasz hősei a háború árnyékában

lázadnak a felnőtt társadalom szabályai ellen. A háborús tapasztalatnak ez a nemzedéki íve számos irodalomban és kultúrában nyomon követhető.

A háborús irodalom a fentiek nyomán a szólamoktól a tapasztalat elmondásának kiküzdéséig tartó nyelvi-poétikai küzdelemsorozatként is tekinthető. Gyóni Géza költészete is bejárja ezt az utat. Legismertebb verse a hátország kritikájából kiindulva mutatja be a csatatér világát.

Csak egy éjszakára küldjétek el őket;

A pártoskodókat, a vitézkedőket.

Csak egy éjszakára:

Akik fent hirdetik, hogy – mi nem felejtünk,

Mikor a halálgép muzsikál felettünk;

Mikor láthatatlan magja kél a ködnek,

S gyilkos ólom-fecskék szanaszét röpködnek, (...)

Csak egy éjszakára küldjétek el őket.

Az uzsoragarast fogukhoz verőket.

Csak egy éjszakára:

Mikor gránát-vulkán izzó közepén

Ugy forog a férfi, mint a falevél;

S mire földre omlik, ó iszonyu omlás, –

Szép piros vitézből csak fekete csontváz.

A *Csak egy éjszakára...* poétikája az Arany János-i költői hagyományt viszi tovább a maga sajátos érzelmi szertelenségével, hogy ily módon mutassa meg az áldozatvállaló kiszolgáltatottság hősi voltát. Gyóni kései versei, melyeket a fogságból juttatott haza, különösen megrázóak. Az alkalmi, közösségi költő itt a halál árnyékában, szétdúlt idegekkel igyekszik utoljára kimondani a lélekbe markoló iszonyat nevét.

Ám épp e szó meglelése oly bajos a kor irodalmában. Ady Endre 1915-ben *A halottak élén* címmel írja meg egyik legfontosabb versét, melyet majd 1918-as kötetének címadó darabjául választ. Ez a könyv az apokaliptikus biblikus látomásait felsorakoztatva írja körül a harcokat, s a korszak civil háborús élményét. De ehhez az ő költői műhelye kellett: a kultúra készen álló mintázatai nem képesek e tapasztalatok adekvát megmutatására.

Megfigyelhetjük, az alapvetően az anekdotikus történetmondás hagyományában gyökeredző magyar kispóráz hogyan szembesül a világháborúval, s hogyan alakít ki új stratégiákat. Herczeg Ferenc *Tűz a pusztában* című kötetének több darabja is idesorolható: így például *Az 1915-iki rózsák*, *A fiú* és *Az idén nem lesz karácsony*, melyek a harcolókért aggódó otthon maradtakat, a búcsúzás, a reménység és a gyász helyzetét és lelki eseményeit mutatják meg. Lélektanilag hitelesen és emlékezetesen, és nem melleleg anélkül, hogy kilépnének a mikszáthos modorból. *A hadiárva* a szegénység sújtotta hátországról, *A tábornok leánya* az alkalmatlan hadvezetésről ad éles szemű és finom hangú rajzolatot s kritikát, mellékszereplő típusú hősök egyéni sorsfordulóit megmutatva. *A gyöngeszívű ki-*

rály az allegorikus mese műfaját megpróbálva fokozza fel az utóbbiakban megcsendülő szecessziós hangot (Herczeg Ferenc: *Tűz a pusztában*. Negyedik kiadás, Singer és Wolfner, 1917).

Herczeg kitűnő elbeszélő, de nyilvánvalóan nem ő a voltaképpeni háborús írónk. Tersánszky Józsi Jenő már inkább, hiszen a frontról küldött haza írásokat, melyeknek egy része, a *Nyugat* szerkesztőjének biztatására, egy teljes kisregény szövegévé állt össze. *A viszontlátásra drága...* (1916) formáját tekintve szecessziós ízű levélregény, amelynek női elbeszélője egyre zavarba ejtőbb élményekről számol be. A frontkatonaság tisztjeinek kiszolgáltatott, majd e helyzetbe beleszokó lengyel úri-kisasszony szomorú története olyan szféráját mutatta meg a háborús tapasztalatnak, mely korábban hozzáférhetetlen volt.

Az újságírói szerepkörbe épp ekkor beletaláló Móricz Zsigmond háborús riportjaiban és elbeszéléseiben jól nyomon követhető annak íve, hogyan jut el a hadi-anekdoták és vitézségi jelentések világától az egyes ember harctéri tapasztalatának hiteles megmutatásáig. A hősök és vesztesek összefonódó szerepei és gyakran hasonló lélekkepletei számos történetben megmutatkoznak. S bár a hírlapi tudósító végső soron nem lép ki a kincstári hazafiasság köréből, és valamiféle kettős látás jellemzi (például a rekvirálásokat hol civil együttérzéssel, hol katonai reálszemlélettel mutatja meg), e munkái között sok igen emlékezetes darabot találunk. (Pl. *Két kis magyarok, Lázban, A nevető ember*.) Elbeszéléseiben már kevesebb kötöttségnek kellett megfelelnie. A *Kis Samu Jóska* az ellenséggel szolidáris közkatona megható története, a *Szegény emberek* pedig, mely az egyik legfontosabb magyar novella, a háborús pszichózis megrázó ábrázolása.

A háborús valóság megmutatásának nagy kísérlete a hadi-esztétika és a termékeny nyelvzavar kettősségében bontakozott ki. Különösen élesen mutatkozik meg ez Kassák Lajos művészetében, akinek háborús kisprózája is jelentős (*A fekete vonat, Ballada, Eltolt figurák*), de igazán maradandót e témáról a költészet terén alkotott. Az *Eposz Wagner maszkjában* című műve (1915) olyan eszközökkel rajzolja meg a háborús jelenséget, melyek addig teljességgel ismeretlenek voltak a magyar irodalomban.

Zzzzű... bum, bum... bumbumbum.

Bősz ágyúcsordák ugatnak a térben

s a vér már bíbor szökőkutat játszik,

röhög a szél, szakad a karcsú köhidak gerince

s a völgyben veszett lokomotívok ritmusa szédít.

Vahiu... hijji-hi-hi-hi-hi-i-i.

A hangutánzásra és mellérendelésre épülő csatakép futurista találmány, s Kassák nyilvánvalóan merített is ezen irányzatból. Ám, mint Derék Pál kimutatja, míg Marinetti versei a felsorolás radikális technikájára épülnek, és tartózkodnak az értelmileg és érzelmileg koherens ábrázolástól, addig az *Eposz Wagner maszkjában* éppen e felé törekszik. S bár nem hagyományos eszközökkel dolgozik, a kultúra és a vallás köréből vett képzetei megakadályozzák a poétika dehumanizálódását. (Lásd Derék Pál: *A vasbetontorony költői*. Argumentum, Bp., 1992. 16–17, 20–

21.) A mű egyes darabjai a *Nyugatban* láttak napvilágot, 1914–1915-ben, noha esztétikai programja nem éppen „nyugatos”: a futurizmus mellett az expresszionizmussal hozható összefüggésbe.

Valahol meleg babusgató fészkek
és száz szerelmes asszonyi ágyék várja a katonákat,
de itt mindenütt vér, vér és ők nem tudnak csak ölni.
Fölöttük vad acélmadarak dalolnak a halálról,
pre-pre-pre, pre... pre... rererere... re-re-e-e-e...
és vér, vér, vér és tűz, tűz, tűz,
vér és tűz és fölötte, mint repülő sakál vonít a srapel,
Zizegő golyóraj... Égő acélüstökösök... Szürke, zömök gránát...
s valahol a tajtos sörényű óperenciákon,
mint vérmes bronzbikák bogárganak az U9 és XII-ök.
Fu-u-ujjjiii... bum... bururu-u... bumm... bumm...
siü-cupp, paka-paka-paka-paka-brura-rü-ü-ü-ü...
fru-urrru-u-u-u... pikk... frrrrrrrru-u-u-u-u-u,
a porban égő rózsabokrot forgat a szél.

Ó jaj!... Testvér! Jézuskínszenvedése!... Mármámanyam!

A füst sebesre marja a katonák torkát,
de a látás még egyszer törre élesedik a fekete gyapjún,
a dombokon két esett öszvér körme kapálja az eget,
aztán lassan-lassan az is elmerül a térben
s a végtelen pusztában, mint riadt, szakadt inu ordasok,
a földszínű katonák jajongva lopják szegény beteg szívük
és ahová lépnek mindenütt, vér... vér... vér.

A hallás, a látás; a maró füst, a seb érzékei és szubjektív érzékkörei képviselik az egyik poétikai pólust, a megszemélyesítések, a totálképek, valamint a vallási képzetek és a mesei elemek a másikat. A poéma képisége szinte tobzódik a vérben. Az ölés az ölelést konnotálva bukkan fel (a „nem tudnak csak ölni” másfelől Ady *Krónikás ének 1918-ból* című versét előlegzi), a szerelem és a halál már-már egybeemosódnak. A harctér veszélyeit a fenyegetés materiális valósága („Szürke, zömök gránát”), kozmikus pompája („Égő acélüstökösök”), és hangzó jelenléte („Zizegő golyóraj”) hangsúlyozza. A jelenetet a felkiáltások révén igen drámaivá, utolsó, mozgalmas totálképe révén pedig filmszerűvé válik. Legfontosabb talán mégis a zeneisége. Csehy Zoltán ezt belátva, s a mű egy Wagner-utalását kibontva, a *Parsifal*l veti össze a költeményt, és a két mű cselekménye, zeneisége és szimbolikája közötti párhuzamokat hangsúlyozza (Csehy Zoltán: „Mint ezer wagneri orchester”. In *A Kassák-kód*, 1998).

A háborús irodalom „végső lehetősége” talán mégsem ez a totalitás-kísérlet, hanem a paródia. Karinthy Frigyes *Így láttátok ti. A háborús irodalom karikatúrája* címen közzölt torzképeinek tanúsága szerint a háború megmutatása során annyiszor

elkerülhetetlennek bizonyult szűklátókörűség, sőt hazugság elsősorban magából a helyzetből következik. Műve a háborús irodalomban és a haditudósításokban virágzó kompromisszum és szépelgés, tévedés és mellébeszélés kegyetlen és szellemes kritikája. De egyben annak belátása és irodalmi színrevitele is, hogy a konvenciók és a stílus automatizmusai, s általában véve az addigi poétikai formációk, alkalmatlanok a hadi események esztétikailag hiteles megmutatására.

A „látás” és az „írás” viszonyának problematikus voltát már címében is hangsúlyozó mű maga is hozzájárult az új írásformák létrejöttéhez.

A MODERNSÉG ALTERNATÍVÁI

MAGYAR NŐI IRODALOM A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN

A női irodalom (másként nőirodalom) fogalma lassan meghonosodik a magyar kritikai és irodalomtörténeti diskurzusban, noha korántsem vált még olyan természetessé, mint a *women writers*, *women's writing*, *women's literature* kifejezések az angolszász irodalomértésben. A téma néhány esztendővel ezelőtt emlékezetes vitára is alkalmat adott, melynek során az *Élet és Irodalom* hasábjain a vélemények és modalitások spektruma a teljes elzárkózástól a harcos jogvédelemig terjedően rajzolódott ki. A jelenkor hazai irodalmi jelenségeit illetően – s ez a 2003-as polémia tanulsága is – általánosságban az a tendencia látszik érvényesülni, hogy a sajátos női tapasztalatokat konstatáló, közvetítő és egyben poétikailag konstituáló kezdeményezések oly módon nyernek teret az irodalmi közlésmódok között, hogy egyúttal új esztétikai lehetőségeket is kirajzolnak. Bár recepciójuk korántsem egyértelmű, hiszen a tematikus és prózapoétikai „elkülönbözések” nem mindig és mindenki számára viselkednek a szemiózis lehetőségeit megnyitó alternatívákként. A női irodalom ügye már nálunk is túl van azon, hogy a feminizmus „belügyeként” lehetne számon tartani. S maga a feminizmus sem tűnik föl az „irodalomértő” közvélekedés számára oly zárt – és irodalomidegen – jelenséggént, mint akár még a kilencvenes években is. A kisajátítás (illetve annak vélelme) helyett a „kiáradás” alakzata jellemzi a téma beszédkontinuumát, melyben magának „a témának” a hasadása is végbemegy. A literatúra intézményrendszerét és piacát tekintve a (tematizálása nyomán) nemritkán homogénnek vélt „nőiség” helyett egyre inkább női diskurzusok és kommunikatív gyakorlatok többféleségéről beszélhetünk. Némiképp egyszerűsített megközelítésben: a provokatív hang éppúgy teret nyer, mint a konzervatív. Az *Éjszakai állatkert* című antológia (Bódis és mtsai, 2005) és Szabó Magda életműve egyaránt alkalmasak arra, hogy tapasztalatokat „közöljenek” az olvasókkal. E vonatkozásban egy platformon állnak tehát, a normasértés (önmagukban is viszonylagos, tehát a diskurzusok interakciójában alakuló) nyelvi-tematikus tényei ugyanakkor elkülönöztetik őket egymástól a recepcióban. (Az *Éjszakai állatkert* fogadtatásának elemzését lásd Séllei, 2007: 182–202.) Divergencia és konvergencia idevonatkoztható ellenförgalmainak logikáját elbizonytalanítják az „irodalmisság” éthoszában, esztétikai ideológiáiban és interpretatív mintázatain túllépő megközelítési, használati módok. Az irodalmi közlés kulturális jelenséggént és cselekvésként tűnik fel, más regiszterek és médiumok összefüggésében. A populáris mezőben érvényesülő kulturális sztereotípiák, sablonok ugyanakkor olyan formációk létrejöttét indukálhatják, melyek (eltérő) tapasztalatok reflektált utánpótlását teszik a befogadásban lehetővé. A nőként létezés testi, érzelmi, élettörténeti aspektusainak reflexiója egy radikálisan megnyíló mediális térben megy végbe, melyet egyszerre jellemez a szabad véle-

ményalkotás, a nézetek cseréjének nagy sebessége és a véleményformáló közhelyek uralma.

Az angolszász irodalmi diskurzusban a női irodalom és a feminista kultúra kortárs jelenségei visszamenőleg változtatták meg önnön történeti kontextusukat. Legalább két diskurzív-strukturális okra vezethető vissza, hogy a magyar irodalomértésben egyelőre nem ment végbe a nyugatihoz hasonló átrendeződési folyamat. Egyrészt a feminista irodalomkritika hatásának, tehát e beszéd- és értésmódnak mint hatást-ellenhatást kiváltó, dinamizáló paradigmának a viszonylag korlátozott ereje, jelentősége (Kádár, 2003; Séllei, 2007). Másrészt jó ideig csekély mértékben érezte hatását a „kulturális fordulat”. Az ebből következő szemléletváltás – egyéb hatásai mellett – láthatóvá teszi az irodalmár számára az interpretáció, illetve általában a megértés alapjait előíró, esztétikai (és egyéb) ideológiákat is. E körülmény lassankénti megváltozása a tárgy kutatásának diszciplináris feltételeit a (feminista) performativitástól elkülönülő irányokban is kedvezően befolyásolja. A női irodalom – elsősorban az elbeszélő irodalom – „felfedezése” az esztétikai ideológiák kritikai-reflektív szemlélete nyomán az irodalomtudományos mezőben mindazonáltal szükségképpen másként megy végbe, mint ha pusztán a társadalmi kommunikatív gyakorlatok egyikeként vizsgálnánk meg az idevágó szövegeket.

Az „1948 előtti modernség női irodalma” formula egy politikai korszakhatárral operál. Mindenesetre ez nagyjából egybeesik azzal a nemzetközileg alkalmazott terminussal, amely a modernizmus végére vonatkozik (1945 – szintén politikai korszakhatár – vagy 1941: ez utóbbi Joyce és V. Woolf halálának esztendeje). A késő modernizmus (*late modernism*) vagy késő modern irodalom (*die Spätmoderne*) kibontakozása a húszas évekre tehető. A magyar irodalom történeti vizsgálatában Kulcsár Szabó Ernő koncipiáló kezdeményezése és elemzése nyomán honosodott meg az e fázist vagy paradigmát elkülönítő szemlélet. Minthogy a dátumok nem tekinthetők valódi határvonalaknak, csupán a paradigmákat elválasztó szimbolikus jelölőknek, a női irodalom összefüggésében is érvényes: a voltaképpeni kérdés az, hogy az egyes irodalmi beszédmódok – és a hozzájuk csatlakozó kortárs értésmódok – milyen történeti kontextusokban képesek megnyílni az őket faggató mai értelmező számára.

A 20. század első felének magyar női irodalma elbeszélhető alapvetően társadalomtörténeti szempontok alapján, de (emellett) esztétikai szempontokat figyelembe véve is. Ezt az angolszász „esztétikait” (*aesthetic*) talán „kulturális/poétikai értéktulajdonításként” lehetne körülírni. Érdemes megfontolni Rita Felski azon javaslatát, hogy a kultúratudománynak célszerű az irodalomtudománnyal mint kialakult diszciplináris hagyománnyal együttműködni (vö. Felski, 2004). A kultúratudományban (és a kultúratudományként elgondolt és művelt irodalomtudományban) ez nem visszalépést jelent, hanem egy indokolatlanul mellőzött aspektus újrafölvételét és hasznosítását – és természetesen előmozdítja a szakma más ágazataival és iskoláival való párbeszéd lehetőségét is.

A feminista irodalomkritika különböző módszereinek, így például a dekonstruktív retorikai elemzéseknek vagy a társadalmi elvárások szövegszerű manifesztációit tárgyszerűen regisztráló vizsgálatoknak egyaránt tér nyílik tehát, s mindezek az értelmezések – mint ezt reményeink szerint a jelen összeállítás igazolja – hozzá-

járulnak a modernkori magyar női irodalom szélesebb körű megismeréséhez, és előmozdítják annak méltánylását. Lux Terka, Ritoók Emma és Szenes Erzsí írásai megérdemlik a figyelmet, éppen esztétikai kvalitásaik miatt is. A jelenkori olvasó számára jó eséllyel nem pusztá társadalomtörténeti dokumentumokként, hanem megújuló jelentéslehetőségeket felkínáló irodalmi szövegekként nyílnak meg, s ez óhatatlanul is felveti a kánonformáló tényezők reflexiójának kérdését is.

Tutsek Anna – a *Magyar Lányok* szerkesztője – lányregényei a populáris regiszter társadalmi funkciókat demonstráló arculatát példázzák (s emellett egyébként számos további izgalmas kérdést fölvetnek például az olvasástörténettel és a kánonok pluralitásának diskurzív feltételeivel összefüggésben). Vizsgálhatók kifejezetten az egyes periodikumok: a „női” és „családi” lapok, a *Magyar Lányok*, az *Érdekes Újság*, az *Új Idők*, a *Magyar Uriasszonyok Lapja*, a *Párisi Divat* stb. is. (Az *Új Időkkel* kapcsolatban lásd Kádár, 2002.) A szerkesztési elvek és gyakorlat, a szerzők köre és a jellemző tematika mellett a kulturális közvetítés és termelés mediális aspektusa is rendkívül informatív lehet. A szövegek és képek viszonya, a tipográfia és ikonográfia stb. éppúgy, mint a szerkesztői üzenetekben és a hirdetésekben kirajzolódó női- és férfiidentitás-konstrukciók. A „közönség” megkonstruálása a lapban csakúgy kutatásra érdemes téma, mint a tényleges közönségről elnyerhető történeti ismeretek, s az irodalom, művészet és az új és áthagyományozódó szerep-képletek és szociokulturális gyakorlatok viszonya a társadalmi tudatban és a mediatisált térben.

Mindazonáltal fennáll egy paradox – strukturálisnak is nevezhető – veszély, mely a női irodalom vizsgálatát fenyegeti. Amennyiben a nőírók műveit külön értelmezések, külön fórumok tárgyalják, könnyen kialakulhat egy olyan alternatív, de monolit kánon, mely fatális módon szimbolikusan megismétli az (éppen a feminista tudósok által leírt) történeti szegregációs műveleteket – még akkor is, ha éppen az ellenkező szándék vezérelte is a kutatókat. A századforduló és századelő témába vágó vizsgálatának éppúgy, mint a húszas–harmincas–negyvenes évek női irodalmi jelenségei elemzésének semmiképpen sem szabad figyelmen kívül hagynia, hogy a korabeli irodalom szociokulturális mezője és történeti-poétikai arculata a maga komplexitásában, centrumaival és diverzióival együtt olyan környezetet alkotott, amelyhez a mai értelmezéseknek ezen összetettséget szem előtt tartva célszerű viszonyulniuk, metodikai vonatkozásban is.

A gender szempontú vizsgálat segíthet e tekintetben, de célszerű más metszetek párhuzamos bevonása, alkalmazása is, pl. a műfajttörténeti szemponté (vö. Sage, 1999). A történelmi regényről alkotott képünk például éppúgy kevésbé lehet teljes P. Gulácsy Irén, Szentmihályiné Szabó Mária és Tormay Cécile műveinek, mint Móricz Zsigmond vagy Laczkó Géza munkáinak tekintetbevételével. A műfaji kategóriák természetesen instabilak, amennyiben a történeti változások és újraértelmezések függvényében módosulnak határvonalaik és interpretánsként való használatuk is. Nagyon is produktív lehet – éppen ennek figyelembevételére nyomán – olyan, elmosódottabb (olykor egymást átfedő) alakatokhoz rendelhető szövegcsoportok vizsgálata, mint a művész-regény, a társadalmi regény, sőt az erotikus regény és elbeszélés. A történeti poétikai megközelítés különböző módzatai általánosan gyümölcsözőeknek bizonyulhatnak.

Meddig bővíthető, bővítendő a vizsgálandó anyag? Minthogy alig-alig feltérképezett területről van szó, a körvonalak is alig láthatók. Lesznai Annától Bohunczky Szefi, Földes Jolán, Kádár Erzsébet vagy Ignác Rózsa munkásságáig rendkívül sok figyelemre érdemes textust említhetnénk. Számos populáris szöveg is idetartozik (e kérdés vizsgálatát a feminista irodalom- és kultúratudomány szemszögéből lásd Felski, 1995). A „lektűr” külön problémát jelent, hiszen a kifejezetten szórakoztató irodalomként forgalmazott olvasmányoktól – például Kenneth Klára írásaitól – Erdős Renée egészen más céllal megjelentetett, és másként is fogadott műveiig sok mindent szokás az irodalomtörténeti áttekintésekben idesorolni (az imént felsoroltak munkái közül is). Vajon lektűríró-e például Kosáryné Réz Lola? (Valószínűleg nem. És Bozzay Margit? És...)

Az ezzel kapcsolatos kérdések a korszak kontextusában egyébként sem kellően tisztázottak, s mindenesetre nagymértékben az irodalommal kapcsolatos mindenkori elképzelések, esztétikai ideológiák függvényei. A probléma érzékeltetésére Rejtő Jenő nevét említeném, akinek ponyvaregényeit Hegedüs Gézától Veres Andrásig több mértékadó irodalmár nagyra becsülte, becsüli; másfelől viszont Márai Sándorét, aki a negyvenes évek elején már sorozatban írta nagy példányszámban eladott, népszerű regényeit. Az utóbbi szerző – immár nemzetközi elismeréssel is „megtámogatva” – a modernség „hivatalos” kánonjába tartozik, ennek ellenére néhány, ekkori művével kapcsolatban fölvethető a közönségnek tett engedmények és az önismétlés gyanúja. A két háború közötti lektűr, bestseller (korabeli szóhasználat: lektűr, giccs, ponyva) változatainak és esztétikai értékeinek mérlegelésekor érdemes például fölidézni, milyen szigorú elmarasztalással nyilatkozott Babits Mihály Herczeg Ferencről annak akadémiai díja alkalmával, miközben ugyanabban a „Könyvről könyvre” rovatban regényeknek kijáró elismeréssel illette Magyar Elek *Ínyesmester*-szakácskönyvét (Babits, 1978: 43–49, 34–35).

A korszak irodalmi életében terítéken volt a kérdés, a *Nyugat* például a „Disputa” rovatában is foglalkozott vele (1941/6., 7. és 8. szám), Németh László pedig irodalmi esszéként megformált tanúvallomásában igyekezett meghatározni a ponyvairodalom mibenlétét, azon per alkalmával, melyet Harsányi Zsolt – a korszak hivatalos kitüntetésekkel méltányolt szerzője, közszereplője – indított Juhász Géza ellen, aki ponyvának minősítette írótársa életrajzi regényeit. Harsányi, mint Németh megjegyzi, „csak Magyarországon legalább egymillió pengőt keresett” említett műveivel (Németh, 1970: 742).

Ha nem is ilyen léptékben, de gyakran a jövedelemszerzés motiválta az első világháború utáni prózáirók jelentős részét. A nőirók esetében az anyagi függetlenség megszerzésének igénye az emancipációs folyamat összefüggésében mérlegelendő. (L'Homme, 2003) Erdős Renée-ről szólva például rendszerint szóba kerül a mai diskussziókban is, hogy az író az 1920-as években villát vásárolhatott a jövedelméből. Szociokulturális és poétikai tényezők kölcsönviszonyát kell itt mérlegelni, hiszen az anyagi sikert nyilván csak a történetelvű, cselekményes elbeszélő próza rendszeres művelése biztosíthatta. Ez azonban önmagában nem zárja ki a pozitív esztétikai érték(elés) lehetőségét.

A századelőn a költészet jóval fontosabb szerepet tölt be az irodalom rendszerében, mint a későbbi évtizedekben. (A korszak nőirodalmának áttekintése: Zsa-

dányi, 2007.) A szecesszió korában a művészeti ágak közötti határvonalak is átjárhatóbbnak bizonyultak. A közeg és diskurzus feltételeinek változásai a „nőiség” megkonstruálásának és közvetítésének módozatait is alapvetően befolyásolták. A tizes években már elbeszélőként kanonizált Kaffka Margitot műbírálok és irodalmárok korábban rendszerint jelentős költőként is méltányolták, ahogyan Lesznait és Erdőst is; Ady Endre például mindhármuk verseiről elismerő kritikát írt. Lesznai festéssel, képző- és iparművészettel is foglalkozott, meseíróként a saját könyveit illusztrálta, különleges hímezéseket tervezett és készített. A szecesszió esztétikai programjában gyökerező összművészeti elképzelések megvalósulásának a későbbiekben szükségképpen kevesebb tér nyílt. Lesznai a harmincas években emigrációjából hazatérve regénnyel kísérletezik – s 1939-ben végleg Amerikába költözik. De az avantgárd és késő modernista diskurzus- és médiumközi kísérleteknek sem kedveztek a körülmények Magyarországon.

A prózairodalmi „termelés” korszakában a magas irodalmi kánon természetesen továbbra is a jelentős irodalmi intézmények vonzásában alakult. A *Nyugat* mellett új csoportosulások, centrumok jöttek létre, alternatív modernség-képleteket kialakítva, s a női irodalom egykorú jelene, de – visszamenőlegesen – története (mint narratívum) is ezek összefüggésében alakult.

Kaffka életművének emlékezete az első világháború után előbb elhalványul, majd a harmincas években meggy végbe a szerző újrakanonizálása, egyértelműen prózaíróként. A *Színek és évek* méltánylásában a nőiséggel, női írással kapcsolatos elvárások teljesülése is szerepet játszott; a mű azonban olyan elbeszéléstechnikai újításokat vezet be, melyek felülírják az igényeket, egyúttal elfogadtatva a változásokat, így ezek integrálódnak az elváráshorizontba (Horváth, 2002).

A „nőíró” szerep, valamint a „női írás” egyszerre elvárás-teljesítő és -formáló jellege más műfaji mintázatokban is érvényesül. A *Színek és évek* az emlékirat architextusára alapozva, illetve a kifejezetten szóbeli élettörténeti elbeszélés imitációjának lehetőségeit kiaknázva alakítja ki esztétikai arculatát. Tormay Cécile a századforduló szentimentális-lírai prózanyelvéből építkezve alapoz meg egy olyan regénypoétikát, amely a recepció tanúsága szerint több szinten is alkalmasnak bizonyult arra, hogy a nőiséget reprezentálja. A korszak végén – Szerb Antal *Magyar irodalomtörténete* és más összegzések nyomán – az újraértett modernség kontextusában stabilizálódnak e szerepek és olvasatok. Az Athenaeum Kiadó „Az európai irodalom kincsesháza” című sorozatának a magyar irodalmat összegző antológiájában például három női szerző művei kapnak helyet: az Árva Bethlen Kata önéletrírásából vett szemelvény mellett Kaffka Margit és – a nem sokkal korábban elhunyt – Tormay Cécile írásai (Alszeghy–Baránszky-Jób, é. n. [1941]).

A két háború közötti időszakról szólván nem tekinthetünk el a kortárs és a jelenlegi értékelést egyaránt, óhatatlanul befolyásoló ideológiai és etikai problémáktól. Tormay nemcsak szépiró, hanem közéleti szereplő is, a *Napkelet* – e jelentős folyóirat – szerkesztője, a számottevő tömegbázissal rendelkező Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége alapítója, a Nemzetek Szövetségének bizottsági tisztségviselője, magyar Nobel-díj-jelölt. Politikai tevékenységének mai értékelései többnyire elmarasztalóak, míg *A régi ház* című regénye rendszerint pozitív minősítést kap. Irodalmi beszédcselekvés és politikai cselekvés azonban nemritkán egybeesnek –

így van ez nemcsak Tormay számos szónoklatában, de a *Bujdosó könyv* című önéletrésztében is. Ez mű, melyet a szerző egyéb munkáihoz hasonlóan egyébként több idegen nyelvre is lefordítottak, igen kedvezőtlen színben mutatja be az 1918–1919-es forradalmakat, mégpedig antiszemita nézeteknek hangot adva. A mai olvasó számára ez utóbbi tény nyilvánvalóan eleve elejét veszi a könyvben foglaltak érdemi megfontolásának, akárcsak az esztétikai érték mérlegelésének. Kérdés ugyanakkor, hogy az következik-e mindebből: célszerű most már végérvényesen lemondani *A régi ház* (e családtörténeti regény, melynek irodalomformáló hatása – például Máraira, hogy ismét rá hivatkozunk – kétségtelen) és az *Emberek a kövek között* vizsgálatáról is? (Másfelől persze ugyanebből a kontextusból következően felmerülhet a két háború közötti esztétikai értékelések egykori pozitív elfogultságának gyanúja is.)

A női irodalom történeti földolgozásai rendszerint olyan narratívákat képeznek meg, melyek sajátos teleológia mentén beszélnek el tárgyukat (vö. Horváth, 2007). Politikai, ideológiai szempontok természetesen nemcsak a női irodalom esztétikai recepcióját befolyásolják. Sőt azzal is számolni kell, hogy magának a női irodalomnak a – bármilyen szempontú – földolgozása mint tett maga is állásfoglalásnak tekinthető.

Az esztétikai komponens óhatatlan visszakerülése a nőirodalmi kutatásba (az egyes szövegekre adott esztétikai válasz: a szövegek hatása nyomán) mindazonáltal egy olyan, potenciális csapdahelyzetet képezhet meg, mely egyébként korántsem ismeretlen a tág szövegkorpusszal dolgozó irodalmár számára. A „kuriozitás” alakzata a szövegek idegenségének tapasztalatából kiindulva többféle értéktulajdonítás felé mozdíthatja el a megértést, a komikustól a meglepően újszerűig. A kontextus megváltoztatásának műveletei, többféle történeti összefüggés és metodikai lehetőség mérlegelése kimozdíthatja az esetleg szinguláris, párbeszédképtelenné váló interpretátori benyomásokat/nézeteket.

Végérvényesnek tűnő értékelésekről is bármikor bebizonyosodhat, hogy múlt-konyak. Kosztolányiné Harmos Ilona és Török Sophie művészetét legújabbban Borgos Anna publikációi tették újragondolhatóvá. A szövegkiadások és kommentárok alapos monografikus feldolgozással is kiegészültek, mely pszichológiai módszerrel és irodalmi felkészültséggel elemzi alkotónők és alkotótársak kérdését (Borgos, 2007). Mintegy öt esztendő leforgása alatt a Harmos-, majd a Török-szövegek kikerültek a felejtés homályából, újszerűnek tündek föl, majd megszabadultak a dilettantizmus vélelmétől (s e vélelem történetileg áthagyományozódó emlékezetétől, mely ez idáig szinte egyedül élte túl a feledést). A történeti felejtés (a befogadástörténet mint felejtéstörténet) helyébe egy új recepció lép.

E folyamat példaszerű. Megjósolhatatlan volt, feltétlennek tűnő nézeteket mozdított ki a helyükből, új kontextusokat létesít, férfiszerzők műveinek mint társszövegeknek újraolvasására-újraértésére provokál, s a magyar irodalmi modernséggel mint folyamattal kapcsolatos elképzelések átgondolására ösztönöz. A kánon „megbillenésének” esélyei egészen váratlanul is megmutatkozhatnak (vagy csak így mutatkozhatnak meg). De sejthető, hogy a Harmos–Török jelenség egy többé-kevésbé hasonlóan szerveződő eseménysor kezdeti állomása.

Nemcsak a kanonizáló hatást kiváltó filológiai és interpretációs műveleteknek tudható be mindez természetesen (mely utóbbiak Borgosnál már nem is annyira szöveg-, mint a pszichológiai érdeklődésből adódóan személyiség-központúak), hanem annak a fogékonyságnak is, mely a célközönségben (egy nem is olyan szűk olvasótáborban) lehetővé teszi a (váratlanul) jelentésteliként érzékelt jelformák méltánylását. A „nőiség” ethosza és mítosza mellett azon, speciális írásformáló elvek hatása látszik itt megmutatkozni, melyet a fősodor elvárásainak nem engedelmeskedő író(nő) szabadságából eredeztethetünk. E képlet elsősorban a „személyes műfajok” történetéből ismerős, mely egyúttal az írásformák megújításának története is. Az autobiográfia, emlékirat, napló, jegyzet és esszé olyan, alternatív diskurzív formációkat hoznak létre, melyek erősebben kötődnek a mindennapi nyelvhasználathoz és a köznapi élethez a stilizált irodalmi közlésmódoznál és témáknál, egyidejűleg viszont sajátos narratív szerkezeteket létrehozva. Éppen ennek nyomán képződhet meg egy „késleltetett hatású” poétikai alakulat. Így van ez a most ismertté vált, váló Harmos- és Török-szövegeknél is. Az általuk megmozdított esztétikai reflexek mintegy észrevétlenül lépnek működésbe, teret engedve a kulturális emlékezet interiorizációjának.

Akár az „irodalmisságon” kívüli szempontok érvényesülnek, akár a poétikai hozadékok kerülnek előtérbe a kérdéskör tárgyalása során, könnyen lehet, hogy a feltárt jelenségek visszamenőleg is átrajzolják, újraserkesztik a magyar modernizmus történetét. Legalábbis az egyik, lehetséges történetét.

IRODALOM

- Alszegehy Zsolt–Baránszky-Jób László (é. n. [1941]): *A magyar irodalom kincsháza*. Athenaeum, Budapest.
- Babits Mihály (1978): *Esszék, tanulmányok*, II. kötet. Szépirodalmi, Budapest.
- Bódis Kriszta–Forgács Zsuzsa Bruria–Gordon Ágáta szerk. (2005): *Éjszakai állatkert. Antológia a női szexualitásról*. Jonathan Miller Kft., Budapest.
- Borgos Anna (2007): *Portrék a Másikról. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*. Noran Kiadó, Budapest.
- Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, Cambridge (MA)/London.
- Felski, Rita (2004): „The Role of Aesthetics in Cultural Studies”. In Michael Bérubé (szerk.): *The Aesthetics of Cultural Studies*. Blackwell Publishing, Malden (MA). 28–43. DOI: [10.1002/9780470774182](https://doi.org/10.1002/9780470774182).
- Horváth Györgyi (2002): „Női irodalom a magyar századelőn. A női irodalom szerepe Kaffka Margit 'Színek és évek' című regényének kritikai megítélésében”. In Kálmán C. György–Orbán Jolán (szerk.): *Értelmezések az elmúlt századból*. Sensus Füzetek, Jelenkor Kiadó, Pécs. 59–77.
- Horváth Györgyi (2007): *Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Kádár Judit (2002): „'Otthonod az uradé'. Három 20. századi magyar képes hetilap nőképe”. *Médiakutató*, 2002 tél. URL: http://www.mediakutato.hu/cikk/2002_04_tel/07_otthonod_az_urade

- Kádár Judit (2003): „Miért nincs, ha van? A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon”. *Beszélő*, 2003/11. 100-107.
- L’Homme Ilona (2003): A női írók helye az irodalmi diszkurzusban 1900-1945. Doktori disszertáció, [ELTE], Budapest. URL: <http://www.freeweb.hu/lhilo/PhDkesz.pdf>
- Németh László (1970): „Mi a ponyva?” [1943]. In uő: *Két nemzedék. Tanulmányok*. Magvető/Szépirodalmi, Budapest.
- Sage, Lorna (1999): *The Cambridge Guide to Women’s Writing in English*. Advisory editors: Germaine Greer, Elaine Showalter. Cambridge University Press, Cambridge.
- Séllei Nóra (2007): *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Zsadányi Edit (2007): „Írónők a századelőn. 1911, Kaffka Margit: Színek és évek”. In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. 807–826.

AZ ESSZÉ MINT MŰFAJ ÉS TÍPUS

AZ ESSZÉRŐL

Esszé az, amit esszének tartanak? Talán ez is hozzá tartozik az esszé természetéhez, az olvasásnak ez a megengedő jellege. Mégis műfajként szokás beszélni róla, e minősítés pedig nyilván bizonyos állandó és félreismerhető tulajdonságok meglétét implicálná. Nos, valamiféle hagyományos közmegegyezés révén e sajátosságok sokkal inkább akcideneciáknak, mint attribútumoknak bizonyulnak. A klasszifikáció tehát hagyományosan könnyed – ugyanakkor az esszé, történetét tekintve, nagyon is meghatározható képződmény. Noha visszatekintve igen sok mindent lehet esszé-ként érteni, az esszé története során (eredete felől nézve) két alapvető hagyományt látszik követni. A montaigne-i paradigma önreflexív jellegű, az *ént* helyezi előtérbe, ugyanakkor értékrendszere relativizáló. a baconi paradigmát ismeretelméleti optimizmus jellemzi, s ez tárgyilagosságra törő beszédmódján is megmutatkozik. Nyilvánvaló, hogy e két irány két gyökeresen eltérő igazságfogalommal operál.

A magyar esszé kevés kivételtől eltekintve a montaigne-i hagyományt látszik követni. Már csak annyiban is, amennyiben elsősorban műalkotások, illetve tudományos beszélek interpretációjára építi eszmefuttatásait, még ha voltaképpen tárgya egészen más is. A Montaigne-esszében még a textus jelentős hányadát (klasszikusoktól vett) idézetek teszik ki; követőinél ez az intertextuális tér általában a szövegen kívül marad, ugyanakkor továbbra is odaértődik. Világos azonban, hogy a „sokatmondó” utalások, a könnyedén elejtett nevek, s az ezeket kísérő retorikai formulák (pl. „tudjuk, hogy...”) egészen sajátos befogadói magatartásra tartanak igényt. E magatartás egyik legfőbb sajátása a bizalom, a jóindulatnak e sajátos neme, amely nem nélkülözheti a hitet. A hit pedig ez esetben a szerző tudásába, kompetenciájába vettetik.

Nos, a „nyugatos” esszéhagyomány a Musil *Törless növendékét* elemző Fenyő Miksától⁸⁶ az irodalomtörténetét emlékezetből író, mert saját emlékeire, tehát saját irodalomképére kíváncsi Babits Mihályon át⁸⁷ az emigráns Cs. Szabó László Shakespeare-értelmezéséig joggal épített erre a bizalomra. Nyilvánvaló azonban, hogy felvázolható volna e hagyománynak egy párhuzamos története, mely e hermeneutikai bizalommal való visszaélés eseteit venné számba. A magyar modernség

⁸⁶ Fenyő Miksa: „Törless növendék”. *Nyugat*, 1908/11.

⁸⁷ „A világirodalom benne él minden olvasójában, s én megpróbálom itt leírni úgy, ahogy én bennem él. Nem csinállok hozzá semmi új tanulmányt. Azt kérdezem magamtól: mi hatott, mi maradt meg bennem? Talán érdekes lesz.” Babits Mihály: *Az európai irodalom története* (Bevezetés – Az irodalom fogalmáról). Szépirodalmi, Budapest, 1979. 13.

esszéisztikája gyakorta alaptalanul él a montaigne-i paradigma egyik legfontosabb, *magabizó* módosulatának konszenzusképző retorikájával.

Mindazonáltal a végül létrejött esszé-kép sajátos konnotációkkal rendelkezik. Az esszé eredetileg gondolatkísérlet és nyelvi kísérlet is egyben. A gondolat kísérlete, amennyiben a befejezetlenség és az esetlegesség alapvető vonásai. Az esszé gondolatrítmus, a gondolatmenet keletkezésének megengedő felmutatója, s mint ilyen: gyöngé, hiszen nélkülözi a befejezettséget, mely persze egyébként nem más, mint a befejezettség látszata, tehát műfaj – hisz a befejezettségként felmutatott plauzibilis argumentációs zárttság volna a tudományosságnak, a tudományos értekezés műfajának kritériuma. Az esszéhez hagyományosan hozzáértett sajátosságok persze hagyományosan körvonalazatlanok.

Az esszének nincs metanyelve, médiuma az *irodalmi köznyelv* – ez persze önmagában még korántsem érték, hiszen ez pusztán lehetőségeit és megnyilatkozási terét definiálja. Azon állítás, mely szerint az irodalomról szóló írásnak magának is irodalmi értékekkel kell bírnia, gyakran olyan praxissal jár együtt, mely e kritériumot alapjaiban hitelteleníti, midőn „irodalmiként” valami mozdulatlant mutat fel. Figyelmen kívül hagyva, hogy az irodalomnak bizonyára alapvető sajátossága a mellékjelentések hálózatát megeremtő nyelvi mobilitás, s az „irodalmi” semmiképpen sem sorolható be – balul sikerült kísérletek eredményeként pedig végképp nem – a primer stílusrétegek közé. Megkockáztatom: az esszének talán a legtöbbet az ilyen típusú védelmezések ártották, hiszen akaratlanul megeremtett konnotációs mezőjük magáról az esszé irodalom- és nyelvfelfogásáról sugallt igaztalan dolgozat. Bármennyire is hosszan taglalható tehát az esszé és az irodalom „szépészeti” rokonsága, az ilyenfajta fejtegetések minden bizonnyal terméketlenek, hiszen latensen azt a felfogást feltételezik, mely szerint az irodalmi nyelv legalábbis *stíluskritériumaiban* s hangnemében homogén. E szimplifikációnál jóval védhetőbbnek tűnik az az álláspont, mely az esszé nyelvének sajátos, „irodalmi” jellegét nem valamiféle homeopatikus hermeneutika felől magyarázza, hanem egy, az írással sajátosan kísérletező szövegformáció szükségképpen adottságaként fellépő többjelentésűségben látja a két terület rokonságát. Így tehát az esszé nem az irodalomból származik le, hanem önállóan keletkezik, s az irodalommal mintegy az *eredet* felől rokon, eredeten itt nem transzponált genetikusan kezdőpontot, hanem időtől független, közös szellemi diszpozíciót értve.

Az esszé tehát alapjában inkább a jól körvonalazható műfaji tulajdonságok hiányát mutatja: *felmutatja* ezt a hiányt, amely leginkább a diszkurzusok közötti helyzetből adódik – a bizonytalanság pozíciójából. Mindez persze nem zárta ki, hogy az idővel műfajként kanonizálódó esszé ne rendelkezessék saját, speciális tulajdonságokkal, amelyek az adott történelmi szituációban esetleg elidegeníthetetlennek tűnhetnek.

Nos, a *Nyugat* „harmadik nemzedékének” esszéisztikájában kimutatatható ez a tendencia. E szerzők az esszét műfajnak tekintik, mely ugyan történetileg nehezen körvonalazható, mégis kanonizálódott szabályokkal rendelkezik, szabályokkal, melyektől el lehet térni, s melyeket meg lehet tartani. Az irányzat utómodern kulturális kondíciója, a „késeiség” tudata ugyanakkor együtt járt az esszében megszólaló szubjektum pozícióinak megerősödésével. Halász Gábor és Szerb Antal például, e

két fölöttébb különböző alkatú író, legalább ennyiben feltétlenül egyeznek egymással: esszéik a „rácsodálkozás” helyett a „tudatában levés” pozíciójából beszélnek, s nem annyira a kísérletezés, mint inkább a szintetizálás jellemzi őket – esztétikai kompetenciájuk pedig formálisan megkérdőjelezetlen.

Radnóti Miklós *Naplójában* bizonyos éllel szól a túlzott „esszéista öntudatról” – Halász Gábor a *Nyugatban* ugyanis a következőképpen méltatja Illyés újabb verseskötetét (*Rend a romokban*, Bp., 1937): a költő „egy esszéistának is becsületére váló gyöngés iróniával jellemzi a biedermeier és forradalmi márciust”. „Fuss, igyekezz! a világ kicsi és sikered beragyogja, / néha ha oly jól írsz, mint a Halász kritizál!”, és: „Visszhangozza Echónk szaporán a poéta szavát és: tudsz te is, – így mormog, – s azt hiszi ő kiabált!” – morgolódik Radnóti.⁸⁸ Szemszövegéből úgy tűnhet, az esszéíró afféle esztétikai *hübrisz* vétkébe esik, midőn egyaránt magáénak tudja a tudós ismereteit és a művész érzékenységét. Nem Halász Gábor azonban a legelbizakodottabb.

„Tudjuk... – írja Gyergyai Albert – hogy Virginia Woolf élete során több ízben részesült idegorvosi kezelésben, majdnem mindig az örület és a józan ész határán járt, s ez a lelki betegsége végül is öngyilkosságba vitte. Mármost (...) feltehető a kérdés: hogyan tudott ilyen lelki alkattal olyan műfajt (az esszét) művelni, amely elsősorban tévedhetetlen ítéletet, *tapintatot*, hideg értelmet, ízlést, bizonyos tényanyagot kíván, amellet írójának normális ember- és természetnézetet kell birtokolnia?”⁸⁹ A szerző e kései szövege – a jól kifejtett személyes *hübrisz* mellett – sokat megmutat egy esszéista nemzedék előfeltevéseiből is, itt persze – 1980-ban – már eltolódott súlypontokkal.

„Ki írja az esszét? Kinek? És miről? Mert az író személyisége, az olvasó minémisége és a téma választása egyaránt fontos, s ne feledjük, hogy mind a három külső tényezőktől is függ, nemcsak a belső akarattól” – teszi fel a kérdést ugyanő *Az esszé* című, apologetikus jellegű írásában.⁹⁰ Gyergyai az esszét az egészre irányuló műfajnak nevezi, mely egyfelől nem éri be pusztán a részletekkel, nem mondva le az „*Ewigkeit*” eszményéről, másrészt viszont, akár a romantikus töredékek esetében, az írásmű kifejtetlensége a szubjektív kiegészítés lehetőségét hordozza.⁹¹ A „teljességet” tehát végső soron az olvasat konstruálja meg, ezt ugyanakkor a mű mint ígéretet rejt magában. Az író az örökkévalóságra veti reményteli tekintetét, ám az olvasó az örökkévaló tekintetét véli kiolvasni az írásból. Hiszen kiegészítette azt, beteljesítette az ígéretet. Ám bizonyára sem Umberto Eco, sem Wolfgang Iser nem volna elégedett, hiszen úgy tűnik: e rendszerben könnyű megelégedezni a feltételes módról, s a reménységet bizonyosságnak alítani, a kiegészíthető, illetve kiegészített kísérletet véglegesnek tekinteni. Talán nem szerencsés, ha az esszé végső dolgokról tesz kijelentéseket, nem szerencsés, ha eleve sugallja a kiegészítés egyedül helyes irányát. Talán önmaga ellen fordul, amikor bizonytalanságát s kísér-

⁸⁸ Radnóti Miklós: *Napló*. Magvető, Budapest, 1989. 20. (Vö. a 288. oldal jegyzetével.)

⁸⁹ Gyergyai Albert: „Virginia Woolf naplói”. In uő: *Védelem az esszé ügyében*. Szépirodalmi, Budapest, 1984. 187–188. – Kiemelés tőlem. M. D. J.

⁹⁰ Gyergyai Albert: „Az esszé”. In *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*. Európa, Budapest, 1977. 21. („Esszé az esszéről” címmel megjelent a *Védelem az esszé ügyében* kötetben is.)

⁹¹ I. m. 22–24.

letező jellegét feladva tesz állításokat, sokszor prófétálásba hajló emelkedettséggel. E kinyilatkoztatásszerű beszédmod – legyen akár csak visszafogottan is kenetes – semmiképpen sem a szó eredeti értelmében vett esszé sajátja, s paradox módon sokkal inkább valamiféle sajátos irodalmi narratívának tekinthető.

Az esszéíró mint beszélő ebben az esetben lemond pozícióinak lebegtetéséről, a homályos identifikációról, s mintegy irodalmi szereplőként lép fel, olyan kitüntetett szubjektumként, mely – bár helyzete valójában a poétikai jelé – afféle politikai maszokban lép fel, az *Ewigkeit* lehetséges birtokosáiban. Meglehetősen messze áll ez a montaigne-i „mit tudom én”-től. Ismeretes ugyanakkor, milyen szarkasztikus következetességgel lépett fel Gyergyai bármiféle tudományos módszernek még a lehetősége ellen is – a legemlékezetesebb a Németh G. Béla szerkesztette, fiatal kutatók (Korompay János, Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László, Ujhelyi Mária, Vajda András, Veres András, Zemplényi Ferenc) Arany-elemzéseit közlő, 1972-es tanulmánykötetről, *Az el nem ért bizonyosságról* írt bírálata. Tágabb körben is igaz, hogy a harmincas években megalapozott, s ekkorra eredeti módszertani kontextusait elveszített, kiüresedett esszéisztika viszont immár nem tudott felelni számos újonnan felmerült problémára, melyek jórészt a megismerés lehetőségeivel és a megváltozott szubjektumképpel voltak kapcsolatosak. Az elhasználdott beszédmod a korszakban lassan beleolvadt az átgondolatlan fogalomrendszerrel, nemritkán közhehellyel dolgozó, „használati” műkritika aktuális diskurzusába.

Nos, megkockáztatom: a magyar irodalomértelmezés felemásan alakult történetének számlájára írható, hogy – úgy tűnik – az esszét magát, mint irodalominterpretációs lehetőséget alapjaiban megkérdőjelező szakudósok voltaképpen ma is erre a „késő-utómodernként” aposztrofálható hagyományra értik kritikájukat.

Pedig a hazai esszé ezredvégi, igen termékeny irányzata sokkal inkább a borgesi írásmóddal tart rokonságot, amely a relativizmus különböző stratégiáit felvonultatva a *talán* bizonytalanságára épít, s a metaforának ad nyelvfilozófiailag megalapozott, kitüntetett szerepet. Az esszé: *írásmód*, a bizonytalanság, az esetlegesség kifejeződési tere, midőn nem áll rendelkezésre pozitív tudományos rendszer.

E nézőpontból úgy tűnik: a tudományosság szigorú diszkurzív rendjeit megtörő, a különböző beszédmodok közötti határokat áttörő vagy egybemosó, beszédszólamokat és maszkokat variáló új esszé fenntartja a tudományos beszéd és a fikció között lebegő pozíciót, mely az esszének jellegéből adódó (persze új és új jelentéstartalmakat is nyerő) *tipológiai* sajátóságaként is felfogható. A *posztmodern esszé* ugyanakkor közel sem problémamentes jelenség. A konkrét divathoz, trendhez kötődő utánzás ugyanis sajátos módon *műfajjá* formálja a korállapot kondicionáló hatása alatt előhívott *típust*, s ennek során a vizsgált írásmódnak gyakorta pusztán felszíni jegyeit mutatja.

A kilencvenes években posztmodern esszének tekinthettük például, számos más írás mellett, Beck András, Farkas Zsolt, Szilasi László vagy a szegedi deKON csoport szövegeit. Nyilvánvalóan egy hosszabb tanulmány tárgya lenne annak részletekbe menő bizonyítása: a felsoroltak szövegei a számos különbség ellenére is rokon vonásokat mutatnak. (Korabeli bírálatok alkalmanként azt a kérdést is felvetették: mikor találkozunk a külhoni posztmodern és dekonstruktív tendenciák pusztán adaptációjával, esetleg felszínes utánzásával, s mikor olyan szellemi produkció-

val, amely valóban megérti, s emellett új jelentéstartalmakkal ruházza fel azokat. Ezzel kapcsolatban élesen eltérő vélemények fogalmazódtak meg.)

Ez az – egyébként igen-igen változatos – irány nagymértékben hozzájárult az esszé megújulásához. Mindazonáltal e megújulás ellenére számos szövegben ama bizonyos kitüntetett, már fedezet nélküli ízléskompetencia s transzcendált szubjektumfogalom bukkant fel. Anélkül, hogy legalább sejteni lehetett volna: ez tudatos döntés eredménye.

Olykor úgy tűnik, az *esszé* szót nálunk nem lehet semleges hangsúllyal kiejteni, noha ez korántsem magától értetődő jelenség. Úgy gondolom, ha az esszét legalább annyira tipológiai, mint genetikus fogalomnak tekintenénk, ha részben függetleníteni lehetne egy nyomasztónak bizonyult történet hozadékaitól, erre jobb esélyeink lennének.

AZ „ESSZÉREGÉNYRŐL”

Jürgen Habermas egy polemikus szövegében⁹² éles határvonalat húz a szépirodalmi, valamint a filozófiai és tudományos szerző „auktoriális helyzete” között. E két „kommunikatív gyakorlat” alapvető különbsége szerinte abban áll, hogy míg a tudományos szövegben „a kijelentések igazságának, a normák helyességének, a benyomások valóságának, az értékek elsődlegességének igénye”, a mindennapi kommunikatív gyakorlathoz hasonlóan, a beszélőre és a hallgatóra egyaránt vonatkozik, addig az irodalomban csak a benne szereplő személyek, s nem a szerző és az olvasó számára. „Ebben az értelemben az irodalmi beszédcelekvések illokucionárisan meg vannak fosztva hatalmuktól.” Habermas Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regényét elemezve éppen erre a sajátosságra hívja fel a figyelmet: az olvasót Te-ként megszólító narráció, az olvasót még a szüzsében is szerephez juttató szöveg képtelen áthágni saját irodalmifiktív-jellegének korlátait/határait. A befogadó kizárólag akkor lehet aktív meghívottja egy szövegnek, ha nem billen ki az abban felállított érvényességi igények címzettjének szerepéből. (Ahol e megtartásra mégis képes a Calvino-regény, ott – Habermas szerint – a közvetlen elméleti fejtegetések beszédmód-váltásával „lerombolja a fikciót”.)

A prózanyelv e moralizáló poétikai szemlélete ugyanakkor nem fosztja meg az értekező szöveget a szemantikai nyitottság azon lehetőségeitől, melyeket a szigorúan ok-okozati diszkurzivitást elvető megnyilatkozási módok nyújthatnak a számára. (Habermas feltétlen elismeréssel szól Adorno aforizmákból építkező *Minima Moraliájáról*.) Ha tárgyunkra alkalmazzuk a szerző gondolatmenetét: eszerint az esszé nem tekinthető önálló, egységes műfajnak, pusztán az értekező jelleget viszonylagosító tropológiai alakítást véve megkülönböztető sajátosságnak. A kritikai ítéletek felelősségét elvető esszé pusztán esztétikai hatást fejt (vagy fejthetne) ki, míg az ellentétes póluson egy tulajdonképpen másik műfaj, az etikus esszé állna: az egyik a szépirodalom, a másik a tudomány kommunikatív gyakorlatának körébe tartozik.

⁹² Jürgen Habermas: Filozófia és tudomány mint irodalom? In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon, Bp., 1995. 341–363.

Számos meggyőző érvet lehet persze fölhozni az előbbtől igencsak eltérő fölfogások mellett is. A Graham Good műfaj-monográfiájának⁹³ Montaigne-ből dedukált, általánosító esszé-konceptiója szerint míg a szaktudós elmosza egyéniségének határait, hogy látszólag a pusztán diszkurzív létére utalt igazság mediátoraként szólaljon meg, az esszé éppen a reflektív megszólalással szembeni önreflexív kétely megnyilatkozásának szövegtére, már a kezdetekkor. Good a műfaj nem-fikcionális jellegét hangsúlyozza, s egy „független megfigyelő” szubjektumnak egy sajátos tárgyról szóló, alkalmas nyelven megformált, nem-szisztematikus kommentárjaként határozza meg, mely a személyes tapasztalatokat más (egyéb szövegekben megfogalmazott) tapasztalatokkal elegyíti. Az esszé beszélője, a tudományos értekezéssel szemben, általános tanulságokkal járó személyes tapasztalat közlője, s éppen azért idéz gyakran pontos forráshivatkozás nélkül, „fejből” szövegeket, hogy e tapasztalat terében vonhassa azokat párbeszédbe.

A *The Observing Self* szerzőjére éppúgy erősen hatott a fiatal Lukács Györgynek a német kora romantika és a 19. század végi angol kezdeményezéseire reagáló nevezetes meta-esszéje, mint Geoffrey H. Hartmanra, aki *Az irodalmi kommentár mint irodalom* című tanulmányában kifejti: Derridát tartja a *Levél a kísértelről*ben megfogalmazottak következetes folytatójának.⁹⁴ A Hartman által elemzett Derrida-szövegekben kérdésessé válnak olyan alapvető „elméleti konstrukciók”, mint az eredet, az én, a szerző és a könyv fogalma – szemben a rendszerelvet fenntartó filozófiával és irodalomelmélettel, melyek, lévén a hegeli „abszolút tudás” eszméjének örökösei, képtelenek arra, ami az esszé legnagyobb erénye: az ironiára. Mint az általa fölállított dichotómiát végül viszonylagosító Hartman rámutat, az „inter-textuális brikolázs” azonban esetleg esztétikai totalitást rejthet. Jelen előadás szempontjából különösen az a figyelemre méltó, hogy a hagyományok földolgozásának, a hagyományokkal való elszámolás Derrida-féle esztétikai ideológiájának hatástörténeti kontextusában vagy környezetében éppenséggel felértékelődik a szerző nevének szerepe, s a szerzőség jellemvonásai egy hitelesnek elfogadott identitáshoz (s az erről szóló narratívához) kapcsolódnak. A személyiség bevezetését vagy elővezetését a *Glas*-ban egy Jean Genet-kommentár végzi el, egy olyan szöveg, mely ezzel az eljárásával megidézi az esszé korai, szövegmagyarázat és kompendium-gyűjtemény jellegét. A beszédének grammatikai alanyát a megértésre irányuló figyelem középpontjába állító kommentár-szöveg olvasása során megképződő „személyes” azonosság olyan perszóna, mely szociológiai értelemben is funkcionálhat (az egót a genus: a conditio, azaz „rang”; és a status, vagyis a „polgári helyzet” általi meghatározottsága⁹⁵ felől elgondolva), ám azonossága épp ilyen kézenfekvően irodalmi jellegű.

⁹³ Graham Good: *The Observing Self. Rediscovering the Essay*. Routledge, London–New York, 1988.

⁹⁴ Geoffrey H. Hartman: *Az irodalmi kommentár mint irodalom*. In: Dobos István (szerk.): *Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. 287–304.

⁹⁵ Vö. Marcel Mauss: *Az emberi szellem egy kategóriája: a személy, az „én” fogalma*. In: uő: *Szociológia és antropológia*. Osiris, Bp., 2000. 411.

Ha esszé és regény történelmi gyökerű kapcsolatát firtatjuk, az eddigiek fényében megkerülhetetlennek tűnik a szövegek beszélői identitásának, az azonosításnak a problémája. Az esszéregény terminusával élő hazai irodalomértelmező közösségek némelyike számára a sztereotípiá igazságával bírt, hogy ez az a műfaj, melyben az író egy elbeszélő mű keretei között fejtheti ki esszébe kíváncsozó gondolatait. E fölfogás annyiban bizonyára semmitmondó, hogy „az író” az esszében is lehetőséget kap erre, s általában él is vele. Az esszé sajátos narratív szerkezetekben válik konstitutív elemévé a prózai fikciónak. E szerkezeti elemek egymáshoz való viszonya, a propozíciók perszifikált beszélői, illetve az olvasásban hozzárendelhető személy-képzetek (egyes) szölamokhoz kötődnek, s ezeknek egymáshoz, valamint a prózahagyomány elemeihez való viszonya sajátos jelentésmódosító potenciállal rendelkezik. A következőkben az e szempont alapján elgondolt „esszéregény” néhány típusát igyekszem elkülöníteni, nem rendszeralkotási célzattal, inkább a szemléletesség kedvéért, elsősorban az elbeszélés, kommentár és a hang-azonosítás összefüggéseire összpontosítva.

A regény az egyes szereplőkhöz rendelve közreadhat olyan esszé típusú textusokat, melyek különböző nézetrendszereket (világképeket stb.) mutatnak be. A jelentés egészét (az „egész” jelentését) illető értelmezési szempont itt: milyen viszonyban állnak e szövegrészek egymással? Mihail Bahtyin szerint Dosztojevszkij legjobb regényeiben a plurális eszmék együttesen, összhangzatszerűen (s nem a dialektikus szintézis elve alapján) adják ki a szöveg értelmét. Nos, az *Ördögök* Sztavroginja éppenséggel az egymástól gyökeresen eltérő ideológiák (s az ezekkel azonosulni próbáló szerepek) katalizátoraként funkcionál – alakjának beállítása nyilván nem pusztán a pluralitás felelősségének hangsúlyozása okán kritikai. Dosztojevszkij „szerzői” esszéi (kritikái és kiáltványszerű vitairatai) olvasási tapasztalata nyomán a polifóniaelv megrendülni látszik, s a szintéziselv kerül az értelmezés homlokterébe. A szintézisre pedig óhatatlanul az eleve adottnak tekintett, odaértett igazság gyanújának árnyéka vetül. Az ironia (a narráció modalitása, illetve az egymást kijátékozó igazságállító szölamok közötti feszültség hozadékai) a didaxis eszközeként tűnik föl ekkor. (De vajon végrehajtható-e ez, a regény identitását sértő határátlépés? Mennyiben befolyásolják egymás értelmét a szerző különböző műfajú szövegei?)

Pomogáts Béla egy 1967-es tanulmányában a kommentár-funkciót jelöli meg az esszéregény műfaji sajátosságaként.⁹⁶ Az *in statu nascendi* felmerülő szellemi problémák tematizálására az az epikai fikció alkalmas, amely a 19. századival szemben visszanyúl a 18. századi hagyományhoz. Halász Gábor (akinek terminusait Pomogáts fölleveníti) az előbbi középpontosan szimmetrikus szerkezetűnek tartja (pl. jellemek arányos kidolgozottsága stb.), az utóbbit „lineárisnak” nevezi, mely itt, speciális értelemben, a „kitérők” legitimitását rögzíti: ezek éppúgy részei a szüzsét „fölmondó” narrációnak, mint az azt kísérő, rekontextualizáló szövegek.

A műforma egyik leggyakrabban emlegetett képviselője Thomas Mann műve, a *Doktor Faustus*. E regény személyesített elbeszélőjének, Serenus Zeitblomnak közvetítése révén értesülünk nemcsak a főszereplő életútjának legfontosabb eseményeiről, de a zene megújításának, a 12 fokú hangrendszer létrejöttének fiktív törté-

⁹⁶ Pomogáts Béla: *Esszé és regény*. Jelenkor, 1967/5.

netéről is. Zeitblom szövegében aligha találhatunk „teljes értékű” esszéket, hiszen e szereplő-elbeszélő tudása alárendelődik Adrian Leverkühnének, akinek szövegeit szintén csak közvetített, mert beágyazott formában ismerhetjük meg. Az újító alkotás drámája ezen idézetekben bontakozik ki, melyek olykor csupán esetleg tévesen értelmezett – mert bizonytalanul kontextualizált – szövegtörlemékek. Ilyen maga a Faust-szerep fölvétele is: talány marad, hogy Leverkühn egyedül van-e a szobában, eldönthetetlen, hogy esetleg kívülről nem látható formában van-e jelen megkísértője, fenntartva természetesen a pszichózis lehetőségét is stb. Az „autentikus” művészetfilozófia, a kereséstörténet „adekvát” dokumentumai a zeneszerző följegyzéseiként bemutatott szövegek lennének. Az ezekben foglaltak azonban leginkább a hiánnyal, a formák kimerültségének állapotával szembesülő alkotó intellektus tapasztalatát reflektálják, míg a megtalált zenei forma szellemi története nyelvileg kifejtetlen marad. E többszintű „példázat” bizonyára éppen azért képes (mindmáig) rendkívüli intellektuális és esztétikai hatást gyakorolni az olvasóra, mert a korlátozott kompetenciájú narrátor tudása a befogadás során kiegészíthető, gyanúval illethető, felülbírálnak, ugyanakkor a „zseni” megértése mindvégig csak feltételes, hermeneutikailag és poétikailag egyaránt szupplementumként megmutatkozó formában megy végbe. A „Miért kell úgy éreznem, mintha a művészetnek... minden eszköze és kipróbált lehetősége ma már csak paródia létrehozására volna alkalmas?” (Leverkühn levele Kretzschmarnak) kondíciója magát a regényt is értelmezi: egy elképzelhető művet, egy kidolgozandó („dodekafon”) poétikát sejtetve mögötte, mely, ha egyszer létrejöhetne, szükségtelenné válna a Zeitblom-féle „humanista fecsegés” közvetítése. Másfelől (véltetjük egyszersmind) talán éppen ez az, amitől tartanunk kell.

Ha nem homodiegetikus-intradiegetikus elbeszélésformával van dolgunk, világosabban megmutatkozik, hogy a fabula „fölépítése” váltakozva is végbemehet a szűzsé és a kommentár szintjén. Babits Mihály *Elza pilóta* című regényében pl. „értekező” részek vezetnek elő a sci-fi futurisztikus világának azokat az elemeit, melyeket a történetmondó (úgy tűnhet) képtelen akként megmutatni, ahogyan azok a cselekményszerkezetben funkcionálnak. A létesítő megnevezés és a szereplők általi „használatba-vétel” narratív rendjén kívül eső részletek tisztázásának kényszerhelyzete hívja életre itt a műfaj sajátosságainak (legalábbis mai szemmel) meg nem felelő, kényszeredetten esszé jellegű kommentárokat. A *Halálfi* viszont, bizonyára jóval sikeresebben, oly módon alkalmazza a magyarázó-kifejtő epikai építkezést, hogy a megérteni kívánt történeti folytonosságot állítja az elbeszélés középpontjába – noha akár ez az eljárás is tekinthető túlreflektálásnak, mint azt a regény fogadtatásának némely dokumentuma jelzi (pl. Szabó Dezső: *Filozopter az irodalomban*).

A kommentárnak egészen más a jelentősége, ha metaszínt jeleníti meg a létrejövés folyamatát. André Gide *A pénzhamisítók*ja jó példa lehet erre, hiszen egyszerre lelhetők föl benne a „kicsinyítő” öntükrözés és a reflexív metafikció narratív alakzatai. A narratori és a szereplői szövegek, továbbá Édouard közreadott naplója az „esszéregény” más-más aspektusait tárják elénk. E „kommentárok” szerkezete alapvetően nyitott – ez különösen a műhöz csatlakozó kiegészítések (*A Pénzhamisítók naplója*) fényében válik nyilvánvalóvá. A „külső” és „belső” kommentárok közötti éles határvonal, a mű identitásának meghatározása megszokás- vagy

megállapodás-jellegű. Vajon a műről szóló „szerzői” esszé része-e a műnek? Mikor része? Ha hagyományosan („a szerző akarata szerint”) egy kötetbe kerül a főszöveggel? Esetleg csak a vázlat (előtanulmány, munkanapló stb.) integrálódhat hitelesen? Ezek kommentárként (egy kész szöveg utólagos vagy utólagosnak tekintett reflexióiként) is olvashatók, ugyanakkor megkérdőjelezzük a könyveknek a szerző végleges kézvonásával hitelesített azonosságát; kiegészítéseket, változatokat, gyakran akár vitairat-jellegű módosításokat is tartalmazhatnak. Gide művéhez többek között alternatív poétikai és tematikai „programok” kapcsolódnak, jelezve a diegézis virtuális irányait. (A mű el nem készült, lehetséges változataiból a *Naplóban* részleteket is olvashatunk.) A metafikció és a metanarráció kölcsönösen viszonylagosítják egymást. Musil nagyregénye említhető itt analógiaként: *A tulajdonságok nélküli embernek* a bevett kiadói és olvasói gyakorlatnak megfelelően részei olyan, máskor hagyományosan a főszöveg filológiai környezetének tekintett dokumentumok, mint a vázlatok, naplójegyzetek, stb. E konvenció magyarázata itt az eredeti, az autorizált, végleges, befejezett verzió hiánya – így számos, értelmező jellegű szöveg „művön belülivé” válik, átírva az elbeszélő identitását.

A tulajdonságok nélküli ember elbeszélője megkettőzi a narrációt. Elvégzi az epikai fikció alanyait, tárgyait és plotszerkezetét létrehozó munkát, s egyszersmind oly módon kommentálja azokat, hogy az visszahat magára a létesítésre is: elironizálja a világteremtést. E szatirikusan szemlélt történelem-történet folyamatos elővezetése jobbára nélkülözi ugyan a Gide könyvére jellemző közvetlen metapoétikai-módszertani önreflexiókat, melyek az alkotó műhelyébe vezetnék be az olvasót, de körbejárja és mintegy sorra veszi a megnyilatkozások lehetséges módozatait. Az Ulrichtól idézett esszé és az „esszéizmus” korának esszéisztikus bemutatása analógiákra alapozott, paradox kritikai hangot hoznak létre, mely kérdésessé teszi az éppen beszélő identitását.⁹⁷ E poétikai helyzetet viszont a figurált elbeszélés „kommentálhatja” a leghatékonyabban: „Éjente a kivilágított ablakok benéznek [Ulrich] szobájába, gondolatai pedig, miután felhasználta őket, körülülük, akárha ügyfelek lennének egy ügyvéd várószobájában, akik ráadásul nem éppen elégedettek jogi képviselőjükkal.”⁹⁸

A metareflexív viszonyok tehát egyfelől az *eredetnélküliség genealógiáját* idézik meg: szövegek a szövegek előtt, megnyilatkozás a megnyilatkozás előtt, nyelv a nyelv előtt. Másfelől viszont a stílus különössége mint az individualitás hermeneutikai menedéke tűnik föl a nyelv és a megnyilatkozás *általánosság*a, a le- és visszavezethetőség saussure-i, searle-i „terrorja” ellenében.⁹⁹ Aligha rögzíthető ennek fényében, hogy a referencialitás megállapodás-jellege okán a „fikción belüli” esszé (igazság)állításai csak a fikción belül érvényesek.

Michel Foucault a diskurzus korlátozásának három, az esemény és a véletlen dimenzióján uralkodó, *belső* elvét jelöli meg: a kommentárt, a szerzőt és a diszcipl-

⁹⁷ Vö. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. UTB Vanderhoeck, 1991⁵. 25–26.

⁹⁸ Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*. Európa, Bp., 1977. I. kötet, 361. (Tandori Dezső fordítása.)

⁹⁹ Vö. Manfred Frank: *Mit jelent „egy szöveget megérteni”?* In: Bacsó (szerk.): i. m. 63–86.

línát. Mindhárom egyfajta identitást hoz játékba: az első az ismétlést és az azonos-ságot, a második azt individualitást és az ént, pedig a harmadik folytonosan aktua-lizálja a tudásterületek szabályait. A diskurzus véletlenszerűségének kockázatát itt tehát olyan instanciák korlátozzák, melyek egyúttal a termelékenység biztosítékai is.¹⁰⁰ Az „esszéregény” elmosódó kategóriájának a fentiekben megkísérelt feltöltése ugyan nem segített hozzá annak műfajként való megértéséhez, ám talán hozzájárult egyes diszkurzív mozgások topikájának feltérképezéséhez. A vizsgált irodalmi szö-vegek ebben az összefüggésben olyan „kommunikatív gyakorlatokként” tűnnek föl, melyek a befogadásuk során megmutatkozó jelentéstelítő és -megújító hatékonysá-gukat nagyrészt éppen határátlépő, a szabályokat összezavaró-újrendező narratív figurativitásukból nyerik.

¹⁰⁰ Michel Foucault: A diskurzus rendje. *Holmi*, 1991/7. 873–877.

NEMZEDÉKPROBLÉMÁK, IRODALOMTÖRTÉNET, KRITIKA

SZERB ANTAL ÉS KORTÁRSAI

NEMZEDÉKPROBLÉMÁK

1. „Gyermekes előítélet, hogy a művésznek, ha nem éri be az epigonsággal, feltétlenül forradalmat kell csinálnia. Hiszen van harmadik lehetőség is: folytatásnak lenni. Új láncszemet kapcsolni a régiekhez, s nem tagadni meg azokat. A háború utáni magyar írók általában folytatók. Miért ne vallanók be, hogy azok vagyunk? Vajda János és Petőfi közt volt akkora különbség, mint köztünk és a *Nyugat* nemzedéke közt – Gina költője mégis csak forró hódolattal tudott Petőfire gondolni.”¹⁰¹

E Komlós Aladártól idézett, 1927-ből származó sorok több szempontból is érdekesek lehetnek a korszak kutatója számára. Nem éppen kuriozitásuk miatt, hanem mert a megnyilvánító állásfoglalás szintjén nevezik meg és kezelik a korabeli irodalmi diskurzus egyik főtémáját. Bár egy reprezentált vagy képviselni kívánt közösségnek ad hangot, az erdélyi baloldali revüben, a *Korunk*ban megjelent tanulmány fölfogása éppenséggel nem partikuláris. Álláspontja az, hogy a művészeti forradalmak ideje lejárt, s az ezt hajszólo új folyóiratok nemcsak ábrándokat kergetnek, de kifejezetten károsak is az irodalmi életre. Melyek ezek a lapok? A *Magyar Írás*, s a még frissebb *Dokumentum*, *Pandora*, *Új Föld*, *Láthatár*. A bíráló, nemcsak a periodikumok létrejöttének okát, de feltételezett hatásukat is megnevezve, egyként divatosnak látja, s divatként látta e – mai szemmel – meglehetősen különböző kísérleteket, olyan hatóképességet, erőt tulajdonítva nekik, mellyel, mint történetük rögvest megmutatta, jobbára nem rendelkeztek. (A kor hazai művelődési, ideológiai áramlatai nem kedveztek például a Komlós által külön is megfricskázott *Dokumentumnak*, melynek hideg fogadtatása jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy az emigrációból hazatért Kassáknak, akárcsak fiatal munkatársainak, munkássága az avantgárdtól eltérő művészeti kezdeményezések felé mozduljon el.) „[K]inek van köztünk joga arról beszélni, hogy ő forradalmat jelent Adyhoz, Babitshez, Móriczhoz képest?” – teszi fel a kérdést Komlós. „Kassák Lajosnak igen. De az ő kísérletei is nem azt bizonyítják-e csak, a kivétel bizonyító erejével, hogy életerős, szervesen szükséges művészi forradalomnak még nem érkezett el az ideje? / Mert úgy látszik, nem lehet bármikor, mihelyt kedvünk szottyan rá, forradalmat csinálni.”¹⁰² A látószög mozgása a nemzedéki hovatartozás fölfogását és megnyilvánítását is érdekesen átrendezheti, hiszen a – bár „fájdalmasan”, de – „önmaga, a barátai és bajtársai ellen beszélő” esszéíró itt a *A Tett* és a *Ma* alapítóját ugyanazon kollektívum (*mi*) részeseként nevezi meg, mint amelybe a *Nyugat* újabb ellenlábait vagy követőit

¹⁰¹ Komlós Aladár: „A háromfelé szakadt magyar irodalom”. [*Korunk*, 1927.] In: uő: *Tárguló irodalom*. Magvető, Bp., 1967. 377.

¹⁰² I. m. 376.

bevonja. Személyes elégtételt ad ugyan, de egyszersmind egy gesztussal az utódok – eszerint egyetlen – táborába sorolja a magyar avantgárd mozgalom főmesterét.

Nem öncélú, legalábbis nem jelentés nélküli játék tehát ez az idővel és a fogalmi határokkal, hanem interpretáció. A *nemzedék* kategóriája bukkan itt fel, mely majd a hatvanas évek irodalomtörténeti vitáitól fogva a *korszak* alternatívájaként kerül újra az előtérbe.¹⁰³ A *második nemzedék* elnevezést – a többé vagy kevésbé, rövidebb vagy hosszabb időre – leginkább a *Nyugat* búvkörébe vonódott, az alapítóknál valamivel ifjabb írók, irodalmárok megnevezésére alkalmazta előbb az esszékritika, majd „hivatalos” terminusként az irodalomtudomány. Kassák és a magyar avantgárd szükségképpen kimarad „a *Nyugat* második nemzedéke” elnevezéssel illetett, végső soron totalizáló igényű kreációból. De hát az odasoroltak közül is számosan csak laza szálakkal kötődtek a folyóirathoz. A generációk megkülönböztetésén nyugvó irodalomtörténet nemritkán esendő eredményekre jut – másfelől persze nehéz e kézenfekvő szempont helyett másikat találni. Ennek magyarázata részben magukban a kritika- és intézménytörténet forrásául szolgáló dokumentumok szóhasználatában, szerzőik ön- és csoportértelmezéseiben rejlik. (A hatvanas évektől meghonosodott magyar irodalomtörténeti szóhasználatot az is befolyásolhatta, hogy az értekezők közül többen maguk is tanúi és szereplői voltak a két háború közötti irodalmi életnek. A Révai-féle koncepcióhoz képest a generációk kategóriáján nyugvó elgondolás alkalmas történeti keretnek bizonyult a különböző interpretációk egybegyűjtéséhez. Ám a progresszió éthoszának következetes odaértésével – az esztétikai döntéseket indukáló uralkodó eszme árnyékában – e terminus rögvést el is veszíti viszonylagos ideológiai ártatlanságát. Politikától persze korábban sem volt érintetlen.)

A magyar irodalmi modernség története során, számos példával igazolható, a *nemzedék* gyakran olyan kategóriaként bukkan fel az egykorú kritikákban és vita-iratokban, mely – totalizáló kísérletként – inkluzív jellegű, legalábbis ami a bari-kád (éppen) *innenső* oldalának megszervezését illeti. Ugyanakkor a *másik* oldalt is *ugyanez* a szó nevezi meg. A csoportidentitást adott esetben éppen a „szimmetrikus” megnevezés implikátuma, a szemben álló felek (mintegy a „haderő” tekintetében vett) elvi egyenrangúsága erősítheti meg. Érdemes e vonatkozásban Babits Mihály vezetésű, 1916-os esszéjére, a *Ma, holnap és irodalomra* hivatkozni. (Alcíme pamfletre vall: „Ars poetica forradalmár költők használatára”). „A nemzedékek is szervezkednek: egymás mögött... és egymás ellen... falanx falanx után! – írja Babits. – »Hol vannak a hűszévesek,« – kérdeztük még nemrég, eltűnődve, és aggodalmasan nézegettünk vissza: nem jön mögöttünk senki, akinek hátraadhatnók a fáklyát, mint Athénben a piruszi fáklyaversenyeken. Mi futunk előre, a jövőbe, a halálba, a feledésbe: de a fáklya maradjon, fusson vissza az ifjúság kezébe, kézből kézbe, mindig új életbe: mindig az ifjú életben maradjon! (...) A hűszévesek pedig ott mentek az ablak alatt, összeszorított foggal, és benéztek. »Ezek már akadémi-

¹⁰³ A kérdés kritikai vizsgálatához lásd Tamás Attila: „Huszedik századi irodalmunk periodizálásáról” [1971]. In: uő: *Értékkeremtők nyomában. Művek, irányzatok, elméleti kérdések*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1994. 265–275; Kulcsár Szabó Ernő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Argumentum, Bp., 1996. 7–99.

kusok – gondolták magukban –, már megcsontosodtak, ellenségei az Újnak: ezek ellen már küzdenünk kell.« Tudom, hogy így beszéltek – sohasem volt még ilyen úr a nemzedékek között.”¹⁰⁴ Babits már-már a képzavart kísérti meg, amidőn, irodalmi mozgalmakról szólván, háborúval, sporttal, valamint a *bent és kint* metaforizált archetipusával egyszerre példálózik. Mégis, e képek nagyon is beszédesek, amennyiben „férfibeállítódásokat”¹⁰⁵ idéznek meg. A cikk *A Tett* körét bírálva általában az irodalmi programok, az irányzatos irodalom ellen emel szót. Az újonnan fellépő irodalmi csoport hadrendbe szerveződik, s – nem mellesleg – a beérkezetteket, a birtokon belülieket is ugyanerre kényszeríti. Ami pedig nincs ingyére az utóbbiaknak: a tanulmány olyan társaság nevében emel szót (*mi*), melynek a kooperáció az eszménye, a más csoportokkal való együttműködés. E két ellentétes diszpozíciót jelölik a *falanx* és a *váltófutás* képzetei. Az idézett részlet az ellenfélnek is hangot ad, az *ő hangjukat*, dramatikus formában, *mi*-ként adja vissza. Az így megszólaló többes szám első személyű alany különösen élesen mutatja meg a másik tábornak tulajdonított szándékokat.

Erős szóbeli hangoltsága s indulatai ellenére a tanulmány fő tézise nagyon is világos: „semmiből semmi sem lesz”, „az, hogy az irodalmat egészében, lényegileg meg lehessen újítani: mindig a kevésbé tájékozott fiatalság illúziója volt”.¹⁰⁶ Az újat, a hagyományok elvetését hirdető ifjabb nemzedék, anélkül, hogy észrevenné, maga is korábbi irodalmi hagyományok folytatója. Ám nem tudatos s nem fölkészült utódok ők, hiszen művészi alkotás a hagyomány elsajátítása, valamint a kompozícióépítési képesség kettős követelményének függvényében jöhet csak létre, mondja Babits, aki azt is világossá teszi, hogy ismeri Apollinaire és a futuristák költészetét, de ezek formáját az öszötvetségi szabad verssel, s a Szent Ferenc-i *Cantico del Sole* ritmusával hasonlítja össze.

Babits az avantgárd irodalmi kezdeményezést a távoli múltba nyúló hagyománytörténés folytonosságába helyezi, azonosító műveletekkel vonva meg tőle a diszkurzív átrendezés képességének elismerését. A poetológiai szempontok pedagógiai fölhasználása és a generációs elv alkalmazása lehetőséget teremt arra, hogy az irodalmi folyamat egészébe helyezett magyar modernizmus – idekonkludál a gondolatmenet – a *Nyugat* nevével jelzett csoport privilégiumaként jelöltessen meg. Hiszen ők a valódi újítók – nyilván, mert elsajátították a hagyományt. A modernizmus további alakulása pedig csak az 1908-ban fellépett nemzedék örökségének mint hagyománynak elsajátításának függvényében képzelhető el.

Kassák több alkalommal is visszatér e kérdésre. Első reakciójában visszautasítja a műveletlenséget, az akaratlan maradiságot és a kompetenciahiány vádját.¹⁰⁷ Védel-

¹⁰⁴ Babits Mihály: „Ma, holnap és irodalom”. In: uő: *Esszék, tanulmányok* I. Szépirodalmi, Bp., 1978. 434.

¹⁰⁵ Vö. Hadas Miklós: *A modern férfi születése*. Helikon Kiadó, Bp., 2003.

¹⁰⁶ Babits: i. m. 441–442.

¹⁰⁷ „Walt Whitmannal valljuk a rokonságot (sőt azt is tudjuk, hogy 1819-ben született), de ő még sokkal inkább az intuíció rabja volt, impresszionista, semhogy mesterünknek fogadnánk el. / Walt Whitmantől is csak annyit tanultunk, mint amennyit jó eszünkkel minden nagy költőtől el kellett tanulnunk – mert hiszen Babits kultúrszomjúsága mellett mi sem a dühöngő analfabétaságot akarjuk visszaerőszakolni a világra!” Kassák Lajos: „»A rettenetes

mezi a *program* mint eszme és mint instancia létjogosultságát, s ezt azon (kimondatlanul is vitapartnerének tulajdonított) fölfogással állítja szembe, mely poétikai (forma)készletként érti a költői hagyományt. Saját esztétikai irányelvükként pedig a kulturális behatások aktív szintézisét jelöli meg. „Költeményeink (...) fémjelzője nem a végtelen sorhosszúság, hanem a: koncentráció! Egy tömeggé koncentrációja minél gazdagabb témának, zenének, plasztikának és expressziónak.”¹⁰⁸ Még ugyanazon évben „Szintetikus irodalom” címmel tartja meg a Galilei körben a *Ma* bemutató előadását. Végső célként, akárcsak az előző szövegben, s majd még számos alkalommal, magát a *művészetet* jelöli meg, melyet tehát a kultúra hagyományainak és új jelenségeinek magasabb egységbe foglalása hivatott létrehozni. *Nyugat*-beli írásában a kompozíció Babits-féle normatívájával Kandinszkij vásznainak példáját állította szembe. Most Ady Endrére és Révész Bélára hivatkozik. Ők azok, akik – szemben például a „megfigyelésre” alapozó paradigmával (Molnár Ferenc) vagy az azt fölváltó „analitikus iránnyal” (Ambrus Zoltán, Kaffka Margit), illetve a „mintegy a két irány közötti űrt kitöltő” Móricz Zsigmonddal – „[m]unkáinkban itt-ott már a szintetikus világszemléletet sejtették”.¹⁰⁹

Kassák alkalmi irodalomtörténete a fokozatos építkezésben látja az irodalom mint folyamat értelmét. Az általa megrajzolt fejlődési vonalnak különös sajátossága, hogy főként elbeszélőművészeti előzményeket jelöl meg, noha irodalmi tervezte főként a költészet megújítására irányul. (Beszédének a *Ma* második számában közreadott, rövidített változatából legalábbis ez tűnik ki. Magyarázhatjuk ezt a műfaji-ágazati határokat elmosó avantgárd szövegtípus létrehozása – vagy létrejötte – felől is – ez azonban a mozgalom történetének valamivel későbbi fejleménye.) A leíró társadalomábrázolás („megfigyelők”) és a lélektani magyarázat („analitikusok”) kategóriái egyaránt – leginkább talán Schöppflin Aladár közvetítő tevékenységének¹¹⁰ hatására – az irodalom antropológiai jelentőségéről kialakított elképzelések pozitívista eszmeirányát implikálják. Ezek után logikus, hogy az „impresszionizmus” (Kosztolányi) és „szimbolizmus” (Tóth Árpád), vagyis a *Nyugat* költészete (nota bene, Babits említése nélkül) „szép munkákat” hívtak ugyan életre, de „fontos lényegbeli fejlődést nem jelentenek”. Az új irodalmi mozgalom hangadója a költészet tekintetében is az előbbi vonal továbbfejlesztését nevezi meg célként.¹¹¹ „Az új költészet csak egy szempontot értékel: a világ szintetikus látását, s a következmények megcsinálásánál mindenekfeletti célja a világban ezer felé futó alakok, gondolatok és érzések összefogása, egy új és egységes léletté formálása. A nüanszok és a poének nem fontosak, minden a nagy egész érdekeit szolgálja, azét az egészét, mely

nagy hamu alól» Babits Mihályhoz. (A legifjabb költőknek)” [*Nyugat*, 1916 szeptember]. In: *Kassák Lajos válogatott művei* I. Szépirodalmi, Bp., 1983. 576–577.

¹⁰⁸ Uo. 577.

¹⁰⁹ „Szintetikus irodalom. (Részlet a Galilei-körben december 3-án tartott előadásból)” [*MA*, 1916/2.]. In: Kassák: i. k. 584.

¹¹⁰ Vö. Komlós Aladár: *Gyulaitól a marxista kritikáig. A magyar irodalmi kritika hét évtizede*. Akadémiai, Bp., 1966. 138.

¹¹¹ „A magunk hite és tudása szerint mi sem valljuk magunkat másoknak, mint néhány progresszív egyéniség áthidalásával az analitikus irány továbbfejlesztődésének, az értékes életjelenségek tudatos szintetizálóinak.” Kassák: i. m. 584.

mindenkor valamit szolgáló, demonstratív egység.”¹¹² A programban megálmodott új irodalom valamiképpen Ady versére, *A fekete zongorára* hasonlítana, melyet a bele „zsúfolt végzetes erők uralma” jellemez.¹¹³ Vonzó lehetett az „érthetlenség” nimbusza is, mely az exkluzivitás ígérétét biztosította a máskülönben egyetemes igényekkel föllépő csoport számára.

Babits és Kassák egyaránt csoportok nevében szólalnak meg, s ezeket mint érdekközösségeket a *nemzedék* értelmező segítségével interpretálják. Az interpretáns mint közbeiktatott jel addig bizonyulhat hatékonnak, amíg újabb jelek képesek megvilágítani értelmét. Az egyik vagy másik kollektívum nevében hangoztatott-alkalmazott generációs szempontnak addig van jelentéssel feltölthető helye az irodalmi diskurzusban, amíg az egyes diskurzív tevékenységek egymáshoz mérve is jól körvonalazható fogalomkészlet segítségével definiálják magukat (s egymást). A generációs elv utólagos alkalmazása során célszerű a korabeli fogalomhasználat vonatkoztatási mezőit egymás összefüggésében is megidézni. Vajon hogyan értelmezhető a „nemzedékproblémák” konstrukció felől Kassák 1926–27 utáni váltása, aki a *Nyugat* szerzőjévé válik, majd – a kortársak véleménye szerint – költészetében is szakít az avantgárd vonallal? 1929-es Osvát-nekrológiájában a *Ma* egykori szerkesztője a következőket írja a *Nyugat* irányítójáról: „Igaz, hogy ő precízen megformált, és sikerekhez, elismertetéshez segített egy generációt, de igaz az is, hogy a hirtelen élő élet a maga követeléseivel és célkitűzéseivel átcsapott ennek e generációnak a feje felett, s így magát Osvátot is már a múlt lapjaira könyvelte el. (Utólag bebizonyosodott, hirtelen volt ez az ítélkezés, azóta sem történt semmi különösebb irodalmunkban, s a vezető szerep még mindig a *Nyugat*-generációé, s az ideális szerkesztőről vallott elképzelésünk még mindig Osvát személyéhez kapcsolódik.)”¹¹⁴

Kassák nem szerepel Komlós Aladár 1966-ban megjelent kritikátörténeti munkájában.¹¹⁵ Legalábbis értekezőként nem; mint mozgalmár és író, mint a Kun Bélához szóló, a művészi szabadság védelmében írt levél szerzője és mint kritikák tárgya többször is említést nyer. A *Ma* szerkesztője sem tudós, sem hivatásos műbíró nem volt, s kritikai munkássága főleg az 1919 utáni időszakra esik – nagyjából ennél az évnél vonja meg a monográfia szerzője az általa vizsgált időszak határát. De csak nagyjából, hiszen a tüzetesebben bemutatott irodalmárok pályaképe, amennyiben tevékenységük a háború után is folytatódik, többnyire túltekint ezen a határvonalon. Karinthy Frigyesnek több mint két, Móricznak pedig majdnem tíz oldalt szentel a szerző, pedig valószínű, hogy e kitűnő széppírók egykori kritikai véleményét már negyven évvel ezelőtt is inkább csak specifikus történeti vonatkozások tették érdekessé. Igaz, hogy a könyv még Kassák életében napvilágot látott, s az értékelés esetleg kényes viszonylatokat illethetett volna. De hiszen például Fenyő Miksát vagy Lukács Györgyöt is fellépteti. Talán a munkásmozgalom-történet befolyása gördített akadályokat a bemutatás elé? Önkéntelenül is az a benyomása támad az olvasónak, hogy az elhallgatás oka leginkább a Komlós által képviselt történet-

¹¹² I. m. 586.

¹¹³ I. m. 585.

¹¹⁴ Kassák Lajos: „Osvát Ernő” [1929]. In: uő: i. k. 629.

¹¹⁵ Komlós Aladár: *Gyulától a marxista kritikáig*, i. m.

írói pozícióban rejlik: a magyar avantgárd legjobb képviselőjét kiiktatva egészében a *Nyugat* szempontjából tudta megalkotni a maga irodalomtörténeti konstrukcióját. Könyvének súlypontja az induló *Nyugat* irodalmi vitáira esik, s a magyar irodalmi modernséget is hajlamos volt egyöntetűnek bemutatni, az 1908-as modernisták esztétikai és kritikai vívmányait a később jövőkre is kiterjesztve. Erre kiváló eszköz volt az általa megvont formális határvonal rugalmas alkalmazása.

2. „[F]olytatásnak lenni. Új láncszemet kapcsolni a régiekhez, s nem tagadni meg azokat” – fogalmaz 1927-ben Komlós Aladár, s ugyanő 1926-ban a „kaotizmus” és „aktivizmus” ellen emel szót, az avantgárdal szemben „a gondolat rehabilitálását” sürgetve.¹¹⁶ 1929-es *Ady-revizió?* című cikke pedig éles hangú, bár csapongó hozzászólás Kosztolányi vitáirathoz.¹¹⁷ „A háromfelé szakadt magyar irodalom” felíratú szövegben főlemlített, emblematikus nevek közül végül az Adyé kerül a középpontba, aki itt a *Nyugat* művészeti forradalmának mint a nyelvet megújító mozgalomnak a főalakja kerül éles megvilágításba. Az interpretáció nem nélkülözi a zseninek kijáró tiszteletet, s ez némi, a témához idomuló újromanticizmussal, már-eleve, prejudikációszerűen meghatározza a tárgyról alkotott értékítéleteket is. Az esszéíró itt, úgy látszik, azon Ady-kultuszhoz csatlakozik, mely ekkor, jobb- és baloldali politikai mentalitást egyaránt motiválva, a magyar kulturális élet számottevő jelensége volt, s egyébként a költő halálától legalábbis az ötvenes évekig érezte hatását. Ennek fő jellemzője pedig hozzávetőlegesen az *örökös* helyzetének kinyilvánítása, a folytatás és a fenntartás vállalása, s ezzel mintegy a forradalom (bármit is jelentsen ez) konzerválása.

Komlós tézisei azonban ennél kidolgozottabbak, következtetései pedig mélyre hatóbbak. „Úgy látszik, a művészi zseni nem pusztán személyi képességek, hanem inkább a kedvező történelmi helyzet produktuma”. Az „új szavú költőkben” a „megújulásra érett nyelv virul ki”. „A nyelv pedig nem bírja el, hogy minden évben efféle átalakító nagy megújulások történjenek vele. A nyelvérzékünk és a fantáziánk nem bírja el, hogy minden évben újratanuljuk a nyelvet. Erre az újratanulásra egy életben talán csak egyszer vagyunk képesek” – ezek az esszé fő tézisei (I. k. 377). A gondolatmenet tehát egy szellemtörténeti állásfoglalással jut el végül a kollektív önértelmezés, a folytató, az utód pozíciójának kijelentéséig, nem maradva meg a „háromfelé szakadt irodalom” – a tovább élő konzervatív szemlélet és praxis, a századelő óta teret nyert, de még hadban álló modernizmus, és az utóbbiakat orvul hátra támadó, noha szövetségre hivatott második modernista nemzedék triásza – politikai analízisénel.

Az úgynevezett esszéíró nemzedék irodalomszemléletét kutatva világosnak tűnik, hogy a *Nyugat* feltételezett kultúraformáló szerepével kapcsolatos állásfoglalás többnyire elhatározó jelentőségű a modernséggel kapcsolatos elképzeléseikben. Nem mintha mindenben egyetértének. Hevesi András és Szerb Antal például pozitívan minősíti a *Nyugat* „nyelvújítását”. Németh László már jóval szkeptikusabban viszonyul a témához. Írásaikból kitűnni látszik, hogy a magyar irodalmi modernség

¹¹⁶ Komlós Aladár: „Az irodalom válsága”. In: uő: i. k. 356–365.

¹¹⁷ I. k. 366–373.

mint irodalomtörténeti konstrukció változatos képleteinek létrejöttében nemcsak az elméleti alapokon kidolgozott egyes történeti-interpretációs modellek s gyakorlati eljárások játszottak szerepet, de a korabeli közgondolkodást meghatározó, vagy annak vélt művelődési jelenségek is. Ezek az első *Nyugat*-nemzedék két világháború közötti tevékenységében sem egyértelműen azonosak egykori nézeteikkel. A korai Kosztolányi például üdvözölte a „szójátszó” Budapestet, míg a húszas-harmincas évek fordulóján már, nyelvvédőként, inkább a tájszók köznyelv-frissítő alkalmazását javasolta.

Folytonosság és újítás, változás sokfelől megvizsgált, nagyobb távlatú viszonylataiban különösen Szerb irodalomszociológiai színezetű módszere kínált lehetőséget irodalmi és kulturális jelenségek együttes vizsgálatára, olykor a nemzedéki önreflexió lehetőségét is megteremtve. A nemzedékek kérdésével Halász Gábor is több alkalommal foglalkozott. A *Nyugat*nak és a magyar irodalmi modernség kezdeteinek általuk végrehajtott értelmezései minden esetben érdekesek és tanulságosak, az önvonatkozások megnyilvánulásának szempontjából is. Itt persze azt is meg kell fontolnunk, hogy a „második nemzedék” esszéistái maguk nem – vagy nem elsősorban – művészek, hanem kritikusok, ez esetben mégis szépíró kortársaik képviselőiként is tekintünk rájuk. Talán akkor is, amikor erre nem jogosít fel megnyilatkozásaik első személyű grammatikai többese, amikor maguk is elhatárolódnak a nemzedéki kontextustól, vagy legalábbis semleges álláspontra helyezkednek. Másfelől persze az esszéisták nagyon is művészeknek minősültek, amennyiben e megnyilatkozási forma a korabeli (a nemzetközi esztétizmusból örökölt, s egyébként bizonyos vonatkozásaiban napjainkig is ható) nyugatos fölfogás szerint a többi irodalmi műfajjal többé-kevésbé egyenrangúnak számított.¹¹⁸ Ez olykor az öndefiniációt (és az identitás kevésbé explicit kijelentéseit) is meghatározta.

Nem tartom feladatomnak, hogy meghatározzam az „esszéista nemzedék” pontos mibenlétét, hiszen nem történeti kategóriaként alkalmazom, csupán gyakorlati okokból: lévén közkeletű, így a használatban legalábbis hozzávetőleges jelentést elnyert kifejezés. Azt sem kívánom tehát eldönteni, kik is tartoznak pontosan ide. Poszler György Halász és Szerb mellett Németh Lászlót és Cs. Szabó Lászlót említi e csoport részeseként, s már e névsorból is világosan kitűnik, hogy nem éppen egységes, mozgalmileg egybetartozó csoportról van szó.¹¹⁹ Kenyeres Zoltán a következő neveket hozza szóba: Babits Mihály, Szerb Antal, Halász Gábor, Németh

¹¹⁸ Ehhez vö. Gyergyai Albert: „Az esszé”. In: uő (szerk.): *Ima az Akropoliszon*. Európa, Bp., 1977; ill. uő: *Védelem az esszé ügyében*. Szépirodalmi, Bp., 1984. A probléma elemzése: Szegedy-Maszák Mihály: „Egy műfaj kockázatai”. In: uő: *A megértés módzatai: fordítás és hatástörténet*. Akadémiai, Bp., 2003. 34–44.

¹¹⁹ „Az esszéíró nemzedék nem azonos a Nyugat második nemzedékével, de érintkezik vele. Szűkebb is, tágabb is nála. Szűkebb, mert például Szabó Lőrinc, Illyés vagy Sárközi nem tartozik bele, noha – különösen Illyésnél – nem lényegtelen pályájukon az esszé. Tágabb, mert például Kerecsényi Dezső, Bóka vagy Sötér beletartozik, noha a két utóbbi fiatalabb a második nemzedéknél. De a legszűkebb-legbelsőbb kör, például Halász Gábor, Szerb Antal, Cs. Szabó László, Németh László azonos. Része a második nemzedéknek, és el is különül tőle”, mégpedig éppen a tekintetben, hogy az esszé a fő műfajuk. A szerző végül az előbbi három tollforgató pályaképének megrajzolása mellett dönt, elhagyva Németh Lászlót, „mert kérdései és válaszai más szellemi égtájhoz, a népi mozgalomhoz kötök.” Poszler

László, Gyergyai Albert, Cs. Szabó László, Illés Endre, Barta János, Mátrai László, Joó Tibor; ám hangsúlyozottan a teljesség igénye nélkül, egy – az esszéről folytatott tanácskozáson elhangzott – alkalmi hozzászólásában.¹²⁰ Babits szerepeltetése szokatlan, bár megindokolható: bizonyára az új „esszé-nemzedékre” gyakorolt szellemi és intézményes befolyása folytán kerülhetett e sorba, s talán mert (különösen a) harmincas években írt esszéi révén maga is mintegy „átigazol” az új generációba. A *Nyugat* kutatója gyöngébb színvonalúnak tartja e csoport szellemi teljesítményét, mint az elődökét;¹²¹ az új nemzedék szerint „elfeledte a gondolatokat is, elfeledte a magasabb, elvontabb filozófiai alapú gondolkodás igényét. A mélyebb és elvontabb dimenziók helyett inkább általánosságokat írtak, analízis helyett leírásokat készítettek: a *Nyugat* irodalomszemlélete visszaesett az 1920 előttihez képest.”¹²² Komlós említett monográfiájának zárszava megint csak némiképp eltérő névsort ad, értékelése pedig – akárcsak Poszler véleménye – egyértelműen kedvező.¹²³ „Az Ignotus, Babits és Schöppflin nyomában támadt s bőséges francia és részben angol és német hatásokkal felfrissült nagy esztétikai kultúra tette lehetővé a magasszínvonalú műértők nagy számának (...) jelentkezését” – foglal állást a kritikátörténet szerzője.¹²⁴

A „nemzedék” nyilvánvalóan rugalmas értelmező alakzat. Olykor valamilyen okból rokonnak ítélt szövegek szignatúráinak gyűjtőneveként szerepel, másszor tényleges irodalmi társaságokat, csoportokat jelöl. Az irodalomtörténeti vizsgálat természetesen, történeti pontosításra vagy interpretációs paradigmaváltásra alapozva (vagy hivatkozva) módosíthatja ezek körvonalait. Gyakran viszont a körvonalak hosszú időn át változatlanok maradnak.

Akár értelmező közösségek, akár beszédképződmények vizsgálata révén véljük elérhetőnek az irodalomszemléleti formációk és kánonok történeti megértését,¹²⁵ érdemes szem előtt tartani, hogy valamely korszak szellemi képe rendszerint összetettebb annál, semhogy egyetlen centrum köré rendezve, s annak függvényében ellensúlyokat vagy deviációkat megállapítva, kimerítő leírását adhatnánk. S ha

György: „Illúzió és értelem. Vázlat az »esszéista« nemzedék portréjához”. In: uő: *Eszmék – Eszmények – Nostalgia*. Magvető, Bp., 1989. 338.

¹²⁰ „Németh László kivételével valamennyien mindannyian „nyugatos” írónak tekinthetők, s a nyugatos esszé folytatódott a háború után az *Újhold* körében és folytatódott olyan kiteljesedő esszéírói pályákon, mint Vas Istváné” – fűzi hozzá a szerző. Kenyeres Zoltán: „Záró szavak lezárás nélkül”. *Alföld*, 2002/2. 111.

¹²¹ „Ez volt az esszé és tanulmány igazi nagy nemzedéke: Zalai Béla, Lukács György, Fülep Lajos, Balázs Béla, Mannheim Károly, Tolnay Károly, Hauser Arnold, Antal Frigyes, Fogarasi Béla, Varjas Sándor pályakezdése és első korszaka tartozik ide.” I. m. 111.

¹²² I. m. 112.

¹²³ Komlós a *Nyugat* „második és harmadik nemzedékét” nevezi „esszéista nemzedéknek”, tehát egyszerre kétféleképpen használja ugyanazt a szót, ugyanarra a tárgyra vonatkoztatva. A „második nemzedékből” – az idézőjel most Komlósé – a következő neveket említi: „Gyergyai Albert, Halász Gábor, Illés Endre, Bálint György, Németh Andor és Németh László, Illyés Gyula, Szerb Antal, Ignotus Pál, Cs. Szabó László stb.” Komlós Aladár: *Gyulaitól a marxista kritikáig*. 287.

¹²⁴ Uo.

¹²⁵ A probléma kritikai vizsgálatához Kálmán C. György: „Mi a baj az értelmező közösségekkel?”; Veres András: „Az értelmező közösség: fikció vagy realitás?” In: Kálmán C. György (szerk.): *Az értelmező közösségek elmélete*. Balassi, Bp., 2001. 36–62. és 72–86.

korszakváltást tételezünk, vajon indokolt-e a progressziót mintegy szimbolikusan jelző nevet értelemképző centrumként áthelyezni, továbbvinni? S ha ez megtörtént, vajon érdemes-e – nominalizmusunk foglyaként – e középpont jelentőségének elolvasását regisztrálni? Nem biztos, hogy az esszé a két világháború között is ugyanazt a szellemi alternatíva-szerepet töltötte be, mint a *Nyugat* indulásakor. Összefüggésben van ez az akadémiai szféra, az egyetemek tudományos életének átalakulásával. Halász Gábornak és Szerb Antalnak Horváth János és Thienemann Tivadar voltak a mesterei. Járulékos vagy lényeges tényezőnek tekintsük-e, hogy e két „nyugatos” esszéista a *Napkeletben*, illetve a *Minervában* közölt jelentős tanulmányokat?

Fried István arra figyelmeztet egy, a korszak irodalomértését vizsgáló tanulmányában, hogy érdemes egyszerre szem előtt tartani a (nem is mindig elhatárolható) professzionális és az esszészzerű vonulat teljesítményeit. Maga például Hankiss János, illetve Hamvas Béla tevékenységét vizsgálja meg részletesen, széles összefüggésrendszerbe illesztve, de Halász, Szerb, Benedek Marcell és más esszéisták munkáival is bőséggel foglalkozik.¹²⁶

Olyan kérdéskört hoztunk szóba a fentiekben, mely a két világháború közötti magyar irodalomértést, így Szerb Antal (lentebb részletesebben tárgyalandó) munkásságát is vizsgálva különösen fontosnak tűnik. A „nemzedékprobléma” vezérfogalom a kor viszonyainak megértésében, akár a kritikai beszéd, diskurzus főbb mozgásaira, akár az irodalmi intézményrendszer alakulására tekintünk. Hiszen nem csupán azon sematika diskurzív érvényesülését regisztrálhatjuk, mely szerint a régít leváltani készülő újabb generáció megvívja a maga harcait, majd kompromisszumokat is kötve részben az elődök folytatójaként ismeri föl önmagát. Az irodalomtörténetben elkerülhetetlenek az efféle sémák, de az egyes történeteket éppen komplexitásuk teszi nehezen megragadhatóvá. E komplexitásnak része az önértelmezések változatos összjátéka, ahogyan az egymást értékelő nemzedékek és csoportok argumentációinak hálózata is. Mindez a kor poétikai teljesítményeinek, az irodalmi művek megítéltetésének kortársi gyakorlatában nyilvánul meg a legpregnansabban, elválaszthatatlanul az irodalom nagyobb távlatú történeti koncepcióinak megnyilvánításaitól.

Vannak azonban olyan diskurzív csomópontok, amelyek a jelenre vonatkozó kérdésirányokat a történeti állásfoglalás kikényszerítésével teszik interpretálhatóvá. Ilyen csomópont vizsgált korszakunkban az Ady-kérdés.

ADY-PROBLÉMA

„Ha méltóságod az aktivitást szereti és erupciót követel, miért nem méltányolta jobban Adyt, aki korának minden költője közül kétségtelenül a *legtüzesebb, legféktelebb, legeruptívabb* volt? – Adyt – egy igen kis kört leszámítva – az egész ország érti és szereti... – Ady híre a külföldön is egyre nő. Manapság már nem ritka

¹²⁶ Fried István: „A magyar komparatiztika a két világháború között”. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Az irodalomértés horizontjai*. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995. 114–141.

eset olyan kijelentéseket hallani komoly és szakértő emberek szájából, hogy Ady talán a világ legnagyobb lírikusa.”¹²⁷ E szavakat 1922-ben intézi Rákosi Jenőhöz *Az Est* munkatársa, maga is lírikus. Szabó Lőrincre nem sokkal korábban még a magyar modernizmus egy másik emblematiszusa költője gyakorolt erős befolyást. Most, az újító mozgalom egykori ellenfelét faggatva, Babitsé helyett Ady költészetéhez s Ady emlékéhez folyamodik.¹²⁸ E két költő neve ebben az évtizedben, s a következőben, nemcsak az általuk szignált szövegghalmazt jelöli. Szellemi tartást, erkölcsi mércét, irodalmi eszményeket képviselnek; az erre utaló proposíciók nem feltétlenül irodalomspecifikus kontextusban bukkannak fel kortársak, követők, olvasók és nem-olvasók identitásmegjelölő beszéd-folyamatában. A középpontban természetesen Ady áll ekkor. Ő az irodalom halottja, jó úton a nemzeti felmagasztosuláshoz. A megnyilatkozások szövedéke a hírlapi említéstől a nyilvános emlékezésig, a filológiai adalékoktól a családtagok helyzetének és vitáinak közreadásáig terjed. És a versek hatása, a maguk expanzív retorikus-poétikai szervezetével, kétségtelen. Látható ez a változatos műfajú utánpótlásból és utód-szövegekből, a magas-irodalomban is. Vajon ez még a század első évtizedében lendületet vett magyar modernizmus története? A két háború között föllépő tollforgatók zöme úgy véli, hogy már nem, de nem is független az előzőtől; az alapítás korszaka után a megújítás ideje jött el, vagy a – tisztelgő vagy reflektált – folytatásé. A kettő gyakran egybeeső. Olykor azonban maga az alapítás mint történeti konstrukció is kérdésessé válik. A modernizmus határvonalai időben visszafelé is kitolódnak. Halász Gábor és Németh László egyaránt kidolgozzák a maguk koncepcióját egy, a *Nyugat* (és *A Hét*) alapítását megelőző, számottevő jelentőségű újító korszakról. Ami pedig a jelent illeti: a kor jelentékeny tehetségű fiatal irodalmárai, filozopterei gyakorta már a Tormay Cécile-féle *Napkeletben* kezdik pályájukat.

Kosztolányi egy 1920-as írásában megjegyzi, hogy a Rákosi Jenő által alkotott s „bizonyos értelemmel felruházott” szót: *nyugatos*, maguk a *Nyugat* szerzői sohasem értették, „mert a *Nyugat* nem jelentett határozott irodalmi irányt, csak az irodalomnak önmagáért való szeretetét és nagy követelményeket”¹²⁹, az akkor „új-

¹²⁷ „A legnagyobb élő magyar kritikus a régi és a modern irodalomról. Szabó Lőrinc interjúja Rákosi Jenővel”. *Az Est*, 1922. november 1. 3. Idézi Rába György: *Szabó Lőrinc*. Akadémiai, Bp., 1972. 38–39.

¹²⁸ Rába György szerint Babits Mihály egykori tanítványa 1926-os, *Fény, fény, fény* című kötetében – a német expresszionisták mellett – Adyt idézi meg. E kötetet, mint azt már Ignó Pál is észrevette, az adys strófászerkezet, frazeológia, adys sorok, stílusfordulatok áradása jellemzi. Szabó „Babitstól elszakadva immár nem a belső forma geometriája szerint, hanem Ady mintájára, új-romantikus módon, a világ-nagy személyiséghez szabja ars poeticáját, s ösztön és lélek, érzékek és tudat, élet és gondolkodás kibékíthetetlennek vélt vitájában világga kürtöli az előzők melletti állásfoglalását”. Rába György: i. m. 45–47.

¹²⁹ „[E]zek a lapokon kezdettől fogva egy gyékényen árult meg a tősgyökeresen magyar, népies próza, mely céljában keserű tagadása az adomának, ennek az irodalmi cigányzenének, és a keserű magjából kifakadó új magyar líra, mely légies vonalaival az örökkévalóság felé törekedett” – folytatódik a tekintélyes kritikus jubileuma alkalmából íródott, bizonyos diplomáciai műveleteket sem nélkülöző írás. Kosztolányi Dezső: „Rákosi Jenő”. [*Nyugat*, 1920. november]. In: Kosztolányi Dezső: *Tükörfolyosó. Magyar írókról*. (Szerk.: Réz Pál.) Osiris, Bp., 2004. 176.

onnan érkezettek (...) a magyar nyelv új lehetőségét és gazdagságát, szavaink új gazdagságát teremtették meg”.¹³⁰ Visszatérő téma ez az utódok körében is, de nem kevesen vannak, akik, ahogyan a tovább élő lapot, úgy az így megrajzolt „eszmei” (történeti jelentőségében: hatásában élő) *Nyugatot* is opponálják. Ady Endrét a politikai új-konzervatívok a húszas évek elején mindenesetre „kiemelik” a modernisták közül. Ha korábban a *Nyugat* konzervatív értelmezését az oppozíciós logika sietett előmozdítani, visszahatva ezzel a folyóirat táborának önértelmezésére, a *Nyugat* örökségének e része most, legalábbis ami a politikai szándékot illeti, az eleven laptól mint intézménytől eltávolíttatik. Politikai és poétikai konzervativizmus ezúttal nem vágnak egybe, Ady nyelvi újítása most, közkinccsé válva, értékörző (vagy a távolabbi múltban értéket kereső) tartalmak megszólaltatására, a nemzeti önértelmezés politikus kijelentéseire és ideológiai szölamainak megérzékítésére egyaránt hivatott. Nem egyetlen szándék érvényesítéséről van itt szó, hanem sajátos kulturális folyamatról. Adyt kiszárvartva bal- és jobboldal – melyek persze korántsem egységesek s tovább tagolódnak – egyaránt a magáénak érzi. (Ami a – szélső- – baloldali változatot illeti, annak természetesen a következő háború után nyílik majd nagyobb tér. Az irodalomtudomány és a kultúráközvetítés számára Lukács György és Révai József dolgozzák ki már az emigrációban, s juttatják érvényre a negyvenes évek végén a Petőfi–Ady párhuzamon alapuló, a célnak megfelelő konstrukciót. E sorozat később József Attila nevével egészül ki, Ady forradalmiságának sajátosan aktualizáló vetületben, párttörténeti szempontból is értelmes jelentést adva.¹³¹)

Ady költészete nemcsak irodalmi jelenség, de „mindenkor egyszersmind nagy kultúráképző stratégiák közép- vagy ellenpontja” – fogalmaz Szirák Péter, aki szerint „a széles értelemben vett nemzeti kánon” és az irodalmi kánon összefüggését ez esetben az jellemzi, hogy a stabil kanonikus hely az olvasási lehetőségek vissza-visszatérő „befagyását” eredményezi.¹³² A végső soron leginkább a polgári radikalizmussal rokonszenvező Ady publicisztikai munkásságának és közéleti szerepének többrétűsége, sajátos ingadozásai természetesen fogódzókat kínáltak a fenti értelmezési irányokhoz. Ami közös ezekben, hogy a versek „használati” értékét egy fogalombázis kialakításán mérik. Eredet és Cél képzetei körül forogva hozzák létre a maguk historizáló kollektívum-konceptióit, elveszítve a képességet és perspektívát nemcsak a jelentésképződés esetlegességeinek fölismerésére, de magára az esztétikai szempontra is. Az irodalom mint a *szövegek* „története” tűnik el e folyamatban. Ami az Ady-kultuszt illeti, az Ady-maszk és az életút megkonstruálása maga is szövegek együtteseként képződik meg. Az életrajz folytonosan egymásra íródo epizódokban való elbeszélése, a költeményekből ismert főmotívumok – mint a biográfiára alkalmazott jelentésképző centrumok – „elszabadulás”-jellegű topológikus megnyílása, az Ady-nyelv „kiaradása” többnyire sajátos módon olvasatlanságban hagyják magukat a verseket, melyek pedig elvileg alapszövegetüket alkotják.

¹³⁰ I. m., u. o.

¹³¹ Vö. Poszler György: *Szerb Antal*. Akadémiai, Bp., 1973. 236–240.

¹³² Szirák Péter: „Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban”. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Bp., 1999. 35.

Kosztolányi valószínűleg joggal utal rá 1929-es vitáiratában, hogy az Ady-kultusz a befogadást gátolja, amennyiben a verseket megfosztja kontextusuktól, az irodalom textúrájától. Ítélete szerint éppenséggel a műveltség, vagyis az olvasás hiányáról árulkodnak (az egyébként a fenti interjúból idézethez hasonló), a szerző értékeit akarva-akaratlanul hiperbolikusan hangsúlyozó megállapítások.¹³³

Ady epigonjai tehát nemcsak költők – az utánzás útját Kosztolányi szerint maga Ady nyitotta meg ön-epigonizmusával –, hanem egyebüktől is tevékenykednek. Ha a politika, a sajtó, az oktatás területein, értelmiségiek, polgárok eszmecseréiben érvényesül ez az utánzás, nyilván aláaknázza a józan gondolkodást. Kosztolányi úgy vélte, ebben maga az Ady-költészet a vétkes: a szerzőt a nyelv erőszakos kicsavarásával vádolta, verses politizálást, messianizmust vetett a szemére. Visszamenőleg kizárta egykori fegyvertársát az irodalomújítók táborából. Az így kibontakozott vita lényegében a hozzászólók változatos körének e tézistől való teljes elzárkózásaként írható le.¹³⁴

Az Ady-recepció húszas évekbeli alakulástörténetében tehát az örökség fölötti „jogviták”¹³⁵ és a halottimaszk-készítés játssza a főszerepet. Nyelvi-poétikai szempontok kevésbé merülnek fel, inkább a költői nyelv identikus megismétlésének az értelmező erőfeszítés ellenében ható kísérlete figyelhető meg. „[M]ily hitvány fogalmaik vannak Adyról a mármá üvöltők között még azoknak is, akik verseit dicsérik és utánozzák, s forradalmias magyar nevét a saját heccmagyarságuk cégérévé szeretnék hamisítani, mindannak megcsúfolásával, amit Ady szeretett s hirdetett” – írja Babits 1920-ban.¹³⁶ Politika, ideológia, kultusz, igazság fogalmi mezői találkoznak a véleménykülönbségek azon, kiterjedt összeütközésében, melynek alapja és következményei bármiféle esztétikai vitánál mélyrehatóbbnak bizonyultak. Az Ady igazságának jogosult képviselője ugyanakkor a politikai beszéd „átesztétizálásának” folyamatába illeszkedik. Vagyis pontosan körvonalazható fogalmi bázisú, de legalábbis a használatban meghonosodott jelentéseket (szemantikai vonatkozások) megidéző retorika helyett egy olyan, nehezen kontrollálható beszédmód került előtérbe, mely viszonylag idegen a forradalmak előtti politikai közélettől.¹³⁷

A magyar poétikai modernizmus tehát, bizonyos területen és bizonyos tekintetben, mégiscsak győzedelmeskedett, amennyiben a húszas években az Ady-költészet

¹³³ Kosztolányi példája: Ady „nemcsak ennek az országnak, hanem talán az egész világ-egyetemnek is legnagyobb költője”. Kosztolányi Dezső: „Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről”. [A Toll, 1929. július 14.] In: uő: *Tükörfolyosó*. 375.

¹³⁴ Vö. *Tükörfolyosó* 710–737; Szitár Katalin: „Narratíva a lírában és líraiság a prózában. Poétikai szempontok az Ady-revizió értelmezéséhez”. In: Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Anonymus, Bp., 1998. 272–290;

¹³⁵ A kérdéskör elméleti alapozású történeti vizsgálatait lásd in: Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Argumentum, Bp., 1998. Különösen: 174–206.

¹³⁶ Babits Mihály: „Tanulmány Adyról” [1920]. In: uő: *Esszék, tanulmányok* I. Szépirodalmi, Bp., 1978. 668.

¹³⁷ A kérdés vizsgálatát lásd: Veres András: „Szempontok Ady »depolitizálásához«”. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Bp., 1999. 43–50.

nyelve, fogalmi és stiláris bázisa széles körű társadalmi hatást fejtett ki. Kérdés persze, hogy milyen összefüggésben van ez a „valódi költészetre” gyakorolt hatással. Hiszen az Ady-líra kimutathatóan megtermékenyítette, inspirálta több, akkor pályája elején álló, jelentős szerző, így például József Attila, s mélyebben Szabó Lőrinc¹³⁸ líráját is, s bár vitatott mértékben, de később is hatóképesnek bizonyult.¹³⁹ Érdemes szem előtt tartani, hogy az ezzel kapcsolatban meghozott, nagyobb összefüggésekről számot adó, esztétikai (vagy esztétikai implikációjú) döntések mindenkor kanoizációs folyamatok függvényei is. A tárggyal kapcsolatos értelmi és érzelmi reakciók sokfélesége máig hozzájárul ahhoz, hogy rendkívül nehéz az Ady-költészetet e felhangokat kiküszöbölve magyarázni, vagy akár csak a jelentőségét megítélni.

Ha Szerb Antalhoz fordulva elsőként Ady-értelmezését igyekszünk a következőkben megvizsgálni, hogy abból kiindulva igyekezzünk következtetéseket levonni a modernség folyamatáról formált nézeteinek és interpretatív műveleteinek sajátosságairól, szem előtt kell tartanunk tehát, hogy a *Magyar irodalomtörténet* szerzőjének aligha állt rendelkezésére olyan kidolgozott és megegyezésszerű esztétikai-poétikai alapozás, ami a specifikusan irodalmi értékelést megkönnyíthette volna. Kivételt képeznek az Ady szimbolizmusáról kialakított nézetek, ha azok valóban szövegvizsgálatokon alapulnak. A kérdés első, heurisztikus és propedeutikus jelentőségű értelmezését Horváth János adta (*Ady s a legújabb magyar líra*, 1910), Babits e fonalat vette fel már hivatkozott tanulmányában, Földessy Gyula könyvét (*Ady Endre*, 1919) megbírálván.¹⁴⁰ A szimbolizmus azonban, mely évtizedek múltán jó darabig egyeduralgó értelmező kategóriává lesz az Ady-recepcióban, ekkor nem bizonyult széles körben párbeszédképes olvasásalakzatnak.¹⁴¹

Két másik javaslat is rendelkezésre áll, melyeket az a Szabó Dezső fejt ki egy-egy tanulmányában, aki a húszas években népszerűsége csúcsára érve hallatlan sikerrel munkálkodik az Ady-kultusz közkinccsé tételén. Az első tanulmány, *A romantikus Ady*, a *Nyugatban* jelenik meg, 1910-ben. A második *A forradalmas Ady* címet viseli, s a Tálts Kiadónál lát – önálló füzetben – napvilágot, 1919-ben. Az előbbi a *fin de siècle*-esztétika szellemével látja mérhetőnek tárgyát, utóbbi viszont életesebb költőt tár elénk, kevésbé dekadenset, mint – romantikusát. A romanticizmus-tézis újrafogalmazása egy új ideológia kontextusában megy végbe, voltaképpen azt a

¹³⁸ Kabdebó Lóránt kimutatja, hogy a Nyugat-költészet „összegződése” Szabó Lőrinc lírájában az átvett poétikai versalkotó eljárások *funkcióváltásával* vezet el a modernség megújításához. Vö. Kabdebó Lóránt: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”. Argumentum, Bp., 1992.

¹³⁹ Ady-hatás és intertextusok problémáját vizsgálva – a szöveg tulajdonságaként értett, s nem valamely rekonstruálható intencióból származtatott – ironia és egyéb alakzatok jelentésszerműködéséről: H. Nagy Péter: „Ady-palimpszeszték”. In: uő (szerk.): *Ady-értelmezések*. Iskolakultúra-könyvek, Pécs, 2002. 134–144.

¹⁴⁰ Ennek további fejleményeként adta közre Földessy a Babitscsal polemizáló újabb kötetét (*Ady-tanulmányok*, 1921), melyet Babits újabb kifogásokkal illet a *Nyugat* hasábjain. („Megjegyzések Földessy Ady-könyvére”. [*Nyugat*, 1921. I. 472–478.] In: Babits: i. m. 701–712.)

¹⁴¹ A kérdés aktuális vizsgálata: Szegedy-Maszák Mihály: „Ady és a francia szimbolizmus”. In: uő: *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 125–140.

logikát követve, melyre korábban Lukács György utalt Ady-tanulmányában.¹⁴² Az általa Ady kapcsán emlegetett mítoszalkotás, miszticizmus és irányát kereső, irodalmias forradalmi hév most magukat a Szabó-esszéket jellemzi, melyek közül a második a (közelebből meg nem határozott) kollektívizmus hitvallását fejti ki az individualizmussal szemben.

Az Ady-kérdést az irodalmi diskurzus felszínére hozó Toll-vita hozzászólásai között is viszonylag kevés akad, mely Kosztolányi poétikai érveivel hasonlókat szögezett volna szembe. Nem indokolatlan ugyan azt mondani, hogy *Az írástudatlanok árulásának szerzője* önkényes versidézetekkel illusztrált esztétikai normatívákat állított fel, s kevésbé fordított figyelmet az applikációra, vitapartnereinek érvei azonban leginkább politikai és kultikus jellegűek, s még inkább az Ady-megnyilatkozások *önkijelentésére* apellálnak, mint – a visszájáról – Kosztolányi vitaindítója. Önkijelentés és öninterpretáció elfogadása természetesen távol állt a szellemtörténész-irodalomszociológiai módszertant bejelentő Szerb-féle irodalomtörténettől. Vajon hogyan tudott művelődési folyamatokat feltáró vállalkozásában reflektálni kultusz és politikum összefüggéseire?

A VÁZOLT KÉRDÉSEK HELYE SZERB ANTAL MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI ÉS KRITIKAI MUNKÁIBAN

1. Szerb Antal legalább két változatban beszéli el az Ady-költészet történetét: azt a történetet, melynek politikai vonatkozásaitól – legyenek azok bal- vagy jobboldaliak –, úgy látszik, függetleníteni igyekezett magát. Az autonómiakísérlethez most nem lehet elegendő a semlegességnek az ideológiák megkerülésén nyugvó reménye. Hiszen ez egyenértékű lenne a kor eleven diskurzív valóságának elhallgatásával. Az irodalom önmagára utaltságáról, a tiszta művészetről formált elképzelések az idő tájt káprázatnak tűnnek, az irodalmi kérdések társadalmi kérdéseket látszanak kifejteni vagy magukban foglalni. Vannak persze olyan tollforgatók, akik egészen azonosulnak valamely politikai-ideológiai iránnyal, s a jelentékenynek tartott irodalmi művek iránt azért érdeklődnek, mert kész válaszok gyűjteményét látják bennük. Mások elkötelezik ugyan magukat, de – distinkciót téve esztétikai érték és pusztá ideológiai hitel között – interpretációjukban képesek bizonyos távolságot tartani az általuk képviselt igazságtól. Megint mások magára az értelmezési folyamatra is képesek rálátni.

Szerb könyve érdekes pozíciót foglal el e tekintetben. Szellemtörténeti módszere mintegy kényszeríti az egyes érdekcsoportok igazságainak meghallgatására. Vagyis – gyakran az azonosulás benyomását keltő – megértő figyelemmel rekonstruálja a különféle politikai és ideológiai álláspontokat. A teljes magyar irodalmi folyamatot vizsgálván bőven van alkalma minderre. Horváth János ízléstörténeti javaslatát megfontolva rendező elvként olyan átfogó irodalomtörténeti szempontot választ, melynek itt fölvetett formájától nem lenne idegen a célképzet vezérelte egyenesvona-

¹⁴² „Új magyar líra”. [Huszadik Század, 1909; ill. az *Esztétikai kultúra* „Ady Endre”-fejezete, 1913.] Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Magvető, Bp., 1977. 248–256.

lú mozgás – evolúció vagy éppen hanyatlás – historicista képze. Szerb vállalkozása nem foglal egyértelmű állást e tekintetben, mindenesetre az egyes korszakok átfedésének föltételezésével, többféle kulturális paradigma egyidejű jelenlétének bizonyításával megóvja magát a mechanikus fejlődéstörténeti elbeszélés (vagy hanyatlástörténet) vonzásától. A korabeli viszonyok között akár relativistának is tekinthető. Szerb nem állítja, hogy az egyes korszakok identikusak lennének önmagukkal, amennyiben például a főúri irodalom és az egyházi irodalom, vagy a nemesi és a polgári irodalom együttes jelenlétével számol, s ezek viszonyát nem idejétmúlt és haladó erők harcaként, de nem is értékörzök és érték-veszélyeztetők küzdelmeként képzei el. Huizingához hasonlóan amellet érvel, hogy a kultúrának azok a legtermékenyebb időszakai, amikor valamely új eszméi, illetve esztétikai áramlat előretörésével a megelőző is új virágzásnak indul. A történésznek az interpretációs gyakorlatban persze nem mindig sikerül megőriznie a semlegességet; rokonszenve ez átmeneti korokat bemutatva egyik vagy másik oldal felé fordulhat. Elsősorban akkor, ha nem észlel felvirágzást a kívülről jövő változással szembesülő hagyományban. Szerb ugyanakkor nemcsak versengésként képzei el a kultúra történetét. A kisebb intervallumokban számol hanyatlással is; a műveltséget – például Spengler nyomán – alapvetően városinak tekinti, s az itt (és korábban a királyi udvarban stb.) létrehozott javak alászállásából eredeztetett népi műveltséget pedig (Naumann nyomán) másodlagosnak tartja. Ha tehát valamely áramlat e felé fordul, az erőtlenségét bizonyítja.

A történet a *jelen*, vagyis elmondásának és elolvasásának kettős ideje felől válik értelmessé: így van ez a *Magyar irodalomtörténet* esetében is. Számos egykorú kritikus véleménye megegyezett a tekintetben, hogy Szerb a szabadságharc utáni irodalom történetét a *Nyugat* folyóirat körének esztétikai álláspontjáról nézi. A jelentékeny pályatárs, Kerecsényi Dezső szerint „[ő] a Nyugat Toldy Ference, aki irodalmunkat nemcsak előrenézőn, hanem hátratekintve is ebben az egyetlen ízlés-állapotban akarja megmerevíteni”. E tézist egy általánosabb hatályú kritikai észrevétel alapozza meg: „Szerb Antal végighúzza a magyar irodalom fejlődésmenetén egy arisztokratio-romantikus élet- és ízlésideál választó vonalát. Ami ezen a vonalon felül marad: érték, ami alája kerül, alig több, mint irodalomszociológiai tünet.” Zrínyi és Vörösmarty kitűnő arcképei épp ennek az elválasztásnak köszönhetők, ám – a bíráló szerint elhibázott – Petőfi-portré, de az Arany-kép hiányosságai is ugyan-ebből fakadnak.¹⁴³ Eszerint az elemzett vállalkozás nagyon is erőteljesen képvisel egy olyan esztétikai ideológiát, melyet azután a független vizsgálat örvén időben távoli és közeli irodalmi jelenségekre egyaránt alkalmaz.

Érdeemes feltenni a kérdést, milyen *Nyugat*-képet észlelhetett a konzervatív szellemtörténész, a *Protestáns Szemle* szerkesztője Szerb irodalomtörténetében. Valószínűsíthető, hogy amikor arisztokratizmust emleget, Babitsra céloz. Így tehát a megfogalmazás alapján föltehető, hogy a másik passzusban is a Babits-féle, aktuális projektumra utal, s kevésbé az Ignóus nevével jelezhető korábbi vonalra. Nem vilá-

¹⁴³ Kerecsényi Dezső: „Magyar Irodalomtörténet” [*Protestáns Szemle*, 1934]. In: Wágner Tibor (szerk.): *Tört palcák. Kritikák Szerb Antaltól I. 1926–1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999. 35; 34.

gos, hogy az előbbinek hatását a kritika szerzője vetíti-e vissza az időben a magyar modernizmus kezdeti szakaszára, vagy – kimondatlanul is – Szerb Antalnak tulajdonítja ezt az áthelyezést.

Szerb könyve rejtett polémiaát folytat Horváth János irodalomtörténeti koncepciójával: azzal az elméleti alapozású fejlődéstannal, melynek metodikai alapvetéséből nem keveset merített. Az elkülönülésnek elsőként azt a mozzanatát érdemes megemlíteni, mely az esztétikai jelentésképződés történeti-kritikai fölfogását, s szövegek csoportjának és egyes textusoknak értelmezésére való alkalmazását is érintik. Horváth a nemzeti klasszika kifejlődését tekinti a magyar irodalom (legalábbis utolsó belátható) fejlődéstörténeti csúcspontjának.¹⁴⁴ Az önelvű fejlődés e – Bessenyeivel induló és Arannyal kiteljesedő – korszaka éppen azért válik megragadhatóvá az irodalomtudományos értékelés számára, hogy az a „romantikus nemzeti liberális haladás képletével” fölfogva értelmes egészként tűnik fel. Németh G. Béla észrevétele szerint az e követelménynek nem megfelelő korszakok értékelése során a *Fejlődéstörténet* nem hozza interpretatív összhangba egyedi (élet)művek és irányzatok méltánylását.¹⁴⁵ Szerb Horváth képletét mintegy megfordítva éppen annyiban véli megfoghatóknak a magyar irodalomtörténet egyedi mozzanatait, amennyiben azok az európai kulturális folyamatok egészébe beilleszthetők. Érthető, hogy többen is azt vetették a szemére: a magyar művelődést másodlagosként, külhoni eredmények vagy jelenségek ismétlődjeként tünteti fel. Szerb azonban nem mond le arról, hogy organikus egészként tekintsen a hazai irodalmi folyamatra. Szintén Horváth kezdeményezéséből kiindulva, de azt a *Minerva* körének szellemtörténeti radikalizmusa felől kiigazítva, a magyar „eidosz” föllelésében jelöli meg, legalábbis elvi szinten, e témára vissza-visszatérve, a vizsgálódások feladatát.¹⁴⁶ Ez egyben elválasztja Babits egyetemes irodalomkoncepciójától is, melyet *Az európai irodalom története* megjelenése óta mindmáig számosan neveztek történetietlennek. Babits ugyanis elkülöníti egymástól az egyes nemzeti irodalmak fejlődését és a világirodalmat. Az előbbieket önelvűségét hajlandó ugyan elfogadni, de legfőljebb „néprajzi érdekességnek” minősíti. Példája a spanyol irodalom: ez egészében csupán az adott nyelv- és nemzeti közösség számára bírhat jelentőséggel. Egy-egy remekmű azonban kiemelkedik a magába záruló kultúra köréből, s más, egyetemes jelentőségű szellemi alkotásokkal folytat párbeszédet. *Az európai irodalom történetében* így, egészen

¹⁴⁴ Horváth János: „A magyar irodalom fejlődéstörténete” [1922–1923]. In: uő: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Akadémiai, Bp., 1976. E hagyatékából kiadott szöveg egészében nem, de részleteiben és változataiban ismert volt a kortársak számára.

¹⁴⁵ Vö. Németh G. Béla: *Küllő és kerék*. Magvető, Bp., 1981. 222–233; 472–483. I. h.: 232.

¹⁴⁶ Horváthnak Szerbre gyakorolt hatását illetően bizonyos konszenzus alakult ki az irodalomtudományos köztudatban. Ebben meghatározó szerep jutott Poszler György rendkívül kimunkált monográfiájának. Említést érdemel ugyanakkor Thienemann Tivadar egy, a monográfia szerzőjéhez írott levele, mely e hatást egyértelműen önmagának, illetve saját, *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (1931) című könyvének tulajdonítja, melynek fejezetei 1927-től a *Minervában* jelentek meg. Állítja továbbá: Horváth oly módon merített Wilhelm Scherer német irodalomtörténetéből módszertani alapvetését illetően, hogy azt nem tüntette fel forrásai között; s ezért könyvelték el a korban a szintén Scherrere támaszkodó Thienemannt Horváth-tanítványként. Vö. *Tört palcák* 2. 433–438.

érthetően, a latin nyelvű középkor mutatkozik az utolsó átfogó művelődési korszaknak. Szerb azonban hajlik arra, hogy a magyar kultúra közös, meghatározó, lényegi sajátosságait keresse, miközben nemzetközi folyamatokkal hozza összhangba és méri össze a hazai szellemi jelenségeket. Kérdés azonban, ez a kinyilvánított, de beváltatlan ígéret mennyiben veendő komolyan.¹⁴⁷

Diskurzív folyamatokat vizsgálva érdemes az egyes szövegek modális-funkcionális elhelyezkedésének változásait mint történeti folyamatot is szem előtt tartani. A recepció folyamán a *Magyar irodalomtörténet* számos kontextusban került megvitatásra, különböző szakmai körök véleményétől egészen a negyvenes-ötvenes évekbeli, silány intellektuális színvonalú, szélsőjobb- és -baloldali politikai támadásokig. Eközben is azonban, mindmáig, töretlenül olvasott és olvasható maradt, s – *A világirodalom történetével* együtt – jelenleg is kultúráközvetítő szerepet látszik betölteni. E könyvet sok tekintetben az ötletszerűség jellemzi, többen megállapították már. Szigorúan tudományos szempontok alapján ítélve súlyos fogyatékosága ez egy irodalomtörténeti munkának. Lehetséges azonban, hogy Szerb nagyszéje nem tudományos munka: inkább a kultúra *játékszerű* megragadásának bölcséleti-filológiai elemekből építkező, de művészi szervezőelvű és esztétikai teljesítményként (vagy jelenségként) sem elhanyagolható jelentőségű kísérlete. Ez éppen jelenlegi diskurzív helyzetében látszik leginkább megmutatkozni.

Jelen vizsgálódás szempontjából a mondott, interpretatív kultúráközvetítés azon, történetileg fontosnak bizonyult mozzanatai tűnnek különösen fontosnak, melyek a magyar irodalmi modernség temporalitásának megragadására irányulnak. Az irodalmi folyamat normáltudományos szempontból talán inkoherens elbeszélése egyszerre többféle, a modernséggel kapcsolatos, történeti érdekességű koncepciót képes továbbadni. A későbbi esszé-publicisztikákban pedig ez a kortárs irodalmi jelenségek vizsgálatával, és az 1934-es irodalomtörténeti narratívát módosító-újra-rendező vagy megerősítő műveletekkel találkozunk.

2. A *Magyar irodalomtörténet* 1935. évi második kiadása (máris számos bírálat ismeretében) szemlátomást arra törekedett, hogy még elfogulatlanabban rekonstruálja az egyes ideologikus-politikus és esztétikai nézeteket, amelyek nyomán az egyes életművek vagy korszakok diskurzív csomópontjai megrajzolhatók. Az *Irodalomtörténet* megfelelő helyei hangot adnak olyan felfogásoknak is, melyek vélhetően távol álltak a szerző (egyéb forrásokból rekonstruálható) „identikus” meggyőződésétől. A modernizmus történetéről szóló rész emellett jóval kevesebb ironikus kitélt tartalmaz, mint a korábbi korszakok bemutatása. Mindent egybevetve: Szerb interpretatív-történeti vizsgálódása, úgy látszik, képes „szimmetrikusan” fölvenni ellenlábas irányok, így előbb a *Nyugat*-mozgalom, utóbb a háború utáni újkonzervatív hullám nézőpontját.

¹⁴⁷ Prohászka Lajos nyomán időnként „magyar finitizmust” emleget, de e kategóriának éppúgy kevésbé szán rendszerszerű jelentőséget, mint a „bujdosó” ugyanonnan merített nemzetkarakterológiai alakzatának. A kérdéskör vizsgálatát lásd in: Poszler György: „Szerb Antal és a szellemi történet. Tudománytörténeti vázlat – rövid áttekintésben”. *Irodalomismeret*, 2002/1–2.

A könyv konstruktív egészébe helyezett, megkomponált Ady-pályakép mellett egy recepció-elvű verzióval is találkozunk, köteten kívül és köteten belül, kisebb írásokban és utalásokban. Kissé sarkítva azt mondhatjuk, hogy a *Magyar irodalomtörténet* olvasója csak elszórt megjegyzésekből értesül arról, hogy az Ady-költészet mint az értelmezésnek kiszolgáltatott szövegthalmaz nem kontextusoktól független teljesítmény. Hiszen a monográfia elsősorban az életrajzi elvet követve magyarázza meg az Ady-költészet keletkezésének és alakulásának motívumait, szervezeti sajátosságait. Mint Poszler György rámutat, az irodalmi folyamatok föltárásának igényével föllépő Szerb-kötet saját módszertani alapvetésére rácafolva gyakorta él a portré módszerével; joggal hozható hát szóba vele kapcsolatban az a ma sem ismeretlen dilemma, melyet a korban Halász Gábor fogalmazott meg a legvilágosabban *Portré és tabló* című írásában.¹⁴⁸ Szerb Ady-történetének első változata nem idegenkedik a lélektani motívumok és a nevelődési-élettörténeti tényezők megfontolásától, noha ezeket eszmetörténeti összefüggésbe helyezi. Tehát például Ady szerelem-fölfogását, pénzhez való viszonyát vagy halál-képét részint pszichológiai viszonylatban interpretálja, részint a korabeli fogalmakkal, meggyőződésekkel és esztétikai gyakorlatokkal hozza összefüggésbe. Lehetséges, hogy mindez megfelel „A módszerrel” elnevezésű fejezetben kifejtett elképzelésnek, s pszichológiájának elsődleges célja, hogy figyelemmel kísérve a társadalmi összefüggéseket, tárgyat „a lelki struktúrák történelmi változásainak” temporalitásába helyezze. Mégis úgy tűnik, hogy ez csak mellék-szála az Ady-fejezetnek, mely végső soron a nagy egyéniség belső folyamatainak magyarázatára összpontosít. Ady újító, de lényegében rokonok nélkül: az irodalomtörténész sem releváns kontextust, sem elődöket nem jelöl meg költészete számára. Sőt, a költői indulás dokumentumai sem adnak megfelelő támpontot. „És a következő kötetben (...) előttünk áll már Ady, ha nem is teljes fegyverzetben, de már a csakegyszeri Ady Endre, kétségbevonhatatlanul. Az átmenetet (...) semmiféle irodalmi hatás nem magyarázza meg, és a miliő, az élettapasztalatok is csak nagyon kevésbé. Tudomásul kell vennünk, hogy itt ugyanaz a mindennapi csoda történt, ami a kertünkben minden tavasszal: a mag kivirágzott, Ady Adyvá nőtt, a természet belső törvényszerűségét követve.”¹⁴⁹

Aligha kell hangsúlyozni, hogy nem e sorok képviselik a legmagasabb színvonalat Szerb Antal tudományos munkásságában. De vajon a komoly értekező szólal-e meg itt? Érdemes az idézett részletet ironikus megnyilvánulásként olvasni. A természeti-organikus allegória a romantikus irodalomértésnek olyan alakzatát idézi meg, mely idegen a vállalkozás egészének szemléletétől. Ez komikus hatást kelt, melyet nemcsak az erősít meg, hogy a többes szám első személyben megszólaló alany itt egyetemessé transzponált partikuláris tapasztalatra hivatkozik, hanem a tárgyat a tárggyal – és nevet a névvel – magyarázó tautologikus szerkezet is. Állásfoglalást sejtethünk itt, az Ady-interpretáció zseniesztétikán nyugvó irányának kifigurázását, de talán maga az Ady-költészet is szatirikus értelmezést nyer.

¹⁴⁸ Poszler György: *Szerb Antal*. Akadémiai, Bp., 1973. 206. skk.

¹⁴⁹ Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető, Bp., é. n. [az 1935. évi 2. kiadás szövegét visszaállító, 11. kiadás] 441.

Mindez azért nem egyértelmű, mert a monográfia vizsgált szakasza meglehetősen eklektikus, s attól bizonyosan távol áll, hogy egészében parodikusnak nevezhesük. A tíz részre osztott, logikus tagolású fejezet akár megfontolt, bár összhangba nem hozott állítások tárházaként is olvasható. Iróniára a tágabb összefüggések engednek következtetni. (A könyv nyilvánvalóbban fanyar részeket is tartalmaz. De az olvasói választás esélye ott is megmarad.)

A másik változathoz későbbi szövegekben is visszatér, de csirái már az *Irodalomtörténet*ben megtalálhatók. Nem más ez, mint az Ady-kanonizáció magyarázata történeti-poétikai összefüggésben prezentálva. A Babits-fejezetben – vele negyedakkora terjedelemben foglalkozik, mint Adyval – a következő megkülönböztetést teszi: „Míg Ady reformja a szavakra és azok használatára vonatkozott, Babits a magyar mondatot újítja meg. Amint Adynál a szónak, Babitsnál a mondat szerkezetnek nagyobb szerep jut, mint pusztán a gondolatközlés: (...) ki kell fejeznie az atmoszférát is, a gondolat érzelmi velejáróját, amit Adynál a szó színe és szimbolikus értéke fejezett ki. Babits mondatsemája a legsúlyosabb mondat, amelyet a magyar irodalom ismer...”¹⁵⁰ Ady szimbolizmusa voltaképpen Babits mondat-elvű lírájával összehasonlítva válik, történeti-poétikai konstrukcióként, értelmezhetővé. A *Nyugat* költészetének két nagy paradigmáját itt egymás fényében világítja meg. Az egyik a „nagy angol szonettköltők” s „a parnassienek vagy Stefan George” lírájához hasonlít, de a magyar nyelv történeti folyamatában betöltött szerepét tekintve foghatjuk föl csak jelentőségét. Babits versei például a képzőművészeti szecesszió felől is magyarázhatók, míg Ady szövegei, úgy látszik, a magyar írásos kultúra egy specifikus hagyományára vannak utalva: a protestáns bibliafordításra és 16. századi költészetre.

Szerb nem Ady szimbolizmusára hegyezi ki értelmezését. Úgy lehet, két okból sem: egyrészt csak fölszínes kapcsolatát látja az irányzat francia képviselőinek költészetével, másrészt jobban érdekli az, mi bizonyult folytathatónak Ady költészetében. Ezt pedig szélesebb nyelvi-poétika és hatástörténeti összefüggésben vizsgálja meg, de nem az Ady-fejezetben, hanem elszórva, az egyes szerzőknek és csoportoknak szentelt részekben.

Gyóni Gézárol megjegyzi, hogy Ady hangján szólal meg háborús verseiben, Sík Sándorról, hogy Ady nyelvújítását a szecessziós és impresszionista nyugatos lírával ötvözte. Az *Irodalomtörténet* Szabó Dezsőről szóló részében – egyebek mellett – ezt olvashatjuk: „Történelmi tény, hogy a húszas évek kezdetén Szabó Dezső volt a szellemi Magyarország legfontosabb embere. Egy egész nemzedék az ő könyvein keresztül alakította ki életformáját, az ő szemével nézte a szellem jelenségeit; előző korok vívmányaiból, a Nyugat-mozgalomból, ami maradandó, még Ady Endre is, csak rajta keresztül jutott el a magyar ifjúság nagy részéhez.”¹⁵¹ A monográfia az expresszionizmust jelöli meg Szabó stílusirányaként, s művészetét főként a német irodalom összefüggésébe állítja – így hozva kapcsolatba az expresszionizmust, igencsak áttételesen, Adyval.

¹⁵⁰ I. m. 460.

¹⁵¹ I. m. 494.

Szerb egy 1939-es esszéjében új változatban szól a közvetítés kérdéséről. „Ez a líra csak a regény közvetítésével juthatott el a nagyközönséghez. Ady Endrét az *Elsodort falu* tette népszerűvé. A magyar társadalmat nem Ady Endre, az exkluzív nyelvű, követhetetlen fantáziájú, kiváltságos érzelmi életet élő lírikus hódította meg, hanem az Ady-mítosz, amelyet nagy részben Szabó Dezső vetett be a magyar tudatba. / A mítoszt ismerjük, benne nőttünk fel.” Eszerint a magyar Keletről jött, mítosztermő mélységekkel teljes, tártalan nép, „[a] magyar költő pedig fajtájának tragikumát testesíti meg. (...) A magyar génusz saját nagyszerűségének keresztfeszítettje. Ha egy kicsit kisebb tudna lenni, mindenki behódolna neki. De megalkuvás nélküli nagysága bukásra ítéli.”¹⁵² Az Ady-mítosz legfőbb problémája, mondja Szerb, hogy nem törődik a költő Nyugat-orientációjával. Mert nem az a legfontosabb, mi hatott ténylegesen Adyra, hanem a nyugatosság mint eszme képviselője – „belső életformaként”.

Látható, hogy az érvmenetben elsikkad a nyelvi-poétikai szempont, s a közvetítés problémája az ideológiai tropológia szintjére tolódik. Mégpedig – mint a folytatásból kiderül – oly módon, hogy a mindennek hangot adó szöveg nyelvi alakítása, akár a szókincs szintjén, sem folytatja az Adyval megkezdett párbeszédet. Nyelvébe Szabó Dezső idiómái, fordulatai szűrődnek be. Ahogyan a „Nyugat” szó sem egy, a magyar kultúrtörténetben szerepet játszott szellemi vállalkozás jelölőjeként, hanem ezt a közvetítettséget kiiktatva egyenesen egy Adynak tulajdonított, s a kor számára példaként állított vágy nevéként szerepel az esszében. „Ady”: minta, olyan képzet, mely szinte vizuális erővel rendelkezve árad, hat, s terjed tovább. E mítosznak – vagy kultusznak – az értelme politikai értelem, s mint Szerb idézett esszéje – saját poétikai vonatkozásait illetően nyilván akaratlanul – megmutatta, nincs igazán helye a nyelvi hagyománytörténetben.

Ugyanígy az is újabb megerősítést nyert, több rivális kultusz is létezik Adyval kapcsolatban, nemcsak a Szabó Dezső-féle, nemcsak a baloldali, de a „humanista” is, s tovább. Az ideologikus manőverek a népi mozgalom színre lépésével polarizálódtak. Szirák Péter találóan állapítja meg Fėja Géza *Nagy vállalkozások kora (A magyar irodalom története 1867-től napjainkig)* című, 1943-ban megjelent irodalomtörténete kapcsán, hogy e könyv „egy olyan nagy hatású, de korántsem összetettsége révén tündöklő diszkurzus irodalomtörténeti folytonosságát erősíti meg, amely az Ady-értést hosszú időre a szociális-kulturális emancipáció integer ideológiaképző alakzatának sorsához kötötte.”¹⁵³ Szerb Antal *Magyar- és Világiro-*

¹⁵² „Németh László, Szabó Dezső kitűnő követője” – folytatja Szerb – e mítoszt „legutóbb már odáig fejlesztette, hogy kétségbe vonja azoknak a magyar íróknak az igazi magyar voltát, akik nem omoltak össze a realitás elleni harcban, akiknek sikerük volt. Ezek a »híg-magyarok«; csak a kellőképpen el nem ismerteket fogadja el, ha nem is »sűrű-magyaroknak«, de »mély-magyaroknak«.” Szerb Antal: „Az Ady-mítosz és a Drang nach Westen”. In: uő: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, Bp., 1971. 714–715.

¹⁵³ „Ez az a diszkurzusforma – teszi hozzá Szirák –, amely kiszorítja az irodalomértésből azokat a szövegeket, amelyek a húszas-harmincas évek fordulójától a nyelvben megtörténő hagyomány felértékelésével, nyelv és szubjektum viszonyának, valamint a művészet, a kultúra és a politikum összefüggésének átértelmezésével tettek kísérletet a magyar irodalom »beszédképességének« megújítására.” Szirák Péter: „Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban”. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó

dalom-történetére, mint továbbra is népszerű, azaz szívesen és széles körben olvasott (bár ideológiailag innen is, onnan is elmarasztalt) könyvekre, ekkor némiképp váratlan súlyú kultúraközvetítő feladat hárult.¹⁵⁴

3. A vizsgált esszé jelentősége nem mérhető a *Magyar irodalomtörténet* vonatkozó fejezeteihez. Mégis érdemes volt szóba hozni, hiszen a maga ambiguitásával különösen élesen irányítja a költészet olvashatóságának kérdéseire, mint kritikatörténeti problémára a figyelmet. Az Ady–Babits szembeállítás a vizsgált korszak irodalmi moderniségről szóló diskurzusának egyik fontos jelentésképző gócpontjaként ismerhető fel. Ez körvonalazódik nemcsak a példaként említett Kerecsényi-bírálatban s a Féja-könyvben, de Szerb több, az *Irodalomtörténet* után keletkezett esszéjében is. Persze más és más értékindexszel ellátva. Hankiss János is ezt ismétli meg elsősorban kordokumentumként érdekes, népszerűsítő irodalomtörténetében, 1942-ben.¹⁵⁵

Szerb veszi a bátorságot *Irodalomtörténetében*, hogy „ifjú” és „férfi Babitsról” beszéljen fejezetcímeiben. A történetmondás, akár ha az irodalom – a magyar irodalom – történetéé is, nem nélkülözheti a narratív sémákat, azon elbeszélésalakzatokat, melyek nem vezethetők le pusztán a módszertanból és a történetfilozófiai elvekből, de a diskurzus „autonóm” önmozgását reprezentálják. Úgy látszik, különösen igaz ez a játékot alkotóelvként alkalmazó szövegekre. Vajon hol vonhatók meg a játék (s a szellemtörténetési „ötlet”) és a politikai beszédcselekvés határai? Szerb *Babits Mihály összes verseiről* írott esszéjében, melyet a *Nyugat* lapjain közöl 1937-ben, ismét visszatér a Babits-mondat témájához. De most más nyomatékkal. „Mondataink hangsúlyában az ő mondata, az általa újjá formált magyar mondat kísért, nem tudnánk magunkhoz való mondatokat írni, ha az ő mondatainak emléke nem élne bennünk. Mindnyájan, több-kevesebb sikerrel, a Babits-stílushoz tartozunk. Idővel ezt világosabban fogják látni, mint akár mi magunk is.” Adyról pedig ezt állapítja meg: „nem lehetett folytatni, Adynak nem voltak tanítványai, csak utánpótlói.”¹⁵⁶

A két írást elválasztó időszakban jelent meg, szintén Babits folyóiratának hasábjain, Halász Gábor nevezetessé vált kritikája *Az európai irodalom történetéről*. Szerb most erre az 1935-ös írásra, az *Egy ízlésforma önarcképére* utal vissza, s Babits válaszára, melyeket még mindkét fél részéről egy-egy írás követett. „Még mon-

Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Bp., 1999. 36.

¹⁵⁴ Meggondolkodtató narratív dokumentuma ennek Szerb Antalnén beszámolója és dokumentációja 1946-os és 1948-as találkozásáról és levélváltásáról Lukács Györggyel. [*Irodalomtörténet*, 1976/3.] In: Wágner Tibor (szerk.): *Tört pálcák 2. Írások Szerb Antaltól 1949-től napjainkig*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2000. 168–170.

¹⁵⁵ „Egészen más Babits Mihály (1883–1941). Ady szilágysági papfiú, jogász, újságíró. Ha a külföldre gondol, Párizs jut az eszébe. Babits csupa mérték, csupa tudatos művészet, látszólagos hidegség. Ady valahogyan mégiscsak Petőfit folytatja, Babits Vörösmartyban találja lelki rokonát. Mestere a nyelvnek és a versnek. Mint műfordító, Arannyal vetekszik.” Hankiss János: *A mi irodalmunk*. Királyi Egyetemi Nyomda, Bp., 1942. 195.

¹⁵⁶ Szerb Antal: „Babits Mihály összes versei”. In: uő: *Gondolatok a könyvtárban*. 446–447, 448.

datainak hangsúlyával is mintha olykor az én mondataimat idézné” – írta a költő kritikusáról. Ellentézis ez, hiszen Halász éppenséggel a következőt állította: „Megnyugtat, hogy az életpéldán kívül semmi sem következik belőle reánk; sem dogma, amit vállalnunk kell, megvan a magunké; sem tanítás, amit átveszünk vagy megtagadunk, megkapjuk azt másoktól; a személyiség radioaktivitása sugárzik felénk a könyvből.” Babits tételesen bizonyítja, hogy Halász egy nemzedék nevében szólva külső instanciát (a „nemzedéki normát”) von be érvként a párbeszédbe. S miközben tagadja létjogosultságát, maga is fölhasználja azt. „[N]em látjuk szívesen, hogy ki akarják osztani számunkra a »szerepkört«, korosztályok szerint sematizálni az irodalmat, megkülönböztetni a feladatokat, mintha nem lenne minden feladat mindenkié, aki meg tud birkózni vele.” S bár kijelenti: „[a]z irodalom nem politika, s nem tűri a politikai gondolkodást”, maga is politikai manővert hajt végre. „Egészen természetesnek találom, hogy a generációs probléma éppen annak a nemzedéknek az irodalmi gondolkodásában jut különös jelentőségre, amely többé-kevésbé tudatosan érzi, hogy alkothat ugyan kitűnő műveket, de lényegi megújulást az előbbi nemzedékhez képest, forradalmat, mint az, nem remélhet hozni.” Az új nemzedék „[m]egtanult minden megtanulhatót, átvett egy súlyos örökséget, s tehetetlennek, szegénynek érzi magát a rászakadt gazdagságban”.¹⁵⁷

A történet folytatása, már ami az életrajzi eseményeket illeti, ismeretes: Babits Halászt kérte föl munkatársnak egy nagyobb szabású szerkesztői vállalkozáshoz, aki viszont egész pályaképpé összeálló tanulmányokat írt a mesterről. A nemzedéki szempont, úgy látszik, e vitában s utótörténetében is a Kassák és Komlós szövegeiben polarizálódott két végletet látszik kijelölni. Szembenállás és folytatás formális lehetőségei persze csak olyan összefüggésben válnak jelentésselivé, ahol a pusztán korosztályi elven túl interpretatív potenciállal is találkozunk. Halász Gábor ennek kimunkálására már 1933-ban kísérletet tett, midőn *Nemzedékproblémák* című esszéjében egymás összefüggésében elemezte a korszak főáramaként regisztrált szellemi és poétikai folyamatokat, s „a fiatal írógeneráció alapvető feladataként” „művészi eszközeinek kiteljesítését” nevezte meg,¹⁵⁸ de még inkább akkor, midőn kritikák sorozatát közölte – mások mellett – Zilahyról, Pap Károlyról, Gelléiről, Szentkuthyról, Tamásiról, Hevesi Andrásról, valamint Sárköziről, Szabó Lőrincről, Illyésről, József Attiláról, Jékelyről.

Irodalomtörténeti vállalkozását Szerb is műkritikák sorával folytatta. Örkény Istvánt, Rónay Györgyöt, Passuthot méltatta az újonnan jelentkezettek közül, s sokakat a Halásznál megformálódott kánonból is. 1935-ös, *Hétköznapi és csodák* című, a nagy európai nyelvek kortárs regényirodalmát áttekintő kötetében két magyar író neve szerepel nyomatékka: Krúdyé és Máraié. Különösen az utóbbi életmű

¹⁵⁷ Babits Mihály: „A nemzedéki kérdés vitája” [Könyvről könyvre. *Nyugat*, 1935; Vádak és ködök. *Nyugat*, 1935]. In: uő: *Esszék, tanulmányok* 2. Szépirodalmi, Bp., 1978. Id. helyek: 471, 479, 473, 472.

¹⁵⁸ Halász Gábor: „Nemzedékproblémák”. In: uő: *Tiltakozó nemzedék*. Magvető, Bp., 1981. 1017.

bizonyul párbeszédképesnek az általa – a korai Lukács és Kerényi nyomán – kidolgozott történeti-tipológiai modellben a nemzetközi jelenségekkel. Az irodalmi diskurzus felkínálta generációs elv szemantikai „feltöltése” elsősorban Márai-értelmezéseiben bontakozik ki tehát: a stabilizálódott modernség-értés kimozdításához hozzájárul a metaforikus narrato-poétikai konstrukciók középpontba állítása: nemcsak „líraiságot”, de a kisformák és a nagyepikai hagyomány megváltozott viszonyát is fölismerve. Csak sajnálható, hogy már nem jutott ideje fölismeréseinek rendszeresebb kifejtésére.

VÁNDORLÓ TAPASZTALAT, REGÉNYIDŐ

KASSÁK LAJOS: EGY EMBER ÉLETE

1924-ben látnak először napvilágot Kassák Lajos önéletírásának fejezetei, a *Nyugat* folyóirat hasábjain. A szerző ekkor emigrációban él, a Bécsben megjelenő *Ma*, e nemzetközi jelentőségű avantgárdista periodikum szerkesztője. Kassák most újra kapcsolatot keres a magyarországi irodalmi élettel. A vállalkozás sikerrel jár. Egyebek mellett azért is, mert az *Egy ember életéből* közölt fejezetek „olvasmányosak”: a klasszikus modernség folyóiratának tábora és olvasóközönsége az avantgárd poétikától való visszalépés demonstratív aktusát látja a szövegben, illetve megjelenítésének körülményeiben. A húszas-harmincas években azután a több kiadásban megjelenő, egyre több kötettel gyarapodó autobiográfia (végül nyolc kötet készül el) széles körben népszerű olvasmánnyá válik.

Kassák önéletírása azonban nem ért volna el tartós sikert, máig jelentősnek minősülő, gyakran újraolvasott munkaként, ha pusztán ennyi lenne: visszalépés, engedmény, olvasmányos olvasmány. S nem is így tartják számon. Éppenséggel az *önalkotás* regényének szokás tekinteni, egy önerőből megformálódó, munkásból művésszé váló személyiség megnyilvánulásának és megnyilvánításának. A két utolsó részt sújtó egykori teljes cenzúra is bizonyítja, a szöveg közléseit a szerző-elbeszélő-főszereplő egzisztenciális legitimitása *hatalommal* ruhazza fel. A kommun kritikáját a bíráló identitása tette a kommunista hatalom számára tolerálhatatlanná. A „beírt”/beíródó identitásnak önmagában is erőteljes morális üzenete van – természetesen a „kultúrahordozó” középosztályi rétegek felé is, amennyiben (potenciális) rossz lelkiismeretüket szólítja meg, önkéntelenül is.

Érthető, hogy a könyvvel kapcsolatos értékelések rendszerint a fejlődéstörténeti aspektust emelik ki, mely azonban helyesebben a történetmondás és az „élet”, a (biográfiai) *bios* kapcsolataként nevezhető meg. E gyakran naivan kezelt viszony valójában meglehetősen ellentmondásos, de ez termékeny ambiguitás. A *bios* mint a biográfia tárgya, és mint az egzisztenciális tapasztalat terepe: sosem pusztán politikum és ideologikum, de nem is pusztán „valóság” és „igazság”. A tapasztalatok közvetítése; sosem pusztán közvetítés, de a tapasztalatok nyelvi, s egyben nyelv általi formálódása. A művésszé-lét elbeszélése ezért oly többértelmű, még látszólagos „akadálymentes” egyszerűségében is, semleges stílusa ellenére. A tapasztalatok eleve nyelvben formálódnak, a nyelv alakulása egyben a tapasztalatok megformálhatóságának kialakulása is. A történet ezt retrospektíve tárja elénk, a pozíciók megváltozásával. Az elbeszélés a nyelvi utánzás manővereit hajtja végre. A művésszé-lét előtti nyelv megjelenítése a művészi nyelv derivátuma.

Itt válik ugyanakkor teljesebb módon megérthetővé annak a „visszalépésnek” a jelentősége, melyet az avantgárd ellenében elvégzett tettként, afféle anti-poéti-

kai aktusként szokás elgondolni. Nos, elgondolkodtató, hogy Kassák ezt a váltást avantgárdista pályájának csúcán hajtja végre. Mégpedig kísérletként, de nem fordulatként. Az *Egy ember életének* első három kötete 1927-ben lát önállóan napvilágot – s a szerző még ebben az esztendőben is próbálkozik egy, az előző év végén megindított, ultramodernista folyóirat kiadásával, *Dokumentum* címmel, immáron Magyarországon. Csak ennek hamari kudarca után vált *irányzati* poétikát Kassák: ti. ezúttal is irányzatos, ha nem is avantgárdista írásmód mellett kötelezve el magát.

Vajon az *Egy ember élete* az irányregények előfutárának tekinthető-e? Fölvethető ez a szempont, hiszen többnyire az utóbbiak is igyekeznek – célzatosan – eltüntetni a célzatosság nyomait, s ennyiben akár az „eszköztelenségnek” abba a projektumába is beilleszthetők, melyet az *Egy ember élete* jelent be, midőn *nem-művészetként* definiálja önmagát. Ám míg az irányregények a jelentésadás célzatos, üzenet-centrikus irányításával kísérleteznek, ez az önéletírás – épp ellenkezőleg – láthatóvá teszi, helyesebben meghagyja – felismerhetően hagyja – a megformáltság nyomait.

„Az élet” írhatósága *olvashatóság* is. A szolidaritás, a megértés előfeltételeként és módozataként, az *Egy ember élete* befogadásának alapvető paradigmája. Az „önerőből megformálódó” személyiség („önerőből megformált”) szövege az, ami az olvasás során nemcsak az *író* személyiségnek, de a *megírt* személyiségnek is dokumentumaként konstituálódik. A kompetenciák beíródnak a szövegbe, személytelen tanúsítványként egy személyiségnek, egy odaértett szubjektumnak, de a *megíró* szubjektumnak is. Az önéletírás-olvasás igen termékeny paradoxonjaként közössé (olvasható szöveggé, közzé-) téve az egyediség (individualitás) *jelét* – mely a közös jelrendszer egyedi idiolektusán nyugszik. Az alany közösségi és egyedi identitásának viszonya az *Egy ember élete* centrális problémája. Az *egyedi* olvasás az identitások egyedi áthasonításának műveletét végzi/nem végzi el.

A közösnek s egyedinek e dinamikája nem volna lehetséges azon nyelvi-poétikai alapok nélkül, melyek nem csupán hozzájárulnak, addicionális tényezőkként, Kassák vállalkozásához, illetve nem csupán – kontrasztív – háttérét képezik annak, hanem valójában ezek teszik lehetővé mindazt, amire utaltunk, s amit e vázlat vizsgálni kíván. Az avantgárd poétika, mely Kassák húszas évekbeli tevékenysége során, a számozott költeményekben, a *Tisztaság* könyvében, a képarchitektúrákban s képversekben magasan szervezett struktúráként mutatkozik meg, az *Egy ember élete* olvasási folyamata során az „érem másik oldalaként” képviselteti magát. Részint ahogyan ezekről az alakzatokról beszél a narratíva, részint ahogyan, ebben a látszólag anti-poétikus (anti-poétikát generáló) közegben, föltűnésmentesen megjelennek, elhelyezkednek, integrálódnak, vagy kifelé tartanak a szövegből az avantgárd alakzatok. E könyv nem csupán az avantgárddal „számol el” ilyen módon, de a modernizmus teljes magyar projektumának *egyfajta* földolgozását adja. A kávéházi-szerkesztőségi-munkásköri jelenetekben, konkrét szöveginterpretációkban (melyek nem csekély szerepet játszanak az elbeszélő irodalmi fejlődéstörténetének írás-konstrukciójában), s éppúgy az *életút kronotoposzá*nak (Bahtyin) irodalmi alkalmazásában-, megszervezésében”.

A következőkben ennek szempontját fölvéve jelölök meg kontextusokat, s kíséreltem meg, történet és elbeszélés néhány elemére fókuszálva, a könyv vázlatos értelmezését.

Az *Egy ember élete* a vándorlás könyve. Vándorlás országok között, két szöveg között... és egy műfaj *kialakulása* mint vándorlás. Szövegekből jön, pl. Tolsztojtól, illetve főleg Gorkijtól, Jack Londontól, Panait Istratitól (ahogyan erről más Kassák-szövegekből, pl. a *Csavargók, alkotók* című esszéjéből tájékozódhatunk), s „szövegekbe megy”. Részint az ön-formálás, részint a csavargás irodalma; az egyik a fejlődésregény modellje s logikája, a másik a *picaro*-modell s -logika alapján. Nem a magyar emlékirat-hagyomány folytatása, viszont paradigmatiszta emlékirat, mely ha nem is teremt hagyományt, de erősen hat a műfaj későbbi alakulástörténetére. Hat továbbá a prózanyelv fejlődésére is, e fejlődést nem előremutató, meghaladó-lineáris értelemben elgondolva, hanem éppen abban az értelemben, hogy kilép a meghaladás-elv kötelme alól, sem régiként, sem újként nem tündökölve, hanem a látószög, a szemlélet, a hozzáférhetőség alapjait megváltoztatva. (*A Nyugat folyóirat mint médium, Kassák Osvát-nekrológja, a közérthetőség problémája, az avantgárdtól való visszalépés problémája* – ezek lennének itt a kontextus hívó szavai.)

Márainál (*Egy polgár vallomásai*) az utazás, Kassáknál a csavargás játszik szerepet a személyiség felépülésének processzusában. Abban a folyamatban, melynek során az alkotóképes személyiség létrejön, az a személyiség tehát, mely képes önmagát kijelenteni, megalkotni, elbeszélni. Mindennek tehát az írás a valódi helye.

Az utazás, a vándorlás és az életút kronotoposza, topikája a történetmondás alap-metaforája, a történetet lehetővé tevő változás, az időiség (időbeliség, időben lét) jelölhetőségének alap-biztosítéka. Maga az *elmozdulás*: a kronikus egységként tekinthető mozzanat; s egyben létrehozója, generálója s biztosítéka, oka s eredete. (*Hívó szavak: Zénón, Akhilleusz. Cendrars. Technicitás. Transzszibériai expressz. Gép. Futuristák. Mozgás. Moholy-Nagy, Picabia, Tatlin. Architektúra, statikus és mobilis installációk, textúrák, a statikus tér mozgásba hozása.*)

Kassák *gyalogol*. A gyaloglás szemben az utazással, az „eljutni valahova” cél-talansága, a cél a következő bögre savanyú tej vagy hitközségi alamizsna. A tér tágassá és egyneművé válik, a helyek egyformákká, megismételhetőkké és felcserélhetőkké. Tanyák, árokpartok, menhelyek. A hideg esőben köszölgő csavargók, akiket éjnek évadján akolbóltottak ki a városkából. Csak a következő tányér leves lehet a következő állomás. De egészen addig nincs más, nincs semmi, csak a hideg eső, a fájó tagok, a reszkető test, s a hátizsák, tömve Szittyá Emil jegyzeteivel. (*Hívó szavak: Csavargó. „Vándor” vagy „bujdosó”? Goethe két verse. Prohászka Lajos, Szerb Antal irodalomtörténete. Kuruc versek. Ady. Thaly Kálmán.*)

Kaland. A kaland a veszély vállalása, utólag tekintve igazolása a lehetőségeknek. A végtelen tér az utas előtt, a bekövetkezés szabadsága, a lehetőség tere. A kaland a főlény műfaja, az adrenalin-dopamin egyensúly beállítását az extrémítás pólusa felé megkísérítő modernista ember életmódkísérlete, s e kísérlet megnevezése. A kaland csak a kimondáskor kaland, a megnevezés azonban akkor is az utólagosság horizontját idézi meg, ha az a süllyedő hajó fedélzetén hangzik el. D’Annunzio, a Nietzsche olvasó André Gide, Arábiai Lawrence ezredes és Márai Sándor nem a Lazarillo Tormes, a Gil Blas, még kevésbé a Robinson Crusoe kockázat-filozófiáját vallják, amennyiben a kalandból kiküszöbölik, különböző okokból, a cél képzetét. A *picaro* útját a jól megérdemelt nyugalom rekeszti be, hogy ezzel vége is szakadjon a történetnek; Robinson kormányzóként zárja pálya-

futását a szigeten, bár a történetnek nem szakad vége; Don Quijote vándorlásának vége pedig maga a halál.

Cervantes regénye egy nagyszabású könyvégetési jelenettel kezdődik: a hóbor-tos uraság jóakarói előbb a tyúkudvarra hajigálják, majd felgyújtják a házikönyv-tárat, csupán néhány munkának (köztük egy bizonyos Cervantes művének) meg-kegyelmezve. Mindhiába: a könyvek már jóvátehetlenül átformálták a lovagot, aki egy végtelenül közönséges világban válik komikus, mégis heroikus figurává.

A végtelen tér a *banalitás* tere, *útszéli* kalandokkal és alakokkal, *lapos* és *kopott*, *semmitmondó* és *ízetlen*: tettek és szavak világa, ahol az ingeniózus lovag beszéde esendő fölényre tesz szert, ahol cselekedetei végtelenen oda nem illő jellegükkel legalább karcosításokat ejtenek a jellegtelen felületen.

A picao és a lovag a valóság ellen folytatott küzdelmükben találkoznak, a lehe-tőségek végtelen világában, a kaland világában. Gil Blas otthon van saját korában, ám folyton vét a banalitás szabályrendszere ellen. Don Quijotét anakronisztikus lénye teszi otthontalanná, s otthontalansága avatja modern hőssé. Sancho Panza a banalitás világából indul, s sikerül, szigeti kormányzóként, a tökéletesen illuzóri-kus valóság, a fikcióval átlényegített pikareszk-egzisztenciális végcél (efemer) vi-lágában kikötnie. A tévedés, az ügyetlenség, a sikerületlen próbálkozások, a folya-matos bukás, a kiszolgáltatottság helyzete és sorozata – és az olvasói azonosulás rejtekútjai. A nyelv, az irodalom rejtekútjai. Értesültünk róla: a könyvek többsége előbb-utóbb a szemétdombon köt ki – Cervantes úr műve kivétel.

A lesage-i pikareszk- s a cervantesi lovagregény-paródia célzatossága, a tár-sadalomrajz realizitikus kérlelhetetlensége nem törlik el, és nem rontják le a ka-landregény-szerkezetet. Bár az irányzatosság, az ideológia és stílus összhangjában megvalósuló életprogram-allegória, illetve annak kritikus kifordítása a közlés cél-zatossága felé mozdítják el a szöveg jelentésszerkezetét, a kaland transzcendáló időisége megteszi a maga kvázi-metafizikus ellenhatását. Gide *A Vatikán pincéi* című regényének hőse, Lafcadio kihajítja alkalmi útítarsát a vonatból, hogy *ac-tion gratuite*-t, ok nélküli cselekedetet hajtson végre. Erre a spontán tetre azonban hosszan s szorongva készül, a véletlent sorsjátékszerűen hívja segítségül, a füle ablakában feltűnő, távoli fényeket számlálva. Kockáztat, tette azonban sem nem törli el, sem nem idézi meg (vagy elő) a véletlent. A vonatból kilökött férfi, az ol-vasó jól tudta, nagyon is fontos szerepet játszik a regény szertefutó-összesodródó történetében. A metafizikai tiltást a banális következmények cserélik le, árnyéksze-rűen, tehát eltörölhetetlenül. Az események kérlelhetetlenül regényszerűvé válnak, ahogyan erre a könyv metafikatív jelzései (regény a regényben) is rávilágítanak. Ez persze megmenti, mert felemeli a banalitást: a kaland számára.

* * *

Mi *történik* Kassák életelbeszélésében? A kaland végigkíséri a hős életét, amennyi-ben sorra-rendre a véletlen vezeti olyan normaszegő cselekedetekre, melyeket akár metafizikai megfontolásból is végrehajthatna. Az egy ember élete főszereplője az ideálisan reflektálatlan, naiv hős, akit inas-társa biztat a temetői Jézus-kép szétzú-zására (a bátorságpróba egyfelől megveretéssel, másfelől az identitás megerősödé-sével végződik), s akiről nem tudjuk meg biztosan, miért is lesz szállásadónőjének

szeretője (noha viszolyog tőle). Az esetlegesség, az irracionális, érzelmi motivációk, az érdek pillanatnyi ingadozásai egyenlő súllyal esnek latba.

A kommentár, ami hol megformált reflexiók, hol csupán jelzők alakjában jelentkezik, mindazonáltal megmutatja, láthatóvá teszi a tudatos vagy önkéntelen megformálás, a célzatos alakítás nyomait. Azokat a nyomokat, melyek a naivitás heroizmusát megképző célzatról árulkodnak. Ez azonban nem a beérkezett hős utólagos horizontja felől igazolódik, s nem is ehhez igazodik, legalábbis az első három részben nem. Aminek tér nyílik itt, az a jelszerűség egy jóval dinamikusabb iránya. Sem nem centralizált, sem nem homogén, sem nem monologikus – az emlékirat-forma ellenére.

Épp ezért jóval több anekdotikus szereplőnél, humoros fordulatok elmondására lehetőséget adó, vagy egyszerűen egy minden további jelentésmozzanat nélküli, „realisztikus” karakternél Szittyá Emil alakja a könyvben. A Chilébe készülő szellemi kalandor, vándortanító-polihisztor figurája, attribútumaival és tetteivel, mintegy figuratív csomópontként fungál a történetben. Szittyá hátizsákja, egy készülő könyv jegyzeteivel. Szittyá vallásalapítási terveit. Szittyá mint pártfogó. Szittyá és a pénz. Szittyá hazugságai. Szittyá mint orosz regényhős: a „köpj le, vess meg, bátyuska, vétkeztem ellened” diszpozícióval (EEÉ 1957. I. 544). Szittyá otthon, mint rendőrségi besúgó. Szittyá így lép ki a történetből. (Nem ez a történet vége, Szittyá története túlnyúlik a könyvön. Utópikus programját végül valóban megírta, nevét és művét számon tartja az alternatív életmódkísérletek irodalma. Kassák és Szittyá: „egy festő” és „egy filozófus”; két, bizonytalanul ismert és számon tartott, egzotikus név a nemzetközi szellemi porondon.)

A valóság ellen folytatott küzdelemben, az *Egy ember élete* világában, Kassák és Szittyá versengenek. A banális térben szétszórt: e térrel szembeszegezett szavak s a tér banalizálásának gyakorlata a regényben reprezentált világban. A *regénybeli* Kassáknak eleinte nem sok köze van a szavakhoz, a szöveg megformálása azonban, helyenkénti áttűnés-jellegével, a stílus apróbb-nagyobb módosulásaival, melyek mintegy *láthatóvá* teszik a nyelvet, finoman jelzi, hogy a szavak *elhelyezése*, tehát a térben elfoglalt helyük megtalálása a tét. Az a tét, ami felé maga a történet tart – az elbeszélés legtágabb értelemben vett toponimikus aspektusa. Egy epikai univerzum, ahol a kaland-mozzanat, a történés egyáltalán-lehetséges volta áll az elbeszélés centrumában, a folyamatos, megszakítatlan, történő idő. A szintisza epikum, amelynek, ahogyan azt korábban Kassák már félreérthetetlenül megmutatta, az *irodalmi* közlés a biztosítéka, (elnagyoltan:) a művészi jel- és nyelvhasználat, (vulgo:) a *líra*.

Azok a körülmények és részletek, azok a vonások, melyekkel a szöveg poétikája efelé tendál/hajlik, mindeközben önkijelentés-jellegükben, *megmutatkozásuk* közlés-voltában éppen ellenkező irányba mutatnak. Az *Egy ember élete*, felszínét, könnyen hozzáférhető stílusos textúráját tekintve a köznapiság jegyeit mutatja. E közérthetőség persze valamihez képest értendő, az egyszerűség illúzióját az „eszköztelenség” mint alakzat – s nem *alaktan* – idézi elő, melynek háttérében a Kassák költészete – és avantgárd „prózája”; szövegművészete – áll. Az a poétikai komplexum, melyet a célközönség, a *Nyugat* olvasótábora, illetve utóbb általában az úgynevezett művelt közönség, bár nagy vonalakban, de mégiscsak ismert, s a regényt,

a regény nyelvét ehhez viszonyíthatta. A kötetlen vagy folyóbeszéd, és a mindennapi élet, a hétköznapiság megjelenítése és beáramlása, a költőietlen, lapos valóság száraz megmutatása – nos, ez volna a *próza*: a szó kettős, stílust/módot és tárgyat jelölő értelmében. Most ennek kell hangsúlyosnak lennie. Az emlékirat első fejezetei párhuzamosan íródnak a *számozott költemények* egy részével, nem lehet tehát a poétikai váltást időbeli határvonalnak tekinteni, biografikus-egisztszenciális értelemmel s jelentőséggel felruházva. Érthető azonban, ha a kortársak közül számosan mégis így tettek.

Az *Egy ember élete* én-elbeszélője az én-fejlődés bemutatásának projektumával kísérletezve szükségképpen találkozik az ilyen elbeszélés alap-paradoxonjával: a történetmondás jelen-pillanatának kompetenciáit alkalmazva férhető hozzá a múlt – egyáltalán – történetként. Megértés és közlőképeség azonban azon is munkálkodhatnak, hogy a korabeli én nyelvi s értelmi kondícióit hitető erővel, utánozva visszaidézzék. Vajon milyen pozíciót foglal el e tekintetben Kassák regénye?

A vállalkozás második fele egyre szűkebbre zárja a különbség olló-szárait, egészen odáig eljutva, hogy programszerűen ismerteti a történetek magyarázatát s lehetséges következményeit. A politikai magyarázatok, a propagandisztikus közlések igazságát nem vitatva, de meg sem erősítve, most csupán annyit jegyeznek meg, hogy e szegmens jóval közelebb áll az emlékirat-műfajhoz, mint az első, annak ellenére is, hogy a többes szám első személyű elbeszélésmód kísérlete a kollektív alany reprezentációjára természetesen önmagában formabontónak, unikálisnak tekinthető. S bár az elbeszélt személyes történetek bővelkednek érdekesítő eseményekben, s a szűkebben vett kollektívum tagjait is különleges figyelemre méltóként mutatja be (nem csak Jolánt – felejtethetetlen pl. Uitz alakja), a memoár mégis anynyiban meglehetősen hagyományos képet mutat, hogy egy megállapodott beszélő viszonylag neutrális nyelven közli megállapodott nézeteit a viszonylag homogén múlt eseményeiről.

A *Nyugat* folyóirat hasábjain ugyanekkor, tehát a harmincas években, Fejtő Ferencről Cs. Szabó Lászlón át Illyés Gyuláig számos irodalmár fejtette ki véleményét az önéletrajzról, mint nemcsak megújuló, de a regényformát is megújító műfarról. Herczeg Ferenc emlékiratai például éppen hagyományos formájuk s emlékezés-attitűdjük miatt nem nyerhették el e kritikai irány tetszését. Ez idő tájt a nagy, jelentős ellenpélda Márai Sándor önéletírása, az *Egy polgár vallomásai*, mely az elbeszélés *hogyanjára* helyezi az elsődleges hangsúlyt, s ebből vezeti le – hagyva alárendelődni – az élettörténetek kifejtett interpretációját. Kassák is a regény-műfaj megújítója – külföldi példák mellett nyilvánvalóan az *Egy ember élete* is hatott a polgárság, a polgári kultúra ideológusaként is feltűnő Máraira.

A kassáki újításban nem elhanyagolható szerepet játszik a könyv rejtett líraisága. A metaforák közelsége nemcsak a prózai szöveg óvatos átszínezésében játszik szerepet, hanem a Kassák-költészettel is kapcsolatot tart, azzal tehát, amely egyébként sikerrel szabadult meg a lírai konvencióknak egy tetemes részétől. Amit most lírának nevezek, részint éppen arra hasonlít, amit az avantgárd lendület félretol. Részint pedig arra, amit a „konzervatív” gesztus látszik félretolni.

„Kicsiny olajos lámpával ment előttünk, ősz kecskeszakálla ezüstlőtt az éjszakában, s valóban, ha még látni tudtak volna a szemeink, láhattuk volna, hogy ősz-

szeroskadt palotákat s az emlékrongyok nagy batyuját cipeli a meggörbedt hátán” (EEÉ 1957. I. 617). Az ehhez hasonló részek nem ritkák a Kassák-könyvben, az egykor formabontó poétika mintegy visszaóvakodik a textusba.

A szöveg e kettős hangolása dinamikus többértelműséget tesz lehetővé az *Egy ember életében* – mint regényben s mint az életút elbeszélésében is. Ez óvja meg mind az emlékirat-jellegtől, mint az identitás autoriter fölülírásának kevésbé izgalmas útjától Kassák könyvét. Nem a költemények kopírozását vagy intarzia-jellegű hasznosítását figyelhetjük meg, hanem azt a folyamatot, melynek során metaforikus zárványok képződnek a szövegben, majd ezek a zárványok megnyílnak, megsokszorozva a próza egyébként – itt és most – definitíve korlátozottnak/zártnak tűnő lehetőségeit.

* * *

Az *Egy ember élete* nélkülözi a kaland metafizikáját, ugyanakkor magát az időt mutatja meg kalandként. A próza és a vers párhuzamos olvasatát adja – ismereteseek *A ló meghal, a madarak kirepülnek*et és az *Egy ember életét* párhuzamosan olvasó értelmezések, ahogyan az ezt élesen bíráló irány is. A fentiek fényében megköszönöm: érdemes újragondolni az összehasonlítás lehetőségeit, hiszen a tematikus egyezésen túl nyilvánvaló nyelvi-poétikai egybecsengések észlelhetők a két szöveg között.

Ami az életút linearitásának, illetve célelvűségének kérdését illeti, az önéletírás első három kötetének tanúsága szerint az epizodikus szerkezet alapvetően felülírja az utólagoskonstrukció-jelleget. Az epizodikus sorozat megfelelő helyein revelatív pillanatokkal találkozunk, ezek azonban nem jeleznek valódi határpontokat az életúton. A célelvű linearitás megbontását részben a ritmikus építkezés teszi, amely a felcserélhető események ismétlésétől a motivikus-zenei jellegű történetépítésig terjed. Utóbbira egy, a temetői Jézus-kép összetörésének jelenetével – jelöletlen – összefüggésbe kerülő epizódot, a Grünwald Krisztus-kompozícióját szemlélő hős esetét hoznám példaként, akinek érzéseit az elbeszélő a következőképpen összegzi: „Felsarjadt érzésemnek nem tudtam volna kifejező formát adni, de tudatom mélyén, valahol egész bizonytalanul éreztem, Grünwald halott Krisztusa él, ez a kép nem az értelemhez, hanem egész kozmikus életemhez szól” (EEÉ 1957. I. 573).

Kassák könyvének vizsgált sajátossága a vasmunkás- és csavargó-ideológián, -retorikán túl patikamérlegen adagolt képeiben és szóhasználatában, szemantikai alakzataiban, búvópatakszerű nyugatos és avantgárd reminiscenciáiban nyilvánul meg, ezeket egy „valóság”-„éposz” formanyelvébe integrálva. Az utóbbit „természetesnek”, áttetszőnek tekintve szokás olykor a könyv pusztán-mimetikus alapkaraktérét föltételezni-regisztrálni.

Az *Egy ember élete* rejtett költőisége – ahogyan másfelől az *Egy polgár vallomásainak* metaforikus stílusa – megmutatják, hogy a „realitás” nyelvi-konstitutív mozanata mennyire elemi módon beíródhat, beíródik a kommunikáció alapkódjába.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Kassák Lajos: *Egy ember élete* [EEÉ]. (EEÉ I–II–III. Dante, Bp., 1930; EEÉ I–II. Magvető, Bp., 1957; EEÉ I–II. Magvető, Bp., 1983); Rónay György: *Kassák Lajos*. Szépirodalmi, Bp., 1971.; Szávai János: *Magyar emlékirók*. Szépirodalmi, Bp., 1988; Derék Pál: „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”. *A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998; Aczél Géza: *Kassák Lajos*. Akadémiai, Bp., 1999; *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*. Szerk. Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Lóránt–Menyhért Anna. Anonymus, Bp., 2000.; *MADI art periodical* No4 [2003], URL: http://www.mobil-madi.hu/index.php?option=com_content&task=category§ionid=5&id=23&Itemid=62&lang=hu; Dobos István: *Az én színrevitele*. Balassi, Bp., 2005.

KETTŐS TOPOGRÁFIA

MÁRAI SÁNDOR: HELYRAJZ

1. Henry James az *Egy hölgy arcképe*nek előszavában beszámol róla, hogy regényére, melyen hosszú ideig, utazásai során dolgozott, milyen befolyást gyakorolt a megírás környezete. „A Riva Schiavonin laktam, a San Zacchariához vezető köz szomszédságában levő ház legfelső emeletén; előttem tárulkozott a vízparti élet, a csodás lagúna; s az ember okozta szakadatlan moraj beáramlott az ablakomon, amelyhez – szinte ma is látom – folyton odahajtott valami az írással való termékletlen viaskodás közepette, mintha csak azt vártam volna, hogy azon a kék vizű csatornán feltűnik a hajója valami jó ötletnek, valami jobb mondatnak, témám valamilyen ügyes fordulatanak, a vásznamra helyezendő kép valamilyen szerencsés ecsetvonásának.” De Velence, akár a többi „regényes, történelmi táj, amelyekben oly igen bővelkedik Itália földje”, inkább elvonják az író figyelmét, „a maga apró kis kérdéseitől a maguk sokkal nagyobb problémáihoz”; s „ha hozzájuk fordulunk, hát túlságosan is sokat mondanak ezek a tájak – többet, mint amennyire az adott esetben szükségünk van; úgyhogy azon veszi észre magát az ember, hogy végeredményben munkája kevésbé vág egybe a körülötte kibontakozó képpel, mint valami szerény és semleges környezetben, amelynek ő kölcsönözhet valamit képzelete világából.”

Mi volt az, ami Jamest a regény megírására ösztönözte tehát? Nos, „egyetlenegy személy volt a forrás, egy bizonyos szeretetre méltó fiatal nő jelleme és külleme, amihez aztán hozzá kellett adni a »téma« és kivált a környezet szokásos elemeit”. James ugyanakkor kijelenti: „a virágzó fiatal hölgygel egyenlő érdekességűnek találom azt, hogy az emlékezet ráirányul arra a kérdésre: hogyan nőtt-növekedett képzeletemben az indítéknak, a motívumnak ez a keresése.” A továbbiakban James olyan képekkel jellemzi az ötletet, mint: „lappangó erők”, „szárba szökkenés”, „gyönyörű szép elszántsága, hogy a lehető legnagyobbra nőjön”, „virágozzék, burjánozzék” – azt pedig üdvös lehetőségként említi, hogy „a meghódított terep valamely biztos támaszpontjáról visszanyúljunk az egész ügy keletkezésének intim történetére, hogy nyomon kövessük, rekonstruáljuk előrehaladását, fázisait.”¹⁵⁹

Hogyan is fogalmaz Shelley *A megszabadított Prometheus* előszavában? „E költemény nagyrészt Caracalla fürdőjének hegy-nagyságú romjain készült, virágos tisztásokon és illatozó viruló fák sűrűjében, ahol örökösen kanyargó labirintusok nyúlnak óriás emelvényein és fenn lebegő, szédítő boltívein. Róma fényes kék ege, az élénk ébresztő tavasz e legistenibb éghajlat alatt, és az új élet, amellyel megré-

¹⁵⁹ Henry James: *Egy hölgy arcképe*. Európa, Bp., 1985. 5–7. Balabán Péter fordítása

szegülésig itatja a lelket, ihlette e drámát.”¹⁶⁰ Az alkotómunka környezete itt – az előbbivel épp ellenkezőleg – ihlető erejű. A táj közvetlen kapcsolatba lép a lélekkel, a romantikus génusz a hely szellemével, s egészen természetesen segíti elő az antik mítosz új szándékú földolgozásának ambiciózus kísérletét. Shelley önéletrajzi megjegyzése minden íróniát s disszonáns vonást nélkülözve illeszkedik bele a hitéről: esztétikai és társadalmi ideológiájáról, művészi szándékairól beszámoló, apologetikus előszóba.

A század végének modernistája a fent idézett, organiztikus metaforáit az irodalmi téma és az emlékezet összefüggésében vezeti elő. Azok az olasz tájak, melyek az *Egy hölgy arcképében* kirajzolódnak az olvasó számára, többszörös közvetítés révén idéznek fel valamit egy lehetséges tájról, melynek létmódja az irodalmi szöveg által kiváltott vizuális élményként nevezhető meg.

James számára, mint írja, a könyv egyes oldalai a velencei házak és hidak, s a vízi zajok emlékképét és -hangját idézik fel – ám ezzel a különleges tapasztalattal olvasóként egyedül áll. Velence utólag, kerülő úton óvakodott be a regénybe, s eleinte inkább ellenére, mint hasznára volt az alkotásnak. Mi hát az előszó tétje? Miben igazítja el az olvasót? A létrehozás külső történetének helyébe az invenció belső eseményei lépnek, melyek egy hölgy képe köré összpontosulnak. Ez „az elme homályos, zsúfolt, rendetlen hátsó helyiségében” elrejtett alak a még csak tervezett vagy formálódó műnek valamiféle értéktárára szolgál.¹⁶¹

Ez az alkotásra (a műre és a folyamatra egyaránt) emlékező szöveg metaforákkal írja körül tárgyát, s ezek között helyezi el beszélőjét is. A metaforák arra szolgálnak, hogy megnevezzék az imagináció tevékenységének fokozatait, s így magáról a képzeletről adjanak számot. Így volna ez, ha James a romantikus paradigma folytatója lenne – csakhogy ő éppen nem a képzelet kitüntetője; az utószó szerzője arról számol be, hogy a képzelt terektől a valós tér tántorítja el minduntalan. Az imagináció és a valóság referenciális ábrázolása eszerint egyaránt akadályokba ütközik. Az optikai allegória, mely az előszó leghíresebb részlete, s a jamesi *point of view* elméletének illusztrálására szolgál, itt éppen a visszajáról mutatkozik meg. A narratíva szerint elvész a rálátás a regény szereplőire, eseményeire; hiszen magába a regénybe mint tervezetbe, vagyis már elgondolható-megragadható egészbe, nem képes a szerző betekinteni. Minderről egy szerzőként pozicionált elbeszélő ad számot, az elkészült regény kezdetén. Hova tekint tehát az olvasó? Épp ebben áll azon „tűkrös szerkezet” különös kettőssége¹⁶², mellyel az autobiografikus szövegek referenciális vonatkozásainak olvasási lehetőségeit szokás Paul de Man *Autobiography as De-Facement* című tanulmánya nyomán jellemezni. Az előszóíró James nemcsak elméleti fejtegetéseit, de élettörténeti narratívájának elemeit is bevonja a regény kísérőszövegébe. Ezzel megkettőzi azt a szerzői pozíciót, mellyel a regény olvasója a címlap és külsőleges információk alapján egyébként is felruházta volna. Az ön-

¹⁶⁰ Percy Bysshe Shelley: *A megszabadított Prometheus*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Bp., 1961. 9. Weöres Sándor fordítása.

¹⁶¹ Henry James: i. m. 12.

¹⁶² Vö. Bettine Menke: „Sírfelirat-olvasás”. *Helikon*, 2002/3. 305. Katona Gergely fordítása.

életrajzi olvasást itt az *életrajzi olvasás* kettőzi meg.¹⁶³ A regény folyamán viszont az elbeszélő helyzete válik egyre bonyolultabbá, s a metaforák „még tovább bonyolítják a történetmondást, amennyiben bizonytalanná teszik a beszédhelyzetet”.¹⁶⁴

2. Márai Sándor művészetét az epikai modernség *innovatív* hagyományának fölvétele, de annak reflexiója is jellemzi: egyes szövegei, így például az *Egy polgár valomásai* vagy a *Szindbád hazamegy*, bővelkednek olyan metaforikus alakzatokban, melyek nem a szemléletesség alátámasztását szolgálják, de az elbeszélés különböző szintjeit kapcsolják össze. Így tehát a lineáris történetmondás felől a narratív szintváltások felé, a megbízható elbeszélőtől a viszonylagosított narratív tudáspozíciók felé tolódik a regény poétikai szerkezete. A következőkben azonban egy olyan szövegtípust kívánok szóba hozni (nem feledve eközben az ugyanazon szerző által szignált regényeket, ti., éppen ez a célom), amely az eddig említett szövegek viszonylagosan előkelő irodalmi-intézményes helyénél alacsonyabb helyet foglal el az irodalmi műfajok ranglétráján. Nem más ez, mint a modernség egész története során, de különösen a nyomtatott sajtó egyeduralkodásának, majd elsőségének korszakában nagy népszerűségnek örvendő megnyilatkozási forma, melyet publicisztikának, feuilletonnak, tárcának egyaránt neveznek, s melynek narratív változata tárcanovella néven egykor jelentős olvasóközönséget vonzott magához, előzményei között pedig a „rajz” és más hasonló, vizuális metaforákkal megnevezett szövegformációk volnának felsorolhatók. A tárca osztrák–magyar monarchiabeli hagyománya egyúttal a szatíra irodalmi tradícióinak őrzője és továbbfejlesztője.

Márai Sándor *Műsoron kívül* című kötetének egyik szövegére szeretnék hivatkozni, hangsúlyozva, hogy az irodalom folyamatában ez a kötet keletkezésekor legalábbis kétséges értékindexszel rendelkezett. E gyanút erősíti meg a *Napkelet* című folyóirat 1931/9. számának 849. oldalán közölt egykorú kritika, melyet „m–i” jelzéssel szignált szerzője (mégsem gondolom, hogy játékos önrecenzió volna). „Egy kis spleen, egy kis öngúny, egy kis malícia, amelyet a napilapok hasábjai kendőztek szellemességgé: ez az egyéni íz anno 1930” – üt meg gunyoros hangot maga a bíráló is, majd így folytatja: „Cikkek gyűjteménye a kötet, cikkeké, amelyeket »Kopf«-nak, vagy esetleg »színes«-nek becéz a szerkesztőség tolvajnyelve.” A műfaj azonosítása és hovatartozásának lokalizása után kitér a stílus és az eszmék összefüggésére: „Témája mindnek más, de világszemlélete, frivol logikája nem is egészen ismeretlen.” Itt az eredetre vonatkozó megjegyzés következik, melynek enyhe, de kellemetlen felhangja politikai utalást sejtet: „Ez a szemlélet és ez a logika Molnár Ferencsel vonult be az irodalomba és Nádas Sándorral került ki az aszfaltra.” A bírált szerzőt és művét e kettő között helyezi el, leszármazást és helyszínt is azonosítva. Szövegek és szerzőik megítélését terek jelképes földidézése teszi szemléletessé. Az „irodalom” zárt, az „aszfalt” nyílt tér, az előbbi kapcsán templom

¹⁶³ Vö. Georges Gusdorf: „Conditions and Limits of Autobiography”. In James Olney (szerk.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, 1980. 31. DOI: [10.1515/9781400856312.28](https://doi.org/10.1515/9781400856312.28).

¹⁶⁴ Vö. Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 95–109. Id. h.: 97.

és zártkörű klub is eszünkbe juthat, míg az utóbbi egyértelműen az utcát, a piacot stb. jelöli, s pejoratív értelmű: asszociatív-konnotációs tartománya a „közönséges-től” a „prostituációig” terjed.

Az elmarasztalásnak az ábrázolás tárgyára és mikéntjére vonatkozó argumentumai is akadnak azonban. Márai ti. a „kisvilágot írja, amelynek jelentéktelenségeit úgy tűzi tollhegyre, ahogy valamikor a l’art pour l’art művelői passzív gyönyörködéssel fonták magukat valamely méla hangulat gubójába, amelyből a kolumna végéig sem lehetett kihámozni őket”. Az ábrázolás tárgyára vonatkozó kritika világos. A megfelelő tárgy a *nagyvilág* kellene, hogy legyen, ezt azonban Márai nem képes meglátni, hiszen „maga írja egy helyütt” (mondja a kritikus): „A nagyvilág ködös és távoli, semmi közöm sincs hozzá, semmi utam”. A hely, ahova tekinteni, s ahol járni kellene, nem a „kisvilág”, vagyis nem az a tér, ami egykönnyen belátható és bejárható – ebből következik, hogy a mégis bemutatott alacsonyrendű tárgy ábrázolásának a módja sem lehet megfelelő. S valóban: ha Márai „netalán a mondat első felében valami lírai hangot ütne meg, a második felében rögtön fonákjára fordítja. Tárgyakat, állatokat, magát a természetet, úgy személyesíti meg, mintha maliciájával ámulatot akarna kicsikarni a közönyös olvasóból. Pedig ez csak a látszat. Ha végigolvassuk a kötetet, megérezzük, hogy Márai nem pályázik olcsó sikerekre, de így lát, s a látottakat csak így tudja közölni.”

A műbírálat nemcsak kompetenciaproblémákat vet fel a tárgyalt kötetrel kapcsolatban, de ezeket minduntalan a tér és a térhasználat metaforikus megjelenítésével támasztja alá. Ezt az értésirányt bizonyára a kötet azon narratív alakzatai hívják elő, melyek a *helyek* szemantikai „megnyitásával” lehetetlenné teszik a befogadó számára a „valós terek” megnyugtató dekódolását.

A *hely* (toposz, locus) nemcsak a valós térre vonatkoztatható fogalom, de retorikai műszó is. Közismert szövegrészletet, bevett szónoki fordulatot, utóbb klisé is jelölhet. Nos, a fentebb idézett kritika – valóságos állatorvosi lóként – hemzseg a frázisoktól, de a közvélekedésnek hangot adó tárgyi nézetektől is. (Pl. kisvilág-nagyvilág szembeállítás; l’art pour l’art passzivitás, zsurnalizmus és „aszfalt”, reggeli kávé melletti újságolvasás – vs. Könyv mint odaértett normatíva stb.) A szerző feltételezhető szándékával éppen ellentétes módon (e „szándék” a műfaj, a közlés helye, ennek aktus-jellege stb. által erősítettik meg) kommentárja a Márai-kötet olvasásának adekvát módjára világít rá (mely akkor adekvát, ha elfogadjuk, hogy e könyv az avantgárd tapasztalatával gazdagodott modernség felől folytatja a szatíra hagyományait). A recenzió azon *sensus communis* platformján áll, melyet a *Műsoron kívül* kifiguráz. A bírálat retorikai szerveződése akaratlanul is megismétli a Márai-szövegekben kipécézett fordulatokat, melyek a közhelyekben megnyugvó észjárást hivatottak reprezentálni. A kötet darabjai olykor jellemrajzszerűen, olykor személyek fölléptetése nélkül hajtják végre e manővereket. Előbbi esetben kézenfekvő lenne közvetlenül idézni a kigúnyolt figurák szavait, ez azonban csak egy-egy jellegzetes kifejezés, beszédfordulat erejéig következik be. Inkább az elbeszélő veszi át a szót (ezúttal az idioma szó szerinti értelmében, vagyis): az elbeszélői szólam hasonul a közhelyszerű kifejezőmóddhoz. Azon szövegek, melyek nem egyes típusfigurákon élcelődnek, bőséggel élnek a megszemélyesítés alakzatformáival. Ilyenkor élettelen tárgyak és természeti jelenségek elevenednek meg – de a beszéd szatirikus önrefle-

xióval éppen ezt a látás-, vagyis kifejezésmódot teszi nevetségessé. Mindkét esetben elkülönültetett mozzanatok ajánlják fel az ironikus olvasás lehetőségét.

A szatíra szerepjátszó hagyományának „nyelvkritikai” újraírása bizonytalanságban hagyja az olvasót, hiszen a propozícióknak sem színét, sem fonákját nem tudja egyértelműen megragadni: nem tudni, hogyan dekódoljuk az iróniát. A pusztá inverzió ugyanis bizonyára nem elegendő. „Ahogy mások a képesrejtvények, keresztszavak, türelemjátékok fölé hajolnak, úgy hajol a monista a világrejtély fölé. (...) Óriási narkózis lehet, ha valaki eljutott odáig, hogy érdekelni tudja, miért van a világ, és a kérdést lehetőleg szemléltető ábrákban fogalmazza meg. Legtöbbször csak odáig jutunk el, hogy szeretnők tudni, mi van a világban látható és észlelhető, anyagi és társadalmi lehetőségeinken belül? A legkevesebb ember foglalkozik Budapesten eminensen a világrejtély problémájával. Az emberek nadrágok eladásával foglalkoznak, és ha már tollat vesznek a kezükbe, számolnak vagy kellemetlen és panaszos levelet írnak.” („Monizmus”) Melyik oldalon áll a beszélő? Milyen igazságot képvisel? Egyik oldalon sem, s nem képvisel körvonalazható, platformszerű igazságot. Érthető, ha a komolyság ügyét képviselő maradi bíráló léha élcélődést látott e magatartásban, melynek onnan nézve legnagyobb fogyatéka, hogy nemcsak kétkedik, de nem is óhajt a dolgok mélyére tekinteni. Nem lehetetlen azonban Márai „retorikáját” *nyelvi* magatartásként olvasni. Ez esetben a fentebb bemutatott „billegés”, szemantikai ingadozás, olyan értelmezési ajánlatként áll az olvasó elé, mely a megnevezhetőségre és elbeszélhetőségre magára irányul vissza. Olyan körös szerkezetként, mely a banalitások kritikái *applikációját* látszik elvégezni.

A *Műsoron kívül* nyitó szövege a „Helyrajz” címet viseli. „Az ajtón réztábla, a réztáblán nevem. Ez a körülmény s a lakáskulcs, melyet zsebemben hordok, feljogosít arra, hogy csöngetés és bejelentés nélkül belépjek a lakásba” – veszi kezdetét a textus, mely tehát most az általánosság szintjén jelez valamit, amit a következő mondatban immáron *elbeszél*. „Ezt a jogot naponta többször gyakorlom, tekintet nélkül arra, hogy a személyeknek és élőlényeknek, melyek a lakásban tartózkodnak, kellemes-e? (...) Ez az én házam ez az én váram. / Ez az én házam, mely az én váram, három szobából áll. A bejárattól balra keskeny és homályos folyosó vezet a belső szobákba. A folyosón hosszú ruhaszekrényben ruháim lógnak, nyáron naftalinban alusszák téli álmukat, télen naftalinban alusszák nyári álmukat, tisztes és egyhangú szegénységben. A gázóra felett metszet lóg, melyet egy gyenge és erőtlén pillanatban én akasztottam fel oda s azóta nem volt erőm leszedni: Goethe háza Weimarban, a költő aláírásával. (...) A klozett ablakát, nagyon csinosan, kék-fehér kockás normandiai függöny borítja, melyet, költséget és fáradságot nem kímélve, külön e célra hozattam Párisból, a Galeries Lafayette vászonosztályából.”

Az irodalmi „önarckép” (M. Beaujour) gyakori eljárása a *topográfia*: annak a térnek a leírása, amiben élünk vagy éltünk. A helyek megnevezése és kommentálása – metonimikusan – a személyről ad információt. A tér és a helyek együttese: lakóhely, mint a személyiség tere. Ezzel „ütközik” azonban a személyiség kettős jelölése az „autografikus” (H. Porter Abbott) beszédben. Egyfelől a grammatikai alany, a szövegben önmagát állító, deiktikusan önmagára utaló „én”, a beszélő alany önreferenciája, az én-ből táplálkozó én, az én magára utaltsága, melyet az önéletrajzi elbeszélésben az eseményszerkezet, a narratív cselekmény, a szűzsében megképződő

történet (story) definiál, ruház fel tulajdonságokkal stb. Tehát fenntartja a (dramatikus) mimézis lehetőségét a diegézisben (G. Genette).

A külső, a kontextusból származó biográfiai – „3. személyű” – tudás ennek előzetes vagy utólagos, párhuzamos narratívumát képezi. Ez gyakran, szükségképpen, vázlatos, sematikus, a felületes emlékezetre, és nem az éppen olvasott – „történnő” – szövegre van utalva. Szövegszerűségét a másodlagosság, a reprodukció, a módosulásokból adódó megbízhatatlanság jellemzi. Mégis kiküszöbölhetetlen. Az elolvasott önéletrajzi szövegre emlékező egyén tudása általában vélhetőleg hasonló módon „tárolja” a szövegből szerzett „információkat”. Egy sematikus történetkezetet – „életút” – tölt fel anekdotikus részletekkel, s ez talán nem történik másként, mint a regénynek azon változata esetében, mely Sartre szerint nem tesz mást, mint hogy „összegyűjti és magába olvasztja a szatírárt, a mesét és a portrét”. „*A Santa örököben például Le Sage regényesíti La Bruyere jellemrajzait és La Rochefoucauld maximáit, vagyis egy bonyodalom vékony szálával köti őket össze*” (Sartre: *Mi az irodalom?* 141, 247).

Az olvasásnak ez a sematikája természetesen módosulhat, amennyiben a kódot felforgató vagy újrendező szövegekkel szembesül. Mindehhez az szükséges, hogy az önéletírás „alapító szövegei” jelen legyenek a kollektív emlékezetben. Nos, ez bizonyára így is van, még akkor is, ha ez a tudás nem észleli saját eredetét, vagyis nem ún. „műveltségként” funkcionál, hanem a nyelvi megnyilatkozások, a történetmondás és -értés lehetőségeit meghatározó feltételrendszerként. A történetek alakításának, a megnevezéseknek, a jellemzéseknek és szcenírozásoknak, a modalitásnak stb. kódja(i).

Az igazság, az eredet, (a hitelesség, a forrás), a hihetőségből következik, a valóság feltételei. A „hihetetlen, de igaz” is idetartozhat, hiszen ez is funkcionálhat a valóság megalapozásaként. A realitás-effektus irodalmi logikája az irodalom terén kívül is érvényesülhet, végtére az irodalom körét tágítva ezzel. Másfelől a „valós” történetek előtérbe kerülésével, áradatszerű felszaporodásával az irodalom jellege változik (szakrálitása sérül), az irodalomról formált kép változik meg. A szórakoztató és a komoly regiszterekben egyaránt. Az életrajzok, életrajzi regények, önéletrajzok, majd önéletrajzi regények, utóbb interjúk, beszélgetések, továbbá levelek és személyes naplók közreadása olyan olvasói igényt elégít ki, mely a szélesebb közönség kíváncsiságával, voyeur hajlamával, információéhségével stb. függ össze. Vagyis azon, lényegében műveltségi szinttől független (vagy kevésbé függő) vágygyal, mely a tanítást és gyönyörködtetést, szórakoztatást és fölemelést stb. szolgáló fikciós irodalom helyett a valóságra magára irányul, s elvárja (igényli, generálja és alkalmanként megcselekszi) leírását, pontosabban bemutatását, megmutatását, láttatását. (Leo Löwenthal már 1943-ban az életrajzok mintegy harmincéves diadalútjáról beszél.¹⁶⁵) A társadalmi méretekben jelentkező érdeklődés a híres emberek magánélete iránt nemcsak az életrajzi információknak a hagyományos műfajszerkezetbe illeszkedő, ahhoz idomuló lejegyzéseit, kommunikációját szaporította fel/növelte meg, hanem új, de legalábbis szövegtípusokat és a megváltozott mediális

¹⁶⁵ L. Löwenthal: „A tömegbálványok diadala”. In: uő: *Irodalom és társadalom*. Ford. Kárpáti Zoltán. Gondolat, Bp., 1973. 177.

környezethez idomuló megnyilatkozási formákat segített életre hívni. (Löwenthal a népszerű folyóiratokra koncentrált vizsgálatait – az elektronikus nyilvánosság az itt regisztrált sajátosságokat szinte karikatúraszerűen alakította tovább.) A reprezentációs technikák e terében nem pusztán a hírnév által „megalapozott” identitás életrajzi információkkal való „feltöltése” ment végbe immár, hanem magának az identitásnak az azonnali „létre hívása”, megalapozása is a kommunikációs folyamatban. A média terében való megjelenés teszi „híressé” a személyiséget. Az identitás immáron „kész”, azaz készletszerűen rendelkezésre álló kereteinek forgalmazása és feltöltése viszonylag kevés számú variációt tesz lehetővé, az élettörténetek mégsem veszítik el az újdonság varázsát. Az individuum (név, arc, tulajdonságok, cselekedetek stb.) komplexe tartósnak bizonyult.

A személyes élettörténetek autentikus közlésformája az én-beszéd, a forrás közvetlen hozzáférhetőségét ígérő megnyilatkozás: javaslat, nyílszerűen célba találó hang, a megismerni kívánt személyiségtől közvetlenül a befogadónak szóló szöveg, mely a beszéd mintájára szerveződik, s a személyes beszélgetés illúzióját hozza létre.

Ez a *Helyrajz* és az *Egy polgár vallomásai* esetében elkülönölni látszik. A topográfia (elkerülhetetlen) toponimikus aspektusa (J. Hillis Miller) a közhelyek problematikájával (vö. Flaubert: *Közhely-szótár*) ütközik. Az *Egy polgár vallomásai* viszonylagosítja ugyan a fejlődés-sematikát, de fontos sajátága az a patetikus modalitás, mely a saját nyelvi és csoportidentitás megképzésének s az írásban, a nyelvben megformált személyiség kialakításának együttes folyamatát „kíséri”. A *Helyrajz* viszont „komolytalan” szöveg, „intézményes”-műfaji helyzetét és „saját tulajdonságait” (pl. terjedelem, hangvétel stb.) tekintve egyaránt. Rövid publicisztikai írás. (Nem hagyható említés nélkül ugyanakkor: e szöveg olvasható esszéként vagy naplójegyzetként is. Nietzsche, Jules Renard, Valéry, Kosztolányi hozhatók fel hevenyészett párhuzamként; illetve a későbbi Márai-naplók.)

Az ironia természetesen nem egyszerűen modalitás, hanem olyan, a szöveg egészére kiterjeszkedő alakzat, mely éppen e kiterjedtsége miatt nehezen „érhető tetten”; a patetikus „állítások” irodalmi emelkedettsége, performatív jellege az *Egy polgár vallomásaiban* az ironia felől tekintve, kiküszöbölhetetlenül viszonylagosként tűnik fel, sőt, olykor egyenesen hiperbolikusnak mutatkozik. A szöveg, az elbeszélés „hibája”-e ez? Minthogy az ironiát nehezebb a magában szövegben, mint az olvasásban regisztrálni (előbbiben mindig parciálisnak mutatkozik, s csak az utóbbiban „teljesedik ki”), e kérdést vajmi nehéz eldönteni.

Szükség van (talán) egy kimozdításra (ha már úgyis a szövegen „kívülre” kerülünk), ez a kimozdítás azonban nem táplálkozhat/eredhet máshonnan, mint szövegből, nyelvből. „Erre jó” a *Helyrajz*, mely a személyről tehető állításokat a topográfia felé tolja el, a topográfiának azonban a toponimikus aspektusára rávilágítva. A kijelentések eredete eszerint nem az egyén, hanem a nyelv, a köznyelv, a toposzok, sztereotípiák pragmatikája. A helyek megnevezése – és az én: az énre vonatkozó kérdés maga.

Az önéletrajz referenciális olvasata nem „helytelen”, mint ahogyan az ellenkezője sem az. Paul de Man rámutat, hogy e kettő párhuzamosan lép működésbe. Az *Egy polgár vallomásainak* újraolvashatósága, esztétikai (és talán egzisztenciális) ható-

képessége esetleg abból a feszültségből is adódik, mely az állítások (élettörténeti elbeszélés, jellemzés, kommentár stb.) ironikus feltételezettsége és a referencialitás, a megjelölt irodalmiság és ennek kérdésessé tétele között keletkezik. A „befejezettség” mint műforma és mint „élet-forma” kiszolgáltatja magát a kétségeknek, a korrakciónak, a kérdezésnek. „Írható” szöveg (Barthes).

Egyes szövegeket erre jogosult(nak látszó) intézmények igazolnak, vagyis hitelesítenek dokumentumként. A hiteles dokumentum igazolását intézményeket képviselő, illetve intézménnyé vált (intézményként viselkedő) személyek szignálják. Önmagában a szövegből, mondja Philippe Lejeune, bajosan lehet eldönteni, önéletírást olvasunk-e vagy sem („Az önéletírói paktum”. *Önéletírás, élettörténet, napló*. L'Harmattan, Bp., 2003). Ma már hajlamosak vagyunk úgy látni, erre önmagában a szöveget kísérő-kiegészítő paratextus is alkalmatlan. Hiszen az olvasói döntés a megfelelő szöveghelyen felajánlott megállapodás megkötése után még megváltoztatható. Lejeune később több ilyen példát is elemez, ám elméletének kidolgozása-kor, munkásságának rigorózusabb korszakában mintha csak a vagy-vagy létezne számára. Vagy önéletírást olvasunk, vagy sem: ha megváltoztatjuk a döntésünket, akkor csupán felismerjük a szöveg valódi természetét. Csalódunk egy autobiografikus szövegben, legalábbis mint önéletírásban, s immáron fikcióként olvassuk. Ez azonban azt is jelenti, hogy a megállapodás jogtalan volt, hiszen az ajánlattétel hamis/félrevezető információt tartalmazott. Lejeune megengedi, hogy legyen „önéletrajzi fikció” kategória is, ez azonban már a tényeket fölhasználó kitalálás területe. A fikciós szövegeknél az önéletrajzi megállapodás ellentéte, a „fantazmagórikus paktum” köttetik meg, vagyis az tudatosul a befogadóban, hogy fantázia-terméket, (szép)irodalmat olvas. Önéletírás fel- és elismerése kizárólag a „referenciális megállapodásnak” az autobiográfiai paktumot kiegészítő egyezménye alapján/odaértésével történhet. Vagyis hogy amit olvasunk, az nem koholmány, hanem a valóságra vonatkozik: megtörtént dolgokra utal.

E kétosztatú modell inkább a rend iránti vágyunknak tesz kedvére, s kevésbé igazodik a modern irodalom tapasztalatához. Hiszen a 20. század számos olyan, változatos formációval szolgált, melyek tudatosították a tények megrogzíthatóságának, s egyszersmind az elbeszélő alany és a valós szubjektum problémamentes azonosíthatóságának viszonylagosságát/kérdességét. A kulcs a befogadásban rejlik. Vagyis nemcsak az olvasói döntések, de az olvasás összetett feltételrendszerének vizsgálatát is végre kell hajtania az önéletírás kutatójának.

Lejeune már viszonylag korán, szintén *Le pacte autobiographique* című, 1975-ös könyvében kidolgozza az *önéletrajzi tér* elméletét. Termékenyen számol el egy szuggesztív – több neves irodalmár, így Albert Thibaudet által is komolyan vett – sztereotípiával. André Gide és François Mauriac stb. propozíciói nyomán ugyanis többekben az a meggyőződés alakult ki, hogy a tény-állítások, a tanúságtétel topozsa akár föl is áldozható egy másik olvasói közhely: a (fikciós) irodalom mélyebb igazságának vélelme kedvéért. Lejeune azonban voltaképpen egymás ellen játssza ki e két meggyőződést. „Immár nem arról van szó – írja –, hogy az önéletírás és a regény közül melyik lenne igazabb. Sem az egyik, sem a másik; az önéletírásból az összetettség, a kétértelműség stb. hiányozna, a regényből a hitelesség. Akkor tehát az egyik *meg* a másik lenne? Inkább az egyik a másikhoz *képest*. Az a tér lesz

megvilágító erejű, melybe a két szövegekategória íródik, s amely sem egyikre, sem másikra nem egyszerűsíthető le. Ez a folyamat eredményezi azt a kiemelő hatást, amely az olvasó számára egyfajta »önéletrajzi teret« alakít ki» (uo.).

Michel Foucault „Megírni önmagunkat”(In: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 2000) című esszéjében még élesebben, mert a posztstrukturalista szubjektum-elméletek felől veti fel a „nyilvánosság számára közölt igazság” problémáját. A fentiekben ezt is hasznosítottuk. Nyitva marad azonban a kérdés: hogyan applikálható ez a tárgyunkhoz szükségképpen fölvetett műfaji hálózatra? (Vallomásos önéletrajz, olyan emlék-irat, amelyben az emlékező kerül a középpontba. A memoár tanúságtévő alanyának pozíciója éppúgy jellemzi, mint a tárgyas eseménytörténeti irány.) A több narratív szál és az egész problémája az önismeret kérdését veti fel. (Vö. E. W. Bruss kritikája Roy Pascálról.) A merev osztályozási rendszerek alkalmatlanok valamely szöveg „végleges helyének”, mibenlétének, értelmének lényegi, de olykor csak orientáló meghatározására is. Nem alkalmasak, mert értelmezői közösségek, olvasási stratégiák függvényei. Korhoz és csoporthoz kötöttek tehát – ennek tudomásulvétele azonban annyiban nyereséggel kecsegtet, hogy – bár elveszítjük egy értelemdó rendszer előzetesen rendelkezésre álló bizonyosságát, de – éppen a kontextusra irányítja a figyelmünket. Vagyis az válik érdekessé – s egyáltalán, láthatóvá –, hogy kik, mikor és hogyan olvas(hat)ták például az adott önéletrajzi történetet kitaláltként vagy valósként, ironikusan vagy komolyan véve, milyen poétikai és ideológiai érzékenységgel, s mely más textusokkal összefüggésbe hozva. A szövegek nyilván gazdagodnak ezáltal.

Ha (mint ahogyan, praktikus okokból, itt célszerűnek tűnik) mégis a hagyományos műfaji osztályozást alkalmazzuk a jelenség vizsgálata során, Márainál majd minden kategóriára találunk példát. A szűkebben vett önéletrajzi szövegtípusok közül vallomásos emlékirat az *Egy polgár vallomásai*, inkább a memoár felé közelít a *Föld, föld!*..., s erős hangsúllyal, évtizedeken át jelen van a napló-forma is. A narratív elemek természetesen az utóbbiban is fontosak. A „nyelvi hanyatlás” jegyei a *Napló 1984–89* című kötetet váratlan módon teszik érdekessé.

A *Helyrajz* publicisztikai írás, narratív és reflektív-kommentár jellegű elemekkel; epikus és esszé-jellegű szöveg (vö. Thomka Beáta: *A pillanat formái*). A tárca egyik irányában, változatában: mint a beszéd (anekdota, kabaré-szöveg), „elvárhatóságait”, stilisztikai jegyeit felmutató szöveg-típus. Narratív forma és karakter-rajz. A jellemrajz antik hagyományához kapcsolódik, s a szatíráéhoz (vö. M. Bahtyin) is. A túlzás (hiperbola) alakzatával operál. Beszédszerűsége egyúttal monologikus jellegére is utal. A magánbeszéd szólama saját szövegiegyeivel ruházza fel a szereplők beszédét; vagyis az egyenes szereplői beszéd hiányával (hogy egy régi hagyományt idézzünk meg – a poétikai hagyományt – a mimézis (dramatikus) lehetősége hiányzik a diegézissel szemben).

A Monarchia hagyományai gazdagok e téren (Karinthy, Karl Kraus, Musil stb.). A kísérletező-modernista szatirikus regényi fikcióban sem ritka a két világháború közötti időszakban a túlzásra építő karakterrajz. Ez akár a regény főszereplőit is – jellemzően komikus – „mellékszereplőként” is feltüntetheti. Elias Canetti *Káprázat* című regényében a bírálat beszélve-cselekvő ágense megegyezik az elbeszélői szólam alanyával. Vagyis, a stílus/tónus, a szófűzés, a jelzők, a dikció és az iro-

nizáló szöveg-alakzatok révén, de mintegy a narrátor nyilvánít véleményt az élehetetlen könyvember és a műveletlen házvezetőnő viszonyáról. A túlzás a szatíra hagyományát idézi, azonban nem egy kollektív hangot, hanem a rétor, a beszélő alakját. Canetti regényében mindazonáltal a beszéd utánzása (dramatikus mimézis, közvetlenül „idézett” szereplői beszéd) rendkívül fontos szerepet játszik. A társadalom szatirikus bemutatása itt azon hagyományhoz kapcsolódik, mely a beszéd „életszerű”, „realista” bemutatásának projektumával ellensúlyozza az elbeszélői kommentár közvetett „idézésformáit”, melyek a közjük ékelt, esetleges „egyesen beszédes” részleteket is „semlegesítik”. A *Káprázatban* a helyenként felbukkanó gyors, pergő párbeszéd (melyek nem tartalmaznak narratív kommentár-elemeket, „szerzői utasításokat”), különösen jellemzőek.

E „vegyes” formációban szereplői beszéd mimetikus és elbeszélői szólam diegetikus irányultságai „egyenrangúnak” látszanak lenni (a regény itt rekonstruált poétikai „tervezetében”, arculatában). Mindazonáltal a diegézis az erősebb. A kommentár, a leírás, a jellemrajz, az események összefoglaló elbeszélése stb.; a szatirikus „hangja” és „arca”, az ironia forrása, eredete, a szándék letéteményese stb. Ez (végső soron) „monologikus” szerkezetre mutat: s a beszélő (elbeszélő) *minősíteni*, értékelni látszik az idézett szövegeket, hiszen jellemrajzot ad stb.

„És én?” – kérdezi Márai *Helyrajzában* az „én”, a szövegbeli beszélő, váratlanul önmagára mutatva. Minthogy a szövegben e személyes névmás ez idáig, a magyar nyelv specialitásként, javarészt a toldalékokban volt elbújtatva, e deixis mint rámutatás, megmutatás, „informatív” is, valóban váratlan, új közléselemet léptet be, felszínre hozza a ragokban/jelekben elrejtett alanyt. A beszélő kijelenti önmagát, miközben kérdez. Önmagáról kérdez. Kit? „És én, engem miért nem kérdez senki, hogy milyen hőmérsékletben tudok csak élni? Engem miért nem kérdeznek, hogy milyen hőfok alatt vagy felett döglöm meg, miért?”

Az én láthatóvá válása az ajtón függő réztáblát idézi meg, mely a szöveg első mondatában bukkan elő. „Az ajtón réztábla, a réztáblán nevem.” A „név” szó referensét itt a birtokviszonyt jelölő toldalék személyre vonatkozása látszik megjelelni. Az „én” azonban itt csupán nyelvtani személy. A tábla tehát üres (olvashatatlan) marad. Üres marad legalábbis mindaddig, amíg (olvasóként) el nem döntjük, megkötjük-e az autobiográfiai paktumot (a lejeune-i értelemben vett önéletrajzi megállapodást). Ha igen, a táblára írt név olvashatóvá válik (bevésődik). E fölirat („Márai Sándor”) a szöveg fölött/a könyv borítóján olvasható. A tábla (borító) könyvet jelez/jelent. S ha ez nem egy hírlapbeli szösszenet, hanem egy kemény-táblás könyv [„PANTHEON KIADÁS”, h. n., é. n.] (be)vezető szövege, felütése, akkor az én-probléma (jelen) kitüntetése (az én-nek szentelt figyelem) talán nem is melléfogás.

A figyelemmel megszentelt én [„PANTHEON KIADÁS”) mint szerző(i név) nem lép vértet (attribútumok) nélkül az olvasó elé. A kötet függelékeként az alábbi felsorolás olvasható: *Bébi vagy az első szerelem, A zendülők, Idegen emberek, Istenek nyomában, Mint a hal vagy a néger*. Az első három cím műfaji megjelölése „regény”, az utolsóé „versek”. (Az *Istenek nyomában* viszont az „Egy utazás regénye” titulust viseli. „(Palesztinai jegyzetek). Számos képmelléklettel” – reklámozza a könyvet a kiadó.)

A könyvek e sorozata, a jelzett predikátumokkal, mondatot/szöveget formál a névből. „MÁRAI SÁNDOR KÖNYVEI”. Már-eleve (bár itt és most/ott és akkor: – „utólag”, a kötet végén; de hát ez csak emlékeztető, nem új információ, s persze amúgy is az utolsó lapot – legalább a paratextusokat – a legelején szokás elolvasni), szóval már-eleve szöveget.

A predikátumok szövegek jelei – lévén (könyv)címek. De [valamiféle, az olvasó, vagyis bizonyos értelmezői közösségek által fölismeret vagy elfogadott vagy adományozott] szellemi nobilitás jeleként is olvashatók. E lista a következő tizenkét esztendő során (1943-ig) többszörösére bővül majd, de a kiadás (jelöletlen) pillanatában (é. n. [1931? 1930?]) és helyszínén (h. n. [Budapest]) sem mellékes/elvetendő szövegeket idéz meg.

A *Helyrajz*ban leírt teret aligha tekinthetjük exteriorizált belső térnek, melyet egy jelfejtési folyamat (interpretáció) dekódolás-jelleggel „visszahelyezhetne” a személyiségbe. A tér esetlegességét itt a külső rend szabja meg, e rend elemei pedig kulturális képződményekként tűnnek fel, azonosításukat minden esetben olyan ironikus „interpretáció” (predikátum, kiegészítés, bővítmény, kommentár) végzi el, melynek referenciája a köznyelv, a szociolektus, az idiolektusok hálózata. A diskurzus a közhelyeknek olyan gyűjteménye, melyekkel szemben az irónia képes fellépni, az irónia azonban szükségképpen belül marad a rendszeren, melyben zavart kelt. (Az egész kötet, a szó szerinti „helyrajztól” ugyan különböző, de a nyelvi „topikát” referáló és újrairó textuális jelleget ölt: „toponymia”, toposzok a karakterrajzban stb.; a leírás és kommentár narratív móduszaival stb.)

E diskurzussal helyezkedik szembe a nyelvi alany, a beszélő, melynek/akinek küzdelme a referencialitásért (tehát saját szövegen kívüli létéért és a világ reprezentálhatóságáért) egyfelől azért ítéltetik kudarcra, mert a rendelkezésre álló nyelv maga cirkuláris szerkezetű. Összefüggésben áll ez természetesen az irodalmi modernségnek azon korabeli belátásával és/vagy állapotával, mely az avantgárd és a klasszikus modern tradíció kettős végpontján, e kettős örökséget azonban (ezúttal) együtt, egyszerre kamatoztatva fordul a köznyelvhez közeli megnyilatkozási formákhoz. Oly módon azonban, hogy a meghaladás-elvű nyelvi innováció „vágya” megőrződik a szövegben. Márai stílusa kisvártatva megjelölten irodalmibbá válik – mely azonban olvasható egy – Kosztolányiével rokon – nyelv művelő magatartás köznyelv-formáló tevékenységéként („magatartás”) is.

Az „és én?” kérdése, deiktikus tanácsalanságával, a visszaforduló rámutatás gesztusával, az üres hely bizonytalanságával, a tükörnélküliség helyzetében hangzik el, a „saját hang” hallatása ez, a közhelyek hálózatából kiszakadni vágyó én helyzetében, nincsenek autentikus szavai ennek a hangnak, nincsenek alkalmas külső szavak, mondatok, melyek megnevezhetnék, definiálhatnák őt, csak azok, melyeket készen kapott, de át nem sajátított, a tér nevei és predikátumai, melyek történet-elemeket, epizodikus szilánkokat jelenítenek meg egy éppen ezért nem-saját életből, mely kétségkívül mulatságos, csupa olyan szintagmatikus összetételből állnak, melyet az én kívülről kapott, s a variatív ismétlés látszólag egyszerű retorikai/stilisztikai eszközével (vagy adódásával) ironikus összefüggésbe állít.

Ez utóbbi hatást vélhetőleg azzal kelti a szöveg, hogy a közhelyszerű és mindig inszcenírozott, tehát bizonyos tárgyak bizonyos helyzetekben megjelenő magyará-

zatát mint az „élet”-tér egyes, jelentőségteljes („szimbolikus”) elemeit, „Tárgyait” megnevező mondatok kulcsszavait (a voltaképpen nevet, pl. az akvárium üvegmedencéjére: „mikrokozmosz”) a következő mondat „már tudottként”, tematikus pozíciójában ismétli meg. („A mikrokozmosz mellett áll a telefon, s egy régi köpöcsésze, fából, talapzatos, nőm szorgos kezei által átalakítva állólámpának. Nagyon szép berakások vannak rajta, intarziák. A lámpaernyő miatt, mely föléje borul, nehéz köpni bele.”) Az utalás, a szövegen belüli referencia (mint kudarc és mint komikum) teszi világossá a „mikrokozmosz” mint jelölő – mint egy interpretatív narratíva hívó szavának – alkalmatlanságát, melynek oka nem más, mint az előhívandó történet hiteltelensége, a kozmosz/mikrokozmosz kódjának alkalmatlansága, a megfeleltetések lehetetlensége, és az ezen kódokat legitimáló és működtető történetek megidézhetetlensége és egzisztenciális alkalmazhatatlansága.

A *Helyrajz* semmilyen „nyelvhasználati” vonatkozásban nem lép ki a közhelyszerűségből, kivéve a legfontosabbat, a retorikai meta-alakzatot, az ironiát. Mit uralhat a szöveg? Ha szatíráként olvasom, a sekélyes műveltséggel rendelkező középosztály kulturális kondícióinak (és kompetenciáinak) bírálataként tűnik fel. De mi a helyzet az „én” deixisével?

A tér, ami az *Egy polgár vallomásaiban*, ebben a számos utazásról beszámoló, s az élettörténetet voltaképpen utazásként elbeszélő regényben kirajzolódik, egyszerre földrajzi, politikai, kulturális, pszichikai, szellemi és történelmi. Az útvonalak és helyek leírásának folyamatos toponimikus tevékenysége a kultúra interpretációjává táguul, midőn a metonim logika a helynevekhez személyek nevét rendeli, majd e viszonyt kommentálva narratívákat hoz létre. A személyes eszkatologikus pillanatot (Rudolf Bultmann) mélyen egzisztenciális jellegét jelöli Márai szövegeiben az olyan jellegzetes, emfatikusan megjelenő és vissza-visszatérő szavak, mint az „egy napon”, a „váratlanul” stb. és maga a „pillanat” (mindig „az” a pillanat); melyek narratív funkciója az (élettörténeti/történelmi) időből kiemelkedő, kitűnő stabil pontok (illuzív) megrögzítése.

Míg az empirikus emlékezetkutatás elméleti bázisa antropológiailag megalapozott „emlékezeti sémákkal” operál, melynek modelljét a kognitív pszichológia dolgozza ki rendszerszerűen, s amely adekvátn alkalmazható az egyes ember emlékezeti folyamatainak vizsgálata során, a specifikusan irodalomtudományos interpretáció (ha egyáltalán van ilyen) aligha cserélheti fel a szöveg elsődlegességének szempontját „az emberével”. A nyelvi-poétikai tény, a textus, a maga különleges egyediségében és egyszersmind kontextusra utaltságában e perspektívából tekintve soha nem képes az egyént tökéletesen reprezentálni (de még egy általános emlékezet-modellt sem). Az irodalmi modernség története, egyelőre úgy tűnik, épenséggel a nyelvi alakzatoknak az embert elfedve megjelenítő, azt a szövegben és az olvasási folyamatban konstituáló „természetét” teszi számunkra láthatóvá. Minél elaboráltabb egy szöveg, minél gazdagabb személyiség-mintázatot látszik reprezentálni, annál nehezebb a nyelvben reprezentált személyiség „lényegét” megragadni. Hiszen annál több útja mutatkozik a jelentés diszperziójának. Márai gyakran egyöntetűnek hitt életműve szinte megragadhatatlanul összetett: erőteljesen áll ellen tehát a felejtésnek.

EGYMÁST FOLYTATÓ ÖNÉLETÍRÁSOK

A KÉT HÁBORÚ KÖZÖTTI MAGYAR AUTOBIOGRÁFIA KÉRDÉSÉHEZ

EGY MŰFORMA BESZÉDKÉPESSÉGE

Tanulmányomban arra a folyamatra kívánok rávilágítani, melynek során a két világháború közötti magyar irodalomban kibontakozik az irodalmi önéletrajz máig számon tartott, sőt esztétikailag ma is hatóképes műformája. Vizsgálom, hogyan méltányolta a korabeli recepció e formáció hagyományait, akarva-akaratlanul az aktuális prózapoétikai fejlemények fényében; s hogy miképp alakult az autobiografikus olvasás szempontja az új formakísérletek befogadási gyakorlatában. Foglalkozom továbbá azzal a kérdéssel, hogy az esszére építő narratív kísérletek, valamint a tárgyias társadalomrajz milyen módon léptek interakcióba a személyesség és emlékezés új vonulatával. Tanulmányom egészében a korszak magyar irodalmának kontextusában, történeti-poétikai kérdésként vizsgálom a műfaji egymásra-hatás eseményeit.

Az önéletrajz mibenlétének kérdését firtatva műfaji sajátosságok, formaalkotó elvek, történeti-poétikai tekintetben továbbhagyományozódó mintázatok azonosíthatók. A tematikai készlet és struktúra, narratív szerveződés, elbeszélői pozíciók, illokúciós funkciók stb. mellett a paradigmaticusként megformálódó szubjektum-konstrukciók (Ágoston, Rousseau, Goethe stb.) hatóképességét is az olvasatokban és „átírásokban” megmutatkozó hatástörténet jelzi. Az autobiográfiai íráslehetőségek „készletrendszere”, magával a műformával együtt, anakronisztikussá válhatott volna az irodalmi modernségben. Ám éppen ezzel ellentétes folyamat játszódott le: a lehetőségek kimerülése helyett az önéletrajz és a „személyes irodalom” különböző válfajai felvirágoztak, mely jelenségnek annál nehezebb magyarázatát adni, minél világosabban észlelhető az „autentikus” én-beszédbe vetett bízalom irodalomtörténeti és bölcséleti jelentőségű, korszakos megrendülése.

Nem csupán egymásból táplálkozó szövegek genealogikus láncolatát „eredményezheti” az erre irányuló tekintet a reflektív befogadás számára, de azok a történeti feltételek és kontextuális összetevők is láthatóvá válhatnak, amelyek azonosítják és „előírják” az önéletrajz és más, az autobiográfia gyűjtőfogalma alá sorolt kommunikatív gyakorlatok sajátosságait. Egyéb, kulturális-intézményi tényezőkön túl (illetve ezeken belül is) magának a történeti értelemben vett olvasásnak (az olvasás történetének) van itt meghatározó szerepe. A recepciónak, mely a fogékonyság koronkénti horizontváltásai során mindig is kész volt arra, hogy az időben eltávolodott, de újraértett hagyománnyal szembesülve folytonosságot észrevételezzon, s így önmagára ismerjen. A recepció történeti vizsgálata hozzásegíthet ahhoz is, hogy megértsük saját viszonyunkat az autobiográfiához.

A „személyes” megnyilatkozási formációk mindazonáltal rendszerint az újítás köntösében jelentkeznek. Azért is, mert az „autobiografikus műfajok” egyúttal

olyan gyűjtőkategória, mely intencióktól függetlenül, mintegy önkéntelenül is képes megnevezni azon irodalmi kísérletek jelentős részét, melyek nem illeszkednek be az aktuális szabályrendszereknek megfelelő, az adott kor irodalomfogalma(i), esztétikai elvárásai által behatárolt cselekvési térben létrejött művek folyamába/áramába. A formátlan, alaktalan, esetleges, vázaltszerű, a magánhasználatra vagy bizalmas közlésként íródott, az experimentális/kísérletező, műhelymunkát megglátató/észrevétető szövegek a kortárs vagy későbbi, rokonszenvező kutató tekintet számára nyitottként tűnhetnek föl, szemben (akár) ugyanezen szerzők szabálykövető, korhoz kötött, formafeladatot teljesítő műveivel. Az alakítás intencionált elsőseége gyakran a legnagyobb nehézségek árán is igyekszik eleget tenni az ezzel kapcsolatos explicit vagy rejtett etikai feladatnak (amely utólag társadalmi folyamatok által létre hívott, morális imperatívusként ragadható meg – így a formaprobléma a kor megfogalmazásában akár „tartalmiként”, tematikai elvárásként is jelentkezhet). Ám az alakítás intencionált elsőseége stagnálást éppúgy eredményezhet, mint „előremutató” értelemben vett korszerűséget, azaz valamely újító áramlathoz való alkalmazkodást: egyszersmind terhet jelenthet, utólag nehezen indokolható béklyót, megkötést is.

Az olvasás műfajorientált dedukciós automatizmusát a modernség története során fölvaltja a beszédmódok határainak átlépésére koncentráló értelmezés. Ez a folyamat a magyar prózairodalom poétikai gyakorlatának és befogadásának s egyúttal a kortárs nyugati jelenségekkel való elszámolásnak a történetében viszonylag későn és felemás módon megy végbe – elegendő csupán Szentkuthy *Prae*jének kritikái visszhangjára utalnunk, vagy arra, mennyire idegenkedett Szerb Antal Joyce művészetétől. Mindez együtt járt azzal, hogy (pl. Márai Sándor, Hevesi András, Szentkuthy Miklós, Tamkó Sirató Károly, később Hamvas Béla műveiben, hogy csak néhány nevet említsünk) megváltozott a közelmúlt irodalmi hagyományaihoz való viszony is. A változás történeti-poétikai jelentőségét a ma perspektívájából észlelhetőbbé teszi az a nézőpontváltás, mely az „esszéírókként” számon tartott irodalmárok nevéhez fűződik. Az önmagát modernnek tudó, két háború közötti szemlélet felől a századforduló részint ugyan avíttasnak tűnt fel a *Nyugat* irodalmi forradalmával szembesítve, másrészt viszont „rejtett értékek”, előfutár-jellegű törekvések tárházaként. A *Nyugat* kezdeti tevékenysége ellenben nemritkán, az irodalmi nyelv átalakításáért folyt küzdelem jelentős teljesítményeként, történeti távlatba helyeződött. Hevesi András *A stílusról* írott esszéjében például az utóbbit Kazinczyék nyelvújító tevékenységéhez hasonlítja.¹⁶⁶

A *Nyugatot* elindító szerzők írásmódjának megváltozásával, az őket előzményként tudó, „folytató”, de kortárs tevékenységükkel rivalizáló nemzedék föllépésével (lásd pl. Halász Gábor Babitsról szóló esszéit) s a kor egyéb irodalmi áramlatainak és csoportjainak (pl. konzervatív szerzők, „kurzusirodalom”, az e szempontból is ellentmondásos Szabó Dezső, később a népi írók stb.) együttes jelenlétével kell ebben az időszakban számolnunk.

¹⁶⁶ Hevesi András: „A stílusról” [1938], in Kenyeres Zoltán (szerk.): *Esszépanoráma 1900–1944*, III., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 780–788.

Ebben az irodalmi és kritikai erőterben bontakozott ki az autobiografikus irodalom jelentős, voltaképpen évtizedekig ható hulláma. Bár Kassák Lajos, Márai, Illyés Gyula ma is a kánon centrumában elhelyezkedő műveit a korabeli értelmezői közösségek természetesen korántsem ítélték meg egyöntetűen, mindenképpen nagy hatású szövegeknek bizonyultak. A regény történetéről beszélünk, hiszen az autobiográfia éppúgy a regény megújítója,¹⁶⁷ mint a kor másik nagy, beszédmód-határokat áttörő műfaji paradigmája, a szociográfia. Sőt, az *Egy ember élete*, az *Egy polgár vallomásai* és a *Puszták népe* az egyidejű, új iránt fogékony diskurzusban a szociografikus tárgyiasság és a vallomásos személyesség együttes példajaként tűnnek fel. Egyén és közösség, saját és idegen, emlékezet és felejtés, kultúra és ellenkultúra, beszéd és írás drámájának alapképlete rajzolódik itt meg, szembeállítva az elbeszélő irodalom áthagyományozódott műfaji-poétikai rendjével.

„SZEMÉLYESSÉG”, „FORMÁTLANSÁG”, REGÉNY

Az önéletrajzot tematizáló diskurzusban felértékelődnek a műfaj korai példái, az előzmények és párhuzamok. Németh László például éppen Kazinczy autobiografikus prózai munkái olvasván nevezi nagy írónak a *Fogságom naplója* szerzőjét (e könyv csak 1931-ben jelenik meg először nyomtatásban). Még fontosabbnak bizonyult a 19. század végi modernség: Halász Gábor Justh Zsigmond írásművészetének éppen azon értékeire volt leginkább fogékony, melyek a legkevésbé szabálykövető auktori magatartást implikálják: érzékenység, esztétizmus, szatíra, frivol szellemesség stb.¹⁶⁸ A kitüntetett – Halász által 1941-ben végül kiadott, kommentált – mű az író *Naplója*.¹⁶⁹ Németh László *A Nyugat elődei* című esszéjében Justh és Ambrus Zoltán egy-egy pólust képviselnek. Közülük Justh a *dilettáns*, mégpedig a szó pozitív értelmében. Művészete és irodalomszervező tevékenysége a hagyományos formációk alóli felszabadulást műveli és mozdítja elő. Éppígy kedvező képet ad Justhról Szerb Antal is *Magyar irodalomtörténetében*.¹⁷⁰

Másrészt a rögzült formákon való túllépés, az epika megújításának történeti és kortárs magyar mozzanatai a két háború közötti nyugati regény fejleményeinek fénytörésében rajzolódtak ki a hivatkozott *esszéírók* számára. Proust, Gide (és Giono, Giraudoux), Joyce, V. Woolf (de a ma már kevésbé méltányolt A. Huxley és John Cowper Powys is), valamint Thomas Mann és Döblin nevei nem csupán a

¹⁶⁷ Rendszeres vizsgálatát lásd Szávai János: *Magyar emlékirók*, Szépirodalmi, Budapest, 1988.

¹⁶⁸ Halász Gábor: *Tiltakozó nemzedék*, Magvető, Budapest, 1981. 149–155, 333–345.

¹⁶⁹ Szemben a regénykísérletekkel. Az ötven évvel későbbi *Új Magyar Irodalmi Lexikon* viszont csupán ez utóbbi – naturalistaként és népiesként jellemezhető – szövegekre koncentrált „kanonizáltműfaj-elvű” Justh-portréjában.

¹⁷⁰ Németh László: „A Nyugat elődei” [1932], in uő: *A minőség forradalma. Kisebbségekben*, I. kötet, Püski, Budapest, 1992, 417–440; Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Budapest, é. n. [1994], 421. Németh G. Béla szerint az „esszéíró nemzedék” túlértékelte Justhot. Vö. Németh G. Béla: „Szenkőzt egy legendával. Justh Zsigmond epikája”, in uő: *Századutóról – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 220–236.

regényforma megújítását jelölik e diszkusszióban, de azokat a nyelvi-poétikai változásokat is, amelyeknek jelentősége távolabbra mutat. A valóság és a fikció viszonya, a beszélt nyelv utánzása és az elbeszélő stílus jelentésgazdagító deviációi, a társadalmi célzat és öncélú művészet problémái kerülnek előtérbe, s az idő és emlékezés kérdésköre. Mindegyik fontos a témánk szempontjából, de ez utóbbi különös jelentőséggel bír. A regényben ábrázolt tudat, az elbeszélt emlékezet mint térszerűen szerveződő időkonstrukció vonatkozásában a magyar irodalomértés számára példaértékű *Az eltűnt idő nyomában*, melyet Németh és Halász is elemzett, Babits révén tekintélyes hazai ismertetőre talált, s Gyergyai Albert fordításában első kötetű széles körben hozzáférhetővé váltak.

Míg idő és emlékezés problémaköre Babitsnál nem elsősorban regénypoétikai, hanem bölcséleti összefüggésben körvonalazódik (tanúskodnak erről Ágostonról vagy Rousseau-ról szóló írásai is), addig az *esszéírók* számára a regény formái megújulásának van e tekintetben elsődleges jelentősége, nota bene ismeretelméleti vonatkozásokkal. Az önéletrajzi olvasásnak az az iránya, mely az írói szellemi aktivitás lenyomatának látja az irodalmi szöveget, a szöveg performatív aspektusára is pillantva vizsgálja az emlékezőpoétikai kísérleteket. Rendszerint túllépve a naiv megelégedéseken – ahogyan az *Ulysses* egyidejű, releváns angol nyelvű recepciójában is jelen van a kaotikus-enciklopédikus szövegalkítás olyan, „autobiografikus” olvasata, mely az *író és a regény* egyidejű önéletrajzáról beszél.¹⁷¹ A primer referenciális azonosításokon túl az emlékezet-regény végső soron joggal volt tekinthető kulturális, nyelvi, kommunikatív lehetőségek egyedi megvalósulásaként, csakúgy, mint az intellektuális esszéregény. A magyar irodalomértésnek szükségképp ezen újdonsült befogadási kondícióit kellett – vagy kellett volna – mozgósítania Szentkuthy Miklós műveinek megjelentekor.

Úgy látszik, a *Praet* (1934), *Az egyetlen metafora felét* (1935) s az e művek által megnyitott lehetőségeket elemző Halász¹⁷² hasonló helyzetet vázol fel, mint azt a Justh esetében tette. A zárt formákat létrehozó és közvetítő *nyugatos* modernizmussal szemben itt (a megszakítás nélküli történeti folytonosság szempontján túlmutató) strukturális elv körvonalazódik. E – voltaképpen – modernséget eszerint a személyes-esszészerű megnyilatkozás kötetlen, formabontó narrativitása reprezentálná. De Szentkuthynál mégis a formaadást kéri számon a kritikus, ahogyan Justhnál sem a korlátlan szabadságot ünnepli. E mozzanatot a prózai megnyilatkozás elsődleges kérdéseként mutatkozik meg. Megjegyzendő: Halász meglehetősen kétértelmű szavakkal dicséri Kosztolányi emlékének tisztelgő pályaképében a *Nyugat* nagy írójának elbeszélőművészetét, melynek alapjaként a mértéktartást, a fogalmazás tudatosságát jelöli meg. Szerinte a „jelzők és téma, mondatok és alakok, egyes jelenetek és az egész szerkezet külön-külön csiszolódtak műhelyében [...] tudatos író, talán túlságosan is az, néha jobban tudta, mit kell elhagyni, mint érzékeltetni a megmaradót”.¹⁷³

¹⁷¹ Edwin Muir: *Transition. Essays on Contemporary Literature*, Published by Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, London, 1926. Különösen: 23–24.

¹⁷² Halász: *i. m.* 735–704, 768–769.

¹⁷³ Halász: *i. m.* 690.

A nyitott műként konfigurálódó, a befogadásban kiegészülő partitúrának a történeti-kritikai tevékenység folyamatában létrejövő képlete és a megformáltság elvárása sajátosan szembesülnek itt egymással. Ha Justh *Naplójának* irodalomtörténeti és narratopoétikai pozíciója a Szentkuthyéval (esszé, napló) analóg is ezen történeti-kritikai konstrukcióban, egy alapvető különbség mégis mutatkozik a párhuzamos receptív műveletben. E Justh-olvasás esetében az *utániség* helyzetéből, befogadói fölénnyel tekintett szövegek legértékesebb sajátosságaiként éppen azok tűnnek föl, melyekről a korabeli (korába zárt) szerző nem tudott, nem tudhatott, s melyeket az értelmezésnek kell fölismernie és láthatóvá tennie. E Szentkuthy-olvasás viszont éppen azokat a tulajdonságokat dicséri, melyek egy tudatos alkotót sejtetnek a *beszélgetés*, a *beszéd* sajátosságait megőrző *Prae* „fölkött”. (Halász szerint a formátlanság, a káosz képzetét keltő művet tudatosan kell ilyenné alakítani, formálni.) Vagyis (némiképp leegyszerűsítve): az egyik esetben – magához ragadva a kezdeményezést – az olvasás mintegy végrehajtja, kompetenciaátvitellel véghezviszi a *szerző* megértését (autobiográfiai válasz). A másik eset ellentétes irányú kompetenciaáthelyezésként is fölfogható: eltávolítja az olvasói oldaltól az értetlenséget, s a szerzőre ruházza azt.

Ha Halász annak idején a rendszerint nyomtalanul elmúló ifjúkori, sziporkázó bölcsész-beszélgetések (idegen közegben, sikertelenül megformált, „megformálatlan”) lenyomatát látta pályatársa megbírált műveiben, ma éppen azok szerkezeti kérdései váltak elsősorban érdekessé: a vokabuláriumok megnyitása, a kiegészíthetőségre épülő alakzatrend, a szövegen belüli tropologikus-narratív kapcsolatok, az írás távolabbi egységeinek összefüggésén alapuló struktúra. A kompozíció („formaadás”) és emlékezet viszonyának kérdése mindazonáltal joggal vizsgálható az autobiografikus olvasás szemszögéből. Bár Szentkuthy *Prae*je aligha nevezhető önéletrajzi regénynek, formáló elvei egyértelműen kapcsolatba hozhatók a szerző naplójegyzeteiből és műhelyforgácsaiból, regénykezdeményeiből összeállított, autobiografikus jellegű kötetekével.¹⁷⁴ Az *egyetlen metafora felé* mintegy a *Prae* hozzáférhetőbb változatát kínálja (nemcsak a korabeli, de a mai olvasóközönség számára is), annak interpretánsaként is tekinthető. A regénytől az esszé és a műhelynapló, s ezen belül a *vázlat* szabadsága felé elmozduló prózapoeitikát a kortársak némelyike a Joyce-éval vetette össze (e vitatott tézis utóbb Szentkuthy – bár meglehetősen önelvű – *Ulysses*-fordítása révén nyerhetett megerősítést).¹⁷⁵ Az emlékezés-poeitika és a stílus szabadsága kapcsán érthetően a Proust-párhuzam is felmerül.¹⁷⁶

¹⁷⁴ E kiadványok többsége az író halála után látott napvilágot, de akár „kompozíciót”, akár „esetlegességet” észlelünk, lényegileg másíthatlanok lévén, *eredetinek* tekinthetők. (*Agoston olvasása közben, Bezárult Európa, Az alázat kalendáriuma, Fájdalmak és titkok játéka*; tulajdonképpen idesorolható a *Barokk Róbert* is.)

¹⁷⁵ Szőnyi György Endre: „Prae. Szentkuthy Miklós naplórészai elé” [*Művészet*, 2000/1.], in Rugási Gyula (szerk.): *A mítosz mítosza. In memoriam Szentkuthy Miklós*, Nap Kiadó, Budapest, 2001. 369–373.

¹⁷⁶ A Proust- és Joyce-párhuzamhoz lásd még pl.: Babits Mihály: „Könyvről könyvre. Könnyű és nehéz irodalom” [*Nyugat*, 1934], in Rugási (szerk.): i. m. 30–32; Hamvas Béla: „Szentkuthy Miklós: Prae” [*Napkelet*, 1935], in Rugási (szerk.): i. m. 32–35; Hevesi András: „Egy literary gentleman” [*Nyugat*, 1936], in Rugási (szerk.): i. m. 37–40.

Bár ezek az analógiák aligha érvényesíthetők teljes mértékben, rávilágítanak, hogy strukturálisan milyen helyet, szerepet töltöttek be a magyar irodalmi folyamatban Szentkuthy 1934-es és 1935-ös munkái.

A „dilettantizmus” nemcsak az irodalmi rendszeren kívüliséget, de az intézményes s egyszersmind a diskurzív rendből való kilépést, vagyis a jelentőségteljes, aktusként értett kívülállást mint a performativitás ígérét is jelöli. Németh László (aki, mint láttuk, Jusththa is alkalmazta e szót) „a dilettantizmus hősének” nevezi nagylélegzetű méltatásában Marcel Proustot (nem hallgatva el mindazonáltal „a dilettantizmus hátrányait” sem).¹⁷⁷ Memoárolvasók is érdeklődnek *Az eltűnt idő nyomában* iránt, joggal, mégsem egyedi emlékek, de maga az emlékezet kerül a francia írónál a középpontba. Szentkuthy munkájának „botránykö” jellegét sem a referenciális azonosíthatóság, tehát az emlékirat-jelleg adja szerinte, hanem egy áttételesebb autobiografikus azonosíthatóság. Az nevezetesen, hogy a formálás „neurózisa” kerül színre általa. Az intellektus szembesülése a nyelv és az írás személytelen strukturaló alapkészítésével.¹⁷⁸

EMLÉKEZÉSPÓÉTIKA ÉS ÖNÉLETÍRÁS

Ami az önéletrajzi műfajok „semleges”, legfeljebb a fölszíni nyelvváltozásoknak kitett, formai-történeti igazságát illeti, ez aligha több illúzió. Mind az esszé, s ennek publicisztikai válfaja, az esszéisztikus tárca (*feuilleton*) – e kettő alkalmanként nehezen különíthető el egymástól –, mind az irodalmi napló legalább két, egymással összefüggő problémával szembesíti a korszak kutatóját.

Egyrészt azzal, hogy e diskurzív gyakorlatok igen gyakran érintkeznek az epikai fikcióként értett textuális modellekkel. Reflexió és történetmondás aligha választhatók művi úton külön egymástól. S ha e kisebb szövegek láncolatát fűződnék össze – a napló esetében ez a műfaji szabályokból adódóan is végbemegy, de az esszék és a tárca-esszék esetében is leggyakrabban e helyzet áll elő –, az így megképződött anyag aligha állhat ellen a „regényesítő” olvasásnak. S megfordítva: a korszak némely regényét például „figurált esszéként” is lehet olvasni,¹⁷⁹ azaz olyan műként, amely egyetlen esszé variációiból építkezik, illetve esszék lazán összefüggő sorára „hullik szét” a befogadás során.

A másik probléma az én-elbeszélés „önéletrajzi” típusának alapvető kérdésével áll összefüggésben. A „klasszikus” autobiográfia-formációk (önéletrajz, emlékirat, vallomás) a jelenkori befogadási helyzetben fokozottan ki vannak szolgáltatva annak a gyanakvásnak, mely a faktualitás játékszabályait megszegve a valószerűség hatáskeltő elemeit, topikáját ismeri föl az e csoportba tartozó művekben.¹⁸⁰ Az ön-

¹⁷⁷ Németh László: „Proust világa”, *Tanu*, II. 96–98; „Proust jövője”, *Tanu*, III. 159–161.

¹⁷⁸ Németh László: „Az egyetlen metafora felé” [*Tanú*, 1936/1–2], in Rugási (szerk.): i. m. 40–45.

¹⁷⁹ Musil nagyregényének recepciójából; vö. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, UTB Vanderhoeck, Göttingen, 1991 (5), 25.

¹⁸⁰ Vö. Z. Varga Zoltán: „Önéletírás-olvasás”, *Jelenkor*, 2000/1, 91.

életrajzok így tehát szintén regényként mutatkoznak meg, s ezzel párhuzamosan felértékelődnek a kisebb, autobiografikus színezetű alkotások.¹⁸¹

A „forma neurózisának” és a tömörség etikájának¹⁸² egyidejű jelenléte a regényirodalomnak az új irodalmi közlésformákkal mint narratív lehetőségekkel való kapcsolatában is megmutatkozik. Így például a metafikatív játékot (nálunk pl. Babits kísérletezett vele) és a szociografikus tényirodalom új keletű tárgyiasságát egyaránt figyelembe kell vennünk, ha a narratív próza helyzetét, pólusait kívánjuk rekonstruálni. Újraértelmeződik a biográfia is, formáló elveiben a fikció felé közelít. Az életrajzok és emlékezések népszerű olvasmányok, melyek nemegyszer a regényt helyettesítik, rendszerint meglehetősen naiv olvasót és reflektálatlan olvasást feltételezve. Ugyanakkor a magyar irodalomban is megjelenik a Lytton Strachey-féle, akár könyv terjedelmű történeti-életrajzi esszé-műfaj, melyet a szellemtörténeti módszer a korrajz felé mozdít el.

Az első világháború befejezése és 1948 között különösen sok magyar nyelvű önéletrajzi mű keletkezett. Béládi Miklós szerint e jelenség literatúránk sajátos, értékvesztett pozíciójával is megokolható. Szerinte az, hogy Illyés Gyulának „szinte valamennyi prózai munkája önéletrajz, mindegyiket egy életregény darabjainak tekinthetjük”, éppen e helyzetből következik.¹⁸³ Béládi tézise azon a meggyőződésen alapul, hogy a regény telosza a társadalomrajz, ahogyan létrejöttének oka is a szociokulturális fejlődésben lelhető fel. E tényezők fontossága aligha vitatható, de ma nyilván fel kell tennünk a kérdést: az így összefüggésbe hozott szövegek vajon mimetikus módon rekonstruálják-e azt a világot, mely szerzőjüket útjára bocsátotta, vagy éppenséggel a nyelvnek, a stílusnak, a poétikai alakítás módozatainak, a figuratív-tropológiai értelemben vett retorikának jut meghatározó szerep az identitások e történeteinek megképződésében.¹⁸⁴ Ha ez utóbbi állítás a helytálló, úgy nem zárható ki az önéletrajzi elbeszélés esztétikai-poétikai korabeli korszerűségének, progresszív jellegének lehetősége sem.

¹⁸¹ Műfaj *versus* beszédmód kérdéskörének vizsgálatához lásd: H. Porter Abbott: „Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására”, ford. Péti Miklós, *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2003/2, 286–304.

¹⁸² Vö. Márai Sándor: „Jules Renard naplója” [1935], in uő: *Íhlet és nemzedék*, Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Budapest, 1992. 24–34.

¹⁸³ „Időben és térben nagy távolságokat kötnek össze Illyés művei, mindig túllépnek a szűkebb önéletrajz keretein. A három szorosan összetartozó regény, a *Kora tavasz*, a *Beatrice apródjai* és a *Hunok Párizsban* életrajzi anyaga is egy tágabb rendszerbe, kor- és társadalomrajzba olvad bele, aminthogy ugyanezt mondhatjuk el Kassák *Egy ember életéről*, Móricz *Életem regényéről*, Szabó Dezső *Életeim* című munkájáról, Márai *Egy polgár vallomásairól*, Veres Péter *Számadásáról*. Ezek az oly különböző életrajzok a csonka magyar regényirodalom hiányait pótolták, valójában tehát nem csupán önéletrajzi alkotások, hanem egy-egy társadalmi réteg lélektanát, társadalomrajzát, sorstörténetét ábrázolják, s bennük az író erkölcsi-szellemi útját, osztályból kiemelkedését, elszakadását és azonosulását rajzolják. Nem világtéremtő képzelettel, hanem a tények, dokumentumok, társadalmi és szellemi élmények valóságanyagából merítve.” Béládi Miklós: „Illyés Gyula prózájáról”, in uő: *Értékváltozások*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 177–178.

¹⁸⁴ Vö. Dobos István: *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Balassi, Budapest, 2005.

Voltaképpen pusztán mennyiségi érvekkel is alátámasztható az önéletrajzi beszédmód fontossága a korszakban. Ám ha Ady Endre, Bródy Sándor, Krúdy Gyula, Füst Milán, Szomory Dezső, Sinkó Ervin, Kuncz Aladár, Kassák Lajos, Márai Sándor, Hevesi András, Kolozsvári Grandpierre Emil, Hunyady Sándor, Pap Károly, Móricz Zsigmond, Illyés Gyula, Veres Péter, Nyirő József, Németh László, Németh Andor, Szabó Dezső, Nagy Lajos, Szép Ernő, Tamási Áron, Déry Tibor, Vas István, Faludy György, Cs. Szabó László, Thurzó Gábor önéletírásairól beszélünk,¹⁸⁵ e felsorolásban, differenciálatlansága miatt, van valami zavaró. Ha megkísérelnénk típusokat elkülöníteni, funkció és műfaji kapcsolódások szerint, önéletrajzi jellegű (indíttatású), önéletrajzi elemeket földolgozó, ezekre utaló, a megjelölten fikciós és a megjelölten autobiografikus elbeszélő próza között ingadozó szövegekről kellene beszélünk. A probléma itt az önéletrajzi esszék, tárcák, tárcanovellák, a publicisztika, az útleírás és az önéletrajzi műfajok (emlékirat, vallomás) viszonya a sajátos magyar irodalmi-kulturális közegben, s mindezek viszonya az elbeszéléssel-novellával és a regénnyel mint a 20. század elejére Magyarországon már – sajátos formáló elveket implikálva – kanonizálódott, reprezentatív műformákkal/műfajokkal. (További nehézséget jelent – például – Balázs Béla, Kemény Simon, Márai Sándor *naplóinak* elhelyezése.)

A két világháború közötti időszak folyamatait tekintve mindenesetre megállapítható, hogy az autobiográfia a regény vonzásában, sőt a regény egyik változataként kanonizálódott irodalmunkban. Az emlékirat és a konfesszió hagyományának beáramlásával olyan formációk képződtek a szépprózában, mely az egyes szám első személyű elbeszélés (*Ich-Erzählung*) fikciós hagyományát általában is messzemenően befolyásolta. De vajon valóban újdonságról van-e szó? Nem hagyható figyelmen kívül az a lehetséges ellenvetés, hogy a 19. század végi magyar prózaepika gyakori jellemzője a személyes narrátori hang, tárgya pedig sokszor egyes, sajátos identitással rendelkező közösségek bemutatása. E vonások jellemzik az emlékiratokat is. Ezek olyan tényezők, melyeket figyelembe véve akár az esztéta modernség után kialakult (meghonosodott) autobiografikus próza voltaképpeni formai-poétikai újdonsága is (el)vitatható volna. A hasonlóság azonban csupán látszólagos. A Kassáknál, Márainál, Illyésnél kibomló műfaji kód(ok) hozzájárulásával az irodalmi beszéd lehetősége újult meg, melyet a kortársi ítélet nem az anekdotikus értelemben személyes hangú narrációhoz való visszatérésként érzékelt. (Ez utóbbi egyébként éppen a hagyományos memoáriróadalomnak bizonyosan továbbra is jellemzője maradt.¹⁸⁶)

Az *Egy ember életében*, az *Egy polgár vallomásaiban* és a *Puszták népében* az egyes szám első személyű élettörténeti elbeszélés új értelmezést nyerve bontakozik ki. Ennek fő tényezői részint az én, részint a közösség, részint a nyelvi alakítás

¹⁸⁵ A teljesség igénye nélkül; s a hagyomány későbbi fejleményeire is tekintve.

¹⁸⁶ Vö. Schöpflin Aladár: „A gótikus ház. Herczeg Ferenc emlékezéseinek második része”, *Nyugat*, 1938/9.

hangsúlyosan reflektív tematizálása. Az önéletírásban, az önéletrajzi regényben az önmagában vett én megjelenítésén túl a társadalmi rétegek rajza vált új módon lehetségessé. Egyúttal óvatosan viszonyul a fejlődési regény mintájára szerveződő autobiografikus hagyományhoz is.

A személytelen tényközlés és a személyiség élettörténeti elbeszélésben kifejlő azonosságának (és különbségének; individualitásának) irányai korántsem kerülnek itt ellentmondásba egymással. Illyés könyve voltaképpen szintetizálja Kassák, Márai és Nagy Lajos eredményeit, nagy biztonsággal balanszírozva az epizodikus szerkezetre építő és a leírásokkal megszakított történeteszövé, a családtörténeti elbeszélés és a vallomások megnyilatkozása, adatokkal dolgozó tárgyias tényközlés, *oral history* és ironikus kommentár között. A *Puszták népe* (1936) a személyiségfejlődést oly módon állítja a középpontba, hogy a kulturális különbség drámáját mintegy az olvasóval játszatja el, egyszerre mutatva meg – reprezentatív módon – a mezőgazdasági cselédség és az „úri” társadalom tudáshorizontjának vonalait. Az elbeszélő hovatartozása (és az olvasó – esztétikai válaszában megvalósuló – azonosulása) azért is maradhat mindvégig a vállalkozás tétje, mert a történet és az elbeszélés szintjén sem megy végbe a nosztalgikus azonosulás vagy a kulturális fölény érvényesülésének mozzanata.

A kultúraváltásról beszámoló fejlődéstörténet és a társadalmi osztállyal vállalt közösségi szolidaritás kettőssége központi, szervező motívuma az *Egy ember életé*-nek is. Kassák Lajos művének első fejezetei 1924-ben, a *Nyugat* folyóiratban látnak először napvilágot. A húszas–harmincas években azután a több kiadásban megjelenő, egyre több kötettel gyarapodó autobiográfia (végül nyolc kötet készül el) széles körben népszerű olvasmánnyá válik. Nem utolsósorban azért, mert az „érthetetlen”, avantgárd művekkel kontrasztban nyerte el hatóképességét. A művésszé lett vasmunkás fejlődéstörténeteként olvasott könyv poétikája ennek (s meghirdetett „művésziatlenségének”) ellenére is csupán látszólag egyszerű. A tapasztalatok közvetítése sosem pusztán közvetítés, de a tapasztalatok nyelvi s egyben nyelv általi formálódása. A művésszé-lét elbeszélése ezért oly többértelmű, még látszólagos „akadálymentes” egyszerűségében is. Hiszen valójában tele van olyan apró részletekkel, melyek – mellékesen – az avantgárd poétikák emlékezetéhez utalják vissza az olvasást. A tapasztalatok eleve nyelvben formálódnak, a nyelv alakulása egyben a tapasztalatok megformálhatóságának kialakulása is. A történet ezt retrospektíve tárja elénk, a pozíciók megtöbbszörözésével. A művésszé-lét előtti nyelv megjelenítése pl. a művészi nyelv derivátuma. A szöveg e kettős hangolása dinamikus többértelműséget tesz lehetővé az *Egy ember életé*-ben – mint regényben s mint az életút elbeszélésében is. Ez óvja meg mind az emlékirat-jellegtől, mint az identitás autoriter fölülírásának kevésbé izgalmas útjától Kassák könyvét. Nem a költemények kopírozását vagy intarzia-jellegű hasznosítását figyelhetjük meg, hanem azt a folyamatot, melynek során metaforikus zárványok képződnek a szövegben, majd ezek a zárványok megnyílnak, megsokszorozva a próza egyébként – itt és most – definitíve korlátozottnak/zártnak tűnő lehetőségeit. Mindezen vonások teszik lehetővé a munkásosztály „kollektív személyiségének” és kultúrájának bemutatását is.

Az *Egy polgár vallomásai* (1934 és 1935)¹⁸⁷ címében szereplő „vallomás”, mely a confessio, a gyónás-feltárulkozás beszédműfajára utal, Ágoston és Rousseau könyveit is megidézi. A cím másik eleme a közösség megnevezése, „ahonnan”, amelynek képviselőtében megszólal a könyv elbeszélője. Beszédét, monológját nyilván a címből kiindulva is, de korántsem csak arra támaszkodva érzékeltte egyszerre hangsúlyosan individuálisnak és kollektívnek a korabeli recepció. Hevesi András szövé teszi az *Egy polgár vallomásairól* írott kritikájában, hogy a könyv olvastán nem egykönnyen dönthető el, hány esztendő is a történetmondás pillanatában a főszereplő-elbeszélő. Hol negyven, hol harmincöt, esetleg harmincnégy vagy talán harminchét éves – megállapíthatatlan, mert az elmondottak nincsenek tekintettel az elvárható kronológiai hűsége. Hevesi következtetése, hogy a szerző emlékezete megbízhatatlan. A megbízhatatlanságot, „hütlenséget” azonban a bíráló tágabb összefüggésben értelmezi, egyszersem mélyebb jelentőséget tulajdonítva neki. Végző soron a „szolidaritás hiánya” ez, mely nemcsak a személyes múlthoz, de a közösséghez való viszonyban is megmutatkozik. A szenvtelenség lehetővé teszi a tárgytól való distanciát, így végül is a pontosságot, hiszen a nosztalgia hiánya éppen ezt biztosítja. Éppen ezen tulajdonságok révén válik lehetővé a tárgy: a család, a környezet, a polgári világ megmutatása. Az azonosulás aktusa nem a múlttal való azonosulás kijelentése, nem is az annak elvesztése miatti fájdalom megnyilvánítása során következik be. Hanem az elbeszélés, az írói beszéd, a „hang” folyamatában. Hevesi feltételezi, hogy e hang maga, melyet – írja – „mi páratlanul egyéninek tartunk, a [Márai] családjában megszokott csengésű”. Családi és egyúttal felvidéki idiolektusként azonosítja ezt a hangot, mely nem más, mint „a szó- és mondatsejtek csirázása, burjánzása, eszeveszett szaporodása, az ember olyan érzéssel olvassa Márai szövegét, mintha nemcsak a betűsorok irányában, hanem egyszerre mindenfelé folytatódna”.¹⁸⁸

Hevesi gondolatmenete szimptomatikusnak mondható. Ha innen tekintjük a Márai-féle narrációt, a *hang* mint a közösséggel, a közössel összefüggésbe hozó, abból származtatott s végző soron ahhoz visszautaló adottság tűnik fel. Az emlékezetben megőrzött, onnan előhívott, az emlékezés folyamatában feltáruló múlt, éppen (megkerülhetetlen) nyelvisége révén is, egyszerre közös és személyes. A *hang*, mely ugyanakkor egyénítő-antropomorf értelmező alakzatként a Márai-stílus nevéként is fungál (hasonlóan a Krúdy-recepcióhoz), itt a közös nyelvi kondíciók, a közös kultúra jele. Az írásban megformálódó emlékező alany a maga emlékezésfolyamatát az írásban feltáruló múlt stilizált történeteként tárja az olvasó elé, az identifikáció mozzanatának lehetőségét is felkínálva ezáltal.

A harmincas években Fejtő Ferencről Cs. Szabó Lászlón át Illyés Gyuláig számos irodalmár fejtette ki véleményét az irodalmi autobiográfiáról. Gyakorta az elbeszélés más irányairól és területeiről szóló eszmecserékben kapnak helyet a műfajról és itt tárgyalt képviselőiről alkotott releváns vélemények. (A fentiek alapján aligha meglepő: nem utolsósorban a szociográfia kapcsán.) Mindez részletesebb kifejtést

¹⁸⁷ Első fejezetei vezető közleményként jelentek meg a *Nyugat* 1934. évi 1–2–3. számaiban.

¹⁸⁸ Hevesi András: „Egy polgár vallomásai. Márai Sándor könyve”, *Nyugat*, 1934/12–13.

érdemel majd (külön tematizálva az önéletrajzi *írásmód* változatainak reflexióját is), most csupán annyit jegyeznek meg, hogy e diszkussziókat figyelemmel kísérve egyértelműnek tűnik, az önéletírás a kortársak egy jelentékeny számú csoportjának szemében nemcsak megújuló, de a regényformát is megújító műformaként tűnt fel. Kassák, Márai, Illyés művei más, emlékezéssel és emlékezetpoétikával kísérletező szövegek megítélésének viszonyítási alapjává váltak, s nagymértékben hatottak regényirodalmunk alakulástörténetére.

A NYUGAT ÉS AZ ÖNÉLETÍRÁS

1. *Nyugat* és önéletírás – két fogalom s egyben két *intézmény*, melyek elválaszthatatlanul összefonódnak egymással. A magyar modernség nagy folyóirata nemcsak helyet adott autobiográfiáknak, de katalizálta is azok létrejöttét. Szerzői, kritikusai és szerkesztői a húszas-harmincas években felfigyeltek a műfajban rejlő lehetőségekre, művelték, szóba hozták és elemezték azokat, mígnem kialakult egy olyan diskurzus, melyben már mintegy magától értetődőnek bizonyult, hogy az önéletírások s a forma maga a legnagyobb mértékben érdemesek a figyelemre. Hogy nem az irodalom melléktermékéről, vagy akár irodalmon kívüli jelenségről van szó, hanem más műfaji, diskurzív és kulturális folyamatok erőterében, azokkal kölcsönhatásban kibontakozó folyamatról; megújulásról.

Többféleképpen is elbeszélhető a *modern magyar önéletírás története*, vagyis az a folyamat, ahogyan megszilárdult e műfajnak s egyben beszédmódnak a helyzete; ahogyan kiterjedt, s institucionális és diskurzív befolyásra tett szert. Az ebben rejlő, nehezen elkerülhető antropomorfizáló mozzanat (a történet hőse maga a megismerésített műfaj), pontosabban az ezt észrevételező belátás, nem feltétlenül kell, hogy eleve aláássa egy ilyen történet érvényességét. Elfogadhatjuk, hogy történetet mondunk, miközben tisztában vagyunk a történetmondás esetlegességeivel és szükség-szerűségeivel. A történet telosza viszont nem egyértelmű, hiszen kérdéses, hogy ma is élő kommunikatív gyakorlatok felől olvashatóként tételezzük-e a tárgyat, vagy történeti távlatba helyezve egy bizonyos korszak behatárolt szövegkorpuszaként tekintünk, s kétségtelennek tűnő ható- vagy megszólító képességét, intertextuális erejét is innen lássuk kibontakozni. A történeti távlat vagy a jelen praxis elve egyaránt együtt járhat az értelmezésre nem szorulóknak hitt instanciák illúziójával. A többféle történet lehetőségének fenntartása, az önéletírás relativisztikus szemlélete viszont azzal az előnnyel kecsegtet, hogy megőrzünk valamit az irodalom mint kulturális folyamat összetettségéből. A nyelvi és társadalmi beágyazottság, az egymással érintkező és egymást átható műfajok történeti poétikai funkcióegyüttese, a személyes és kollektív identitás fikciós és referenciális közlést egybejátszó kódjai átlépnek az intézményi és mediális határokon, át a szűkebben értett literatúra vonalain.

A *Szabad-ötletek jegyzéke* vagy Babits és Kosztolányi beszélgetőfüzetei egyfelől, Krúdy *Purgatórium* című Szindbád-regénye másfelől. A szerzőik által felolvasott rádióesszéik, vagy egyáltalán az előszóban előadott, személyes vonatkozásokat, tanúságtevő aktusokat el- s megejtő szövegek (pl. a *Nyugat* estjein), másfelől pedig a biográfiai és történeti információkat anekdotikus narratív rendbe és modalitásba igazító hagyományos emlékiratok. Naplójegyzetek Csáth, Füst, Márai tollából. Rendkívül tág a szóba jöhető szövegkorpusz. (S most csupán az irodalmi értékűnek

tekintett – vannak köztük vitatottak is –, másként szólva az irodalom intézményrendszerében s annak perifériáján keletkezett szövegeket említettük.)

A diskurzív sokféleség az értelmező szempontok rendszerezésével mindazonáltal beláthatóvá tehető. Ez egyúttal a vizsgált anyag szűkebbre vételét is jelenti: a válogatás mozzanata nyilván elkerülhetetlen. Szávai János (1988) és Dobos István (2005) egyaránt egy viszonylag szilárd, s mindenképpen belátható modernkori magyar önéletírás-kánonnal dolgoznak. Mindkettejüknél Kassák, Márai, Németh László, Szabó Dezső, Illyés, Móricz, Nagy Lajos, Déry, Vas István (s Dobosnál még Veres Péter) szövegei reprezentálják azt a modern műfaj-alakzatot, ami a regény alternatívájaként, másként a regény válfajaként tűnik föl; ami a személyességet ígéri, s egyben a személyes közlés hitelességének kérdésével szembesíti a befogadót.

Ezt a sorozatot bővíti Szávai a naiv önéletírás kérdésének beemelésével s néhány ilyen szöveg elemzésével, Dobos pedig két Esterházy-regény vizsgálatával. Míg Dobosnak nem célja, hogy az autobiográfiát történeti szempontból (és általában: irodalomtörténeti kontextusban) is megvizsgálja, Szávai a formatörténeti hagyomány kérdésével is foglalkozik. Arra a következtetésre jutva, hogy a korai magyar emlékirók művei és a két háború között megindult önéletrajz-irodalom között voltképpen nincsen kapcsolat, s ha mintákat és előzményeket keresünk, inkább a világ-irodalmi összefüggéseket érdemes megvizsgálni.

A szűk kánon esetében éppen a műfaj-történeti kérdések értelmezhetősége válik kérdésessé. Tehát érdemes figyelembe venni az autobiográfia hullámszerű jelentkezését, az egykorú irodalmi beszédmódok, beszédlehetőségek között elfoglalt sajátos helyét, és más, kortárs műformákkal való kölcsönhatását.

Tanulságos e szempontból Gaál Gábor 1937-es tanulmánya, hiszen a szerző egyike azon keveseknek, akik a korban formaproblémaként is tekintik az autobiográfia ügyét, s innen fordulnak a valósághoz való viszony dilemmájához (ami szükségképpen felvetődik). Gaál egyenesen az *irodalmi szociográfiához* vezető folyamatként látja a két háború közötti időszak e meghatározó irodalmi alakulatának történetét. Az egyén és a (nemzeti) közösség viszonyának irodalmi tárgyzásáról szólva a *Korunk* szerzője-szerkesztője ugyan elfoglultnak mutatkozik, hiszen nem veszi figyelembe, hogy az önéletírások is tematizálták a kérdést. Más tekintetben azonban leszögezi, hogy a valóságábrázolás korszerű irodalmi poétikájának kidolgozásában az autobiográfia teszi meg az első lépést, a szociográfia a következőt; prognózisa szerint pedig mindez odavezet, hogy e műformák centrális helyzetének múltával is a valós létismeret imperatívuszánál marad a magyar irodalom (Gaál 1937: 409–410). Ugyanebben a lapszámban írások jelennek meg André Gide naplójegyzeteiről éppúgy, mint Remenyik Zsigmond és Féja Géza műveiről, és még több, idevágó szövegről; a folyóirat hasábjain kibontakozó koncepció következetes (ha a mai irodalomtudomány persze nem is fogadhat el egy ilyen, egyívűen s egyirányúan fejlődéselvű elgondolást).

Az önéletírás mint beszédmód a *regény* viszonylatában tűnik föl irodalmi műfajnak, akár annak hierarchikus aleseteként, akár formai felújulásként, vagy akár a fikcionalitást magát opponáló diskurzív eseményként. A „regény” megjelölés a tárgyas közlés új formációinak esetében nem jelent zavaró tényezőt. A valóság-reprezentáció korábbi módozatainak elavultságáról érdemben szól a húszas, harmincas

évek igényes irodalmi kritikája – itt most csak Babits Mihály „Könyvről könyvre” sorozatára utalok, mint a legjelentősebbek egyikére, melyben a *Nyugat* hangadója elmarasztalja a „naturalista” irányt (vagyis az elavult realiztikus alaktannal operáló regényt általában). A „szociográfia” és az „önéletírás” az irodalom rendszerébe integrálódó alakzatok, nemritkán ugyanazon vagy hasonló funkciót betöltve.

2. A *Nyugat* és az önéletírás viszonyát s e viszony történetét vizsgálva éppúgy figyelmet kell fordítanunk a lapban megjelent autobiografikus szövegekre, mint a formációt tematizáló kritikai és elméleti esszékre, tanulmányokra. Mindkettőnek van a folyóiraton kívül folytatódó története is, ahogyan nem is minden kezdeményezésnek színhelye a lap. Témánk ezért nem jelölhető meg elégséges módon az „Önéletírás a Nyugatban” főirattal. E történet tér-idő viszonyainak tisztázása során mindazonáltal meg kell állapítanunk, hogy *a)* a Nyugat centrális színtere az eseményeknek, *b)* nem esetleges, hogy épp a Nyugat, a modernizmus lapja ez a színtér, *c)* mindez a húszas években veszi kezdetét, a harmincas években bontakozik ki, s tart egészen 1948-ig (tehát a nyugatos paradigma intézményi háttérének megszűnéséig), *d)* máig ható utótörténete is jelentékeny (beleértve a paradigma kánonjába sorolt kései szövegeket). Mai autobiográfia-értésünk az ekkor kialakult írás- és olvasásalakzatok folyománya – akkor is, ha nemritkán opponálásukban érdekelt.

Amikor Komlós Aladár 1927 elején áttekinti a magyarországi irodalom előző esztendei termését (Komlós 1927), külön megemlékezik a *Nyugat* jelentőségéről. A folyóirat súlya, szerepe megváltozik – mondja Komlós –, ez azonban elsősorban annak tudható be, hogy szükségképpen nem tudja már betölteni az *ígéret* állapota iránt támasztható elvárásokat, lévén az induló mozgalmakkal szemben a megvalósulás stádiumában. A lap mindazonáltal továbbra is a modern irodalom minőségi fóruma, mely újító vállalkozásoknak is kész helyet adni. A kritikus kiemelten említi közülük Kassák Lajos *Egy ember élete* című önéletrajzának folytatásait, az 1926-os év „ajándékának és eseményének” nevezve a művet.

A közlés ekkor már több éve tart e fórumban (egyébként éppen 1927-ben jut majd el a mű az első könyv alakú kiadásig). A *Nyugat* 1924. évi 8–9. számában kiemelt helyen, vezető közleményként jelent meg az *Egy ember élete* első része, melyben a következő sorok olvashatók: „(...) most nem művészetet csinálok. Nem elsődlegesen teremteni akarok, csak egy megteremtett lénynek, magamnak a múltját akarom visszaidézni, olyan eszközökkel, amilyenek a rendelkezésemre állnak. Speciálisan művész vagyok s így az ESZKÖZEIM itt is csak a művészet eszközei maradnak. Lesznek, akik velem ellentétben ezt a munkámat is művészetnek fogják nevezni, én csak az élet másolását akarom adni, szinte iskolázatlan egyszerűséggel és mechanikus pontossággal” (Kassák 1924). Komlós éppen e tézisére visszautalva, azt opponálva jegyzi meg, hogy Kassák munkája éppen azért művészet, mert a múlt „áradóan gazdag” visszaidézésének során a jellemzőre, a lényegesre tapint rá (Komlós 1927). Másként: az emlékezés szövegszerű reprezentációja szükségképpen együtt jár a „teremtéssel”, a jelentéstöbblet létrejöttének esztétikai mozzanataival.

Az 1926-os esztendő a hazatelepülő Kassák más, jelentős vállalkozásai miatt is érdekes a számunkra. Napvilágot lát a *Tisztaság könyve*, s az év végén megindul a

Dokumentum című lap. Komlós krónikája is beszámol ezekről, mindazonáltal nagyobb jelentőséggel említi a nagyívű önéletrajz fejezeteit. Mindez természetesen összefüggésben áll az avantgárd jelformák recepciójának változásával is.

Kassák önéletrajzának megjelenésekor korántsem volt magától értetődő Magyarországon, hogy egy író kifejezetten az önvizsgálat célkitűzésével, nagyobb lélegzetű könyvben számoljon be saját élettörténetéről. A *curriculum vitae* jellegű, praktikus célokat szolgáló, rövidebb autobiográfiákon, a nyilvánosság számára (gyakran a kulturális sajtóban) közölt reprezentatív életrajzi közléseken túl a „személyes” irodalmat elsősorban az *emlékiratok* képviselték. Ezeket rendszerint a pályájuk zenitjén már túljutott, beérkezett – esetleg vitatott – közszereplők írták, elsősorban a tanúságtétel megnyilvánított szándékával; az emlékirat (memoár) jórészt külső eseményekről számol be, de az önigazolás aspektusa sem hiányzik belőle. (Vö. Szávai 1988; a korpusz táblázatos áttekintése: 257–263.)

Kassák könyve fölépítését, történetmondásának formáló elveit tekintve sokban megfelelni látszik az emlékirat jelzett hagyományának. Az elsődleges hangsúly azonban itt nem a (nyilvános) történeti eseményekre és tettekre esik (noha Kassáknak a lap-alapításokon, forradalmakon és emigrációs mozgalmakon innen és túl is számos ez irányú közlendője akad a hazai közönség számára). Efelé a későbbi kötetekben mozdul el az elbeszélés, az életút megfelelő időszakát tárgyalva; s még később, az önéletrajzi aspektussal is rendelkező *Az izmusok története*, valamint az *Őnarckép háttérrel* közreadásával. Az *Egy ember élete* rendkívül hosszan időzik a gyermek- és kamaszkor, valamint a pályakezdés éveinél. Az így kibontakozó történet, fő irányát és súlypontjait tekintve, a nevelődési regény jellegzetességeit mutatja. Az elbeszélés ennyiben bizonyosan célelvű, végpontjában (mely nem szükségképpen helyeződik magába az elbeszélt történetbe) a klasszikus sematika szerint a kifejlődött személyiség áll. Ez, alapirányultságként, korántsem ismeretlen az önéletírás történetében: részint a goethei példa nyomán, másrészt egészen az antik retorikai hagyományig visszavezethetően. Nyilván nézőpont kérdése, hogy miként értékeljük mindezt: belső, lelki tényezők megnyilvánulásaként, vagy a befolyásolás szándékával jellemezhető projektumként.

Németh Andor is úgy tartja, hogy az önéletírás elsődleges funkciója a meggyőzés, az olvasó véleményének alakítása. Kassáknál mindazonáltal ez nem egyértelmű, mert az elbeszélő többnyire indulatmentesen viszonyul a leírtakhoz. Ennél is fontosabb tényező szerinte, hogy nemcsak a gyermekkor leírásánál (mint más önéletrajzokban), de a későbbi események bemutatása során is hiányzik a hierarchizáló perspektíva: minden szereplő és esemény egyforma távolságból, ugyanazzal az „odaadó objektivitással” jelenik meg (Németh A. 1935).

Az *Egy ember élete* „objektivitása” azonban a szerző korábbi szövegeinek formáló elveivel kontrasztban tűnik csupán teljesen egyértelműnek. A tárgyiasságnak ez a látszólagos stilisztikai ténye relatíve érvényesül, mégpedig olyan viszonylatban, melynek élettörténeti dimenziója van. A megírás/íródás (függetlenként elgondolható) állapotában válik (csalóként) láthatóvá (olvashatóvá), de a történeti távlatba helyeződő események (az írásesemények is) egyes mnemotechnikailag aktív textuális zárványok kiszolgáltatottjai: az avantgárd (jelformák) emlékezete valójában a szöveg rejtett stílus-deviációi révén idéződik meg.

Általánosságban is feltehető a kérdés: vajon milyen kontextusoktól *megfosztva* olvasható a Kassák-szöveg, s vajon mennyiben befolyásolják belső alaktani jellemzők, s mennyiben külső tényezők a befogadását. Vannak részletek, ahol a stílus egyszerűsége egyaránt olvasható a legmagasabb fokú tárgyiasság markereként, de egy, a *jelen* felé ható lelkiállapot jelölőjeként is. Az alább következő idézetben (az 1931-es, *Nyugat*-beli közlés-sorozat záró darabjában) a „beérkezés” biográfiai alakzata jelentkezik a történet szintjén, s dinamizálódik a szöveg de facto figurációjában; de nyitva hagyja magát az értelmezés számára.

Még mindig karonfogva lépkedtünk s Osvát már másról beszélt. Arról kérdezgetett, hogyan élek és mit dolgozom most.

Végre az én torkom is kinyílt. Megeredtek a szavaim s beszéltem magamról, a körülöttem lévő mindennapi életről és terveimről. Könnyűnek és boldognak éreztem magam. Olyan lehettem, mint a fiatal menyasszony, aki vőlegényével most indult el a boldogító ceremóniák felé.

Legalább, ha Jolán vagy az Anyám látna most. Így a *Nyugat* szerkesztőjével karonfogva a Körúton.

Szerettem volna, ha mennél többen észrevesznek bennünket, lehet, hogy ezek a pillanatok sorsdöntőek életemben.

Mit érhetne el többet egy fiatal magyar író annál, hogy holnap vagy holnapután megjelenik a regénye a *Nyugat*ban.

Ez a legtöbb. Ez az a hegycsúcs, ahova csak a kiválasztottak tudtak fölérkezni.

(Vége)

(Kassák 1931)

A történet zárása túlontúl is hangsúlyos, akkor legalábbis feltétlenül, ha éppen a *Nyugat*ban olvassuk mindezt. Az idézett részletet tekintve eldönthetetlen, hogy egy valaha volt lelkiállapot hiteles leírását kapjuk, vagy esetleg egy utólagosan elkülönböltető nézőpont ironikus dokumentumát. A kettő között nincs poétikai ellentmondás. A kontextusok és előfeltevések lehetséges, változatos implikatív rendje a szabad függő beszéd alkalmazásával is összefüggésben áll. A múlt narratív ábrázolása oly módon válik többértelművé, hogy a közlő identifikációja is az: a múltbeli én, a jelenbeli én, vagy akár egy *sensus communis* általános alanya is beszélhet itt. Az egész mű ismeretében azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Kassák könyve nem *elsősorban* egy társadalmi értelemben beérkezett személyiség élettörténetét beszéli el – erősebben koncentrálnál (például) a történelem lelki vetületére. Az elbeszélő a „beérkezetséget” finom humorral, öniróniával viszonylagosítja (ez persze korántsem fordítja a *visszájára* az általa mondottakat); olyan narratív technikák ezek, amelyek során az elbeszélő és elbeszéltné (többszörös) különbsége jelentésteremtő módon dinamizálja a szöveget.

3. A múlttal folytatott Kassák-féle párbeszéd a rousseau-i *Vallomások*éval mérhető össze; e könyvvel már a fentebb idézett bevezető sorok is kapcsolatot teremtenek. Az önalkotó szubjektum értékét főként az egyedisége, individualitása adja; az élettörténetben megnyilvánuló sajtószerszerűség benső, lelki tartalmak elbeszélése révén ragadható meg elsősorban. Az egyéniség és kollektívum metszéspontját megjelölő,

identifikáló cím is tekinthető rousseau-i reminiszcenciának. A francia író célkitűzésével („Olyan vállalkozásba fogok, amelynek nem volt soha elődje. Egy embert mutatok be a maga természetes valóságában; s ez az ember én magam leszek.” Rousseau 1962: 11), az ehhez kapcsolódó Tolsztoj, s különösen Gorkij önéletírásainak „humanista” érdekltségével párbeszédbe lépő Kassák egy nemzetközi irodalmi áram magyar adaptációját adja. Ez azonban nem jelenti azt, hogy, mint vázoltuk, ne adna mindehhez egy sajátos, autonóm poétikát. (Megjegyzendő: Németh Andor korábban kissé elmarasztaló éllel szól Gorkij Kassákra gyakorolt hatásáról, s ugyanebben a szövegében – mely egyébként félig-meddig laudáció volna – inkább a szerző jellemét dicséri a könyveivel szemben... Németh A. 1933.)

Márai Sándor *Egy polgár vallomásai* című könyve kapcsán valószínűleg joggal szokás André Gide és Thomas Mann nevét említeni. A két háború közötti önéletírási hullám kibontakozása mindazonáltal csak bizonyos határok között tekinthető idegen hatások egyenkénti adaptációiból, egymástól független kezdeményezésekből összeálló sorozatnak. Egy szinten túl óhatatlanul a magyar szövegek egymásra hatásával is számolnunk kell.

Bár Kassák könyvét figyelem övezte a kritika és a közönség részéről egyaránt, bizonyos értelemben túl korán érkezett ahhoz, hogy az irodalmi diskurzust katalizáló hatása közvetlenül megmutatkozassék. Így egy újabb „kezdettel” is szembe-szűlnünk kell (bár, mint látni fogjuk, akár továbbiakkal is számolhatunk). Márai Sándor, tíz esztendővel az *Egy ember élete* első folytatásai után, szintén a *Nyugatban* (1934/1, 1934/2, 1934/3) közli először önéletrajzának néhány fejezetét. Az *Egy polgár vallomásai* első része még ugyanazon évben, könyv formában is megjelenik. Az emlékező alany itt a maga emlékezésfolyamatát az írásban feltáruló múlt stilizált történeteként tárja az olvasó elé. Az *Egy polgár vallomásai* címébe foglalt „vallomás”, mely a *confessio*, a gyónás-feltárlkozás beszédműfajára utal, Ágoston és Rousseau könyveit is megidézi. A cím másik eleme a közösség megnevezése, „ahonnan”, amelynek képviselőtében megszólal a könyv elbeszélője. Beszédét, monológját nyilván a címből kiindulva is, de korántsem csak arra támaszkodva érzékeltte egyszerre hangsúlyosan individuálisnak és kollektívnek a korabeli recepció.

Ha a harmincas (s a korai negyvenes) évek kritikai eszmecseréiben – elsősorban a *Nyugat* folyóiratban (pl. Schöppflin Aladár, Halász Gábor, Hevesi András, Cs. Szabó László, Illyés Gyula, Fejtő Ferenc, Bálint György és mások írásaiban) – alakuló önéletrajz-fogalmat tekintjük, láthatjuk: határozott igény mutatkozott az „alapító” meghatározására. A magyar nyelvű önéletírás korabeli recepciótörténetének részét képező eszmecserék részint az irodalom szerepével kapcsolatos, történeti és politikai-ideológiai szempontokkal áthatott diskurzusba, részint az egyes műfajokról szóló vitákba illeszkednek (többnyire az újonnan megjelent könyvek kritikai értékelése során). Hagyomány és újítás korántsem egymást kizáró fogalmak; kölcsönviszonyuk a kor kritikai életében és poétikai gyakorlatában nyeri el a maga sajátos jelentését. A történeti idő távolságát leküzdő felismert/visszavetített érték mint élő hatás egyfelől, és a nyelvi-kulturális távolságot leküzdő befolyás másfelől: a *saját-ként* felismert hagyomány, illetve a divat versus voltaképpen korszzerűség perspektívájában.

Márai könyvének kedvező fogadtatásában fontos szerepet játszott, hogy a kritikusok egy része (legelsősorban Cs. Szabó László) a nemzedékét képviselő és reprezentáló szövszóló szerepével ruházta fel. De az is, hogy a *Nyugat*ban közölt sorozat, majd a könyv megjelenése éppen csak megelőzte a szociografikus irodalom magyarországi felvirágzását; a könyv tehát kisvártatva innen nézvést is olvashatóvá vált. Mint „a polgárság” dokumentuma – s mint egy lázadó polgár életregénye.

A *Puszták népe* Illyés Gyulától, valamint a falukutató írók munkái komoly visszhangot kapnak a harmincas évek közepén, második felében – nemcsak a korabeli közírásban, de az irodalomkritikában, így a *Nyugat*ban is. A tárgyias esztétika lehetősége együtt járt az irodalom szerepének újragondolásával: a társadalom elnyomott rétegei – elsősorban a szegényparasztság és az agrárproletariátus – életkörülményeinek ábrázolásával. (Lásd Nagy Lajos vitáját Fodor Ferencsel, a *Magyar Szemle* szerzőjével: Nagy 1937.) A *Nyugat* meglepően sokat foglalkozott a kérdéssel (s korántsem csak Móricz Zsigmond szerkesztői időszakában).

Illyés munkái szoros szálakkal kötődnek a *Nyugathoz*. 1936-os könyve a folyóirat kiadásában látott napvilágot (előtte a *Válasz* közölte sorozatban). Babits emlékeztetés esszéjéről, mégpedig a *Nyugat* kiemelt, vezető anyagaként (Babits 1936). Cs. Szabó ugyanebben a lapszámban lelkendező kritikában ünnepelte (Cs. Szabó 1936 A). Természetesen Illyésnek a lap szerkesztésére gyakorolt befolyása is folyamatosan erősödött az esztendő során. (Emlékeztetés továbbá, hogy a *Magyar Csillag* szerkesztőjeként, már egyértelműen kizárólag a minőségelv alapján ítélve, minden, máshol publikációs fórumot akkor nehezen találó szövegnek helyet adott.)

Hogyan helyezhető el Illyés a kettős (önéletrírás/szociográfia) műfaj-alapítás történetében? Ő maga 1941-ben, Veres Péter *Számadásáról* szólva, a következőket írja: „Kinálkozó lesz irodalmunk történetében ezt a könyvet befejező végére állítani annak a falu- és városkutató vonalnak, melyet nem a *Puszták népe*, hanem Márai vallomásai indítottak meg” (Illyés 1941). „Illyés Gyula Márainak engedte át a társadalmi önéletrajz elsőbbségét s Erdélyi Józsefet tekinti a népi líra megújítójának. Egyszerre két Keresztelő Jánost jelölt ki a kortársaiból. (...) Ez a lovagiasság a legnagyobb öntudat jele” – kommentálja a gesztust Cs. Szabó László a *Nyugat* következő számában. (A megfogalmazás Illyés – nem időbeli – elsőbbségét sejteti.) Ugyanő 1936-ban (nem a már hivatkozott *Puszták népe*-kritikájában, hanem egy összefoglaló igényű esszéjében) azonban még a következőket írja: „Márai Sándor belső monológja lassú kifelé forgás közben a magyar polgárságot is bemutatja, s valószínűleg ez a példa serkentette Illyés független tehetségét, hogy a tanyaiak életét elmondja a Puszták népében. Két példa, hogy a személyes ízű műfaj miképp göngyöli fel a közösség életét s ezzel mintegy átveszi a regény társadalmi szolgálatát.” (A megfogalmazás Márai elsőbbségét sejteti. Cs. Szabó 1936 B.)

Vessünk most egyetlen pillantást az utótörténet Illyés-féle vonalára. A második világháború utáni időszakban Illyés Gyula nem az egykori hazai kontextusban, de nemzetközi irodalmi összefüggésben helyezte el szociográfiaként emlegetett, de éppilyen joggal önéletrírásnak is nevezhető munkáját. André Gide-re, ám éppenséggel nem a naplójára vagy az élettörténeti elbeszélésére, hanem a *Kongói utazásáról* írt könyvére hivatkozva (Illyés 1975: 643–644). Illyés több változatban, többször is elbeszéli, hogy franciaországi tartózkodása alatt fogalmazódott meg benne a gondo-

lat, hogy miként egy afrikai néptörzs világát, mutassa be a pusztai cselédség életét. (Vö. még Illyés 1975: 627; 682; 812.) (Valamely változat szerint Babitsnak jutott eszébe először az Afrika-hasonlat, ami egyébként a rendelkezésünkre álló kiadásban is olvasható, s egyébként a már hivatkozott Babits-kritikában is szerepel. Vö. Illyés 1993: 6; Babits 1936.) Szempontunkból azért bizonyul elsősorban érdekesnek ez az interpretatív allegória, mert – ha nem is magától értetődően – a *Nyugat* folyóirattól való emancipáció eseményét is jelöli, mintegy magában hordozva azt. A *Nyugat* vitáinak, a fentebb vizsgált kontextusnak részleges vagy teljes „elfelejtése”, s egyúttal az antropológiai nézőpont elsődlegessé tétele a műveltség identifikáló, szimbolikus kettős (pusztai/nyugatos) eredetének és mivoltának felborítását is jelenti. (Ez sem „totális” esemény persze a változatos identifikációs szerkezetű Illyés *oeuvre*-ben. Itt a „Nyugat”, „nyugatos” kettős értelme mint két nevelődésiregény-séma egymás ellen való kijátszása észlelhető, de hasonló csere-párokat – pl. avantgárd/letisztult, népi/kommunista, felvilágosult/vallásos stb. stb. – könnyen lehetne generálni még a szerző biográfiai-önértelmezési terrénúrára tekintve.)

Márai szintén végrehajtja a maga elszakadási manőverét – noha jóval korábban, már a negyvenes évek elején (ekkor a *Nyugat* kritikusan sem ünneplik már annyira, mint a harmincas évek közepén). S hát Kassáknak a folyóirathoz való viszonya sem volt éppen ellentmondásmentes (valójában ez a leghosszabb, legösszetettebb történet; egy elemére utaltunk is fenti, az ironikus szöveg hely olvashatóságát taglaló elemzésünkben). Ezeket a vonatkozásokat most csupán jelezzünk, anélkül hogy részletesebben foglalkoznánk velük.

Nem feladatunk s nem is állhat szándékunkban eldönteni Kassák, Márai vagy Illyés művének elsőbbségét; „elsőségét” vagy „alapító” szöveg voltát. S nincs itt tér végigkísérni az akkori önéletírás kortárs recepciójának rendkívül összetett, s a *Nyugathoz* valóban ezer szállal kötődő történetét. De az igencsak figyelemre méltó, s önmagán is túlmutató értelmű, hogyan lépnek párbeszédbe egymással a szóban forgó művek, mégpedig a kritikai diskurzus közvetítésével, a bírálatokban, esszéikben, hozzászólásokban, vitairatokban megfogalmazott szempontok és fogalmak bevezetésével, cirkulációjával és elvetésével. Erre kívántunk jelen vázlatunkkal első-sorban rámutatni.

IRODALOM

- Babits Mihály: „Puszták népe”. *Nyugat*, 1936/6.
 Dobos István: *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*. Balassi Kiadó, Budapest, 2005.
 Gaál Gábor: „A mai magyar szociográfia és az irodalom”. *Korunk*, 1937/5.
 Illyés Gyula: „Veres Péter útja”. *Nyugat*, 1941/3.
 Illyés Gyula: *Iránytűvel*. II. Szépirodalmi, Budapest, 1975.
 Illyés Gyula: *Puszták népe*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
 Kassák Lajos: „Egy ember élete. Önéletrajz”. *Nyugat*, 1924/8–9.
 Kassák Lajos: „Egy ember élete. (10., befejező közl.) Regény”. *Nyugat*, 1931/23.
 Komlós Aladár: „A magyarországi magyar irodalom”. *Korunk*, 1927/2. [„A magyar irodalom 1926-ban” c. összeállítás részeként]

- Nagy Lajos: „Baj van a falukutatókkal”, *Nyugat*, 1937/6.
- Németh Andor: „A Nyugat Kassák-estjén”. *Nyugat*, 1933/2.
- Németh Andor: „Kassák Lajos: Egy ember élete. VII. és VIII. kötet. A Károlyi-forradalom és a kommün”. *Nyugat*, 1935/1.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Vallomások*. Benedek István és Benedek Marcell fordítása, Magyar Helikon, Budapest, 1962.
- Cs. Szabó László: „Illyés Gyula: Puszták népe”. *Nyugat*, 1936/6. (A)
- Cs. Szabó László: „Műfaj és nemzedék”. *Nyugat*, 1936/7. (B)
- Cs. Szabó László: „Illyés Gyula”. *Nyugat*, 1941/4.
- Szávai János: *Magyar emlékirók*. Szépirodalmi, Budapest, 1988.

KÖLTÉSNET, ÉLET, TÖRTÉNET

SOMLYÓ GYÖRGY: ÖNÉLETRAJZAIMBÓL

Somlyó György *Önéletrajzaiból* című, rendhagyó önéletírása (2001) fejlődéstörténet, a *Dichtung und Wahrheit* és a *Les Confessions* tájékaról. Csakhogy míg Rousseau az egyéniség felmagasztalását és – szintén elkülönböltető, tehát felmagasztaló – szorongásait, Goethe pedig a Bildungra hagyatkozó és azt az életműben kiteljesítő személyiség elbeszélését végzi el könyvében, addig Somlyó számára éppen e kategóriák és irányok nem állnak többé rendelkezésre. Nem, mert olyan modernista költő, aki a „modernnek lenni mindenképp” Rimbaud-tól induló imperatívusza jegyében az alkotó elkülönböltődés hagyományait és démonait idézi meg, a folytonosság és jelenlét alakzatrendje helyett pedig a töredezettség, zártság és közvetettség vonzásában alakítja ki – vagy fogadja el – a maga hivatását s magatartását.

A fejlődés vagy kifejlés itt nem a személyiség komplex kibontakozásának, valahonnan valahova eljutásának története – hanem a költői tevékenységé. Somlyó könyvének középpontjában a költészet áll. Az út – mint az élettörténet kronotoposza – a költészetbe való bejutás útja. A visszatekintés a költői pálya állomásainak útját idézi fel; nem karrier-, de szövegközéppontúan. E történet narratív logikája nem a beérkezett személyiséget helyezi az életpálya elé, hogy azután a visszafejtett célelvnek engedelmességgel fázisrajzok sorozataként stilizálná az identitást a maga időbeni kifejlési folyamatában. Nem, hiszen az egyes élettörténeti fázisok jelzetten *íráspontként* jelentkeznek; gond van az epizódok egymás mellé szerkesztésével, sőt maguknak a történeteknek az elbeszélésével is. Többször is olvashatjuk a kötetben ugyanazon események elmondását, tárgyak és személyek leírását. Ez rendszerint nem visszautalásként, hanem újrakezdésként következik be, az egyes ismétlések nem „tudnak” egymásról. A többszöri „nekifutás” elbizonytalanítja az életút odaértett kontinuitását. Az identitás is e narratív töredezettségben mutatkozik meg/rajzolódik ki tehát; így azután a fejlődésrajz projektuma alapvetően borulni látszik.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy az írásban kirajzolódott személyiség maga is töredezett, viszonylagos identitású konstitútum lenne. Éppen a nyelv, a fogalmazás biztonsága képezi ugyanis azt az alapot, amely az identitásnak kettős értelemben is fundamentumául szolgál. Egyfelől kulturális és poétikai tekintetben (a szöveg éppen-szövdöként megtapasztalt-olvasott szövege); másfelől (hogy úgy mondjam) a kulturális produktumok: a (szóban forgó könyvtől függetlenül már létező, de itt az éppen-rámutatás *alapvetően* deiktikus, dinamikus ismétlődő alappozíciójában feltáruló) poézis tekintetében. Az első a történet olvasása során megtapasztalt praxis: a megformált szöveg jelenléte igazolja, amennyiben elfogadjuk a felkínált olvasati szerződést, melynek a poétikai kód is elengedhetetlen eleme. A második az utalások és önidézetek révén áll elénk: tárgya Somlyó

költészete, ideértve műfordításait és esszéit (vagyis nem csak a költészetét, s nem csak a saját költészetét) is.

Ha folyamatosság és töredezettség, befejezettség és folytonos újakezdés mindvégig együtt vannak jelen az *Önéletrajzaiból* lapjain, úgy joggal mondható el ez más kötetéről, szövegeiről is. Mindezeket együtt is tekinthetjük. A témák végessége egyrészt valamiféle zártsággént mutatkozik meg, a bevégezetlenség pedig nyitottsággént. A variációk sokasága, az új és új nekifutások és újírások, pontosítások és visszaulások egy műveltség térképét is kirajzolják, az egész oeuvre-t autobiografikus színben feltüntetve. Olyan, önkéntelen realitás-effektus ez, mely az új századelőn sokkal hihetőbben állítja elénk egy személyiség rajzát, mint megannyi készre formált önismereti elbeszélés. Somlyó egyébként maga is utal Paul de Man e kérdésben állást foglaló, nevezetes esszéjére („Autobiography as De-facement”, *MLN*, 94, 5 [Dec., 1979], 919–930).

Az önismeret mindig csak parciális lehet, erről tehát mintegy magának az életműnek van tudomása. S éppígy *birtokolhatatlan* az életmű, amint az az *Önéletrajzaiból* kötet tanulságaként egyértelműen elkönnyelhető. Legalábbis narratívaként felmondva-parafrazálva birtokolhatatlan. A szerző tehát felhagy a történetmondással, s szerkesztőként tevékenykedik tovább: különböző időpontokban keletkezett, többnyire másutt már napvilágot látott esszéket, útirajzokat, alkalmi beszédeket szerkeszt egymás mellé. Így a könyv hasonló arculatot ölt, mint a szerző esszé-kötetei, például *A költészet ötödik évada* vagy a *Philoktétésztől Ariónig*.

A rövid lélegzetű, személyesre hangolt értekező próza ritmusa határozza meg tehát azt az alapidinamikát, amely a széttördelt élettörténet és a szellemi topográfia összefüggéseit megteremti. Somlyó György örököse az „esszéíró nemzedéknek”, a *Nyugat* és környéke esszéíróinak és regényíróinak. Annak a hagyománynak, mely a magyar irodalom történetének legnagyobb ívű önéletírói hullámát létrehozta, valamint érzekelte és értékelte. Akik nemcsak önéletrajzokat írtak, de írtak is az önéletrajzokról; az irodalmi autobiográfia a század középső harmadában a regényt a legigéretesebben megújító irodalmi műfajok közé tartozott. Ez a nemzedék – Márai Sándor, Illyés Gyula, Cs. Szabó László és mások – mindemellett gyanakvással viszonyult a fejlődéstörténetekhez, a személyiség önalkotásának gondolatához, amely az újkori önéletírás alapja. Mesterük, Babits Mihály egészen Szent Ágostonig, a 4–5. század fordulójáig vezeti vissza személyesség és irodalom kapcsolatát, a keresztény szubjektum-eszmét magát tekintve központi, s a 20. századig ható paradigmának. Ők írásaikban és írásaikkal újragondolják a személyiség irodalmi reprezentációjának, írásban és írásként való megalkotásának kérdéseit, egy olyan korszakban, amikor jobbára a kollektívizmus és a személytelenség kísértései és kényszerei határozzák meg a szellemi diszpozíciók lehetőségeket. Az ekkor megindult önéletrajzi hullám évtizedekig hat, olyan remekművekben érve el kései csúcspontjait, mint az *Ítélet nincs* Déry Tibortól vagy Vas Istvántól a *Mért vijjog a saskeselyű?*

Somlyó könyve viszont paradigmaticusan túl van e lehetőségeken is. Egyik, jellemző fejezetcíme így hangzik: „Vázlat egy meg nem írandó önéletrajz első kötetéhez”. Ez, s az *Önéletrajzaiból* felirat többes száma is jelzi: részlegességről, megközelítésekről, változatokról van szó. De az is világos, hogy ha ily módon is,

ha némiképp a megvalósíthatatlan élettörténeti elbeszélésre irányuló vágy jeleként is áll elénk a vállalkozás, az *élet* történetekben is megragadható értelmes egysége nincs megkérdőjelezve. Csak éppen elérhetetlen. Minduntalan belekezd tehát az elbeszélésbe, s minduntalan megszakítja azt. Eközben, ezáltal pedig körüljárja annak lehetőségeit.

A következőkben e munka néhány állomásáról, s egyben a rá visszaháruló kérdésfelvetések egy-egy gócpontjáról szólok röviden. Paradoxonokról.

A gyermekkor emlékezete valamiképpen mindig platonikus. Mert csak platonikus lehet: ottlét, meglét, lét: a létező teljessége. Mindig a magamagával egyenértékű teljességben. A színek, formák, alakok, a fény igazabb teljességében.

Az *emlékezés* drámája viszont éppen az emlékezetben leképzett világ távollétével kell, hogy elszámoljon. A felejtés magában a megfogalmazásban mutatkozik meg, e bevégezhetetlen munkában, mely annak ellenére távolít ettől a teljességtől, hogy célja éppen ezzel ellentétes: a közelítés. De hát a közel az már megvan, az írás előtt.

Akkor hát miért kell írni?

Hisz a statikus emlékek létteljessége: öncsalás. *A szegény kisgyermek panasza*i e létteljességet a stilizált szerepvers révén reprezentálja, minduntalan visszautalva azonban arra a felnőtt tudáspozícióra, mely e teljességet egyáltalán beláthatóvá teszi. A gyermekkori primer tapasztalatok kognitív beíródása idején lejátszódó történet éppen e beíródás történeteként, tehát a történésektől szükségképpen eltávolítva áll elénk. Ezt Kosztolányi (esszéikben, publicisztikákban szétszórt) autobiografikus megnyilatkozásai is világosan láthatóvá teszik.

Az az „esszéíró” önéletrajzi hagyomány és prózaszemlélet, amelyre az imént utaltunk, épp reflektivitása és stilizáló kedve révén képes irodalmilag kifejezhetővé tenni az egyébként elmondhatatlant. A kisesszé terjedelmi lehetőségei között Somlyó maga is ezen a nyomvonalon indul el. Nem tudja, nem is akarja kikerülni a gyermekkor túlmagasztalásának csapdáját. A gyermekkor jelenlétét azonban nem engedi át az idill műfajának. Akkor sem, amikor kiskorának fontos színhelyeiről, így például a nagyapa bádogosműhelyéről és a nagyanyai konyháról ír.

Ezekben szerettem ücsörögni – és „résztvenni” a munkában. Egyforma szenvedéllyel érdekelt, ahogy Feri bácsi (a segéd) kiveszi a kétnyílású kályha paraszából a „vasat”, és hogy nyomja bele izzó hegyét az öntöttvas ágyán tekerő ezüst kígyó, a „forraszt” végébe, és ahogy anyám a (gyakran változó, de mindig kedves) szolgálólánnyal kétoldalról két tenyérrel hogy lebegteti a fehér lisztporral beszórt asztal fölött a frissen nyújtózó rétestésztát, vigyázva, nehogy szakadjon, s ha mégis beszakadt, a végéből letépett és hirtelenében nyújtófán frissen vékonyított darabbal hogy foltozzák be, s hogy nyújtják tovább, amíg bárányfelhőnél légiesebbé válva képes lesz arra, hogy szinte nemlétező vékonyságára rá lehessen szórni (ha meggy), kenni (ha túró), szétteregetni (ha reszelt alma vagy káposzta), végül, az alá helyezett „ruhával” hogy tekerik fel félméteres hosszú rudakká, s azokat hogy emelik be az előre bevajazott tepsikbe. (...) A konyha, a műhely és a későn megismert zene művészete bennem valamiképpen a forrasztás és a kompozíció műveleteinek szintjén egyesült. Azt hiszem, ez a többszörös analógia és metamorfózis vált későbbi szövegeim paradigmájává.

A primer történetmondást rögtön a reflexió követi, a kettő szorosan egymásra van utalva, egyik sem nyeri el értelmét a másik nélkül. Az elbeszélő folyamatosan értelmezi, elemzi, amit a megfogalmazás elsődlegesen hozzáférhetővé tett, minduntalan az aktuális íráslehetőségeit is meghatározó, *személyes költészettörténetre* visszavonatkoztatva. Ez nyilvánul meg az identitást a családi hagyományokhoz, sorsmodellekhez kötő és hasonlító, egyébként jellegzetesen „önéletrajzi” típusú folytatásban is.

Sem apám elfogadhatatlan kósza marginalitását nem tudtam elfogadni, sem nagyapa megállapodott, szürke, banálisan kerekded életformájához nem tudtam idomulni. De mindkettő iránt egyforma, folytonosan változó nosztalgia töltött el, hol egyik, hol a másik, hol mind a kettő egyszerre.

Nagyvárosi bohém nincstelen dalnok akartam lenni egy vadszölővel befuttatott verandás vidéki iparosház és a hátsó udvarán horganylemezekkel mennydörgő üzem között. Olyan, mint a „többiek”. És olyan, amilyen csak én lehetek egyedül a világon. Szertelen és mértéktelen. Megelégedett és kielégíthetetlen. Istenek kedvence és áldozata. Aki, közben az „egyszerű emberek” hétköznapijaiban melegszik. És mind a kettő elől menekülnöm kellett. És hová menekülhettem volna? Ha nem valahová a világirodalom félelmetes labirintusába? Ahol máig is tévelygek...

Az apa, Somlyó Zoltán, az „átkozott költő” alakja nemcsak a fiú identitásának lelki és társadalmi vetületeiben, e személyessé formálódó drámában kap középponti helyet. Olyan jelként fungál ugyanis, amely a társtalanságot költészettörténeti, poétikai összefüggésben is kérdésbe hozza az olvasó számára. A könyvben beszámoltól olvashatunk arról, hogyan vezette be az elbeszélőt a fiától egyébként külön élő, s a tőle való távolság leküzdésén nem mindig ügyesen munkálkodó, bohém, s persze csodált apa az irodalmi körökbe, s hogy hogyan kezd egy idő után a fiú titkolózni apja előtt, ösztönösen elhallgatva előle Babits Mihály ekkor számára már kikerülhetetlen szellemi hatását, befolyását. Majd utóbb vissza-visszatér e hatásra, s Babits lassan a könyv egyik hőséneke bizonyul, aki az *Önéletrajzaiból* kötet nem-önéletrajzi műfajú egységeiben kerül más szemszögből közelebb, külhoni író portréjába foglalt hivatkozástól esztergomi emlékbeszédig. A halál, a veszteség, az apa mint *jelszerű* eredet elvesztése tehát többszörözve válik értelemadó centrummá, s ez éppen a vizsgált irodalmi-kulturális orientáció felé viszi el a narratívát s befogadóját. A többszörösség egyébként maga is többszöröződik, hiszen az itt hivatkozott részek más Somlyó György-könyvrészletekkel állnak szoros összefüggésben, a történet egy része például *A költészet ötödik évada* „Babits” (eredetileg is idézőjelben) című fejezetében olvasható: itt egyebek mellett egy elemzéssel találkozunk, mely a *Nyugat* szerkesztőjét, vezéralakját az egész (tágra értett) nemzedék apafigurájaként tárgyalja (s persze ez utóbbi értelemben is többszörösséget kell regisztrálnunk).

A hatás felismerése az önismeret megkerülhetetlen állomása. A hatás azonban nem feltétlenül jelent kiszolgáltatottságot, másodlagosságot. Somlyó ezt éppen mesterének világirodalmi kapcsolódásai révén teszi egészen egyértelművé.

Este van. És „sokat mond, ki azt mondja: »Este«”. Ilyen szépen tudta ezt Hofmannsthal, Babits kortársa s egyik költői rokona. Este. A kérdések napszaka.

A *Ballade des äußeren Lebens* és az *Esti* kérdés kapcsolata nem elsőbbség és másodlagosság egymást kizáró kategóriákban formulázódik meg itt, ahogyan – másutt – a Swinburne-kapcsolat sem. A magyar költészetnek, ha nem akar önmaga számára is néma maradni, ki kell alakítania a viszonyát a világirodalomhoz, már *in statu nascendi* elhelyezkedve abban. Babits az előzményekkel legalábbis egyenértékű, de azoktól különböző, s mégis velük kapcsolatban álló verse, versei egyértelműen erre mutatnak példát.

A fordítás és kommentálás is, e gyakran alábecsült tevékenységek, épp ezért jóval többek másodlagosságra kárhoztatott átvitelnél. A hatás és közvetítés e munkája Somlyó önéletrajzi szerepanalízisében is elfogulatlanul, a másodlagosság bélyege nélkül kerül elő. Sőt, éppenséggel az *önmagaság* jelévé is válhat abban az elbeszélésben, mely a személyt és a személyiséget előbb méltóságában sújtó, majd életében is veszélyeztető történelmi eseménysorról számol be.

Paul Valéry felfedezése volt a bosszúm vagy kompenzációm azért, hogy minden félévben beadott egyetemi felvételi kérvényemre a „létszámon felüli” lakonikus válasz érkezett (nb.: a budapesti bölcsészkaron nem volt zárt „létszám” – másrészt viszont a magamfajta ifjak „léte” már csakis *szám* volt). A „bosszú” nem kecsegtetett vajmi nagy eredménnyel sem azok ellenében, akiknek szántam, sem a magam érdekében, sem a közeli, sem a távolabbi jövőt illetően. Mire várva, mi végre, milyen auspiciummokkal tudtam egyre többet fordítani, a magam kétes „javára” *fordítani* belőle? Végül ’44 nyarán már úgy is, hogy munkaszolgálatos körletemből a napi munkahelyig (a pesterzsébeti Illatos úti iskolából a Lehel úti ÉLŐ-ig) tartó közel egyórás menetelés közben, az oszlopban mellettem menetelő bajtársaim kétoldali védelme alatt oda-vissza, könyvvel vagy kiszakított lapokkal, papírral, ceruzával a kezemben menetelve? A keretlegények, ha megláttak, legfeljebb csak gúnyolódtak rajta. Csupán egyszer ütötte ki valamelyikük a bajonettjével kezemből a könyvet. Az oda- és visszamenetelés között eltelt nyolc órában hasított félsertéseket raktam át meztelen vállamon a harmincfokos hőségben a vagonokból a katonai élelmiszerraktár jégvermébe. A visszafelé üresen tett néhány lépésnyi időtöredékek kedveztek annak, hogy egy-egy kivételesen nehéz fordítói problémára, ha nem is jó, de legalábbis jobb megoldást találjak.

Az elégtétel látszata ezáltal máris megtörtént.

De csodák csodája, megtörtént az igazi is.

Az ezeken a göröngyös utakon (is) készült fordításaim a felszabadulás utáni másfél év alatt két kis kötetben napvilágot láttak. És minden bizonnyal ezeknek köszönhettem a Francia Köztársaság írói ösztöndíját, amely 1946 végén Párizsba szólított.

A gyermekkor és a pályakezdés története, a családi és történelmi trauma személyformáló következményei, az apa- és a hatásprobléma, az elsajátított kultúra szellemi és testi ellenállásra felkészítő szerepe (az irodalom szó szerint a túlélést segíti) nemcsak irodalmi köntöst öltve, de az irodalomról is minduntalan szólva, valójában az irodalomról szólás közegeben válnak olvashatóvá.

Somlyó nem oltja a *hallgatás*, elhallgatás modernista alakzatába az üldöztetés elbeszélését. Annál is kevésbé, mert éppen az egykori tényleges, politikailag kikényszerített, közös hallgatást segít megtörni némely szövegével. Írás és hallgatás, megírás és meg-nem-írás explikált lehetőségei más vonatkozásban azonban nagyon is jelen vannak, s nagyon is jelentésszerű módon vannak jelen az *Önéletrajzaimból* kötetben, s egyáltalán, a Somlyó-életműben. Kiéleztetten, költői tárgyként tematizálja például a „Részletek egy megírhatatlan versregényből” című sorozatában, ahol líraproblémákat versel meg byroni strófába törve, míg végül maga a strófa idomul a költészet imposszibilitásának súlya alatt tárgytól és konzisztenciától megfosztott üres lehetőség-vázzá; e folyamat a reflektivitás (kommentár típusú közlés) és a líra történő megvalósulásának szintjén is végbemegy. Ez azonban nem vezet valóban veszteséghez. Hiszen a deklarált bevégeztelenség, megfosztás, túl- és szétírás, az örökös előttes helyzet irodalmi *explikációja* a líra lehetőségfeltételeire rákérdező kísérletezés poétikai eredményeként tárul fel a versbeszédben.

Az életmű mintegy a túlfinomult forma és a „megemelt” beszédet végképp el-ejtő, abszolút-költőietlen-költészet végletei között mozog. A Somlyó-költészet mint nyelv művészet, nyelvhasználati mód és modell természetszerűleg kihat a szerző prózájára is. Pontosabban: fény derül rá, hogy e próza nem művelhető a költészet tapasztalata, azaz voltaképpen a költészet folyamatos jelenléte nélkül. Itt is éppúgy egyszerre érvényesül a palinodikus beszéd kísértése, mint a formákra való ráhatározás gyakorlata. Ha összegezni kellene, mérleget vonni: az irodalmi optimizmus, a nyelvbe vetett bizalom tűnik dominánsnak. Nemritkán a forma végleteikig tágitását tapasztalhatjuk a versekben, de nem a forma „sérülését”. S forma alatt itt most akár a nyelvi közlés maga, a nyelv közege is érthető.

A „megíratlanság” és „megírhatatlanság” ebben az összefüggésben nem éppen szimpla alakzat. Mert a távollétet a jelenlevő jelöli, a hiányt a létező, szükségképpen – s erre a szövegek rájátszanak, tudatosítják ezt az esetlegességet, ráutaltságot. Azt, hogy a „megíratlan” mindig a megírt utaltja lehet csupán, s csupán jelszerű léte van; s ugyanakkor azt, hogy a megírt szükségképpen esetleges, minden következetesen (mert persze igen-igen következetesen) érvényesített formáló elv ellenére. A „megíratlan” tehát a megírtba íródik bele, éppen annak egyik funkcióját megmutatva: a lehetőségek, a folytatás jeleként.

Éppen ebben az összefüggésben érdemes végezetül a közvetítés- és hatásproblémára, elsőként Somlyó műfordítói munkájára visszautalni (s egyúttal Orbán Ottó utóbbiról írt bírálatát felidézni: „Szélrózsa”, in uő: *Cédula a romokon*, Magvető, Budapest, 1994). A műfordítás nem egyirányú közvetítés. Somlyó költészete éppúgy „hozzáadódik” a magyarba átültetett szövegekhez, ahogyan a megismert idegen kultúrák és poétikák „beépülnek” a saját szövegeibe. De nemcsak az idegen nyelvű szövegekkel alakul ki ilyen kölcsönviszony. A rájátszás, az utánzás, az utalás különös erővel jelenik meg *homage* verseiben. Mert a tiszteletadás azonosuló mozzanata mellett itt az elkülönülés aktuusa, az idegen és saját dinamikája mozgatja valójában a szöveg nyelviségét. Az *Önéletrajzaimból* kötet „elidegenített” fejlődéstörténetében nagy szerepe van a saját határait elbizonytalanító önértelmezésnek. A saját költészet sohasem lehet egészen saját, a saját történet sem lehet igazán saját; Somlyó műve ezer szállal kötődik a modernség

ezt tárgyaló alapszövegeihez, a méltán nagy hatású könyvében, a *Philoktétész sebében* is tárgyalt problémákhoz.

Az önmagukra visszavonatkoztatott jelformák itt nem az első szembesülés szintjén ütköztetnek meg idegenségükkel, elkülönböztetett voltukkal. Hanem azon folyamat során, amelyben a látszólag otthonos, bevett megnyilatkozási formák és a „haladási irányt” és „építési terveket” rögzítő struktúrák „kitartanak” a szövegből, a kísérletek a véglegesség ellen fordulnak, s végül önnön idegenjévé alakítják, formálják a könyvet.

Mely mindezekén túl s mindezek mellett olvasmányos esszékötet marad.

A „SZEMÉLYES IRODALOM” MINT EPIKAI HAGYOMÁNY¹⁸⁹

(1.) A műfaji hagyományok „alapító” szövegek újraolvasásán nyugszanak. Ágoston *Vallomásai* (melyet Petrarca, a *Secretum* szerzője, nap mint nap olvas, mindenüvé magával hordozva), Rousseau konfessziója, Goethe *Dichtung und Wahrheit*-ja egyaránt sokat utánzott és hivatkozott szövegek – hosszú időn át mintául szolgáltak, meg-megújuló hatással befolyást gyakorolva az önéletírókra. A másik nagy autobiografikus műforma, a napló esetében hasonló a helyzet. Jules Renard naplója nemzette André Gide-ét, Gide naplója Márai Sándorét, s a sor, úgy tűnik, nem zárult le még. Természetesen többféle ilyen leszármazási sorozat összeállítható, elágazásokkal, többirányú kapcsolatokkal; a vázolt képletes genealógia sem jelent kizárólagos láncolatot. A hatás azonban kétségtelen. Mint Szávai János műfaj-monográfiája rámutat, a 19. század második felében felvirágzó napló-irodalom nem kis részben annak köszönheti létét, hogy a romantika korának magánföljegyzései rendre a nyilvánosság elé kerültek, s a műfaj az önvizsgálat vagy akár az írói műhelymunka alkalmas közegeként mutatkozott meg az újabb tollforgatók számára. Ugyanekkor jött divatba a napló önálló megnyilatkozási formaként is (amely tehát nem szorult rá többé más irányú irodalmi vagy művészi tevékenység igazoló támogatására).¹⁹⁰ Henri-Frédéric Amiel, az életét ismeretlenségben eltöltő svájci polgár végeláthatatlan szövegfolyamának első részletei három évvel írójuk halála után, 1884-ben kerültek a nyilvánosság elé, hatalmas sikert aratva, s számos követőre találva. „A napló a lustaság párnája” – idézi Amielt Miskolczy Ambrus, egy olyan, egykorú életmű kutatójaként, mely – legalábbis terjedelmében – a genfi önéletíróéhoz mérhető. A szerző neve Gyulay Lajos, az ő „keze alól került ki a magyar irodalom legterjedelmesebb naplója, élete egész foglalata”, ez „mintegy 140 kötetet tesz ki, amelyek közül sajnos – teszi hozzá fanyarul a szerző – néhány elkallódott”.¹⁹¹

Nyilván sok minden múlik azon, mire „használják” a későbbi olvasók e szövegeket. A napló fungálhat történelmi dokumentumként, az emlékirat tanúságtétvő rendeltetését betöltve, lehet pusztá kuriózum, mely (gyakran komikus) „idegensége” (szokatlansága) vagy akár mennyiségi „rekord”-jellege révén kelt figyelmet, de – talán egyetemes sajátságaként – tekinthető antropológia adaléknak is. Egyfelől

¹⁸⁹ A tanulmány létrejöttét lehetővé tevő kutatások támogatói: MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, OTKA T043357.

¹⁹⁰ Vö. Szávai János: *Az önéletírás*. Gondolat, Bp., 1978. 48–50.

¹⁹¹ Miskolczy Ambrus: „»Naplászat« és röpirat-irodalom. Tallózás Gyulay Lajos naplóiban a forradalom után és a kiegyezés előtt”. In: Zemplényi F. és mtsai (szerk.): *Látókörok metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Osiris, Bp., 2003. 314.

mint mentalitástörténeti forrás, másfelől viszont mint annak tanújele, hogy a megőrzítés óhaja a kognitív műveletek nyelvi föltételezettségével áll összefüggésben. Ez utóbbi minden bizonnyal általános emberi tulajdonságnak tekinthető, noha mindig *hic et nunc* megvalósulásaiban mutatkozik meg. A szakterület kutatói ugyan olykor *naplóíró típus*ról beszélnek, melynek vonásait specifikálják is, ám elképzelhető, hogy a napi följegyzések rutinja mindössze előtérbe állítja az események nyelvben megformálódó (megtörténő), narratív értelmezésének szélesebb körű és értelmű gyakorlatát.

Az élethelyzetek értelmezése diáriumszerűen megy végbe tehát, amennyiben az események azonnali narratív magyarázatot kapnak. Másfelől az egyes értelmezések egyúttal a sorozat egészével is összefüggést teremtenek. Ami az életút megértését mint általános emberi problémát illeti, a filozófia és a pszichológia tudományterületei felől egyaránt érkeztek javaslatok az utóbbi években e folyamat interpretációjára. Alasdair MacIntyre, Paul Ricoeur, Tengelyi László¹⁹² egyaránt identitás és elbeszélés (történetmondás) viszonyában látják a kérdésre adható válasz kulcsát. Tengelyi fogalomhasználata szerint a sorseseemény, vagyis az addigi, személyes értelmezési sematikába be nem illeszthető fejlemény az, ami kikényszeríti az egész magyarázati láncolat újrendezését. Ilyen alkalmakkor új és új, értelmes életutak épülnek fel, ugyanazokból az esetekből. A nagy hatású szociálpszichológus, Erving Goffman társadalmilag kódolt, s az adott helyzetekben felöltött szerepek váltogatásaként ragadja meg a cselekvő személyiség „történeti” mibenlétét. A megértés itt mintegy kívülre helyeződik: a társadalmi lét színpadán eljátszott események bonyolult előzményekkel rendelkező konszenzus eredményeképp szerveződnek meg. A morálfilozófus MacIntyre éppígy a színház-allegóriát alkalmazza, amidőn az identitás megértését mint színre vitelt magyarázza.

Aligha érdemes különleges pillanatokra várnunk, mondja Rudolf Bultmann, hogy azokat kitüntetve értsük meg az általunk bejárt idő egészét. Éppenséggel bármelyik perc alkalmas lehet arra, hogy – mint valamely magaslatról – szemügyre vegyük, s egészsként értsük meg a megtörtént – a történő, történeti – időt.¹⁹³ A narratív identitás teorémái szerint az egyénnel végbemenő események elbeszélés-jellegű fölfogása következik be ezen alkalmakkor. Az a közös e nézetekben, hogy a megélt időt, a temporalitás folyamatát a történő megértés tárgyának tekintik. A napló olyan szöveg, mely elvileg joggal tekinthető ezen *folyamat* dokumentumának. Míg az önéletírás (az alapító szövegek „útmutatását” követve) leggyakrabban oly módon ragadja meg az életutat, hogy a visszatekintő szemlélet pozíciójából időben befejezett értelmes egészsként, voltaképpen egyetlen lehetséges történetként beszéli el azt, addig a naponta folytatódó magánföljegyzések szükségképpen megőrzik a pozícióváltások eseményeit is.

¹⁹² A. MacIntyre: *Az erény nyomában*. Osiris, Bp., 1999. (Ford. Bíróné Kaszás Éva); P. Ricoeur: „Az én és az elbeszélt azonosság”. In uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Bp., 1999. 373–411. (Ford. Jeney Éva); Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1998.

¹⁹³ Rudolf Bultmann: *Történelem és eszkatológia*. Atlantisz, Bp., 1994. (Ford. Bánki Dezső) 169–170.

Az irodalomtudomány jelenkori távlatából tekintve azonban az imént vázolt válszakokat is számos kérdőjel övezi. A szépirodalmi szövegek esete, úgy tűnik, arra figyelmeztet, hogy a történetmondás, az események kommentárja stb. ki van szolgáltatva a nyelvi-poétikai konvencióknak (és innovációknak), s általában, az esztétikai hatáspotenciál többszörösen is aláássa az értelem-adás (-tulajdonítás és rekapitulálás) folyamatát. Tengelyi a szépirodalom köréből vett példákra hivatkozva illusztrálja elméletét – fölvethető azonban a kérdés, vajon *Az eltűnt idő nyomában* vagy *A varázshegy* általa idézett részletei mennyiben bizonyulnak a stílus, a trópusok és figurák, általában a narrativitás alaktani megszerveződésén „túli” értelmező szándéknak engedelmessé szövegeknak. További bökkenő, hogy az irodalmi fikció alkalmas-e egyáltalán valós életpályák értelmezésének illusztrálására. Ha eltekintünk a valószerűség – nagy múltú – poétikai követelményének ma kevésbé közkedvelt privilegizálásától, akkor az *elbeszélő alannal* rendelkező történetmondás lesz az a fenomén, melyet fürkészniünk érdemes.¹⁹⁴ Az embertudományok számára a történetmondás elsődleges hőse maga a valós világbeli személlyel – így vagy úgy, de – azonosítandó elbeszélő. E látószöveget figyelembe véve tehát különösen fontosnak bizonyulnak az önéletrajzok – s nyilván különösen élesen merülnek fel a jelzett kérdések és kétségek is. Az úgynevezett narratív pszichológia például számot vet az elbeszélő történetekben fölismerhető „tudásszerveződés” azon aspektusaival is, melyek (pl. a kompozíció és a perspektíva viszonya) nem „választhatók le” a textusok szövegszerűségéről.¹⁹⁵ Az irodalomtörténet viszont azzal a tanulással szolgálhat, hogy a művészi jelformák továbböröklődő és módosuló „használati” módjai magának a személyiségnek a reprezentációját is már-eleve meghatározzák. Olyannyira, hogy vajmi nehéz eldönteni egy napló vagy élettörténeti elbeszélés olvastán: hol vannak az irodalom, s hol a személyiség határai? Hogy az utóbira érdemben rákérdezhessünk, az előbbire is figyelmet kell tehát fordítanunk.

Az irodalom nem falakkal körülkerített terület. A saját korukban ismeretlenül maradt, vagy későbbben elfelejtett szövegek is bekerülhetnek, utólag, a kánonba, s természetesen ellenkező irányú mozgás is lehetséges. Ez a dilemma magukat az önéletrajzi műfajokat is érinti. A személyes irodalmi formák fölvétele nemcsak a kánont bővíti, de a literatúra fogalmát magát is kiterjeszti, „kitágítja”. Megfelelő elhatároló kritériumok híján az *írott* dolgok összességét befogni igyekszik az előző századfordulón a Szinnyei József-féle életrajzi és bibliográfiai gyűjtemény, Babits Mihály viszont a harmincas években elitista elvek alapján szervezi meg a maga irodalomtörténetét. Az előbbi csupán alkalmat ad valamely lehetséges magyar irodalomtörténeti elbeszélés megalkotására, az utóbbi viszont az európai irodalom összefüggésében mondja el a hazai literatúra (egyik lehetséges) történetét. Melyik tükröz

¹⁹⁴ A jelenkori narratológia nagyon is számot vet e problémával. Vö. Monika Fludernik: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*. Routledge, London/New York, 2002 (1993). DOI: 10.4324/9780203451007.

¹⁹⁵ Vö. László János: *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*. ÚMK 2005; László János–Pólya Tibor: „A narratív perspektíva szerepe kognitív-kulturális kontextusban”. In László János és mtsai (szerk.): *Élettörténet és megismerés. Tanulmányok Pataki Ferenc tiszteletére*. Scientia Humana, Bp., 1998.

zártabb szemléletet? Ezt nehéz volna eldönteni. Míg Babits szigorú esztétikai mércét alkalmaz, Szinnyi elvileg teljesen plurális, hiszen minden írott szó iránt érdeklődni látszik. Ezek azonban mindegyre „hivatalosan” publikált szövegek, vagyis nemcsak kutatásaiban támaszkodik a nyilvánossá tétel intézményrendszerére, de egyúttal – *nolens volens* – folytonosan igazolja is azt. Babits annyiban feltétlenül a romantika örököse, hogy a befejezetlen remekművek, a feledés homályából napvilágra kerülő szövegek is szenvedélyesen érdeklik (elődjének szenvedélye legfeljebb muzeológiai jellegű), miközben természetesen nem csupán „megismétli” a kánont, hanem maga is alakítja azt. Eszménye – akárcsak kortársának, T. S. Eliotnak – a magas-irodalmi szöveg, elsősorban a vers. A maguk korában új műfaji kezdeményezések – mint Ágoston vagy Rousseau könyvei – fölfogása szerint azonban nem csupán „területi” vagy mennyiségi értelemben járulnak hozzá az irodalmi folyamat „kiszélesítéséhez”, de új paradigmaként a személyességet magát emelik a művelődés középpontjába. Babits itt eszmetörténeti érvet alkalmaz, miközben továbbra is az irodalom önelvűségét feltételezi.

Az irodalomértés jelenlegi helyzetében az iménti példák segítségével körvonalazott dilemma nagyon is élő problémaként áll az olvasó ember elé. A helyzet azonban sem implikált, sem kinyilvánított kánon-szűkítő műveleteknek nem látszik kedvezni. A betű-folyam sodrásában egyfelől nehezen körvonalazhatók az irodalom határai – hiszen nemritkán akár a beszélt nyelv, a zsurnalizmus stb. oldottsága is alkalmasnak bizonyulhat arra, hogy a legkényesebb esztétikai ízlést is kielégítse. Nyilván azért, mert a legkényesebb ízlésnek is számolnia kell önnön kompetenciáinak lehatároltságával, más beszédmodok egyidejű jelenlétével. Az interpretáció nyitottságát a kortárs irodalmi gyakorlat alakulása mintegy kikényszeríti, amennyiben sorozatos határátlépésekkel váltogatja az elaborált jelformákat és a szociolektusokat reprezentáló, vagy éppen a közlés megszervezettségét minimalizáló megnyilatkozási módozatokat. Oldottság, roncsolt nyelv, nemritkán trágárság, esetlegesség, nyelvi közhelyek, állandósult szókapcsolatok stb. kerülnek az irodalmi intézményrendszer által jóváhagyott beszédlehetőségek (íráslehetőségek) közé, miközben maga az irodalmi intézményrendszer is többszátú, s folytonos változásban van. Óhatatlanul számolni kell azzal is, hogy egyik-másik kiadó publikációs gyakorlata az aktualitás követelményét szem előtt tartva a gyorsaságot részesíti előnyben azon elvvel és gyakorlattal szemben, melyet avult szóval némelyek még ma is minőségnek neveznek. Egyre kevesebb idő jut mérlegelni, mi (és hogyan) is számít „valódi” irodalomnak.

A betűk felszaporodásának jelenlegi helyzete azonban nyilvánvalóan kedvez az íráslehetőségek – maradi szempontból – gyümölcsözőnek tekinthető alakulásának, „fejlődésének” is. A személyes irodalom műfajai határátlépések eredményeiképp alakultak ki, s a kulturális folyamat jelenlegi helyzetében szintén megfigyelhetők hasonló módosulások. Az elektronikus médiumok korszaka nemcsak a képek a szóval szembeni fölényét hozta magával, de kihatással van a szövegalakítás (és -befogadás) viszonyrendjére is. Az internetes *blogok* soha nem látott mennyiségben állítják elő a nyilvánossá tett magánföljegyzéseket, s ennek hatása a közeljövőben nyilván a magas-irodalomban is érvényesül majd.

(2.) Van-e speciálisan (sajátszerűen) irodalmi önéletírás? A fentiek alapján tegyük fel, e kérdésre kétféle platformról adható igenlő válasz. A pragmatikus változat szerint irodalmi önéletírás az, melyet az irodalom intézményrendszere által igazolt tollforgató ad közre. Ilyenkor az autobiografikus megnyilatkozás elsődleges kontextusát nyilván maguk a művek adják, tágabb összefüggéseit pedig a szerzőnek a nyilvánosság terében megjelenő, már ismert biográfiája (illetve az annak részleteiből, változataiból stb. összeálló invariánsa) képezik. A másik, az idealista változat szerint az önéletírás irodalmiságát maga a szöveg hozza létre, eszerint semmilyen, a szerzővel kapcsolatos előzetes tudásra nincsen szükségünk az irodalmi rang megítéléséhez, hiszen a megformáltság, az elbeszélés mikéntje, a stílus bűvereje, az életesemények elbeszélésének letisztultsága vagy éppen fortélyos bonyolultsága (és így tovább) együttesen gondoskodnak arról, hogy a szöveg esztétikai élményt szerezzen. Így tehát „kívülről” érkezett szövegek is komoly (azaz nem ironikus) érdeklődést kelthetnek. Ez utóbbira a mai magyar irodalomban (a szót itt most a legtágabb értelmében alkalmazom) viszonylag kevés példát találunk, régebbi korokban viszont jó néhányat. A klasszikus literatúra és kultúra szakértői mindmáig nagy becsben tartanak számos, a kánonba korábban felvett ilyen szöveget, s manapság is újabb ilyen értékekre hívják fel a figyelmet. Kemény János és Bethlen Miklós önéletírásai a közmegegyezésszerűen nekik tulajdonított értékek alapján egyértelműen a szűkebb irodalmi kánonba tartoznak, noha maguk a szerzők természetesen sosem voltak hivatásos tollforgatók. Az értelmező műveletek gyakran nem függetlenek a nemzeti identitás ápolásától. Széchenyi István naplói nem elsősorban a (szociológiai értelemben vett, P. Bourdieu által leírt) *irodalmi mezőben* helyezkednek el, nagy részük nem is tartozik a magyar nyelvű irodalomhoz, mégis gyakorta olvashatunk e följegyzések irodalmi rangjáról.

Nehéz tehát eldönteni, „esszenciális” vagy egyéb szempontok alapján generált irodalmi értékekkel van-e dolgunk egy-egy szöveg megítélésekor. Az elbeszélte életesemények érdekessége, tanulsága, a lejegyzett gondolatok stb. egyaránt a *szöveg* „sajátságának” bizonyulhatnak a befogadás során. Sokszor a „külső” forma „láthatatlanná” válása hozza pragmatikailag közel az olvasóhoz a tárgyat – nem feledhető azonban, hogy ez is a nyelvi-poétikai hagyományrendszer összefüggésében bekövetkező, nyelvi esemény.¹⁹⁶

A naplók, emlékiratok sokszor meglepő oldottságukkal hívják fel magukra a figyelmet – hiszen e megnyilatkozási formák viszonylag mentesek a korabeli alaktan-formai-tematikai stb. konvencióktól. Halász Gábor a magyar regény problémáit taglalva például Kassák önéletírói nyelvének keresetlenségét állítja szembe az író egykorú, irányzatos (de szintén nem-avantgárd) prózájának túlbonyolított stílusával.¹⁹⁷ Szávai János Kemény Zsigmond naplójának könnyedségét, fölszabadultságát

¹⁹⁶ A kultúrákutatók (*cultural studies*) talapzatáról e kérdések éppenséggel idejétmúltnak minősülhetnek. Jómagam e vonatkozásban azon kutatók véleményéhez csatlakozom, akik szerint az „irodalom” megfelelő értelmező fogalom (interpretáns) azon „mozgás” megnevezésére, melynek folyamán az egyes nyelvi jelformák (mintegy egymással „kommunikálva”) emberi tapasztalatok lejegyzésére bizonyulnak többé vagy kevésbé alkalmasnak.

¹⁹⁷ Halász Gábor: „A magyar regény problémája. Beszámoló a legújabb regényekről”. (1929) In uő: *Tiltakozó nemzedék*. Magvető, Bp., 1981. 950–952.

hasonlíttja össze nagy írónk regényeinek formájával, melyet nehézkesnek minősít.¹⁹⁸ Idő múltán, a nyelvi változások következtében, e dilemma egyre kiélezettebben merülhet fel. Az irodalom oktatói gyakorta tapasztalják, hogy manapság egyre több az olyan diák (legalábbis az általános és középiskolában), aki még a közérthetőnek tartott Petőfi- és Arany-költeményeket sem egykönnyen képes megérteni – a befogadás útjában áll ugyanis a nyelvi és a kulturális távolság. Ugyanezen szerzők levélváltása vagy Petőfi úti jegyzetei viszont jóval hozzáférhetőbbnek bizonyulnak számukra.

Gyulay Lajos engedett a megformálatlan, „kényelmes” írás kísértésének. Művét mégsem szokás a letisztult stílus mintapéldányaként emlegetni. Az utóbb hivatkozott szerzők „személyes elbeszélést” alkalmazó szövegei szintén irodalmi szövegnek minősíthetők, hiszen egyfelől ilyen irányú hatásuk kétségtelen, másfelől pedig „eszköztelenségük” az általuk alkalmazott más („eszközdúsabb”) beszédmódok összefüggésében fejtí (fejtheti) ki voltaképpeni hatását. A népköltészet formakincsét alkalmazó, tehát célzottan a közvetlenség igényével fellépő 19. századi költemények és az ugyanekkor keletkezett, díszítetlennek tűnő prózai szövegek mai egybevetése nyomán az is felvethető, hogy az előbbieik formája avulékonyabbnak bizonyult az utóbbiakénál. Mindez azonban előfeltételezések, előzetes tudáskondíciók stb. függvénye is, s végső soron értelmező közösségek preferenciáihoz és döntéseikhez kötődik. Végső szó tehát bajosan mondható ki e tekintetben, hiszen – példánknál maradva – a népdalok iránti érdeklődés meglehetősen élénk a jelenkori kultúra nem is jelentéktelen szeletében. Másrészt az is megemlítendő, hogy a dekórumok látszólagos hiánya esetleg kápráztatnak is bizonyulhat, hiszen ezekről az alakításmódokról is bebizonyosodhat, kevésbé „természetesek” és megformálatlanok, mint amennyire korhoz kötöttek és figuratívak.

Prózát prózával nyilván szerencsésebb összehasonlítani, mint különböző műnemekhez tartozó szövegeket. Nagy Lajos *Pincenaplója*, Kemény Simon diáriuma, Balázs Béla jegyzetei, Szép Ernő *Emberszag* című emlékirata eszerint nem „helyezhetők el” azonos feltételekkel szerzőik életművében. Mégis érdemes együtt szóba hozni e közleményeket, nemcsak, mert nagyjából azonos korban keletkeztek, de mert – különbségeik ellenére is – hasonló formaproblémát látszanak fölvetni, s egyben megoldani. Egymáshoz mérni azonban mégis az egyes *oeuvre*-beli összefüggéseket szem előtt tartva érdemes őket. Mi ezeknek a textusoknak az „irodalmi értéke”? A kérdés legalább három, különböző irányból is megközelíthető. Firtathatjuk, milyen hagyományok folytatói; vizsgálhatjuk, milyen hatást gyakoroltak későbbi szövegekre; s végül, de nem utolsósorban, mérlegelhetjük ko-textusaikkal való kapcsolatukat is. Goethe önéletrírásának példája azt bizonyíthatja, a „nagy”, irodalmi autobiográfiák önmagukban is megállnak, de egyúttal bevonódnak az életmű terébe is. Philippe Lejeune, a kérdéskör tekintélyes kutatója viszont, 20. századi szövegeket értelmezve, úgy fogalmaz, a fikciós művek vonódnak be az önéletrajz terébe. Az „önéletrajzi tér” voltaképpen annak az olvasásalakzatnak a neve, mely az autobiográfiában elbeszélte személyiség identitásának mibenlétét nem „választja le” az azonos szerzőtől származó fikciós művek világától. Lejeune olyan utalásokra,

¹⁹⁸ Szávai János: i. m. 50–51.

nyomokra hívja fel a figyelmet, melyek – például Gide és Sartre önéletírásaiban – efféle befogadói műveletekre csábítanak.¹⁹⁹

Szép Ernő példájánál maradva: az *Emberszag* szemléltomást nem követ „nagy”, paradigmaticus önéletírói hagyományokat. Nyelvezetének „egyszerűsége” és játékosága a „gyermeki” Szép Ernőt, a költőt s az e modor prózai változatát kimunkáló közírókat evokálja. Az emlékirat azonban éppen e stílusvonásokat szolgáltatja ki azon helyzetnek, mely mint a történetmondás kétségbevitelének lehetősége nevezetetik meg az elbeszélői reflexió szintjén. A sárga csillagos, téglagyári munkaszolgálatról szóló tanúságtétel az epizodikus szerkezet csúcspontján rekesztődik be, s a könyv e helyén a következő sorokat olvashatjuk: „November 9-ike volt, amikor hazakerültünk. Hogy másnapról, november 10-től kezdve mi történt velem, meg mindnyájunkkal, azt már nem mesélem. Azt leírni és elhinni érzésem szerint nem is szabad. És amit meséltem idáig, azt is »if you want, rememeber, if you want, forget«.”²⁰⁰ Különös feszültséget kelt, hogy e fejezet a „Szervusz, téglá” címet viseli, az említett epizód szerkezeti tetőpont pedig *happy endinget* imitál, minthogy nem tér ki a gettóba való visszatérés körülményeire, a történet folytatását pedig egyenesen megtagadja. Mindezen tényezők együttese, illetve a felejtés lehetőségének, sőt retorikusan megjelölt szabadságának fölemlítése jó eséllyel eredményezheti azt a reakciót, hogy az olvasó indíttatást érezzen az elbeszélés témáját képező események megismerésére.

Ami az utód-szövegekre gyakorolt hatást illeti, az megint csak nem független a Szép Ernő-*oeuvre* egészétől. Ez az „egész” azonban, legalábbis példám tanúsága szerint, nem valamely totalitás, sőt, nagyon is képlékeny, lehatárolatlan jelenség. Kertész Imre *Az angol lobogó* című önéletrajzi (vagy önéletrajzi formában írott) esszéje (vagy elbeszélése) úgy „olvassa újra” Szép Ernőt, hogy kiéleztetetten veti fel a katasztrófahelyzetben véghezvihető történetmondás lehetőségét, mégpedig többfelé irányozva. Az 1956-os forradalom személyesen megélt eseménysorozata, a diktatúra világa és logikája, a főszereplő-elbeszélőtől már távol került fiatalkori én szellemi fejlődése, s a történetben megkésztetett történetmondás hangsúlyozott esetlegességei az elbeszélés zárlatában egyaránt azon tézis illusztrációivá minősülnek át, mely szerint „túl az anekdotákon, minden történet és mindenki története a lényeket tekintve egyforma történet, és hogy ezek a lényegében egyforma történetek lényegében tényleg mind rémtörténetek, hogy lényegében minden történés rémtörténés, és hogy, lényegében, a történelem is már réges-régen legfőljebb csak rémtörténelem”.²⁰¹ Az élőbeszéd írásban megformált imitációja itt apodiktikus kijelentés és redundáns közlés feszítő kettősségét magába a cselekménybe helyezve tárja elénk. A szabad függő beszéd, mint arra a kérdéskör több kutatója rámutatott, mintegy elmosza a közlés identitás-vonatkozásainak körvonalait. Midőn a történetmondó itt lényegében folyton önmagát idézi, nehezen kibogozható kijelentés-konglomerátumában éppenséggel a szellemi fejlődéstörténet temporális „előrehaladásának” képzetét is kiszolgáltatja a történelmi időtapszalat bénító állandóságáról közöl-

¹⁹⁹ Philippe Lejeune: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Válogatott tanulmányok. L'Harmattan, Bp., 2003. 42–44; 47–75. (Ford. Varga Róbert, Bárdos Zsuzsanna.)

²⁰⁰ Szép Ernő: *Emberszag*. Szépirodalmi, Bp., 1984. 171.

²⁰¹ Kertész Imre: *Az angol lobogó*. Holnap Kiadó, Bp., 1991. 60.

teknek. („[A] totális háború pusztítását a totális béke avatta teljes és mondhatni, tökéletes pusztításá.”²⁰²) Szép Ernő e történetben földidézt szereplőként lép színre, akitől csupán egyetlen, azóta „legendává” vagy „mítosszá” vált mondatot hallhatunk: „Szép Ernő voltam”. E „bemutakozás megfogalmazás, mégpedig radikális megfogalmazás” volt, olyan tett, mely – mondja az elbeszélő – éppen a katasztrófa következményének (a Szép Ernő-lét lehetőségeinek „felszámolása, likvidálása, államosítása”) kimondásával teremtett esélyt a személyes azonosság visszanyerésére.²⁰³ Szép Ernő neve e történetben az identitástól való megfosztás allegorikus jeleként fungál, amennyiben maga a név mint a személy azonosítója kerül mintegy múlt időbe, de a kimondás jelenébe is, s egyúttal a névvel azonosított identitás helyeződik vissza a múltba.

A fölemlített nyelvi-poétikai jellemzők révén Kertész szövege Szép Ernő alakja mellett – túl az egyetlen, szó szerint idézett, ráadásul eredetileg nem-írott, tehát (pragmatikailag) „életvilág-beli” mondaton – „Szép Ernő hangját” is megidézi. Ez azonban a „saját történet” elmondása során a „saját hang” megképződésében szerepet játszó szólam-összetevőként ismerhető fel, amennyiben figyelembe vesszük, hogy *Az angol lobogó* nemcsak tematizálja, de alakításának is „alaphelyzetévé” teszi a (hang-)formálás (írás-)lehetőségeit. A műfaji kódok összjátékában a „próza-fordulat” utáni epika monologikus hagyománya, de például az egzisztenciál-filozófiai esszé jegyei is részt vesznek. Mindez nem kis részben azon olvasói válaszok függvénye, melyek „megszólataltják” a mű partitúráját. S nyilván a „továbbírás”, folytatás is hasonló műveletként ragadható meg.²⁰⁴

Belső és külső tanúságtétel kérdései alapvető poétikai dilemmákként is felvetődhetnek az egyes, holokausztról beszélő írók és költők számára, amikor kialakítják műveik szerkezetét és nyelvezetét. Kertész Imre egyik nevezetes, a *Gályanapló*-ban olvasható tézise szerint a hitelesség érdekében a tanúságtevőnek le kell mondania a közvetlen önéletrajziségről (Kertész 1999, 209). A *Sorstalanság* esetében valóban ez bizonyult sikeres poétikai modellnek. Ez azonban nem jelenti a személyes tanúságtételtől való visszavonulást, csupán annak narratív és nyelvkritikai „bekekeretését”. Mindennek nyomatékot ad, hogy a többnézőpontúságot és a nyelvi feltételezettség láthatóvá tételét a szerző azokban a szövegeiben is következetesen alkalmazza, amelyek műfaji tekintetben egyértelműen az önéletrajzi megnyilatkozások körébe tartoznak.

Kertész a *Sorstalanság*-ban egy, a holokauszt eseményeit azok elszenvedőjeként is naivan szemlélő és megnevező-elbeszélő kamasz fiút beszéltet, nemcsak korlátozott nézőpontot alkalmazva ezzel, de tudatosan lefokozva az *irodalmi* megszólalás „komolyságát” is. Az élőnyelvi fordulatok, az alulfogalmazások (understatement), és valamiféle totalizált flaubert-i szenvtelenség retorikai felületén átsejlik az erőteljes és félreérthetetlen ironia. A Köves Gyuri által közvetített-idézett szereplői

²⁰² I. m. 61.

²⁰³ Id. helyek: i. m. 30–31.

²⁰⁴ A fentieket vö. Szirák Péter monográfiájának vonatkozó fejezetével, mely némiképp eltérő következtetésekre jut: Sz. P.: *Kertész Imre*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2003. 146–148.

párbeszéddek és monológok, a felnőttek megnyilatkozásai merőben alkalmatlanok arra, hogy a történelmi katasztrófát és a személyes szenvedést megnevezzék. A koncentrációs táborbeli lét tapasztalatai során és nyomán a „történelem”, a „sors”, de még a közvetlen-egzisztenciálisan belátható „élet” és „halál” fogalmai is hamisnak bizonyulnak, ugyanis képtelenek fölülemelkedni a kultúra által közvetített, „megörökölt” kifejezésrend közhelyszerűségén. A *Sorstalanság* egyik emlékezetes jelenetében a jó szándékú újságíró hiába gyözködi a deportálást túlélő fiút arról, hogy számoljon be „a lágerpekkláról”. Gyuri számára ez a közhelyes kifejezés eleve alkalmatlan kontextust teremt az emlékek megnevezésére. A „pokol”, mint mondja, ismeretlen, míg a koncentrációs tábor nagyon is jól ismert hely számára. A beszélgetés e hasonlatnál nagyjából el is akad, a nyilvános tanúságtétel elmarad. Természetesen, egy magasabb szinten tekintve, nem marad el: maga a regény, s benne e történetet a tanúságtétel.

Mindezen, a poétikai alakításban is alkalmazott nyelvkritikai belátások tudatában különös jelentősége van, hogy Kertész Imre a naplóiban és esszéiben egy olyan magyar íróat nevez meg elődjeként, aki a nyelvet, a fogalmazást és a személyes méltóságot együttesen, egymás feltételeiként szemléli. Márai Sándort egy német hallgatóság számára tartott beszédében Kertész „az egyik legjobb, legérdekesebb modern magyar írónak” nevezi, s beszámol róla, miként olvasta fel a budapesti rádióban a „*Föld, föld!*...” című naplóregényt”, melyben a szerző leírja „az [1948-as] emigrációra való készülődését, a még Budapesten töltött utolsó heteit”.

Különös beleéléssel olvastam mikrofonba súlyos fontolgatásait, hogy miféle jövő várna rá, ha itt maradna, rettegését az előre látható fizikai és szellemi terrortól, az „agymosástól”, az „Én elvesztésétől” – s mindeközben arra kellett gondolnom, hogy én, harminc évvel később született pályatársa, valahogyan itt ragadtam, nem mosták ki az agyamat (nem sikerült nekik, vagy az én agyamról egyszerűen megfeledkezhettek), és nem vesztettem el úgynevezett éneket sem (ha gyakran terhes is cipelni). Bűnös vagyok? Gyáva? Lusta? Mégcsak nem is hiszem. Márai Sándor modorában szólva: valakinek ezt is át kellett élnie.

(Kertész Imre: „Haza, otthon, ország”. In uő: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* Magvető, Budapest, 1998; lásd Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010.2.1., pim.hu. Újraközölve in uő: *A száműzött nyelv.* Magvető, Budapest, 2001.)

„Az ideologikus totalitarizmus” – közelebből: „a horogkeresztes” és „a sarló-kalapácsos totalitarizmus” –, írja Kertész, „voltaképpen az alkotóerőre méri a legsúlyosabb csapást, másfelől éppen az alkotóerő fényében tárul fel leginkább képtelen jellege”. A humánusmot ért csapásokon, az erőszakon, a műveltség kifosztásán túl is létezik irodalom. Kertész válasza részint a *Sorstalanság*, a nyelvkritikára alapozott irodalmi elbeszélés volt. De a nyelvkritikai belátásokon túl lehetőséget látott az irodalom hagyományrendjével párbeszédbe lépő *fogalmazásra*, a pontos beszédre is. Ennek ideje az alkotói élettörténetben egybeesik, sőt összefonódik a Márai-olvasással. Tanúskodik erről a *Gályanapló*; tanúskodnak a *Valaki más*, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*, *A száműzött nyelv* kötetekben közölt nyilvános beszéddek és esszék, s a *K. dosszié* című interjúkönyv.

A *Gályanapló* olvasás- és élettörténeti bejegyzései között az egyik legfontosabb egy találkozás történetét beszéli el. Kertész *A száműzött* nyelvben idézi e jegyzetét, amely maga is idéz, mégpedig Márai naplójából.

El kell mondanom még valamit, amit Márai Naplóinak olvasásakor tudtam meg, s amit aztán a magam Gályanaplójába is feljegyeztem:

„Márai Naplója, az 1944-es oldalak: »Július harmadikán reggel fél tízkor kezdődik a légitámadás, mely minden eddigi közt a legkomolyabb« – erre a légitámadásra pontosan emlékszem. Ez a fél tíz órai reggel nekem, a gettóvá alakított budakalászi téglagyárban (talán a szakadatlan éhségem miatt) már jó délnek tűnt. Néhányan felmásztunk egy kis halomra a kerítés mentén, a kis földkupac viszonylagos magaslati pontjáról néztük, hogy a távolban mi történik. Ez történt, ahogyan Márai leírta: »Az ég valóban olyan most, akár egy jégpálya, melyet a korcsolyák éle telekarcolt szeszélyes vonalakkal, vagy egy tükör, amelyre részeg kezek gyémánttal görbe vonalakat rajzoltak. Nagy magasságban néha megcsillan néhány tucat ezüstszerű, pillangó nagyságú gép a napsütésben. Két óra hosszat zúgnak a gépek... Aki bemegy most Pestre: mintha égő házba rohanna be« stb. Márai Leányfáluból a helyiérdekű vasúton, a HÉV-en jön be a városba: »Útközben a budakalászi téglagyár mellett megy el a vonat. Hétezer Pest környéki zsidó várja itt, a téglaszártó pajták közt, hogy deportálják őket. A töltésen katonák állanak, gépfegyverekkel.«

– Nem tudom, miért fog el utólag is valami ugrásszerű, hálás öröm, hogy Márai Sándor látott engem. Ő negyvennégy éves volt, én tizennégy. Láta a sárga csillagos gyereket a téglaszártó pajták közt; s tudta, amit ez a gyerek akkor nem tudott, hogy hamarosan elviszik Auschwitzba. Mindezt – hiszen mi egyebet tehet egy író? – leírta Naplójában (s ez a Napló mellesleg a korszak legtisztább, legátfogóbb és legfontosabb szellemi lenyomata). Mit jelent mindez? Nehéz megfejtetni, akár egy különös csillagállást. Mégis, határozottan érzek benne valami mélységes, mindkettőnkől függetlenné váló értelmet, ami lassan terjedő körben halkan szétsugárzik, akár az általános lármában rendkívül nehezen kivehető, de azért létező és kitörölhetetlen rádióhullám az éterben.»

(Kertész Imre: „Vallomás egy polgárról. Jegyzetek Márai Sándorról”. In uő:

A száműzött nyelv. Magvető, Budapest, 2002. 222–238; i. h. 237–238. Lásd Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010.2.2., pim.hu)

A többszörösen rétegzett idézetnek a kontextusa is összetett. Márai 1943–1944-es *Naplója* közvetlenül a háború után jelent meg, a műfaj első kísérleteként. Azon esztendő feljegyzéseit tartalmazza, melyek a fokozatos irodalmi visszavonulás, majd 1944 márciusától, Magyarország német megszállásától kezdve a teljes nyilvános elnémulás korszakában keletkeztek. A könyvben számos olyan bejegyzést olvashatunk, melyek konkrét eseményekhez, személyekhez kötve, az aktuális kockázati tényezők mérlegelésével foglalkoznak az írás problémájával. Az írás 1944-ben, a fenyegetettség időszakában, magányos tevékenység, de a közíró megnyilatkozásának a magánnaplóban is közösségi jellege van. Mégpedig, paradox módon, a nyilvános *hallgatás* révén.

Ha egy író akarattal hallgat – tehát nem lustaságból vagy tehetetlenségből, hanem szándékkal, pedagógiai célzattal –, hallgatása csaknem jobban nyugtalanítja az embereket, mint mindaz, amit mondott addig.

(Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. Akadémiai – Helikon, Budapest, 1990. 61.)

Ám a „nyilvános csönd” etikai jelentősége felértékelí a *írást* is: a tevékenységet, mely a szabadság biztosítéka; s a szöveget, melyben minderről olvashatunk. Így lesz a hallgatás évadjának dokumentumából az olvasás idejében mélyen hitelesként elfogadott és *megélt* irodalom. Kertész a saját, személyes tapasztalatát a Máraién keresztül olvassa. Márai írásba öntött, személyes emlékképét a maga szövegként megformált emlékezet-aktusában tükrözteti. A poétikai kulcsmozzanat itt, miként Kosztolányinál is több helyütt, a *tekintet*.

Álljon itt csupán egyetlen, lírai történet Kosztolányitól. Az *Útirajzok* versciklus „Stralsund” című darabja elbeszéli, amint egy kisfiú bámul be a vonat ablakán, a versbeli beszélővel szembenézve. Egy pillanatra végbemegy a szavak nélküli megértés, sőt a személyes azonosságok játékszerű, de komoly „csereje”. E csere-pillanat lelki indítóereje a vágy: a férfi gyermek szeretne lenni, a gyermek pedig „első osztályú utas”. A vers az „ő”-ből „te”-t formálva a megszólítás révén „ad hangot” a meg sem szólaló, csupán a tekintetével beszélő gyermeknek, aki rövidesen eltűnik. S a versbeli jelen múltán már el is tűnt, együtt a vonat ablakában elsuhanó tájjal, az elbeszélrt jelenlét jelen-világából. Eltűnt, de a tekintete megmaradt; ott „van” a versben: ott *van* a vers szavaiban. A lírai narráció elbeszéli e tekintetet; e tekintet a vers szavai révén beszél: az „én” – mint Másik – hangján.

A *Gályanapló*beli történet is e képlet szerint alakul, de a felismerésnek és hang-adásnak sajátos módján. Az esetnek valóban kétoldalú, azaz párbeszédszerű, egzisztenciálisan hitelesen prezentált, és irodalmi megvalósulását tárja elénk – annak ellenére, hogy a tekintetek személyes találkozásának pillanata a maga idején elmaradt. Kertész Imre emlék-jegyzete a gyermek történetét beszéli el. A gyermekét, akit a Másik, a felnőtt a sárga csillagos gyereksapatban látott – a felnőtt, akinek ő csak utólag, a Márai-*Napló*ból *olvasta ki* a vonatablakból rászegeződő tekintetét. A pillantások e virtuális találkozása előtt, az elbeszélrt időben, mindkét szereplő az eget fürkészi, s mindketten látják, amint repülőgépek „karcolják” tele az eget. A gyermek által látottak a másik által látottak tükrében jelennek meg, az emlékezésben nyelvbe-formált látvány pillanatának közösségében, az elolvasott, s idézett szavaiban. Kertész történetmondásának idejében épp ekkor, az általa idézett Márai-szöveg segítségével, az időre-találó ráismerés révén megy végbe a találkozás.

Kertész naplójának hőse a tekintetet az olvasás során találja meg, a tekintet vizsgáztatását pedig a saját történetével adja meg. De feledjük, ez is idézet: az író *Val-lomás egy polgárról. Jegyzetek Márai Sándorról* című szövegéből. A történet az irodalmi „azonosulás” poétikai mozzanatával itt mintegy betetérzi azt a szellemi kereséstörténetet, ami Márai létszerűen megélt polgári tudatának megértését tűzi ki céljául.

Engem mindig is az egzisztenciális komolyság érdekelt, ahogyan Márai a saját sorsával fizet az összeomlásért. (...) Márainak az országból való távozása messze túlmutat a személyes döntésen: az ő emigrálása demonstratív vállalkozás volt, és egyedülálló tragikumában rejlik, hogy ez a vállalkozás – éppen mint demonstráció és reprezentáció – a kor történelmi színpadán elbukott.

(Kertész Imre: „Vallomás egy polgárról. Jegyzetek Márai Sándorról.” I. m. 225–226.)

Kertész Imre történetként, elbeszélve értelmezi Márai Sándor sorsát. Az ország elhagyása olyan lépés, melynek indoklása az emigráció előtti és utáni *Naplók*ban erkölcsi dilemmák, töprengések formájában áll előttünk. Kertész számára Márai hallgatása csakúgy, mint később a távolléte, távol-írása – sokak számára *kiíratkozása* a magyarországi magyar irodalomból –, etikai kérdés. E gesztusa, az igazság érdekében vállalt áldozata valódi jelentőségét az itthon maradottak irodalmi magatartása felől lehet megérteni. Kertész egy másik írásában meglehetősen szigorú szavakkal szól Vas István többkötetes, nagy önéletírásáról: szerinte a szerző „egyik sorát úgyszólván egyenesen Aczél Györgynek, a másikat meg Illyés Gyulának címezi”, mint a Pártot és a Hazát képviselő, patriarchális figuráknak. „Ugyanígy jártam – folytatja Kertész – Déry Tibor *Ítélet nincs* című könyvével, amely úgyszintén a vallomás ígéretével kecsegtetett. Csak itt leplezetlenebb volt minden. Ha szabad kertelés nélkül megfogalmaznom akkori érzéseimet: mintha a könyvből vastag sugárban fröcskölné arcomba a hazugság” (Kertész Imre: „Hommage à Fejtő”. In uő: *A száműzött nyelv*. I. k. 205–206).

Márai sorsa az ethoszt megnyilvánító és képviselő írástevékenységként áll a róla írt „Vallomás” szerzője előtt. Az írói hatás és az intertextuális kapcsolat, a többszörös és a többszörösen beágyazott idézet kérdésköre nem kizárólag irodalmi ügy, de társadalmi érdekű üzenetét éppen tiszta irodalmisága hordozza. Kertész Imre ezzel nemcsak párbeszédbe lépve folytatja az előd munkáját, de láthatóvá teszi Márai „demonstratív vállalkozása”, az emigráció „bukásának” történelmi értelmét.

Távozását magánüggévé fokozták le, menekülésnek minősítették, és negyven esztendeig Magyarországon a nevét is alig írták le. S talán ma, amikor műve összkiadásokat ér meg, s némelykor azok magasztalják, akik elfelejteni segítettek, sőt esetleg leszólták, rágalmazták: ma sem látják világosan, hogy Márai Sándor sorsában a soha el nem következett polgári Magyarország reprezentációja bukott el.

(Kertész Imre: „Vallomás egy polgárról. Jegyzetek Márai Sándorról.” I. m. 225–226.)

(3.) Az itt fölvetett kérdések (mint probléma-csomópontok) relevanciáját példaszerejük látszik kirajzolni. Vagyis a hagyomány (mint történetileg élénk álló és megnyíló) konglomerátum párhuzamok, javaslatok, stb. rendszereként mutatkozik meg az aktuális jelenkor számára. A hagyományhoz való többféle viszony e kérdéskör és összefüggésrendszer más-más vonatkozásait teszi érzékletessé. Az „irodalmon túliság” kinyilvánított szándéka Kassák önéletírásában például nagyon is „irodalmiként” működik, amennyiben számot vetünk azon tényezőkkel, melyek e megnyilatkozást „értelmezik”. Melyek ezek? Egyrészt az életmű tere – tehát az avantgárd irodalmi szövegek, versek, prózák, manifesztumok, sőt képek, s tovább: a szerkesztői munka dokumentumai (folyóiratok) összessége. Kassák avantgárd projektuma

az új jegyében zajlott, a húszas-harmincas évek fordulójának művészetszemlélete, irodalomértése számára azonban éppen ez az „új” került történetinek tűnő távolságba. Kassák korábbi pályaszakaszának dokumentumai a „hivatalos” megítélés és a közvélekedés szemszögéből lassacskán ártalmatlan kuriózzummá minősültek át. Az *Egy ember életének* nyelvi-poétikai alakíttósága távol helyezi történetmondóját az avantgárd jelformák indexétől, ezzel látszólag behódolva a korszellemnek. Az olvasás jelenlegi helyzetében viszont éppen az látszik megmutatkozni, hogy az életmű két fő pólusa, nevezetesen a *Tisztaság könyve* és az emlékirat egymás összefüggésében válnak értelmezhetővé. Egyúttal az is elmondható: az avantgárd mostani, újból magas árfolyamát hosszú negatív hullám előzte meg, melyet az önéletrajz segített átvészelni. Vajon megfordul-e ismét a tendencia? Ha igen, egy későbbi kor értelmezője majd az avantgárd művek hasonló szerepét regisztrálhatja.

Az írásmódok „kommunikációjának” különossége, hogy a hatás „visszafelé” is érvényesülhet. Ilyenkor az utód-szöveg „olvassa”, (újraértelmezhetővé teszi) elődjét. Az identitásprobléma összetettségét mutatja, hogy ez egyetlen életművön belül is bekövetkezhet. Az iméntinél jóval nagyobb időtávlatot fog be Szentkuthy Miklós esete (mely a Kassákéhoz hasonló, bár a „felejtés” helyébe itt az „emlékezés” alakzata lép), akinek *Frivolitások és hitvallások* című önéletrajzi műve „újrairta” az oeuvre „elsüllyedt” fejezetét, mintegy bevégezve ezzel azt a kanonizációs és egyben népszerűsítő munkát, amit (elsősorban a *Prae* érdekében) másfél évtizeddel korábban a párizsi Magyar Műhely köre kezdett meg, ám a sajátos körülmények folytán kisebb közönségsikerekkel. Jórészt e könyv kedvező fogadtatásának köszönhető, hogy a kilencvenes években egyre-másra jelenhettek meg a hagyatékból kiadott, többnyire szintén autobiografikus jellegű alkotások. (Márton László egy alkalommal találóan „holta után is termékeny szerzőnek” nevezte Szentkuthyt.)

A Kabdebó Lóránt által készített interjúkon alapuló kötet egyben egy sajátos műfaj paradigmatiszma esetének is tekinthető. Bodor Ádám, Mészöly Miklós és Tolnai Ottó hasonló kötetei korántsem csupán az auctorok nézeteinek és vezérmotívumainak népszerűsítését szolgálják. Mindhárom esetben elmondható, hogy az írók a különleges műforma lehetőségeivel élve mást és másképpen is elbeszéltek, mint amire kanonizált műveikben lehetőségük nyílt. A kérdező felek (Balla Zsófia, Szigeti László, Parti Nagy Lajos) e vállalkozásokban egyben szerzőtársnak is minősülnek, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy szerkesztőként is részt vettek a szövegek alakításában.

Főlöszleges bizonygatni, hogy a „hagyományos” élettörténeti elbeszélés sem szükségképpen járulékos eleme az egyes korpuszoknak. Vas István *Mért vijjog a saskeselyű* című alkotását szokás az életmű legjelentősebb darabjának is tartani. Az *Ítélet* nincsen nem csupán az általa kavart vihar tette nevezetessé, de az is, hogy Déry Tibor könyve a hetvenes-nyolcvanas évek prózai megújulásának egyik elindítója volt (legalábbis a prózafordulat kritikai-irodalomtörténeti koncepcióját kidolgozó Balassa Péter szerint).²⁰⁵ Az újabb regény nemcsak az önéletírások által „kidolgozott” poétikai lehetőségekkel él, de mindegyre megjelölt kapcsolatba is lép

²⁰⁵ Balassa Péter: „Hagyományértelmezések újabb prózáinkban”. In uő: *A látvány és a szavak*. Magvető, Bp., 1987. 232.

a műfaji kódokat létesítő szövegekkel. Elegendő itt most csupán Esterházy Péter és Garaczi László, s Márai Sándor műveinek viszonyára, vagy legújabban Grecsó Krisztián Szilágyi Zsófia által elemzett Móricz-„újrairására” utalnunk. Orbán János Dénes *Vajda Albert csütörtököt mond* című, a reflektált szövegközöttséget egyébként kompozíciós elvvé emelő, novellagyűjteményében Csáth Géza kultikus naplójának adja vitriolos interpretációját. E példának közös vonása, hogy a „személyes írás” architextusai itt a fikció területén lépnek termékeny működésbe.²⁰⁶

Az *önéletrajz* olvasásalakzatként is értelmezhető, melynek megközelítése során számos előfeltevés regisztrálható.²⁰⁷ (Kézenfekvő példaként itt Hajnóczy Péter műveinek fogadtatása kínálkozik.) Az identitás „írhatóságát” és „olvashatóságát” az a közösség biztosítja, mely a kulturális kód „birtokosa”, forrása, hordozója stb. Ugyanez a közösség persze készen állhat arra is, hogy az őt képviselő szöveg által felkínált kódot saját kulturális szövetébe („nyelvébe”) integrálja. E csoportok legtöbbször nem rendelkeznek pontos „körvonalakkal”, olykor azonban maguknak az autobiográfiaként is olvasható műveknek tulajdonítható a meghatározásra vagy körülírásra irányuló szándék. A magyar irodalmi modernség történetéből a *Puszták népe*, de akár a *Kiskunhalom* is megemlíthető itt, mindkét szövegre igaz azonban, hogy az eredeten alapuló „képviselet” féloldalasan, a kölcsönös kulturális áthatás reménye (és megnyilvánított szándéka) nélkül ment végbe, s az is, hogy mára ennek társadalmi háttere is nehezen áthidalható történeti távlatba került. A jelenkorban Balogh Robert regénye, a *Schwab evangéliom* sajátos, a mágikus realizmus hagyományához is kapcsolódó nyelvi-poétikai alakzatok, szerkezetek révén ad *hangot* egyén és közösség narratív identitást megképző viszonyának. Szécsi Noémi viszont kifejezetten a populáris regiszter konvencióihoz és intézményi hátteréhez folyamodik, midőn *A kismama naplója* című könyvében (és könyvével) a (megélt vagy elképzelt) közösségi élményvilágnak szolgáltatja ki önazonosságot megképző, saját narratíváját.²⁰⁸ De akár Nádas Péter *Saját halál* című, méltán nagy hatású elbeszélése is szóba hozható itt, mely a saját történet elmondásával látszólag egyetemes emberi tapasztalatot idéz meg, ugyanakkor a „halálközeli élmények” szubkulturálisnak nevezhető diskurzusához is kapcsolódik, legalábbis a befogadás pragmatikájának szintjén.

Saját és idegen összjátéka joggal tekinthető akár az önéletírás egyetemes kódjának is.²⁰⁹ Gondolatmenetem lezárásaképp e vonatkozásban az „újrmondások” problémájához térnék vissza, Márai Sándor naplói kapcsán folyamodva két példához. A *Napló 1984–1989* olyan módon „tesz pontot” az életmű végére, hogy az 1983-mal záruló följegyzések kötetét nevezi a szerző utolsó diáriumának. E posztumusz megjelent könyv tehát nem-napló. Egyik emlékezetes passzusa a felejtés pers-

²⁰⁶ A „perszonális elbeszélés” problémájához lásd Kovács Árpád: *Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004. 201–326.

²⁰⁷ Vö. Z. Varga Zoltán: „Önéletírás-olvasás”. *Jelenkor*, 2000/1. 87–93.

²⁰⁸ A női önéletírás körülbekötő vizsgálatát lásd Séllei Nóra könyvében: *Tükröm, tükröm... Író nők önéletrajzai a huszadik század elejéről*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001.

²⁰⁹ Vö. Dobos István: *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*. Balassi, Bp., 2005.

pektívájából számol be az 1943–44-es napló szövegének idegenségéről, az írással való „leszámolás” explicit aktusát hajtja végre, s ennek különös nyomatékot ad a stílusművészként számon tartott szövegalkotó beszédmódjának itt is érzékelhető, alkalmankénti romlása, roncsolódása.

Illyés Gyula 1946-os naplójegyzeteinek első lapjain²¹⁰ a következő, Márai frissen megjelent kötetéről írott sorok olvashatók: „A zseni egy adag tehetség és két adag szorgalom – Márai kedvenc Goethe-idézete. De ő hovatovább csak a szorgalomra nézett. S pláne, azt hitte, a szorgalom a teleírt lapokat jelenti.” S rögtön ezután, „Borsó a falra” fölírat alatt: „Az olvasóval első az udvariasság. Ne élj vissza a türelmével, felkeltett figyelmét ne fojtsd szóáradatba. Vagyis írfoly keveset, amennyire csak képes vagy. (...) A szorgalom nem a fél évenként kötelező új és új könyvet jelenti. Félévi szorgalmas figyelmet jelent, egyetlen oldalnyi szövegért. (...) Megfontoltan írfoly, óvatosan. Nem bizonyos, hogy az írói képesség olyan, mint a zongoristáé vagy a magasugróé: minél több gyakorlat, annál nagyobb teljesítmény. Ha a tehetség nem is egészen olyan egyszeri, mint a szüzesség, sok szól amellett, hogy nem kimeríthetetlen.”

E szöveg állításainak elfogadását legalább két „nyelvi esemény” nehezíti meg. A szöveg egyrészt sajátos ellentmondásba kerül önmagával, hiszen meglehetősen bőbeszédűen vezeti elő az ökonomikus megfogalmazás normatíváját. A másik fejlemény, ha lehet, még inkább lényegbevágó: a Márait kommentáló mondatok jól felismerhetően Márai naplójának modorában íródnak, felidéznek az előd-szöveg szófűzését, szóhasználatát és szóválasztási módját, de tematikáját is.²¹¹ Az identikus ismétlésnek ezen, az előbbtől eltérően sikerre vitt esetével kapcsolatban hadd hivatkozzam a dolgozatom kezdetén megkockáztatott állításra: kár volna elhamarkodott ítéletet hozni a hagyomány-történés mint „leszármazási sorozat” lezárulásával kapcsolatban.

²¹⁰ Illyés Gyula: *Naplójegyzetek 1946–1960*. Szépirodalmi, Bp., 1987. 7–8.

²¹¹ „Márai *Napló*-ja. Minden együvé van hordva benne, ami egy nagy író lelkiületére jellemző – egy adótiszt képzelete szerint. A nagy író a hazáért aggódik, a nagy író érzi a felelősségét, a nagy író művén töpreng, a nagy író küzd a művel, a nagy író ingujjra vetkezik. Mind ez megfelelő elosztásban és vegyítésben, a végzet és egy gondos szakács utasításai szerint.”

Személyes irodalom, epikai hagyomány. Vajon van-e ellentmondás e két szempont között? Könyvemmel azt igyekszem bizonyítani, hogy nincsen, legfeljebb termékeny feszültség. Az *én* személyes közlései az önéletrajzi és ön-írás típusú megnyilatkozások körében egyszerre magánjellegű és nyilvános, saját és idegen, egyedi és közösségi dokumentumokként állnak elénk: élettörténeti narratívák, írásban megformált emlékezések, melyek az emlékeknek és egyszersmind az emlékezetnek is reprezentációi. Mindez személyes, ám ha a reprezentáció technikájáról beszélünk, akkor egyszerre túllépünk a személyesen: a prózapoétika feltételrendszere felé. Ennek létmódja pedig alapvetően történeti. Az elbeszélés hagyományvilágának esztétikai valóságában, mindenkori „használatstörténetében” létesülés és folytatás, irodalmi példa és ellenbeszéd találkozik. E dinamikában az önéletírás legsajátabb egyediségei a személyiség jeleként, de az irodalmiság jeleként is működésbe lépnek. Irányok és hagyományvonalak jönnek létre, versengő és kereszteződő mintázatokkal, műfaj történeti tekintetben egymást folytató önéletrajzokkal. Mindez idővel monolit struktúrák létrejöttéhez és gépies mintakövetéshez is vezethetne, mely az utánpótlás révén végképp kiküszöböli az egyediség személyiségfeltáró reménységét; az alapító szövegeket pedig visszamenőleg is megfosztja az autentikus megnyilvánítás esélyétől. Olykor talán valóban ez történik – könyvem azonban jellemzően nem ilyen szövegekkel és hagyományvonalakkal foglalkozik.

Mekis D. János

2500 Ft

nka

ISBN 978 963 693 584 9



9 789636 935849