

filológiai
közlöny

2012/4.
LVIII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

TARTALOM

Tudás – történet – irodalom

- PHILIPP SARASIN
Mi a tudástörténet? 355
- LABÁDI GERGELY
Zadig, Zádig, Cserei
Tudásformák a magyar regényben 1800 körül 369
- PENKE OLGA
Levélregény és költészet
– Rousseau *Nouvelle Héloïse* című regényének
magyar olvasói és fordítása
Adalék fordítástörténetünkhöz és a Petőfi-kultuszhoz 396
- SIMON-SZABÓ ÁGNES
A kultúra szövegeinek összefonódása,
avagy diszkurzusteremtés fordítói eszközökkel
Bölöni Farkas Sándor útirajzairól 414
- SURINÁS OLGA
A három nővér
– avagy *sœur Monique* alakjának hatása
a német erotikus irodalomban 432
- Műbely*
- GERA JUDIT
A magyarországi néderlandisztika kezdetei a 19. században
Nicolaas Beets és köre 452

HORVÁTH MÁRTA	
Az olvasás eredete	
Evolúcióelméleti érvelés a kognitív narratológiában	465
HÓDOSY ANNAMÁRIA	
Narcissus, Echo, Shakespeare és a hírnév,	
avagy hogyan lesz a szonett „anyja tükre”	475
KÁLMÁN MÁRIA	
A <i>Borisz Godunov</i> színpadra fordításának metodikája	
(Kovalik Balázs: <i>Borisz Godunov</i> , 2002)	491
Számunk szerzői	500

PHILIPP SARASIN

Mi a tudástörténet?¹

Kezdeként egy egyszerű különbségtételre szeretnék kísérletet tenni. Az irodalomtudósok szövegekkel foglalkoznak, esetleg a szövegek nem szöveges keletkezési körülményeivel, s ezenkívül talán a szövegek kiváltotta hatással, gyakran pedig szerzőkkel és a szubjektivitás megjelenési formáival, de megfontolásaik középontjában, ha jól ítélem meg, a szöveg áll. Ezzel szemben a történészek történelmi „összefüggésekkel”, illetve a történelmi fejlődéssel/változással foglalkoznak, eközben esetleg cselekvő személyekkel, talán „struktúrákkal” vagy viszonyokkal, de mindig, legalábbis intenciójuk szerint, egy olyan tárggyal, amely rendszerint *különbözik* a szövegtől. Még a diskurzusok is csak akkor érdekesek számukra, ha túlmutatnak a szövegen.

Kézenfekvő ugyan az irodalomtudós gyors ellenvetése, miszerint a történész kutatási tárgyáról minden tudását, de legalábbis a legtöbbit mégiscsak szövegekből szerzi, melyeket ő, a történész naiv módon „forrásoknak” nevez, de szeretném ezt most figyelmen kívül hagyni. Hadd tegyek úgy, mintha ez az ellenvetés engem nem érintene, ugyanis szeretnék kitartani amellet, hogy a történészek feladata egy letűnt korszak „realitásával” foglalkozni. Mindeközben a történész természetesen tudatában van annak, méghozzá a látszat ellenére nem is olyan naiv módon, hogy ez az úgynevezett realitás is jórészt abból áll, amit az emberek gondolnak, tudnak, elképzelnék, állítanak stb. – mégis, legalábbis az eszményi történetírásról szőtt álmaiban, úgy képzelem el, hogy képes ábrázolni olyasmit, mint egy történelmi összefüggés „egésze”, vagy legalábbis egy olyan összefüggést, mely heterogén elemekből (mint például népességszámokból, vasútvonalakból, politikai struktúrákból, a nemek viszonyaiból, párbajokból, gyárakból és vallási elköteleződésekéből) áll. S bár a történész tudja, hogy ő az, aki egy valamiképpen érthető összefüggésbe helyezi ezeket a dolgokat, és aki mindezt az olvasónak egy narratív struktúrában előadja; s talán olvasta Hayden White-ot, és azt is tudja, hogy eköz-

¹ A tanulmány az *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* folyóirat „Literatur/Geschichte” című tematikus blokkjában (szerk. Walter Erhart, Gangolf Hübing) jelent meg. *IASL* (36) 2011/1, 159–172. A fordítást a Walter de Gruyter kiadó szíves hozzájárulásával adjuk közre.

ben akarva-akaratlanul irodalmi konvenciókat követ. Mégis ragaszkodni fog ahhoz, legalábbis történeti vágyának *szökésvonalában*, hogy – hadd fogalmazzak óvatosan – „a valóság”, „az egész” és „az összefüggés” jelölők nélkülözhetetlenek. Jól tudom, hogy az olyan fogalmak, mint „az egész” és „az összefüggés” a lehető leg-problematikusabbak, mivel az auktoriális „nagy elbeszélés” mérgezett csaliját vetik ki. De akárhogy is: a történészek végeredményben társadalmakat kívánnak megérteni, vagy ha úgy tetszik, nemzeteket, talán csak városokat vagy régiókat, és néha inkább korokat, korszakokat, de nagyon gyakran egész egyszerűen eseményeket – azok összefüggéseit, keletkezési körülményeit és hatásait –, és így tovább. Arra viszont a legkevésbé sem szorítkoznának, hogy csupán *szövegeket* kívánnak megérteni, bármennyire is tudják, hogy legtöbbször csak szövegek fordulnak meg a kezükben.

Mindezt a diskurzusanalízis felől megközelítve az imént felvázolt szabályszerűségek azok, amelyek az irodalomtudósok és történészek diskurzusait megkülönböztetik egymástól, és amelyek a két akadémikus tudomány elkülönüléséhez vezettek. Ezért aztán – ez most előzetes megszorítás – csupán azzal a sajátos történészproblémával foglalkozom majd, hogyan lehetséges egyáltalán episztemológiailag az „összefüggés” vagy még inkább az „egész” elgondolása. A történészeknek, hogy szakmaspecifikus vágyukat legalábbis életben tarthassák, valamiféle implicit vagy explicit elméletre van szükségük arról, hogyan lehet egy olyan komplex tárgyról beszélni, mint amilyen az „egész” vagy az „összefüggés”, vagyis egy olyan gondolati térre, amelyben ez a beszéd értelmet nyer. Ismeretes, hogy a 19. századi történetírás számára az egyszerre politikailag és kulturálisan elgondolt, talán csak megálmodott, de néha meg is valósított nemzeti egység ilyen episztemológiai feltételként működött. A 19. század történészei a nemzeti kultúrából és/vagy a nemzetállamból kiindulva szervezték történeteiket. A nemzet – legyen bár eszményi, elképzelt vagy valóban létező – modellként szolgált annak az „egésznek”, amely a történelmi elbeszélést strukturálta, és amely felé az törekedett (vö. ennek üdítően kritikus ábrázolását: GEARY 2002).

Általánosan ismert dolog, és nem is kell tovább fejtegetnem, hogy ez a modell nagyjából 1900 óta vitatott, befolyását azonban mindmáig nem veszítette el. Fontos azonban pontosítani, hogy e modellt a polgári kultúrájának a történetírás terében megjelenő minden büszkesége és önmagáért való lelkesedése dacára lényegében mégis a *politikai* felfogás és ezáltal szűkebb értelemben a nemzetállam határozta meg. Mint ismeretes, az „egésznek” és az „összefüggésnek” ezt a politikai felfogását a 20. században sokan kétségbe vonták, s ebből különböző új kezdeményezések születtek, melyek a gazdaságot, a kultúrát vagy a cselekvő embert állították előtérbe. Mindezt részleteiben itt nem tudom bemutatni, ehelyett egy rendkívül jelentős új modellt szeretnék megemlíteni, melyet az 1970-es években Bielefeldben „társadalomtörténet” címen dolgoztak ki. Ennek kapcsán Jürgen Kocka 1977-es *Társadalomtörténet. Fogalom – fejlődés – problémák* című nagy hatású könyvét szeretném felidézni. Ebben Kocka az új történészek diskurzusát megjelölendő jellemző módon a régebről ismert társadalomtörténetet állítja elének új for-

májában, még hozzá „egész társadalmak története”-ként (s az „egész” jelölő itt is programszerű). Kocka természetesen tudatában van annak, s ezt a luhmanni terminológia óvatos átvétele is jelzi, hogy a társadalmak – a modern társadalmak pedig különösképpen (s különösképp azok) – „részrendszerekből” tevődnek össze, melyek viszonylagosan autonómok, és mint ilyenek írhatók le, s ezért így fogalmaz:

Az pedig bizonyos, hogy az egyes részrendszerek rendszerint fennálló, történelmileg variábilis és fajtájuk és mértékük szerint empirikusan vizsgálható relatív autonómiájából és kölcsönös levezethetlenségéből (mint például a politikai és a gazdasági részrendszer viszonyából) éppúgy ki kell indulni, mint a *teljes összefüggés* létezéséből, mely bár nem olyan sűrű szövésű, hogy egyetlen mozzanat megváltozása szükségszerűen az összes többi megváltozását eredményezze, de elég integrált ahhoz, hogy egy részterület vizsgálata más fontos részrendszerek perspektívájának figyelembevétele nélkül ne legyen lehetséges (KOCKA 1986, 109).

Azt hiszem, könnyedén bizonyítható volna, hogy a legtöbb történész – saját terminológiájától függetlenül – mindezzel elvben azonnal egyetértene, még akkor is, ha posztmodern ravaszsággal óvakodnának is a „teljes összefüggés” fogalmának explicit használatától (bár manapság ismét a globális történelemről álmodoznak...). De nem is ezt szeretném most igazolni, hanem röviden azt mutatnám be, hogyan képviselte el Kocka a politikai történelem primátusának alternatíváját, vagyis azt az új episztemológiai feltételt, amely által az „egész”, legalábbis perspektívaként, elgondolhatóvá válhat. Kocka alternatívája, mint említettem, a „társadalomtörténet” elnevezést kapta, más szóval az „általános történelem” a „társadalom” felől való elgondolását szignalizálta. A „társadalom” itt mint egy látszólag természetes, illetve magától értetődően adott összefüggés jelenik meg, amelyből kiindulva leírhatók a politika, a gazdaság és a kultúra kapcsolatai, s amelytől ezek a „részterületek” nem is függetlenekedhetnek. A társadalom tehát olyan átfogó, és annyira összefonódott, hogy végeredményben maga uralja az úgynevezett részterületeket. Kocka szerint pedig mindezek alapján kívánatos volna a történettudomány új episztemológiai megalapozása:

A társadalomtörténeti vizsgálódások, már csak munkaökonomiai okokból is, ugyancsak arra kényszerülnek, hogy súlypontoszanak és perspektívájuknak megfelelően válogassanak, csak hogy őket az jellemzi, hogy elvben tekintetbe veszik a valóság különböző területeit [innenről érdemes pontosan megfigyelni a sorrendet – P. S.] az anyagi feltételektől, a népességviszonyoktól, a gazdasági növekedéstől és változástól kezdve a társadalmi osztályokon, csoportokon és rétegeken, a szövetségeken, tiltakozásokon és konfliktusokon, szocializációs folyamatokon, viselkedésmintákon és kollektív mentalitásokon keresztül egészen a politikai intézményekig és a (közösségi) akaratformáló folyamatokig, valamint a művészet, a vallás és a tudomány területén bekövetkezett változásokig (KOCKA 1986, 99).

Bizonyára sejtik már: az itt az érdekes, hogy a tudomány csak legvégül tűnik fel, sőt a művészet és a vallás mögé kerül. Mindez kettős jelentéssel bír: egy empirikussal és egy episztemológiával. Empirikusnak egész egyszerűen azt nevezem, hogy Kocka nyilvánvalóan – legalábbis ha a sorrendet szorosan követjük – olyasvalaminek tekinti a tudományt, sőt a tudást is, ami még a legjobb esetben is csupán alárendelt jelentőséggel bír annak magyarázatában, mi történik az „egész” és az „összefüggés” szintjén – ha egyáltalán megjelenhet a társadalomtörténet gondolati terében. A tudás és a tudomány egyszerűen irrelevánsnak tűnik a társadalmi struktúrákhoz és konfliktusokhoz, de még a „kollektív mentalitásokhoz” mérten is, melyek mindegyikének óriási magyarázó erőt tulajdonít.

Ez az empirikus megállapítás. Episztemológiai szempontból azonban ez a – ha mondhatom így – kockai fontossági sorrend azt jelenti, hogy a történészek olyan objektíven vagy állítólag objektíven mérhető társadalmi paramétereket vizsgálnak, mint a népességszámok vagy a sztrájkok gyakorisága, miközben a szemiotikai és diszkurzív folyamatokat még legjobb esetben is csak „perspektivikusan” veszik figyelembe.

Ezt a koncepciót – melyet a tradicionális politikai, a nemzetállamra fixálódott történetírás alternatívájaként a saját korában fontosnak és hatásosnak tartok – az utóbbi három évtizedben sok vélemény és kritikus megjegyzés érte, amit nem szükséges itt megismételnem. A Kocka-szöveg hely felidézése csupán arra szolgált, hogy belőle kiindulva szisztematikusan érvelhessek: ha a történészek „összefüggésben” kívánnak gondolkodni – és véleményem szerint így kellene tenniük –, akkor megítélésem szerint úgy látszik, hogy erre legalább három vagy talán négy nagy lehetőségük van:

Először is: a politikát választják gondolkodásuk kiindulópontjául – hogy mindezt hagyományos módon a nemzetállamra hivatkozva vagy újabb, például transznacionális, esetleg akár globáltörténelmi látásmóddal teszik, az nem fontos. A lényeg, hogy – erős érvek alapján – abban hisznek, hogy a politikai összefüggés, melyet nevezhetnek akár hatalmi összefüggésnek is (bár a két fogalom közötti szemantikai különbséggel érdemes volna foglalkozni), az, ami az embereket összetartja, illetve szervezi, és ezért a leginkább alkalmas arra, hogy a történészek kutatási tárgyuknak tekintsék. Mindezt tehetik manapság már elavultnak ható módon – de a politikait és a hatalmat önthetic teljesen modern, bizonyos módszertani újításokat figyelembe vevő formába is.

Másodsor: a történész alternatívaként abból is kiindulhat, hogy a társadalmi csoportok, szociális helyzetük és konfliktusaik a történelem ösztönzői és mozgatórugói, és ezzel kapcsolatban arra a meggyőződésre is juthat, hogy ezek a dolgok viszonylag objektív módon, a szubjektumok intencióitól, és többnyire jelhasználatuktól és kijelentéseiktől is függetlenül rögzíthetőek. Ez a kezdeményezés az államellenes és hermeneutikaellenes gondolkodás vonzerejével bír, de a „társadalom”-fogalom tisztázatlanságában szenved, s ezért a történészek többsége, ha jól tudom, a 2000-es évek óta elvetette mint alapkoncepciót és vezérfogalmat, vagy legalábbis a melléknévi használat, illetve egy semmitmondó gyűjtőfogalom szint-

jére minősítette vissza (vö. a társadalom koncepciójának nagy hatású „posztmodern” kritikájához: LACLAU–MOUFFE 1995).

És persze *harmadszor*. Fordítsuk meg egész egyszerűen a kockai fontossági sorrendet, állítsuk a fejére, amelyen a látszat ellenére valójában maguk az emberek is állnak. Így az emberek, valamint cselekedeteik és eszközeik közötti összefüggés szervező középpontjaként szemiotikai struktúrák, folyamatok és diskurzusok konglomerátuma jelenik meg, vagy legalábbis egy olyan szövevény, melyet talán tényleg szét tudunk bontani a három irányzatra: a művészetre, a vallásra – más szóval a *hitrendszerekre* (*belief systems*) –, s végül éppenséggel a tudományra, vagy a „racionális tudás rendszerére”, mely legalábbis ellentétben áll a hitrendszerekkel.

A historiográfiai munka megalapozásának három felvázolt lehetőségéről, illetve dimenziójáról – a politikáról, a társadalomról és a tudásról – még sok minden elmondható volna, és bizonyára az is igaz, hogy mindezzel még nem került felsorolásra az összes lehetőség. Az utóbbi évtizedekben, *negyedik* alternatívaként, a hétköznapi történelem, vagy még inkább a tapasztalattörténelem javaslata is elhangzott, azt tűzve ki célul, hogy a történelmi összefüggés a szubjektumok tapasztalati és cselekvési perspektívájából legyen konzekvensen meghatározható. Ezzel már négy lehetőségünk volna, s e pontra még visszatérek.

Talán kissé hosszadalmasra sikerült argumentációm kiindulópontjának megvilágítása, és a kísérlet arra, hogy rámutassak: mi rejlik a tudástörténetben. Mindközben egyébként azokra a megfontolásokra támaszkodom, melyeket a Zürichi Egyetem és Zürichi Műszaki Főiskola interdiszciplináris *Tudástörténet Centrumában* (*Zentrum Geschichte des Wissens*) vitattunk meg (vö. www.zgw.ethz.ch, letöltés dátuma 2011. 02. 25). Nos, tézisem az alábbiakra vonatkozóan a következő: a tudástörténet – azon okból, hogy a történészek mindig összefüggésekről kívánnak vagy kényszerülnek beszélni – legalábbis esélyes az említett összefüggések elgondolására, s ezért nem más, mint a társadalomtörténet egyik lehetséges utódja.²

Hadd fejtsem ki mindezt részletesen. Szemiotikai struktúrák, folyamatok és diskurzusok szövevényéről szoltam éppen. Tudom, hogy mindez felidézheti Clifford Geertznek a fenomenológia tradíciójában gyökerező és Max Weberhez kötődő kifejezését, a „jelentésszövetet”, melybe az emberek belegabalyodtak, és amelyből tudatuk és cselekedeteik által részesednek (GEERTZ 1987). Nem szeretném túlhangsúlyozni a különbséget az említett elmülethez képest, mégis elsőként egy negatív meghatározást fogok felvezetni: a szemiotikai struktúrák, folyamatok és dis-

² A *Gesellschaft und Geschichte* című folyóirat – mely címét, mint ismeretes, egy programról kapta – 2008 októberében üdvözlendő módon tematikus számot szentelt a tudástörténet témájának, mindezzel azonban nem tudott felmutatni sem a társadalomtörténet számára szóló, sem pedig a társadalomtörténetből kiinduló koncepcionális perspektívát. A szám címe (*Tudástörténet mint társadalomtörténet*. Kiemelés tőlem – P. S.) meghökkenítő módon sokkal inkább az új trend meglovgolásának szándékát szignalizálta, méghozzá anélkül, hogy különösebben zavartatta volna magát (a „Paradigmánkba minden befér” mottóján).

kurzusok, amelyekre gondolok, nem fedik egymást a szubjektumok intencióival és tudatállapotaival, hanem ezek előfeltételeiként működnek. Úgyszólván struktúra-teremtő materialitását és jellogikáját képezik mindannak, amit valaki vélhet, hihet vagy tudhat. Hogy a történelmi szubjektumok beszéde és cselekvése tudatuknak megfelelően többnyire intencionális, az vitán felül áll. Csakhogy annak nézőpont-jából, aki egy történelmi összefüggés megértésére törekszik, ezek az intenciók keveset vagy éppen semmit sem mondanak. A szubjektumok intenciói és tudat-állapotai más szóval az *explanandumot*, nem pedig az *explanansot* képezik. Az e látás-mód mellett szóló érveket legkésőbb a strukturalizmus óta, különösképpen pedig a posztstrukturalizmus idején kidolgozták, így további tárgyalásra nem is szorulnak.

De mit jelent a tudás története? Lényegében elmondható, hogy ez az elmélet – és a szót most én is melléknévként használom – *a tudás történelmi produkcióját és körforgását* vizsgálja. Mindez már előre implikál két fontos megkötést (melyeket a későbbiekben még részletesebben kifejtek):

Először is: A tudás emberek és csoportok között kering, mivel a szemantikai tartalmak a jelrendszerek és diskurzusok terében alapvetően képesek arra, hogy átcsússzanak az intézményi, társadalmi, politikai vagy akár földrajzi határokon. Ez nem azt jelenti, hogy a tudás akadálytalanul terjed, és mindenütt egyenletesen oszlik el – ez éppoly naív, mint amennyire abszurd vélekedés volna –, azt azonban igen, hogy a tudás „működése” közben szükségszerűen kering, hogy a különböző társadalmi terekből jövő, egyéb tudásterületekről érkező „lökésekre” reagál, amint másutt ugyanígy használatba kerül, miközben további átalakulásokon megy át (vö. „cirkuláció”: KILCHER–SARASIN 2011).

Másodszor: A tudás történelmi jelenség, és kizárólag akként kezelhető, vagyis nem az alapján, hogy bizonyos tudáselemek igazak vagy hamisak, jobbak vagy rosszabbak, hasznosak vagy haszontalanok, hanem arra rákérdezve, hogy egy bizonyos tudás hogyan, mikor, esetleg miért bukkan fel – és tűnik el újra. Továbbá: hogy milyen hatásai vannak, milyen összefüggésben működik, kinek a birtokában van, és milyen formákban jelenik meg.

A tudástörténet e két alaptulajdonsága mellől nem hiányozhat a legfontosabb lábjegyzet sem: A tudástörténet kutatási programja először is rengeteget köszönhet Ludwik Fleck lengyel bakteriológusnak, a tudományelmélet 1978-ban újrafelfedezett teoretikusának (FLECK 1993), aki megkülönböztette egymástól a gondolati stílus és a gondolati kollektíva fogalmait, másodszor Michel Foucault vonatkozó munkáinak, harmadszor pedig a tudománytörténet terén az 1980-as évek óta felmerült új fejleményeknek (vö. mint a valószínűleg legfontosabb címet ezen a területen: SAPHIN–SCHAFER 1985, LATOUR 1987, RHEINBERGER 2001).

Az elmélet pontosabb tárgyalásához el szeretném választani egymástól annak *empirikus* és *episztemológiai* oldalát. *Empirikus* szempontból, még egy pillantást vetve a feje tetejére állított kockai fontossági sorrendre, bár csupán ideáltípusra kihelyezve, és analitikus szándékból, a jelrendszerek és -folyamatok, valamint diskurzusok három dimenziója különíthető el egymástól, méghozzá:

a) a tudásrendszerek mint a racionális indokolhatóság és az empirikus ellenőrizhetőség tendenciáját mutató hipotézisek és elméletek rendjei, valamint a lényegében a tudományok által feltárt empirikus tudásterületek és tárgykörök;

b) a vallás vagy a hitrendszerek, ideértve a nem transzcendentálisakat is, vagyis a racionális-argumentatív módon nem vagy alig megindokolt, illetve indokolható meggyőződések, világmagyarázatokat, ideológiákat, vagy éppen normákat, játékszabályokat, törvényeket; és végül

c) a művészet, vagyis az expresszív-esztétikai dimenzió, mely kulturálisan rögzített műfajok és stílusok keretei között zajlik.

Ez a megkülönböztetés, melyre természetesen egész sor hivatkozás akad a szociológiai és éppúgy a történelmi szakirodalomban, mint már említettem, ideáltipikus, és ezért a gyakorlatban annyiban elégtelen, amennyiben, *először* is, mint ismeretes, a három dimenzió többszörös átfedésben van: a művészet, ahogyan a vallás és az ideológiák is, nem csekély mértékben függ a racionális tudástól; és megfordítva: a művészet igen gyakran a hitrendszerek hordozója, miközben a tudás vagy maga a tudomány is sok tekintetben elképzelhetetlen az esztétikai-expresszív oldal nélkül – végül pedig a tudomány sem szabadulhat meg soha a racionálisan már meg nem indokolható értékhangsúlyoktól és feltételezésektől. *Másodszor* a nevezett három dimenzió szerinti felosztás *nem stabil*, vagyis, mint ismeretes, ebben a formában nem érvényes minden korban és kultúrában. Ennyiben maga is kutatási feladat tehát, amely annak bemutatására irányul, hogy például a nyugati modernitás történetében hogyan ment végbe a tudás, a hit és a művészet szétválása – adott esetben ismételt összefonódása –, illetve iterációja, s hogyan változott és hogyan került újra meg újra viták keresztüztébe.

Am e két, természetesen fontos korlátozás ellenére megkockáztatnám azt az állítást is, miszerint a racionális tudás, a hitrendszerek és a kultúra rendszereinek elkülönítése a tudástörténet számára *pragmatikus* kiindulópontként működhet, és meghatározhatja a feladatok felosztását: a tudás története, legalábbis a modernitás terében, lényegét tekintve elsődlegesen a többé-kevésbé *racionális tudás* rendjeivel foglalkozik, mely kristályosodási pontját a 19. században meghonosodó tudományos diszciplínákban találja meg. Kristályosodási pontját, vagyis nem feltétlenül kiindulópontját, és nem is kizárólagos intézményi helyét vagy egyetlen funkcióját, a tudást, a tőle elválaszthatatlan, többnyire akadémikus, illetve egyetemi szerzőségű tudomány dacára, sokkal inkább olyan tárgyként kell elgondolni, melynek nincs egyértelmű, azaz sem logikusan és szisztematikusan definiálható, sem pedig tisztán társadalmilag megkülönböztethető kiindulópontja, s nem rendelkezik definiálható határokkal és pontosan meghatározott intézményes vagy társadalmi hellyel sem. A tudás újra meg újra kialakul, változik és „realizálódik” a különböző társadalmi szférák közötti körforgásban, mindaddig, míg eközben esetleg „el nem használódik” és el nem tűnik.

A fenti megállapítás szerint tehát a tudás körforgásban van. Ettől még nem lesz „hely nélküli”, ellenkezőleg: ezáltal tűnik csak fel igazán, hogy a tudás elmaradhatatlan összefonódása váltakozó helyeivel és „parciális nézőpontjaival” feloldhatat-

lan (lásd ennek klasszikus vizsgálatát: HARAWAY 1996). Ezért a tudás alapvetően hibrid: még a jól alátámasztott tudományos rendszerekben is fellelhetőek a származás, a kulturális, politikai vagy társadalmi létfeltételek és specifikus alkalmazás-módok többé-kevésbé nyilvánvaló nyomai. S hogy az új globális tudástörténeti kezdeményezések ráadásul egyre gyakrabban hozzák napvilágra, hogy még az olyan klasszikus tudásformák és -kulturák is, mint a reneszánsz vagy az európai felvilágosodás, a világ legkülönbözőbb pontjairól eredeztethetők, csak mellékesen legyen megjegyezve (BELTING 2009).

Ez a tudás körforgására és hibriditására tett utalás mellesleg egyéb okokat is felmutat annak indoklására, miért határolható el a racionális tudás legjobb esetben is csupán pragmatikusan a hitrendszerektől és a művésztől. Ezért kellene ez utóbbi területeket alapvetően a tudás *provinciáinak* tekinteni, melyek a racionális tudás rendszereivel együtt egy korszak minden gondolat- és beszédlehetőségét meghatározzák. Mindez azzal a következménnyel – és azzal az előnnyel is – jár, hogy episztemológiai szempontból e gondolati és beszédrendek mindegyike hasonló módon vizsgálható. Egy ilyesfajta elemzéshez a *Tudástörténet Centrumban* – és ezzel rátérek az itt bemutatott kutatási program másik, *episztemológiai* oldalára – a következő négy, egymással többszörösen összefonódó és egymásra vonatkozó kérdés-irányt ajánljuk:

- a) a tudás rendszerezése és rendjei
- b) a tudás reprezentációs formái és medialitása
- c) a tudás cselekvői (*Akteure*)
- d) a tudás genealógiája

Hadd tárgyaljam most röviden ezt a négy pontot. Szisztematikusan haladva az első kérdés, melyet fel kell tenni, a következő: mi alapján minősül valami „tudásnak”, vagyis mely történetileg kontingens *tudásrendek és -rendszerezések* különböztetik meg egyrészt a tudást és a nem tudást, másrészt a tudást és a hitet, és egyúttal rögzítik is az ilyesfajta tudást? A kérdés konkrétan kétféleképpen is feltehető. Az egyik módon így hangzik: milyen elképzelései alakulnak ki az objektivitásnak és a bizonyosságnak, az evidenciának és a bizonyítéknak a formálódó tudományok terében a tudás és az úgynevezett pusztá vélekedés elhatárolására, illetve a legitim és illegitim tudás megkülönböztetésére (DASTON–GALISON 2007)? Miféle kognitív, technikai és mediális eljárások – például dokumentációk, képpalkotó eljárások vagy kísérletek – támogatják és rögzítik a tudást (HAGNER–RHEINBERGER 1993)?

A tudástörténetben az utóbbi két évtizedben meghonosított, *practical turn* néven ismert ezen elemzési irány mellett azonban a másik továbbra is klasszikus foucault-i kérdés is feltehető: mely diszkurzív rendszerek rendezik és teszik ezáltal lehetővé egy korszak tudását? Vagyis: mely kategóriák, határvonalak és felosztások, mely központi fogalmak és érvek teremtik meg a feltételét a kijelentések azon mindig korlátozott készletének, melyet a beszélőknek egy többé-kevésbé nagy közössége igazként ismerhet el – és a rend mely alternatív formái teszik lehetővé más

beszélők más igazságait? Hol húzódnak a konfliktusvonalak a rend konkuráló rendszerei között, hol metszik egymást, és hogyan változnak a diskurzusok ezekben a konfrontációkban?

A tudástörténeti elemzés e diskurzusanalízisbeli dimenziója, mely mint láthattuk, kiegészítendő a gyakorlatok történetével, azt implikálja – és erre csak röviden szeretnék utalni, mert mindez a szöveganalízis elméletétől való egyik eltérés lehet –, hogy az elemzés fókusza nem vagy sokkal kevésbé az egyes szövegre, illetve a jelek közelebbi megfigyelésre bármikor megnyilvánuló poliszémiájára, a jelölők játékára irányul, hanem egy, talán ridegebb és kevésbé „jelentésgazdag” munkára: a szövegek sorozatában megjelenő diszkurzív rendmintázatok, illetve a velük összekapcsolódó gyakorlatok azonosítására és kiválogatására. Hogy szöveg és gyakorlat kapcsolata hogyan is alakul például laboratóriumi körülmények között, arra itt nem térnék ki. Az azonban világosnak tűnik számomra, hogy nem ezek hermeneutikai *értelmezésére* van szükség, hanem a megfelelő sorozatok szabályszerűségeinek mintaként való leírására és más, akár nem diszkurzív szabályszerűségeikkel való összehasonlítására (SARASIN 2007).

Amint arra már utaltam, elméletünk tágabb értelemben vett diskurzusanalízisbeli dimenziójához társul egy vele szorosan összefonódó *médiumanalízisbeli* dimenzió is – lásd kis felsorolásom b) pontját. A tudástörténet e dimenziója abból a közhelyesnek még mindig nem mondható felismerésből indul ki, miszerint tudás nem létezhet tároló, hordozó és ábrázoló médiumok nélkül; e dimenzió előfeltételezi, hogy a tudás a felsorolt médiumok logikája szerint formálódik, mivel szükségszerű, hogy mindig *formatálva* legyen, és a csatornákon áthaladva minden esetben megváltozzon. Különösképpen a reprezentáció, a rámutatás és az evidenssé tétel különböző formái, de emellett a körforgás különböző módozatai is alakítják a tudást; más szóval a különböző formátumok és médiumok szűrőként működnek, melyek a tudást szelektálják, kiemelik és elfojtják, illetve megváltoztatják és más tudáskészletekkel is összekapcsolják (LYNCH–WOOLGAR 1990, CRARY 1996, RHEINBERGER–WAHRIG–SCHMIDT 1997, GUGERLI–ORLAND 2002). Már Ludwik Fleck rámutatott, hogy a tudás – nemritkán a kulturális emlékezet mélyén tárolt úgynevezett előfogalmak készítésére – egy kisebb gondolati kollektíva ezoterikus hipotéziseiből kiindulva az exoterikus szaktudáson át a tudományos ismeretterjesztő jellegű hétköznapi tudásig – és onnan bonyolult kerülőkön és *visszacatolási hurkokon* (*feedback-loops*) keresztül sokszor akár vissza a gondolati kollektívákhoz – nemcsak stabilizálódik és magától értetődővé válik, hanem meg is változik, más tudáskészletekkel keveredik, és esetleg a hétköznapi nyelvbe is átkerül. Ludwig Fleck írásainak 1978-as újrafelfedezése óta tekintélyes számú tanulmány igazolta ezt az elméletet.

Végül pedig javaslok egy harmadik elemzési irányt is, mely a tudás különböző *cselekvőire* (c) fókuszál. Empirikus nézőpontból először is azt kell elmondani hozzá, hogy a modernitásban a tudással foglalkozó teljes személyzet nemcsak a lehetséges szerepek kiterjedt együttesét foglalja magába, hanem az értő közönséggel együtt, mely a tudást csupán felületes befogadói funkcióban szerzi meg, tudástörténeti nézőpontból mindannak az újrafogalmazódásaként is felfogható, amit a tár-

sadalomtörténészek „társadalomnak” neveztek. Ehhez röviden a következőket jegyezném meg: ami, pongyolán fogalmazva, a személyzetet illeti, történészként nagyrészt már jól ismert és időközben teljes egészében a társadalomtörténet hatáskörébe utalt területen mozgunk. Hisz a régebbi, a tudósokról és értelmiségiekről szóló szellemtörténeti vizsgálatoktól eltekintve különböző, professzorokról és újságírókról, papokról és orvosokról, szakemberekről és tudós akadémiák tagjairól szóló társadalomtörténeti munkák állnak rendelkezésünkre, melyeken keresztül viszont jól megvilágítható a társadalomtörténet és a tudástörténet elméletének különbözősége is. Az olyan prominens tanulmányok, mint például Christophe Charle munkái a 19. század francia értelmiségieiről és magas rangú hivatalnokairól, vagy az orvosok és jogászok úgynevezett professzionalizálódásáról szóló kutatások a tudás e cselekvőit nem vagy alig vizsgálják az általuk megteremtett és alkalmazott tudás és a diskurzusokba való bevonódásuk szerint, hanem csupán szociális helyzetük, családjuk származása, jövedelmük, szociális hálójuk és hasonlók alapján. Ezek a kétségkívül értékes társadalomtörténeti információk azonban nem tudják tisztázni, hogyan kerülhettek hatalmi pozícióba az említett szerep-, illetve funkcióhordozók. Mert a tudást, mely azok önmeghatározásának alapja, e vizsgálatok alig veszik figyelembe – a tudást, melyet mások „igaznak” vagy „értékesnek” tekintenek, mely pontosan ezáltal a tudás és hatalom összefonódását eredményezi, és amely a szereplők társadalmi pozíciókban való rögzüléséhez vezet. Leegyszerűsítve: abban, hogy megértsük például egy orvos társadalmi pozícióját és funkcióját, családi hátterének vagy jövedelmének a legjobb esetben is csak másodrangú szerepe van, ha van egyáltalán. Az a diszkurzív hatalom a meghatározó, melyet orvosként ki tud bontakoztatni. A hatalom ilyesfajta fogalmára a későbbiekben még visszatérek.

Röviden: a tudás különböző cselekvőinek szerepei nem deríthetők fel a régi társadalomtörténeti raszter alapján (ennek kritikájához vö. CHARTIER 1989), hanem csak a tudás megteremtésének és körforgásának, valamint az ezekből következő feladatoknak és funkcióknak a bemutatásából kiindulva. Ezért nem csupán a polgári társadalomban bármikor rekonstruálható társadalmi profilok, mint a tudósok és professzorok, az orvosok és jogászok léteznek, hanem feltalálók és felfedezők, dogmatikusok és akadémikusok, kollégák, kutatók, szakértők és bírálók vagy éppen kritikusok, eretnekek és disszidensek, szkeptikusok és bolondok is. A lista pedig még hosszan bővíthető, s hogy nem a társadalomtörténet kategóriáit követi, csupán az első szempont. Másrésztől általa nyílik meg a lehetőség arra is, hogy rákérdezhessünk: miféle *önviszonyok* kapcsolódnak össze ezekkel a szerepekkel: vagyis hogyan és milyen feltételek mellett válnak az emberek egy bizonyos tudás szubjektumaivá, illetve milyen fajta önviszony teszi számukra lehetővé, hogy szerzők, kritikusok vagy befogadók, tudósok, szövegértelmezők vagy eretnekek legyenek.

Harmadszor pedig az is megmutatkozik, hogy a tudástörténet nem korlátozódhat az elegáns, ámde meglehetősen egyszerű *a szerző nem létezik (l'auteur n'existe pas)* elképzelésre. Természetesen a szerző mint a jelentés forrása már rég halott – még akkor is, ha zombiként időnként ott kísért az akadémikus tájakon –, de a tudás és

a jelentésteremtés cselekvői vagy aktánsai tömegével léteznek, és nélkülük a tudásrendszerek dinamikája aligha volna megmagyarázható. Ludwik Fleck nem ok nélkül társította a gondolati stílust a gondolati kollektívával. Ha e két fogalmat, mint leegyszerűsítéseket, manapság inkább magunk mögött is hagynánk, a személyzetnek a tudás terén megnyíló cselekvési és beavatkozási lehetőségeit továbbra is alaposan meg kell vizsgálnunk. Útmutatóul szolgálnak ehhez – még ha említésükkel vizet hordok is a tengerbe – Bruno Latour és Hans-Jörg Rheinberger munkái.

A tudást azonban nemcsak megteremtik és elosztják, hanem egyidejűleg be is fogadják. Aligha szorul további fejtegetésre, hogy ez a befogadás – mint már régóta ismeretes – mindig csak látszólag passzív, amint az sem, s ez manapság erősen hangsúlyozandó, hogy ezzel hozzájárul a tudás változásához és további körforgásához – ezzel kapcsolatos fontos vizsgálódási terület a *jobb híján* úgynevezett tudományos ismeretterjesztés (*Populärwissenschaft*) megszgyéje (a szakirodalomra vonatkozó néhány további megfontoláshoz és utaláshoz vö. SARASIN–HAGNER [2008]). Így inkább oda szeretnék kilyukadni, hogy a tudás teljes területe, mely ily módon terjed ki, az ezen a területen ható különböző szerepek és személyek összességével együtt használható leírást nyújthat arról, amit ma „társadalomnak” nevezünk, és amit korábban állítólag objektív társadalmi-gazdasági adatokból kiindulva elemeztünk. Hiszen különböző, sokat hivatkozott posztstrukturalista szerzők – Foucaultól Laclau és Mouffe-on át másokig – mutattak rá, hogy az esszencialista, vagyis úgynevezett objektív adatokra visszamenő társadalomfelfogás már nem lehetséges, mivel a társadalmi összefüggés – egyértelmű határok nélkül – szimbolikus, illetve szűkebb értelemben diszkurzív struktúrákban jön létre, mely elképzelhetetlen létrejötteinek diszkurzív módjától függetlenül, és ezért sosem „objektíválható” véglegesen. Emellett érvel, bár kissé más módon, a deleuze-iánus Bruno Latour is: szerinte nem létezik olyasmi, mint „a” társadalom, csupán az aktánsok közötti sokféle, emberi és nem emberi kapcsolat. Ezek a kapcsolatok összeállnak valami olyasmivé, amit lehet új értelemben „társadalomnak” nevezni, ez azonban ugyanúgy nem érthető meg állítólagos társadalmi-gazdasági „szerkezete”, mint valamiféle ontikus feltétel felől – ahogyan például még Pierre Bourdieu-nél –, amelyre visszavezethető az emberek világának minden jelensége (LATOUR 2007).

Hogy a Latour tézisei körül kialakult vitában ki hogyan foglal állást, arra itt nem térek ki. Számunkra sokkal inkább az a fontos, hogy a tudás területén szereplő számos aktáns alkotta hálózat, a tudás rendszereivel, gyakorlataival és médiumaival *együtt* mindösszesen elegendő ahhoz, hogy tartalmaz, de egyúttal újszerű módon beszélhessünk arról az összefüggésről, melyet a társadalomtörténetesek harminc éve társadalomnak neveztek el, a hagyományos történetírás pedig hatvan éve nemzetnek és politikumnak – és melyet, hogy úgy mondjam, *összefüggésként* nem kívánunk szem elől téveszteni. A társadalomtörténetesek elméletükkel a politikai történelmet kívánták helyettesíteni. Az én javaslatom szerint a társadalomtörténet helyét a tudástörténet foglalhatná el, miközben a politikum kérdését kétségtelesenül nyitva hagynánk, vagy éppen újra megnyitnánk. Vagy még pontosabban szól-

va: ha a társadalom fogalma elemzésünk vezérfogalmaként szerte is foszlik az uj-jaink között, és ahogyan fent elhangzott, talán helyettesíthető volna egy tudástörténeti elmélettel, attól még a politikum, illetve a hatalmi viszonyok kérdése nyitva marad.

Ezzel elérkeztem gondolatmenetem utolsó pontjához: a „genealógia” címszavához, mely kis felsorolásomban a d) pont alatt szerepel.

A genealógiáról való beszéd, mint ismeretes, két dolgot feltételez: először is, hogy a tudás, valamint az érvényesség- és igazságigény jogosságának filozófiai kérdését az említett igények eredetének rekonstrukciója váltja fel. Nem teljesen triviális dolog azt állítani, hogy a tudástörténész hozzáállása a régi szövegekben fellelhető igazságigényekhez alapvetően agnosztikus. Nem méri az érvek értékét, és nem ellenőrzi, ki állt – akár a tudástörténetben is – a mai igazsághoz egy lépéssel közelebb, mint mások, hanem azokat a sokrétű és elszórt feltételeket és kontingenciákat vizsgálja, melyek egy-egy igazság érvényre jutását elősegítették a többivel szemben. Ez nem azt jelenti, hogy a történész nem kortárs, hogy ne érintenék meg a mai, jelenlegi igazságok, hogy ne foglalhatna állást, s hogy ne tudná, miért alkalmazza a történelmi vizsgálódás egy bizonyos módját. Foucault, a genealógus sem maradt közömbös vizsgálata tárgyai iránt. Ellenkezőleg: a genealógiáról való beszéd, mint ismeretes, Nietzsche óta, majd pedig Foucault-nál ismét, második feltételként az igazságok és érvényességigények eredettörténetének rekonstrukcióját olyan történelem formájában implikálja, mely a hatalmi viszonyok története is, mely hatalmi viszonyokat a genealógus úgyszólván a diskurzusok sima felülete alatt fejt meg. Más szóval: a tudás rendszerei, médiumai és cselekvői mindig és alapvetően a hatalmi viszonyok részét képezik, és maguk is hatalmat gyakorolnak (vö. minderről részletesen: SARASIN 2009). A tudástörténet tehát alapjaiban különbözik a régi társadalomtörténettől, amennyiben nem állítja, hogy a hatalom végeredményben mindig bizonyos társadalmi egyenlőtlenségi viszonyokból következik, és ezért belőlük analitikusan levezethető, és nem értelmezi a hatalmat kizárólag politikailag sem. Ehelyett a diskurzusokat és technikai struktúrákat: a kísérleti beállításokat és médiumokat éppúgy hatalommal bíró tényezőkként kezeli, mint az intézményeket, melyekhez cselekvők kapcsolódnak. A hatalom, Foucault nyomán, csupán a másik neve azoknak a viszonyoknak, melyekkel emberek, diskurzusok, eszközök és intézmények fonódnak össze. Az elemző számára és a lényegre tekintve az a paradox, hogy a hatalom mint viszony éppúgy megkerülhetetlen, ebből következően pedig igazából nem bírálható, mint ahogyan bírálni és genealógiailag dekonstruálni lehet, sőt kell is az intézmények hatalmának felhalmozódását vagy a látszólagos igazságok mögötti leplezett hatalmat, hacsak nem akar az ember magasztalójukká válni.

Végezetül már csak azt kell leszögezni, hogy a tudástörténet nem kőbe vésett koncepció, hanem egy gondolati keret kíván lenni, mely a társadalomtörténet *{Sozial- bzw. Gesellschaftsgeschichte}* – legalábbis mérsékelt – materializmusát és ökonomizmusát egy mérsékelt materialista, azaz médiumokat és materiális gyakorlatokat előtérbe helyező „kulturalizmussal” helyettesíti. Mindez a világ, illetve az

„összefüggés” leírását a tudás diszkurzív, mediális, személyi és intézményi formái felől teheti lehetővé, miközben a tudás formái persze csupán a hitrendszerrel és a művészi kifejezéssel összefüggésben tudnak összekötni szubjektumokat, eszközöket és cselekvéseket azzá, ami „társadalmi valóságnak” nevezhető. Végül pedig az igazság és a haladás kérdését, mellyel a felvilágosult társadalomtörténet adós maradt, a kulturalizmus mérsékelt felvilágosodáskritikájával a genealógia felé fordítaná, és a mindent megalapozó hatalmi kérdéssel kapcsolná össze.

Rapajka Gabriella fordítása

Bibliográfia

- BELTING, Hans (2009), *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, C. H. Beck.
- CHARTIER, Roger (1989), Le monde comme representation, *Annales ESC*, 1989/6, 1505–1520.
- CRARY, Jonathan (1996), *Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Verlag der Kunst.
- DASTON, Lorraine–GALISON, Peter (2007), *Objektivität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- FLECK, Ludwig (1993), *Entstehung und Entwicklung einer Wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre von Denkstil und Denkkollektiv*, Hrsg. Lothar SCHÄFER, Thomas SCHNELLE, Frankfurt am Main, Suhrkamp (eredeti kiadás: 1935, Basel, Schwabe).
- GEARY, Patrick J. (2002), *Europäische Völker im frühen Mittelalter. Zur Legende vom Werden der Nationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GEERTZ, Clifford (1987), *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GUGERLI, David–ORLAND, Barbara (Hrsg.) (2002), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich, Chronos.
- HAGNER, Michael–RHEINBERGER, Hans-Jörg (Hrsg.) (1993), *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin, Akademie-Verlag.
- HAGNER, Michael–RHEINBERGER, Hans-Jörg–WAHRIG-SCHMIDT, Bettina (Hrsg.) (1997), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin, Akademie-Verlag.
- HARAWAY, Donna (1996), *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in Elvira SCHEICH (Hrsg.), *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg, Hamburger Edition, 217–248.
- KILCHER, Andreas–SARASIN, Philipp (Hrsg.), *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, 2011/7.

- KOCKA, Jürgen (1986), *Sozialgeschichte. Begriff – Entwicklung – Probleme*, 2., bőv. kiad., Göttingen, Vanderhoeck&Ruprecht.
- LACLAU, Ernesto–MOUFFE, Chantal (1995), *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktio des Marxismus*, Wien, Passagen (eredeti kiadás: *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, 1985, London, Verso).
- LATOUR, Bruno (1987), *Science in Action. How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge, MS, Harvard University Press.
- LATOUR, Bruno (2007), *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LYNCH, Michael–WOOLGAR, Steve (ed.) (1990), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, MS, MIT Press.
- RHEINBERGER, Hans-Jörg (2001), *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen, Wallstein (eredeti kiadás: *Toward a history of epistemic things: synthesizing proteins in the testtube*, 1997, Stanford, CA, Stanford University Press).
- SAPHIN, Steven–SCHAFFER, Simon (1985), *Leviathan and the Air-pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press.
- SARASIN, Philipp (2007), *Diskurs*, in Hans-Jürgen GOERTZ (Hrsg.), *Grundkurs Geschichte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 199–217.
- SARASIN, Philipp–HAGNER, Michael (2008), Wilhelm Bölsche und der 'Geist'. Populärer Darwinismus in Deutschland 1887–1934, *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, 2008/4, 47–68.
- SARASIN, Philipp (2009), *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

LABÁDI GERGELY

Zadig, Zádig, Cserei

Tudásformák a magyar regényben 1800 körül¹

Tanulmányomban Voltaire *Zadig*jának két 1800 körül készült magyar nyelvű átdolgozását vizsgálom, Dugonics András *Cserei*jét, valamint egy 18. század végi ismeretlen kéziratot fordítást. Az értelmezés kiindulópontja az a szemiotikai háttérű szakirodalom, amely a *Zadig*ot, pontosabban annak *A kutya meg a ló* című harmadik fejezetét a detektívtörténet ismeretelméletének, illetve általában véve a tudás, a megismerés szemiotikai paradigmájának egyik alapvető szöveghelyeként értelmezi (ECO 1988a, GINZBURG 1988, GINZBURG 2010). Az alapul vett Eco-féle szemiotikai elemzésből kiindulva feltárulnak a 18. század fordulóján született magyar *Zadig*-átdolgozások sajátos koncepciói: a kéziratot fordítás készítője számára a jelelméleti kérdés érdektelen, az eset morális aspektusaira helyezi a hangsúlyt, továbbá az epizód átdolgozása arra is rávilágít, hogy a fordítás tudományszemlélete és tudásfogalma radikálisan különbözik az eredetétől. Dugonics ellenben nemcsak megőrzi a harmadik fejezet szemiotikai problematikáját, hanem forrását jelentősen kibővítve és lezárt történetté formálja a regényvilág egyik alapkérdésévé teszi a jelek értelmezésének kérdését, valamint a tudás diszkurzív és narratív formáinak viszonyát. Az átdolgozások közti különbséget szembetűnővé teszi, hogy mindkettő végső soron a *Zadig*nak ugyanarra a berlini német fordítására megy vissza. A tanulmány végén amellettt érvelek, hogy az eltérések az egykorú magyar regény hagyományainak újragondolását teszik lehetővé.

1. Zadig és az abdukció – szemiotikai példázat

A véletlen szokásos szeszélye, hogy a *Cserei* modern kiadásával egy időben megnövekedett az érdeklődés Voltaire *Zadig*ja iránt, aminek háttérében az „abduktív fordulat” áll. Jóllehet az utóbbi évtizedek egyre sokszorozódó fordulataival szembeni ellenérzés indokolja, hogy a szakirodalom helyenként óvatosan fogalmaz (WIRTH 1995, 405, SÁNTHA 2011, 39), a fogalom paradigmatisus jelentőségű:

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

„Az abduktív »turn« (fordulat) logikus végpontja a nyelvészet pragmatikai fordulatainak, és a tudománytörténet pragmatikai-hermeneutikai »turn«-jének...” (WIRTH 1998, 48, lásd WIRTH 2000). Az abdukción (vélekedés) peirce-i fogalma iránt megnövekedett érdeklődés mögött végső soron az az elképzelés található, amely azt állítja, hogy „tudásunk nagy része feltételezésekből áll, s így hipotetikus természetű” (WIRTH 1998, 48). Ennek a posztmodern ismeretelméleti beállítódásnak a jeleket olvasó és értelmező detektív a fő figurája, a detektívtörténet pedig – a science fiction mellett – azon egyetlen műfaja, mely 19. századi kezdeteitől fogva az abdukción megjelenítésének irodalmi formájaként szolgál (ECO 1985b, 177, HARROWITZ 1988, 197).

A *Zadigra* irányuló figyelmet dokumentáló *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce* című tanulmánygyűjtemény az abdukción tárgyaló munkák egyik sokat idézett, több nyelvre lefordított kiadványa (ECO–SEBEOK 1988). A kötet szerzői az abdukción a detektívtörténet emblematikus alakjaihoz, Dupinhez és Holmeshoz, illetve módszerükhöz köve tárgyalják, Voltaire kisregényét pedig a klasszikus detektívtörténet lehetséges előképeként tartják számon, jóllehet *Zadig* magát az abduktív következtetést mindössze a harmadik fejezetben használja. A babilóniai ifjú tehát nemcsak azért nem detektív, mert 1747-ben, a kisregény első változatának születése idején ennek nincsenek meg az intézményi feltételei, azaz modern értelemben vett rendőrség, hanem azért sem, mert a módszer nem alkalmazza következtetesen (ECO 1988a, 215, HARROWITZ 1988, 179, FRANK 2003, 23).

A *The Sign of Three Zadigot* idéző tanulmányai a kisregény *A kutya meg a ló* című epizódjával foglalkoznak, amelyben a címszereplő babilóniai ifjút „letartóztatják, bíróság elé állítják és megbírságot adják, mert jól olvassa a jeleket” (SEBEOK–UMIKER–SEBEOK 1988, 52). A Sebeok házaspár a történet összefoglalásakor nem véletlenül használja az „olvasás” kifejezést, hiszen *Zadig* – amint azt a narrátor hangsúlyozza – a természet könyvét, az állatok és a növények tulajdonságait tanulmányozva tesz szert olyan jártasságra, „hogy ezer eltérést is felfedezett ott, ahol más csak egyformaságot lát” (VOLTAIRE 1955, 32). Amikor aztán a királyné szolgálai az elveszett kutyát, a királyéi pedig az elszökött lovat keresik, *Zadig* erre a tudásra támaszkodva részletesen leírja nekik az állatokat, de további információval már nem szolgál, azt állítva, hogy nem tudja, hol vannak. A szolgák nem hisznek neki, és mivel olyan pontosan jellemezte őket, úgy gondolják, ő lopta el mind a kutyát, mind a lovat, ezért bíróság elé idézik, ahol elítélik. Végül mégis előkerülnek az állatok, kiderül *Zadig* ártatlansága, és ő elmagyarázhatja végre, hogy sétája közben a homokban és az erdőben milyen nyomokat talált, hogyan értelmezte azokat, azaz végül miként volt képes a jelek alapján részletesen leírni a valójában sosem látott állatokat.

A tanulmánygyűjtemény dolgozatai közül kettőben kap kiemelt szerepet a *Zadig* harmadik fejezete. Carlo Ginzburg számára e szöveg a feltételezésen alapuló szemiotikai paradigma emblematikus példája, amely egy 19. századi tudományos elmélet és gyakorlat szimbóluma lett: „Ha az okok nem reprodukálhatók, csak hatásaikból következtethetünk rájuk” (GINZBURG 1988, 102–103, GINZBURG 2010, 41–43; K. HORVÁTH 2003). Eco számára szintén nem önmagában, hanem az abdukción pél-

daszövegeként érdekes e részlet, amely egyébként Holmes módszerével is számos analógiát mutat (ECO 1988a, 207). Mivel tehát Eco *Zadig*-értelmezésének tétje valójában az abdukciónak a fogalma, ezért először röviden ezt érintem.

Eco az abduktív következtetés sajátosságait több cikkében is „a bab és a zsák” klasszikus példájával világítja meg: egy szobába belépve az asztalon találunk egy marék fehér babot és egy zsákot, amelynek nem ismerjük a tartalmát, és ezt a helyzetet egy hipotézis felállításával próbálhatjuk megmagyarázni. Feltételezzük, hogy a babok a zsákból valók, valamint hogy ebben a zsákban minden bab fehér. Azaz egy váratlan eredménnyel szembesülve (fehér babok és egy zsák az asztalon) egy különös esetet tételeztünk (a zsákból vették ki a babot), amely mögött viszont egy olyan szabályt kerestünk (a zsákban minden bab fehér), amelyből kiindulva sem az eset, sem az eredmény nem meglepő (ECO 1985a, 167–168, ECO 1988a, 202–204, ECO 1991, 186). Amennyiben szeretnénk ellenőrizni hipotézisünket, belenyúlunk a zsákba – és az is lehet, hogy igazunk van. Persze ez egyáltalán nem szükségszerű, mivel elégtelen ismeretek alapján alkottuk meg a hipotézist – bár világismere-tünk alapján ésszerűnek tűnt feltételezni, hogy a zsák és a bab között kapcsolat van. De még az ellenőrzés is megtéveszthet bennünket, mert könnyen lehet, hogy bár minden bab fehér a zsákban, az eredetileg az asztalon lévő maréknyi babnak semmi köze a zsákhoz. Valami ilyesmi történt *A rózsza nevében* Baskerville-i Vilmos-sal. Eco középkori detektívje ugyan kitalálja, hogy Jorge atya áll a rejtélyes esetek hátterében, de rájön, hogy valójában félreértette a jeleket, s így tévesen következtetett: az ugyanis merő véletlen, hogy a szerzetesek halála összefüggésbe hozható az apokalipszissal, márpedig ő ez alapján következtetett az atya bűnösségére (ECO 1988b, 546–548, 572, RICHTER 1997, 274).

A *Zadig*ot értelmező tanulmányában Eco az abduktív következtetés típusait vizsgálva hármasszintű felosztást javasol (felül- és alulkódolt, valamint kreatív abdukciónak), amit egy negyedik, metaszintű abdukciónak egészít ki. A felülkódolt abdukciónak a szabály kikövetkeztetése az eredményből kvázi automatikusan megy végbe, azaz a szabály adott, az értelmezés pedig azt jelenti, hogy felismerjük: az eredmény az adott szabály esete. Tudom, hogy a „cane” olaszul azt jelenti, „kutya”, ha meglátom ezt a betűsort, akkor különösebb reflexió nélkül rögtön tudom, hogy ez egy olasz szöveg. Persze ha többnyelvű szöveget olvasok, akkor latin vagy angol jelentés is szóba jöhet, azaz a felülkódolt abdukciónak azért nem automatikus, mert a kontextus megkövetelhet egy előzetes, nem feltétlenül reflexív döntést. Az alulkódolt abdukciónak során számos lehetséges szabály közül kell kiválasztani a legvalószínűbbet. Ez azonban nem feltétlenül a helyes magyarázat, és még csak az sem biztos, hogy egyetlen helyes magyarázat van. Peirce és Eco példája az alulkódolt abdukciónak a bolygók mozgásának kepleri felfedezése. A Kepler rendelkezésére álló adatok alapján a Mars pályáját többféle geometriai alakzattal lehetett volna leírni, de ő úgy sejtette, hogy az ellipszis lesz a helyes, amelyet az e szabály alapján feltételezett eredmények a további megfigyelések során igazoltak is. Kreatív abdukciónak esetében viszont egyáltalán nem rendelkezünk előzetes ismeretekkel, a szabályt a semmiből (*ex novo*) kell megteremteni. Kopernikusz például – így Eco – nem valamilyen

különös adattal szembesülve, megfigyelések alapján alkotta meg a heliocentrikus világméretét, hanem pusztán feltételezte létét. Az abdukció e három típusa eltér egymástól abból a szempontból is, hogy igénylik-e a metaabdukciót. A metaabdukció során döntjük el ugyanis, hogy az elsődleges abdukció nyomán kirajzolódó univerzum megegyezik-e a tapasztalattal, azaz összevetjük a hipotetikus megalkotott világot azzal, amiben élünk. Egyedül a kreatív abdukció során kötelező a metaabdukció, az első két esetben ugyanis joggal feltételezzük, hogy a törvény már létezik világunkban (ECO 1984, 39–43, ECO 1988a, 206–207). A *Zadig* harmadik fejezete Eco számára ennek az összetett abdukcióelméletnek a példaszövege.

Zadig a harmadik fejezet nyitányában a korábbiakban elszenvedett csalódások miatt egy falusi lakba húzódik vissza, és magányában a természet könyvét kezdi el tanulmányozni. A metafora arra utal Eco szerint, hogy Zadig a világot kódolt jelek rendszereként fogja föl, a növények és állatok tulajdonságainak vizsgálata során azonban csak a jelölések általános viszonyai érdeklik, nem pedig tudásának igazolása, átfordítása, azaz nem próbálja meg ismereteit saját világában hasznosítani, ami majd a szolgálkkal való találkozás egyik kulcsmomentuma lesz. Eco a harmadik fejezetből az elveszett ló esetére koncentrál, mivel értelmezési folyamata szemiotikai szempontból a kutyáéhoz képest összetettebb (ECO 1988a, 210–215). A jelelmélet felől közelítve a történethez, már maga az alapszituáció is érdekes: a Zadig által észlelt jelek nem a jelhagyás szándékával készültek, és így a fejezet igazolja azt a koncepciót, amely szerint a jel értelmezésekor nem a jel előállítójának intenciója a meghatározó, illetve amely értelmében a jel nem pusztán valami helyett áll, hanem valaki számára áll valami helyett (ECO 1991, 38). A Zadig által jelként azonosított nyomok ráadásul nem egyneműek: vannak olyanok, amelyek közvetlenül egy lóra, mások viszont pusztán tulajdonságokra utalnak. Zadignak tehát egymással össze nem kapcsolódó tények állnak rendelkezésére: itt elment egy ló, valami leverte a port, valami letörte a gallyakat, valami ezüst-, valami pedig aranynyomokat hagyott.

Zadig elsődleges következtetése egy felülkódolt abdukció, mivel az első nyom alapján (a paták nyoma) egyértelmű volt a helyzet: „egy ló volt itt” (ECO 1988a, 212). Zadignak ugyanakkor alulkódolt abdukciót is végre kellett hajtania, amikor eldöntötte, hogy az előbb felsorolt, egymástól független tények egyazon okra mennek vissza, vagy, ahogy Eco fogalmaz, egyetlen „szöveget” alkotnak, hiszen még ekkor is többféle lehetséges magyarázat állt rendelkezésére. Következtetésének azonban csak részben oka az, hogy az adott helyen az a legvalószínűbb, hogy egy lovas nélküli díszesen felszerszámozott ló ügethetett el, Eco szerint legalább ilyen fontos, hogy a király szolgálja egy lovat keres. A történet itt válik igazán érdekessé, mivel Zadig metaabdukciója nem következetes. A szolgálk határozott, és egy azonosítható egyedre irányuló kérdésére („a király lovát” keresik) először leírja a keresett állatot, azaz mint egy nyomozó, feltételezi, hogy az általa megalkotott hipotetikus világ megegyezik a tapasztalattal, ráadásul a párbeszéd kontextusában a szóhasználat is erre utal: „Ez a ló sebes, mint a szél...” (VOLTAIRE 1955, 33). Amikor viszont további információkat követelnek tőle, úgy tesz, mintha a két

2. Zádig és a filozófia vigasztalása – morális példázat²

A bevezetőben említett ismeretlen *Zadig*-fordítás egy Kolozsvárott található kézirat részlete.³ A közel háromszázötven oldalas kézirat részletes címlappal rendelkezik: *Szabad Holmik a' Voltér a'probb Munkái között Mellyeket a' Bétsben Vallishausernél, 1790be kijött Német Nyomtatásból ki szedegetvén, rövidítve fordított Egy Hazafi.* Ez alapján a fordítás forrása pontosan azonosítható: a Bécsben 1790-ben Johann Baptist Wallishausernél megjelent *Voltaire's ausgesuchte Romane, Erzählungen und Dialogen* című négykötetes kiadás (VOLTAIRE 1790).

A bécsi kiadás több szempontból is jellemző esete a korszak könyv- és cenzúra-történetének. Wallishausser eredetileg az 1786-ban indult berlini Voltaire-összes utánnyomására vállalkozott (VOLTAIRE 1786–1787), ám e munkálatokat, mint azt Sashegyi Oszkár kutatásaiból tudni lehet, II. József személyesen állította le, és a későbbiekben is csak Van Swieten közbenjárására engedélyezte az erősen korlátozott terjesztést (SASHEGYI 1958, 117–118). Wallishausser alapvetően nem változtatott a berlini kiadásból átvett művek szövegén, de egyetlen kötet esetében sem követi pontosan forrását. A négykötetes válogatás alapvetően a berlini kiadás első három kötetén alapul, ebben találhatók ugyanis a bécsi kiadás címébe emelt regények, elbeszélések és dialógusok, a Berlinben megjelent további hét kötet a *Tanulmány a nemzetek erkölcséről, szokásairól és szelleméről* szövegét tartalmazza. Az első berlini kötet anyagát teljes egészében közli a bécsi kiadás, a szövegek azonosak, azonban nem abban a sorrendben, s Wallishausser nem is egyetlen kötetben közli az anyagot. A második és a harmadik kötetből csak egy-egy szöveget hagy ki, de itt is eltérő sorrendben, esetenként más kötetben közli őket. A bécsi válogatás, átvéve a berlini kiadás műfajjelöléseit, lényegében teljes egészében közli a berlini kiadás nem történeti jellegű műveit: tizenegy regényt (a megjelenés sorrendjében: *Die Prinzessin von Babylon, Zadig, Der Mann von vierzig Thalern, Mikromegas, Skarmentados Reise, Memnon, Der Weisse und der Schwarze, Wie's in der Welt geht, Der Hurone, Candide, Jeannot und Collin*), harminckét elbeszélést és huszonkilenc dialógust. A harmadik bécsi kötet elbeszélései között ugyanakkor a berlini kiadás 5–10. kötetéből is olvashatunk egy-egy fejezetet.

² A továbbiakban a kézirat címe nyomán (*Zádig, vagy is a' Végezések*) a „Zádig” alakkal a kéziratot változatra hivatkozom.

³ A kötet Kovács Sándor unitárius teológiai tanár tulajdona, aki kolozsvár-monostori lelkesként gondnokától, Hegedüs Miklóstól kapta, a kézirat korábbi története ismeretlen. Köszönöm Kovács Sándornak, hogy engedélyezte az anyag kutatását, Balázs Mihálynak és Balázs Péternek pedig, hogy felhívták figyelmemet a kéziratra.

2.1. Zádig – a kézirat

A magyar Voltaire-recepció szempontjából értékes kolozsvári kézirat a *Zádigon* kívül további tizennégy szöveget tartalmaz.⁴ A válogatás egyik jellegzetessége, hogy az eredeti arányokhoz képest dominálnak a bécsi és berlini kiadásban regénynek nevezett szövegek: az ismeretlen fordító hét regényt ültet át a tizenegyből, de csak három dialógust és öt elbeszélést. Az a tény azonban, hogy a kézirat nem őrizte meg forrása műfajjelöléseit, arra utal, hogy az összeállító számára ez a szempont nem volt releváns. A kéziratban olvasható egyetlen műfaji kategória a címben található *Szabad Holmik*. Az egykorú holmifelfogás a rendelkezésre álló kötet hagyományokhoz képest a kötetek rendezetlenségét, s nem megtervezettségét hangsúlyozza (ONDER 2003, 155–160). Ha figyelembe vesszük, hogy a kézirat csak egyszer tér el a forrás sorrendjétől, feltehető, hogy a Horváth Ádám emlegette „a’ melyiket előbb kaptám, azt, és úgy írtam könyvbe” esetlegessége érvényesült a kézirat összeállításakor is. Mindez persze nem jelenti azt, hogy ne lehetne az összeállítás mögött valamiféle egységet feltételezni, amit a kézirat összeállítója a címben olvasható „rövidítve fordított” kifejezéssel jelez. Ez Péczeli József elképzelését idézi föl, aki szerint néhány kivételes esettől eltekintve csak a szövegek „essenciájokat” kell lefordítani (PÉCZELI 1789, 122), ami értelemszerűen erőteljes értelmezést előfeltételez. Az alcím mellett a kézirat legutolsó szövege alatt olvasható „Vége” szintén a kötet egységként történő elgondolását támogatja. Mindebből az következik, hogy a cím tulajdonképpen a „tartalmat”, azaz a forrás (és a Voltaire-életmű) egészére jellemző társadalom- és egyházkritikai attitűdöt, illetve kulturális relativizmust helyezi előtérbe, a megformálás (és így az értelmezés) sajátosságaira kevésbé fogékony.

A kézirat keletkezéséről, provinciájáról közelebbi információk ugyan nem állnak rendelkezésre, de sem a tágabb kontextust, az 1790-es évek magyarországi szellemiségét, sem pedig a szűkebb közeget, az unitárius kéziratok világát figyelembe véve nem meglepő egy ilyen típusú összeállítás, hisz több olyan adatunk is van, amely a felvilágosodás radikálisabb társadalom- és valláskritikai szövegei iránti

⁴ 1. *A Babiloni Hertzeg Aszszony* (1–54, I/1–110), 2. *Zádig, vagy is a’ Végezések* (55–97, I/111–204), 3. *Szolly igazat ’s bétörök a’ Fejed* (98–101, I/212–216), 4. *Perikles. Egy mostani Görög és egy Orosz* (102–108, I/227–232), 5. *Lucian, Erasmus, és Rabellais* (109–114, I/240–246), 6. *A Vád Ember és a’ Bakkalaureus* (115–123, II/226–235), 7. *Skármentádónak utozása* (124–135, II/133–137), 8. *Memnon, vagy is az emberi böltsesség* (136–145, II/149–168), 9. *Igy folynak mindenütt a’ dolgok* (146–166, II/168–197), 10. *A Huroniai Amerikanus* (167–234, III/3–107), 11. *Peru szigetének (!) meg vétele* (235–245, III/213–224), 12. *Kromvellről* (246–258, III/224–236), 13. *Béts Várossának ostromoltatása* (259–267, III/236–245), 14. *Kandide, vagy is; Még is jo ez a’ Világ* (268–339, IV/3–145), 15. *Millyen Apostoli modon élnek a’ Püspökök* (340–343, IV/164–170) (Voltaire é. n., 344, VOLTAIRE 1790). A címeket a kézirat alapján idézem, az első számpár a kötet számozását, a második a bécsi kiadás kötet- és oldalszámait jelöli.

egykorú érdeklődést igazolja (BORBÁTH 1963, LAKÓ 1997). Mindazonáltal e képsé leegyszerűsítő és megtévesztő: a kézirat egészét itt nincs mód elemezni, a *Zadig*-fordítás módosításai és elhagyásai azonban a kötet egészére nézve is tanulságosak, mert az általános kritikai beállítódás ellenére jelentős különbségekre hívják föl a figyelmet.

2.2. *Zádig* – a kutya meg a ló története

A kéziratot kötet egészére jellemző, hogy a fordító erőteljesen lerövidíti az eredetit, a bécsi kiadás *Zadig*jának kilencvenhárom nyomtatott oldalából például egy negyvenoldalas kéziratváltozat születik, a vizsgálandó harmadik „fejezet” pedig hat helyett alig fél oldal. A rövidítés során megszűnik a fejezetekre történő felosztás, a legtöbb helyen még a bekezdéshatárok sem utalnak az eredeti egységekre, emiatt nem lehetséges teljesen elkülöníteni az egyes részeket. Éppen ezért a *Zadig* harmadik fejezetének „fordítása” az alább következő részletben az eredetileg a megelőző epizódban olvasható próba végével indul, amikor is *Zadig* felesége, *Azora* holtan hitt férje kriptájába megy, hogy a tetem orrát levágva meggyógyítsa szeretőjét:

Leg ottan kést vevén *Azora* magához, ment a' *Kriptába* meg holt *Urának Orrát* le-vagni, és ezzel ujj szeretőjén segíteni. Midőn éppen melléje állott volna, a' késsel, talpra ugrék *Zadig*, félre taszítá magától, és örökösön elhagyá, mondván: Nints miért az ifiu *Özvegy Aszszonyt* motskolni, mert a' te szándékom sem vala nemesebb. Valamint te háládatlan! még holtan tudott *Férjednek orrát* le akartad vágni, ugy amaz is el vitethette a' vizet a' patakról. Enyim többé nem vagy; a' tudományokban keresem ezentul szerentsémet. – Ujra olvasáshoz fogott. Más nap sétálni indult, a' midőn meg látott egy *Kamarás Urat* nagy lelkendezéssel feléje jönni. Még meszszerűn kérdezte nem látta é a' *Királynénak* el tévelyedett kis kutyáját, mert arra felé mondották némellyek menni. *Zadig* mondá hogy nem látta, de ezt a' *Kamarás Ur* el nem hitte. Sőt meg győződék az iránt, hogy nékie bizonyoson el kellett a' kis kutyát lopni melyre nézve a' *Tanáts* eleiben idézte, melytől örökös számkivetésre itiltetett. Azonban elé vetődött a' kis kutya, és *Zadig* az itilet alól fel szabadittatott. Több hasonló szerentsétlen történetek is érdekelték azután őtet, de ő magát hathatoson tudta a' *Filozófiából* vigasztalni. (VOLTAIRE é. n., 59–60.)

2.3. *Zádig*, a filozófus

A kutya meg a ló történetének fenti „fordítása” egyértelművé teszi, hogy a kézirat összeállítója számára érdektelenekek az epizód szemiotikai aspektusai. Ugyanezt az érdektelenséget jelzi a történet egy későbbi pontján a királyné elbeszélése arról, mi-

ért keverték őt össze az utána küldött szolgák egy egyiptomi nővel, Misszuffal. Voltaire-nél a tévesztés alapja az, hogy a szolgák nem ismerték személyesen Astartét, az őt leíró szavak pedig legfeljebb a hasonlóságot garantálják, az azonosságot nem. Az epizód jelelméleti problematikáját viszont kiiktatja a kéziratos fordítás: a kiinduló szituációt átalakítva Astarte azt mondja Zádignak, hogy „nem tudták a' fegyvereknek ábrázatomat le írni” (VOLTAIRE é. n., 83). Azonban ez a szemiotikai aspektus iránti közömbösség mégsem esetleges, a módosítások nem véletlenszerűek, mivel a fordító saját változatába olyan elemeket iktatott be, illetve olyan momentumokat is felerősített, amelyek egy határozott koncepció meglétét jelzik. A változások a tudással kapcsolatos elképzeléseket érintik, és az eredetihez képest a kéziratos fordításban mind a tudás tartalma, mind pedig a funkciója eltérő.

A harmadik fejezet átdolgozásában már a kiinduló szituáció is eltér a forrástól, szó sincs ugyanis arról, hogy Zádig a természet könyvéhez fordulna: a „tudományokban keresem ezentul szerentsémet” kijelentés után a narrátor szerint Zádig „[u]jra olvasáshoz fogott”, ami ebben a formában nem a természet könyvére vonatkozik. A kétféle könyv olvasása közti eltérés jelentősége egyértelmű: Zadig számára a magánélet zűrzavaros világával szemben az Isten által írt könyv a megismerhető, biztos tudást jelenti. A természet könyve toposzának régi hagyománya szerint ugyanis a teremtett világ feletti *szemlélődés* – és Zadig többet látott, mint bárki más – végső soron annak megismerését és megértését jelenti (LABÁDI 2011a). Ez a bizonyosság az ember által írt könyvek esetében nyilvánvalóan nem áll rendelkezésre, elég csak a Voltaire-szöveg első fejezetére gondolni: miután a főhős verekedésben megsérült szeme annak ellenére gyógyult meg, hogy a memphisi orvos gyógyíthatatlannak nyilvánította, az orvos könyvet ír arról – és ezt a mozzanatot a fordító is megőrizte –, miért nem szabadott volna Zadig sérült szemének meggyógyulnia.

Arra a kérdésre, hogy mi a tartalma a fenti változatban olvasható „tudományok”-nak, a jelenet vége ad választ. Itt a narrátor azt állítja, hogy Zádig számára a filozófia nyújt vigaszt. A fordító ezt az eredeti negyedik fejezete elejéről csatolta át ehhez a részlethez, s így megváltoztatta a „tudományok” tartalmát. Voltaire-nél ugyanis Zadig csak a természet könyvének tanulmányozásáról való lemondás *után* fordul a filozófiához és a barátokhoz, ez az elhatárolódás viszont a kéziratos *Zádig*-ban nem következik be (VOLTAIRE 1955, 35). Az, hogy a *Zádig*-ban a pontosabban nem körülhatárolt tudományokat helyezi a narrátor a zűrzavaros emberi világgal szembe, a barokk etikák felől közelítve értelmezhető, éspedig az ember isteni elrendelésének betöltéseként. Példaként szolgálhat erre Faludi Ferenc több maximája is, melyek szerint „tanulással válik ember belőlünk”, a könyvek által válunk emberré (FALUDI 1991, I, 345, 429). A holtakkal való beszélgetés ebben a kontextusban azonban nem a teremtés „Bölcs Végei” megértését tűzi ki célul, mint a természet könyve esetében, azaz a tudomány nem a világ megismerésére való törekvést jeleníti meg, hanem a Hogyan tudunk jól/Istennek tetsző módon élni? kérdésére ad választ. Közismert példa erre az értelmezésre Orczy Lőrinc Bessenyei Györgynek írt epistolája, amely kifejezetten a tudományok e kétféle felfogása köré épül (BESSENYEI

1777, 3–11). Ha így értelmezzük a *Zádig* fenti jelenetében emlegetett tudományokat, akkor voltaképp érthető, hogy miért következhet be már rögtön a döntés másnapján a kamarással való találkozás: az olvasás nem valamely konkrét ismeretanyag elsajátítását jelenti, hanem egyfajta sztoikus beállítódást. Ugyanezt a filozófusértelmezést jeleníti meg Zádig döntése akkor is, amikor annak a mágusnak ítéli a születendő gyermeket, aki nem csillagvizsgálásra vagy retorikára akarja tanítani, hanem „csak” annyit akar, hogy derék ember legyen belőle, és ezt az értelmezést képviseli az a mértékletes gazda is, aki a második estén vendégül látja Zádigot és a remetét: „A ház birtokossa egy Filozofus volt, a’ ki messze lévén a’ világ lár-májától, magát szüntelen a’ Virtusban, és böltsességben kívánta gyakorolni [...] Megállíták [megállapítják] mind a’ hárman [ti. a gazda, Zádig és a remete], hogy a’ világi dolgok nem mindenkor a’ Böltsék gondolattjai szerint folynak.” (VOLTAIRE é. n., 91–92.)

Zádig figurájának az udvariság ethosza felől történő értelmezése természetesen nem Voltaire szövege ellenére történik, hiszen az előző két példa Voltaire-nél is megtalálható, s a narrátor már a regény elején tökéletes udvari emberként mutatja be a főhőst. Az ismeretlen fordító ezeket az első fejezet legelején felsorolt tulajdonságokat meglehetősen hűséggel adja vissza: „tsudára méltó győzedelmet tudott indulattyan venni, nem kívánta, hogy nékie mindenkor igazsága légyen, és igen jól értette, az emberi gyengeség meg kiméllésének mesterségét, semmit jobban tudni másoknál, nem akar még is elég bölts volt mert a’ bölts Emberek társaságát, kereste” (VOLTAIRE é. n., 55). Zádig/Zádig erénykatalógusa megfeleltethető Faludi udvari életbölcsségeinek, az itt felsorolt elemek összességükben pedig a tisztesszínlelés, a disszimuláció erényét jelenítik meg (VÍGH 1997).

Zádig személyiségét ugyanakkor az udvariság nem fedi le teljesen, hiszen az udvari ember a disszimuláció ellenére alapvetően aktív, míg ő inkább passzív, a szenvedélyeit uralni képes, *szemlélődő* bölcs, aki a viszontagságok ellen a filozófiából merít vigaszt. Az elveszett kutya néhány sorba sűrített esete a fordításban éppen ezért nem a tudás, a (tudományos) következtetés problematikáját helyezi az előtérbe, hanem a(z udvari) világ felől a bölcslet érő kihívásokat: az epizód abban különbözik döntően Voltaire-étől, hogy végig egyértelmű a szituáció, nincs szó félreértésről, csak a kamarás és a bírák önkényéről. Zádig hiába állítja, hogy nem tud semmit, nem hisznek neki, meghurcolják. E szemlélődő magatartás elsődlegességét jelzi, hogy Zádigtól eltérően Zádig számára sem Azora, sem az elveszett kutya története nem kérdőjelezi meg az ilyen értelemben vett filozófia szerepét, és nem vonja kétségbe a filozófuszerep lehetőségeit.

A magyar változat néhány részletet a fordítás határozott kihagyásai ellenére is meglehetősen hűséggel ad vissza. A megőrzött részletek kisebbik része a kéziratos kötet más szövegeiben erőteljesen jelen lévő egyházkritikához kapcsolódik. Például a fordításban mindössze néhány sorra rövidült negyedik fejezetben is megmaradt a griffmadárról szóló tanítás kapcsán kiobbant vita kritikai éle, s Zádighoz hasonlóan Zádignak is sikerül Sétok rabszolgájaként megváltoztatni a babonás(nak minősített) ezeréves szokást, ahogy Almona is ugyanúgy megszégyeníti a kéjsóvár papokat.

A hűen megőrzött mozzanatok zöme az udvarisághoz kötődik, s így a harmadik fejezet erőteljes rövidítéséből levont következtetéseket a magyar változat egésze is alátámasztja. Az udvariság problematikája kapcsán a fordítás lelegején olvasható Zádíg-jellemzést már idéztem, de ide kapcsolható a főhős miniszterségének leírása is, amely az eredeti hat példából négyet maga is közöl: ki szereti jobban az apját, ki legyen a születendő gyermek apja, melyik lábbal kell belépni a templomba, hogyan lehet hasznosan eltölteni a szabadidőt. E problémák révén az olvasó, akár csak a babilóniaiak, meggyőződhet Zádíg bölcsességéről, igazságosságáról, mértékletességéről, ízléséről, ugyanakkor az is kiderül, hogy e példák Zádígjára, az ideális államférfira „az Udvariak haragudtanak” (VOLTAIRE é. n., 65). A jó kormányzás ellenpontja is hasonló részletességgel jelenik meg a magyar változatban: az elszegényedett halász, aki a bekövetkezett eseményeket Zádíg távozásával köti össze történetében, a rossz kormányzás egyéni következményeire helyezi a hangsúlyt. Az Ogul rabságában szenvedő Astarte az elbeszélés során viszont az egyéni aspektus felvillantása mellett részletesen ábrázolja a vezetés alkalmatlanságát is: hisz annak következményeként roppan meg a rend, s tör ki a kül- és belháború. A királyné történetében a *Zadighoz* hasonlóan a magyar változatban is kulcsszerepet kap az Egyiptomban megmentett fiatal nő, Misszuf önkényeskedése. Ez önmagában azért meglepő, mert Misszuf történetének első fele a *Zádígban* a nő nevének említése nélkül szerepel, ráadásul a babilóniai lovasok megjelenése is kimarad a fordításból, azaz a zűrzavar kirobbanását Astarte elbeszélésekor nem lehet visszakötni Zádíg korábbi cselekedetéhez. A fordító a jelenetet tehát nem a gondviseléshit, hanem az udvari világ problematikája felől interpretálja.

A most felsorolt példákhoz hasonlóan az eredetihez közelítő részletességgel adja vissza a fordító a regény végén található remeteepizódot is, amelyből viszont néhány apróbb elem kihagyása Misszuf esetéhez hasonlóan döntő különbséget jelent. Megtudjuk a fordításból, hogy a remete miért lopta el bőkezű vendéglátójától a serleget, s hogy miért adta azt oda a fősvénynek, illetve miért gyűjtotta föl a bölcs házát, és ölte meg a derék özvegy unokaöccsét. Más szóval megtudjuk, miért kell a halandóknak felfüggeszteniük ítéletüket: azért, mert „az emberek mindenről kőzönséges ítéletet téznek, a' nélkül, hogy mindent tudjanak” (VOLTAIRE é. n., 94). A fordító mindezekben Voltaire-t követi, azonban a jelenetből kimarad az a párbeszéd, amelyben Zádíg azt tudakolja az időközben angyallá vált remetétől, hogy miért nem lehet csak jó a világban, s miért van jelen a rossz is. A kérdésre adott válasz az eredetiben megrendíti a gondviselésbe vetett hitet, az angyal szerint ugyanis „Akkor [...] ez a föld másik föld lenne...” (VOLTAIRE 1955, 92). Ugyanígy kihagyja a fordító az angyal kissé kaotikusnak tűnő felsorolását arról, hogy egy-egy esemény mi minden lehet: isteni büntetés vagy jutalom, megpróbáltatás és előrelátás eredménye. A magyar fordításban az angyal minden magyarázat nélkül egyszerűen megparancsolja Zádígnak, hogy imádjá Istent. A következtetés ebben az esetben is ugyanaz, mint az előző bekezdés végén: a *Zádíg* szövegvilágába az egyházkritikai él ellenére sem illeszthető bele a gondviselésben való hit kérdéssé válása.

A *Zádig* esetében a helyzet a néhány évvel korábbi erdélyi *Spectator*-fordításhoz hasonló. E szöveg készítője is úgy állítja össze a válogatást, hogy abban két központi probléma kerül előtérbe: az egyik az ész megfegyvelésének, az ítéletek felfüggesztésének szükségessége melletti érvelés, a másik pedig az udvariság ethosza. Míg az előbbi legfontosabb állítása, hogy az embernek e kiismerhetetlen világban az isteni gondviselésre kell hagyatkoznia, utóbbi szerint az udvariság világnak és magatartáskódexének szemmel látható és megfordíthatatlannak tűnő erőzítője az oka annak, hogy a világi aktivitás legdicséretesebb formái mellett is „Szemlélő Uram” a *vita contemplatívát* minden más életforma fölé helyezi (BALÁZS–LABÁDI 2003, 19–24).

3. *Cserei és a történet – példázat a tudásformákról*

1808-ban, a *Cserei* megjelenésének évében Kölcsey Ferenc már jelzi, hogy Voltaire *Zadigja* volt a forrás, ám magát a tényt egyáltalán nem tekinti meglepőnek. Horváth János viszont száz évvel később a „Voltaire és Dugonics!” kissé hitetlenkedő felkiáltásával jelzi a kapcsolat szokatlanságát, és Kerényi Ferenc szintén „furcsa, egyszeri találkozás”-nak minősíti *Zadig* és *Cserei* egymáshoz való viszonyát (HORVÁTH 1907, 545, KERÉNYI 1975, 170). A rácsodálkozás persze indokolt, mert alapvetően megválaszolatlan a kérdés, miként került Dugonics kezébe a *Zadig*. Voltaire ugyan jól ismert szerző a felvilágosodás kori Magyarországon, azonban „kultusza” abban az eszmei környezetben, amelyben Dugonics művei születtek (BARÓTI 1971, SZÖRÉNYI 1996), a klasszikus drámák és az *Henriade* szerzőjére irányul (TARNAI 1959, 71, PENKE 1985), ehhez viszont a kisregény nemigen kapcsolható. Az is kérdéses, Dugonics hogy jutott a forrásokhoz, könyvtára ma ismert anyagában mindenesetre egyetlen Voltaire-mű sem szerepel (GYURIS 1972).

A magyarítás forrásvidékét Horváth János a nehézségek ellenére is megnyugtató módon tisztázta, amikor a kimaradt epizódok alapján igazolta, hogy az 1775-ös francia kiadást alapul vevő német kiadásban kell a kiinduló szöveget keresni. Az általa megnevezett 1786-os berlini *Voltaire's sämtliche Schriften* mellett, amely a tulajdonképpeni forrásnak tekintendő, e kritérium alapján a kéziratos kolozsvári fordítás alapjául szolgáló 1790-es bécsi kiadás is szóba jöhet (amelyhez, bár tudott a kiadásról, Horváth nem jutott hozzá [HORVÁTH 1907, 547]).

3.1. *Cserei* – a kutya meg a ló története

Horváth János tanulmányában részletesen összeveti Voltaire szövegét Dugonicséval, amelyet alapvetően olyan szövegnek lát, amely a felismerhető forrás ellenére önálló: „Dugonics komolyan veszi magát a történetet, regényt kezd széles alapon. Nem fordít tehát, bár sok helyütt nagyon közel jár az eredeti szöveghez” (HORVÁTH 1907, 548). Mivel Dugonics változata meglehetősen hosszú, ám jól hozzá-

férhető (DUGONICS 1808, 45–59, 1975, 27–35), a harmadik fejezet értelmezésekor Horváth összefoglalásából indulok ki:

Cserei, I. sz. 3. r. (Esze mélysége.) Cserei nem űzi el Malibát, csak anyósára bizza. Kerüli a társaságot; kiköltözik Keviből egy fasátorba Soroksár átellenében. Vizsgálja a természetet. A fejedelemkisasszony (Örkény) inasai egyszer egy elveszett ebet, később egy lovat keresnek. Cserei mindkettő jellemző méreteit, sajátosságait megmondja nekik. Az inasok feljelentik, poroszlók jönnek érte s a budai csonka toronyba zárják, ugyanoda, a hova Dugonics egy régebbi regényhősét, Etelet, zárták volt. Kivallatják, előbb a lólopás iránt, majd tisztességesebb börtönt adva neki, a kutya ügyében. A vallató bíró maga Telekes. Az inasok meghozzák a hírt, hogy a ló, meg a kutya előkerült. Cserei kiszabadul. Egy rabot lát megszökni, de a kérdezősködő poroszlóknak, az eddigieken okulva, nem árulja el. Ezért is majdnem becsukták.

Eltérések: Zadig elűzi Azorát; Cserei Malibát nem; Voltairenél az ítélezésnél előbb kerül szóba a kutya, azután a ló, Dugonicsnál fordítva, mert „a paripalopás főbenjáró dolog Magyarországon”; ott még a megfejtés előtt, a bírák szegyenére, itt csak utána kerülnek meg az állatok. Dugonics hosszadalmasságát többé nem emlegetve, fontosabb különbségek – toldások – is vannak. Dugonics u. i. korábbi regényeihez akarja fűzni Csereit is néhány szállal (pl. a Csonka-torony s Etele emlegetése), ezért a vallatást a személyazonosság megállapításával kezdi, hogy kitűnjék Cserei rokonsága előbbi regényei hőseivel. (HORVÁTH 1907, 551.)

3.2. A Cserei világa

A fenti összefoglaló alapján az eredeti és az átdolgozás Horváth emlegette közelsége a harmadik fejezetben is egyértelműnek tűnik: megmaradt a *Zadig* minden olyan eleme (elveszett állatok, nyomok, nyomolvasás, párbeszéd a szolgálkkal), amelyek Eco számára fontos szöveggé tették Voltaire kisregényét, a felsorolt eltérések pedig a jelek felismerése és értelmezése szempontjából érdektelenek. Bár Horváth e rövid ismertetése kétségtelenül pontos, a *Cserei* kapcsán mégsem lehet *A kutya meg a ló* Eco-féle szemiotikai elemzését újramondani. Dugonics módosításai, betoldásai és elhagyásai miatt az epizód döntően más értelmezési lehetőségeket nyit meg, amelyek érintik mind a kiinduló metaforát, mind a természet tanulmányozásának tárgyát és célját, mind pedig a tapasztalati és a lehetséges világ kapcsolatára vonatkozó metaabdukiót.

A *Zadig* harmadik fejezetének eseményei a természet könyvének metaforájából indulnak ki, ami Ecónál kulcsmomentum, mivel a világ szemiotikai felépítésének metaforájaként értelmezi. Dugonics az eredeti szöveg könyvmetaforáját az európai hagyományban egyáltalán nem szokatlan módon a tükörmetaforával bővítve idézi, s ez önmagában kifejezetten felerősíti a természet könyvének klasszikus jelen-

tését, hiszen a kettő együtt rendszerint az Isten teremtette természet szemlélése révén közvetlenül hozzáférhető jelentés bizonyosságát fejezi ki (LABÁDI 2011a) – elég ezzel kapcsolatban *A rózsza nevére* gondolnunk, ahol Vilmos ebben az értelemben idézi a Brunellus-epizód elején Alanus ab Insulist (ECO 1988b, 29). Dugonics azonban eltérő értelmezését adja a tükörmetaforának, amikor a természet tanulmányozását nem Isten, az isteni rend, hanem az emberi megismerés lehetőségeként érti: „[Cserei] Hogy e’ magános lakásában valami böcsületes foglalatossági lögyenek; magát egészen a’ természetnek vizsgálására adta. Ennél ő gyönyörködtebb tudománt nem vélhetött. Ezt látta ő olyan tükörnek, melyben magokat mögláthattják az embörök...” (DUGONICS 1808, 46). A metafora sajátos interpretációja (a természetben a megfigyelő önmagát látja meg) ismeretelméleti szempontból azért jelentős változtatás, mert a *Zadiggal* ellentétben Dugonicsnál a természet tanulmányozása kapcsán egyáltalán nem esik szó annak isteni eredetéről, illetve a benne foglaltak isteni bizonyosságáról. Ennélfogva a *Cserei* tükörmetaforája betű szerint annak a relativizmusnak a megfogalmazása, amely a megfigyelő szerepét hangsúlyozza a megismerésben, és amely magát a világot is a megfigyelő tekintete nyomán létrejövőként érti. Dugonics a természet vizsgálásáról szóló mondat folytatásában ezek után az eredeti könyvmetaforát is kissé módosítva értelmezi: Cserei szerint ez egy olyan könyv, amelyben az olvasók „olyan oktatásokat tapasztalhatnak, melyek nélkül senki se mondhattya magát tanulttnak” (DUGONICS 1808, 46). Az értelmezés megtartja a metafora jelentésének két fontos aspektusát (ez a könyv mindenki számára hozzáférhető és értelmezhető), a hangsúlyt azonban a tanultság fogalmát használva a tudás intézményes, könyveken alapuló felfogásának kritikájára helyezi.

Dugonics átdolgozásában a kiinduló metafora mellett jelentősen megváltozott a természet tanulmányozásának tárgya és célja is, annak ellenére, hogy Cserei *Zadighoz* hasonlóan szintén nem akarja kiszámolni a víz hozamát, és nem kutatja a selyemkészítés új módjait. Míg *Zadigot* az epizódban ismereteinek gyakorlati alkalmazása valóban nem érdekli, addig Cserei praktikus természetvizsgáló. Ugyanis nem pusztán a növények és állatok tulajdonságait vizsgálja, azaz nem a jelölések általános viszonyai érdeklik, hanem gyakorlati szempontok vezérlik: a természet világát, a természetben tapasztalt eseményeket az emberi világra vonatkoztatva értelmezi. Ezért például azt nézi, hogyan lehet a homokot megkötni, hogyan válhatna jobb vadásszá, vagy melyek a lovak és a kutyák tulajdonságai. A természet könyve tanulmányozásáról szóló sorok a metaforáról korábban megállapítottakat is árnyalják, mivel a tanultság, a tudás fogalmát egyértelműen a praktikus ismeretek, a „tenni tudás” felé bővítik.

A harmadik jelentős különbség a kutya meg a ló esetének feldolgozásában a főszereplő által végrehajtott metaabdukció. Eco számára végső soron azért vált a *Zadig* módszertani jelentőségű példázattá, mert az elveszett lovat kereső szolgálkkal folytatott párbeszéd rávilágított *Zadig* „episztemológiai skizofréniájára”: míg a szolgálk végig egy konkrét egyedre kerestek, addig *Zadig* félreérthető módon egy hipotetikus egyedre vonatkozó következtetéseit osztotta meg velük, tudását végül

azonban nem mérte a tapasztalati világhoz. A metaforához és a természet tanulmányozásának kérdéséhez viszonyítva talán e téren a legnyilvánvalóbb Dugonics változtatása. A lovász nyitókérdése a forrástól eltérően nem konkrétan a fejedelem lovára vonatkozik, hanem általánosan fogalmaz: „Láttál-é erre egy Paripát?” (DUGONICS 1808, 49). A gyorsan kibontakozó párbeszédben Cserei hiányos mondatai a paripa egy-egy tulajdonságát nevezik meg, a lovász pedig egyre növekvő örömmel helyesel, végkövetkeztetése ennél fogva magától értetődő, mindketten ugyanarról a lóról beszélnek: „Láttad minden bizonynyal” – jelenti ki az összes tulajdonság elhangzása után. A kijelentés implikálta, el nem hangzó kérdésre (Hol van a ló?) azonban meglepő feleletet kap Csereitől: „Soha életömben nem láttam. Azt se tudom: van-é a’ Fejedelemnek ezüst-patkós lova”. A válaszban az abduktív következtetések felől nézve nem az az érdekes, hogy Cserei nem látta a lovat, hanem az, hogy Cserei bármiféle egyértelmű utalás nélkül is tudja, hogy a lovász a fejedelem lovat keresi – ráadásul maga a narrátor sem ad semmiféle támpontot arra nézve, hogyan juthatott Cserei erre a következtetésre. Dugonics főhőse tehát ugyanúgy felül-, illetve alulkódolt abdukciót hajt végre e kijelentést megelőzően, mint Eco példájában Peirce a török kormányzó felismerésekor (ECO 1988a, 219): Cserei tudja, hogy egy ilyen kiváló tulajdonságokkal bíró, díszesen felszerszámozott lovat a 10. századi Magyarországon csak jelentős személyiség birtokolhat (ez a felülkódolt abdukció), a szóba jöhető méltóságok közül pedig úgy tippel, hogy a fejedelemről van szó (ez az alulkódolt abdukció), és igaza is lesz. A jelenetben Cserei tehát egyáltalán nem fél alkalmazni abduktív következtetéseit, és amilyen praktikusan tanulmányozza a természetet, ugyanolyan magától értetődően hajtja végre a metaabdukciót: nem retten meg. E magabiztosság háttérében az újkor bűnügyi történeteire hasonlóan a világ isteni rendjében való hit munkál, Dugonics regényének egyik tétje ennek a hitnek az igazolása, még ha nem is oly explicit módon, mint *Az arany percekben* (DUGONICS 1898, ASCARI 2007, 17–30).

A fentiek fényében az is érthető, miért lett Dugonics átdolgozásában az eredeti fejezet *A kutya meg a ló* címéből *Esze mélysege*. Dugonics valóban megőrzi minden elemet, azonban a betoldások révén főhőse különbözik a detektívlogikát használó, ám a detektívlogika következményeit fel nem vállaló Zadigtól. Cserei nagyon is nyomozóként viselkedik, ráadásul neki az a szerző-isten is megadatott, aki Dupin és Holmes számára: Telekes, Cserei meghitt barátja és a bírák jó famulusként helyeselnek következtetéseit hallatán. Éppen ez magyarázza, hogy a *Zadig*gall ellentétben Dugonics szövegében előbb ismerjük meg a jelek észlelésének és értelmezésének részleteit, és csak utána lesznek meg az elveszett állatok. A sorrend megváltoztatása egyrészt jelzi, hogy Dugonics tisztában van az eredeti kiábrándult-ironikus beállítódásával, másrészt a szövegvilág szereplői számára is nyilvánvalóvá teszi, hogy Csereinek igaza van.

Úgy gondolom, hogy az epizód most bemutatott értelmezése nemcsak a *Zadig* szemiotikai interpretációja miatt lehet érdekes, hanem a *Cserei* egészének értelmezése szempontjából is. Dugonics sok helyen jelentősen változtat, forrásához képest gazdagabban részletezett világot épít föl. A harmadik rész felhozott változtatásai

közül egyedül a tükörmetafora az, amelynek nincs előzménye vagy folytatása a regény egészében, ezért úgy látom, hogy az *Esze mélysége* alapján a következő irányokba lehet elindulni a szöveg értelmezésekor: a bővítés bizonyos elemei a tudásformák egymáshoz való viszonyát érintik, elmélyítik az intézményesített, könyvekhez kapcsolódó tudományos tudással kapcsolatos szkepszist, és vele szemben a tapasztalati, nem intézményesített, úgynevezett narratív tudás értékét hangsúlyozzák. Másrészt a jelek kérdésének további vizsgálatára is lehetőség nyílik, mivel a regényben további szituációk is előfordulnak, amelyekben a szereplők – sikeresen vagy sikertelenül – jeleket értelmeznek. Legvégül pedig felmerül a kérdés, miként értelmezhető a regény szövegében és paratextusaiban hangsúlyosan jelen lévő történetté formálás, a *Zadig* szándékos töredékességéhez képest egyértelmű kezdettel és véggel rendelkező cselekmény kialakítása.

3.2.1. *Cserei* – a tudásformák konfliktusai

A könyvbeli tudás kritikája a felvilágosodás korának egyik közhelye, Dugonics pedig már a forrásban is található ilyen értelmű passzusokat, például rögtön a kutya meg a ló esetét követő *Csereinek új veszedelmei* című fejezetben Voltaire nyomán halad, amikor kifejezetten hangsúlyozza a tudás intézményes, könyveken alapuló felfogásának előző részben megfogalmazott kritikáját. A negyedik fejezet kiindulópontja ugyanis az, hogy Csereit – „maga-is tanultt lévén” – tőköli kastélyában egyre gyakrabban látogatják meg „tanultt embörök”, és az egyik ilyen találkozón a főhős súlyos konfliktusba keveredik „a’ Tudóskákkal” (DUGONICS 1808, 60). A konfliktus oka, hogy nem olvasta egyikük korábban írt könyvét. Maga a jelenet megtalálható Voltaire-nél is, ám Dugonics élesebbé teszi a tudós és a tanult tartalmi konfliktusát: egyrészt a kicsinyítő képző következetes használatával („Tudóskák”) felerősíti az eredetiben semleges megnevezés ironikus hatását. Másrészt azon – az *Esze mélysége* ismeretében tett – kiegészítéssel, amelyben Csereit és a pannóniai tudósokat egyaránt „tanultt”-nak nevezi, tovább mélyíti az ellentétet. Ráadásul Dugonics egy apró változtatása, nevezetesen hogy Cserei könyvtáráról nem tudunk meg semmit – nem is biztos, hogy van –, még nevetségesebbé teszi a tudósoknak a könyv médiumához kötődő tudását. Zadigot azért látogatják a tudósok, mert a negyedik fejezet elején megnyitja előttük saját könyvtárát, Cserei viszont semmi hasonlót nem tesz: a tudósok, akárcsak az asszonyok és a szüzek, egyszerűen nem hagyják, hogy elvonulva, magányban éljen, pedig a Babilon külvárosában házat nyitó Zadiggal ellentétben Cserei kifejezetten azért költözik el, „Hogy magát az emberi társaságtúl inkább elszakaszsa...” (DUGONICS 1808, 60).

Cserei azonban nem véletlenül keveredik ilyen konfliktusba, hisz a regényben már korábban is találkozunk a tudás diszkurzív, intézményes formáinak erőteljes kritikájával. Úgy tűnik, Dugonics főhőse hátterének kidolgozásakor kifejezetten ilyen irányba bővíti a forrásszöveget, amit rögtön az első fejezet két jelentős módosítása is jelez. A narrátor Zadig bemutatásakor természettudományi ismereteit

a „rég-i káldeusok” tudományának ismeretéhez köti, ami nem vág egybe a vallás tanításaival és az állam érdekével (VOLTAIRE 1955, 27). Voltaire-nél tehát a tudományos tudás kritikája elsősorban nem a közegre és a formára irányul, hanem képviselőinek hatalmi korrupciójára, emberi gyarlóságaira, azaz e kritika *A kutya meg a ló* epizódja kivételével nem hangsúlyozza a tapasztalati úton megszerzhető tudás jelentőségét. Dugonics regényének narrátorától viszont azt tudjuk meg, hogy a tanultként bemutatott Cserei egyrészt nem a könyvekből szerezte tudományát, hanem Magyarországra érkezve az első két évben a „leg-tanultabb” pannonokkal folytatott *beszélgetésekből*. Másrészt pedig – bár ezen „tanulmányát soha mög-nem-bánta” – a nem tudósoktól már ekkor is „többet tanult”: görög kereskedők avatják be a csillagászatba, bányászoktól szerzi az ércekre vonatkozó ismereteit, és a harmadik fejezetet előkészítendő még azt is megtudjuk, hogy Cserei a lovászok társaságában már ekkor megismeri a lovak tulajdonságait, gyógyításuk módját, valamint a kutyák „tulajdonát, és hasznát” (DUGONICS 1808, 9–10).

Szintén az első szakasz első részében olvasható az orvosaffér, amely alátámasztja, hogy Cserei tanulmányainak bemutatása nem esetleges. Voltaire-nél kétségtelenül a könyvbéli tudás szatírájaként értelmezhető, hogy a memphisi orvos Zadig sérült bal szemének meggyógyulása után írja meg könyvét arról, miért nem lehetett Zadig bal szemét meggyógyítani, és miért nem szabadott volna meggyógyulnia. Ezért Horváth Jánosnak alighanem igaza van abban, hogy Dugonics változtatása (Cserei orvosa még a gyógyulás előtt írja meg könyvét) „eltompítja Voltaire szatíráját” (HORVÁTH 1907, 549). A változtatás azonban a történet koherenciája felől nézve indokolt: egyrészt Cserei jegyese, Lépa hűtlenségének motiválásául szolgál, másrészt pedig Dugonics egy olyan elemet is beleszó a történetbe, amely a tudás kétféle formája közötti ellentétet az epizód tétjévé teszi, és megmagyarázza a könyv megírásának megváltozott időpontját. A Csereihez hívtat német orvos ugyanis konfliktusba keveredik a sérültet ellátó „gyógyító asszonyok”-kal, mert azok „az Orvosi mesterségbe” ártották magukat (DUGONICS 1808, 26). Az orvos Lépához visszatérve rögtön megírja könyvét a régi orvosokra hivatkozva, ezt elolvassa Cserei jegyese, és korábbi hite és tette ellenére – Lépa választotta ki a gyógyító asszonyokat! – meggyőződik arról, hogy vőlegénye szeme sosem gyógyulhat meg, ezért Semirához hasonlóan ő is hozzámegy ahhoz a támadóhoz, aki vőlegénye sebének okozta. Cserei szeme azonban, mint a narrátor jelzi, ugyanabban az időben és pont annyi ideig gyógyul, amennyi idő alatt a német orvos megírja könyvét, a könyv megírásának megváltozott időpontja éppen ezért kielezi a kétféle orvosi tudás ellentétét. Sőt néhány oldallal később még a Csereiinek házi orvosságát kereső Maliba is nevetségesen tudatlannak tartja a bal szemét meggyógyítani nem tudó budai orvost. Mindezek mellett a narrátor azzal is kiemeli az ellentétet, hogy a gyógyulás után Cserei csak azért nem utazik tüstént Lépához, mert „az orvosló vén-asszony”, vagy ahogy máshol nevezi, „a’ vén Orvos”, megtiltja neki (DUGONICS 1808, 28). A narrátor tehát a *Lúdas Matyi* elbeszélőjével, illetve általában a korabeli orvosi-népfelvilágosító irodalommal szemben egyértelműen a nem könyvbéli tudás mellett tesz hitet (FAZEKAS 1955, I, 172, PÁLFI 2009).

A történet néhány további, az előzőekkel egybevágó utalásával szemben a kritika érdekes módon nem terjed ki az írásbeliségre. Az írni-olvasni tudás önmagában vett jelentőségét nem kérdőjelezi meg a szereplők: Cserei úgy gondolja, hogy verssel is bejuthat a fejedelemhez, sőt az írástudatlan Taksony szerint életét is annak köszönheti, hogy Órkény tud olvasni, és még ha a kontextus szatirikus is, az indiai kereskedő is azt állítja a mekkai vásárban, hogy Bráma találta föl az olvasást, ami „az embört okossá tette” (DUGONICS 1808, 68, 75, 143). Az írásbeliség jelentőségét a szöveg világában az magyarázza, hogy a szereplők az írást alapvetően praktikus célokra használják, például levelek útján tartják egymással a kapcsolatot (DUGONICS 1808, 114, 148, 221, 225), és még az említett vers is tipikus alkalmi költemény. Mindazonáltal ha meg nem is kérdőjeleződik az írásbeliség haszna, a regény végén a remetével folytatott, voltaire-i előképpel nem rendelkező párbeszéd az *olvasó* számára is explicitté teszi a gyakorlat és a tapasztalati úton szerzhető tudás elsőbbségét. Míg Zadig egy olyan remetével találkozik, aki kezében tartva a sors *könyvét* azt figyelmesen olvassa, addig Géra, Dugonics remetéje, nem tart a kezében semmit, csak metaforaként említi Csereinek az élet könyvét, miközben valójában a tapasztalás jelentőségéről beszélgetnek. „A’ tapasztalás inkább mögösmerteti veled az igazságot, mint-ha én néköd arrúl ebben a’ barlangban egész esztendeig papolok” – jelenti ki Géra, és Cserei egyetért vele, így indulnak neki útjuknak (DUGONICS 1808, 242–243).

3.2.2. Cserei – a jelek problematikája

Voltaire műve Eco szövegei felől nézve a jelek értelmezhetőségének problémáját, a megismerés lehetőségének kérdését tematizálja. Zadig és a kisregény olvasója számára a Jezrad angyallá lett remete teszi nyilvánvalóvá, hogy az embernek nincs lehetősége jól értelmezni a jeleket, mert észlelheti ugyan őket, de nem ismerheti föl a valódi összefüggéseket: az ember „mindenről ítél”, ám „anélkül, hogy bármit is tudna” (VOLTAIRE 1955, 92). Így hát sohasem tudhatjuk, hogy az aktuális események, jelenségek mit jelentenek, nem tudhatjuk, hogy Isten büntetései vagy jutalmai-e éppen. A világ nem megismerhető.

Láthattuk, hogy a kéziratos fordítás szerzője számára a jelek olvashatósága nem merül fel problémaként, az ember nem tudhat ugyan mindent, de nem is kell tudnia, egyetlen dolga hinni Istenben és az isteni gondviselésben – hisz a világ érthető. Dugonics szintén a világ érthetősége mellett érvel a huszadik fejezetben, a remeteepizód átdolgozásában, azonban nemcsak az eredetihez, hanem a kolozsvári kézirathoz képest is jelentős változtatást hajt végre azzal, hogy remetéje nem változik angyallá. Hiába tehát az egyes részletek eredetihez való közelsége, a jelelméleti problematika szempontjából a lényeg változik. Géra is csak ember, mint Cserei, fölényét nem az angyali tudás adja, hanem az, hogy emberként is járatos „az égi titkokban”, azaz tudja értelmezni a jeleket, „az Isteni röndölésöket” (DUGONICS 1808, 259–260). Dugonics szövegvilágában tehát nem pusztán az isteni gond-

viselésre való ráhagyatkozás miatt lehet tudni, hogy Isten büntet vagy jutalmaz-e. Az persze Dugonics változatában is igaz, hogy az emberek többsége nem képes a jelek adekvát értelmezésére, de Géra példájának jelentősége az, hogy az ember számára elvileg és gyakorlatilag sem lehetetlen a megértés – ennek megfelelően a *Zadig*gal ellentétben fel sem merül, hogy pusztán Cserei volna méltó megtudni az égi titkokat. Ezt a következtetést erősíti az is, hogy a *Csereiből* a kéziratos fordításhoz hasonlóan kimarad az isteni rend kiszámíthatatlanságát jelző felsorolás.

Dugonics regényében a jelek értelmességébe és értelmezhetőségébe vetett bízalom a remeteepizód mellett más helyeken is megnyilvánul. *A kutya meg a ló* átdolgozása kapcsán már láttuk, hogy Cserei számára a nyomoknak a megismerésben betöltött szerepe egyáltalán nem kérdéses. Ez a magabiztosság a regényben nemcsak Csereihez köthető, hanem más szereplőkhöz is, és nemcsak az indexikus és ikonikus jelek kapcsán figyelhető meg, hanem az önkényes jelek kapcsán is. Cserei szolgája számára magától értetődő, hogy az a szélvész, amely őt Visegrád alatt majdnem elveszejtette, urának szerencsétlenségét jelzi. Elsőre meglepő, hiszen előzmények nélküli a következtetés, de a szolgának igaza van, Cserei jegyese ekkor ment hozzá a támadóhoz, Sólomhoz (DUGONICS 1808, 29–30). Csereinek pedig például még abban is igaza van, hogy „nevének jel-mutatóját” (DUGONICS 1808, 192), azaz a cserfát érdemes a homok megkötésére alkalmazni: egy terjedelmes lábjegyzetben a konkrét szerző az absztrakt szerzővel és a narrátorral azonosulva belép a szövegbe, és beszámol arról, hogy egy telepített erdő árnyékában a főhőshöz hasonlóan maga is jóízűt falatozott (DUGONICS 1808, 193–195). A jelenet nem pusztán a fikció és nem fikció sajátos egybejátszása miatt válik érdekessé, a cserfa meggyökeresedését a Magyarországon idegen főhős leendő integrálódásaként értelmezhetjük (DUGONICS 1808, 260–261).

A jelek értelmezhetőségébe vetett hittel foglalkozó következő példám az apja haragja elől elszökött Órkény történetéből származik. Saját elbeszélése szerint a szolgáknak nehéz dolguk volt, mivel apján, anyján és Cserein kívül senki sem látta arcát. A *Zadig*ban megtalálható a jelenet előképe, amelyben a keresők szintén nem ismerik Astarte arcát, így a leírás alapján („Üldözőim előtt lefestették személyemet” [VOLTAIRE 1955, 80]) nem őt, hanem egy hasonló természetű, hasonlóan bájos nőt visznek Moabdárhoz, a már korábban említett Misszufot. Dugonics legfontosabb változtatása, hogy Órkény a jelek problematikájához kapcsolja a róla adott leírást, és ezt Csereivel beszélve ki is emeli: „Jelök volt, melyből mög-ösmerhessenek: Közép magasság, hoszszú újak, kiseded lábak, és a' kis száznak gömbölősége” (DUGONICS 1808, 204). A regény szövege alapján sem a fejedelem, sem a lánya, sem az üldözők számára nem kétséges, hogy e szavak alapvetően megfelelő jelölői Órkénynek, tehát ezek segítségével azonosítható a keresett személy. Órkénynek Cserei hitetlenkedő kérdésére („Ugyan-csak ezzel mire möhettek?”) adott válasza szintén ezt a meggyőződést erősíti: „Möntek valamire”. Ez a „valami” részben persze igazolja Cserei kételkedését az ember által végrehajtott jelölés adekvátságát illetően, mivel a szolgák nem a fejedelem lányát hurcolják Budára. Ugyanakkor ez a „valami” Órkényt is igazolja, hiszen a történetben a jelek értel-

mességének és értelmezhetőségének kérdése szempontjából az az igazán lényeges, hogy az Őrkényhez „hasonló leánzó” jelentős befolyásra tud szert tenni Taksony udvarában, azaz még ha Őrkény negatív ellenpólusaként is, egyfajta helyettesként működik a világban. Végso soron tehát ebben az esetben nem a szavak és a dolgok kapcsolata kérdőjeleződik, hanem az „esztelen-oktalan” értelmezők jelölései és értelmezései. Az efféle bizonytalanságnak persze mindenki ki van téve a világban – a remeteepizódban a remete cselekedetei fölötti felháborodása azt mutatja, hogy Cserei sem mindig jó értelmező –, és egy helyen még a narrátor is Maliba ártatlanságának *jeléről* beszél (DUGONICS 1808, 32), noha utóbb Csereivel való kapcsolatának kifejlése éppen nem ennek az ártatlanságnak az igazolása.

A jelek, a jelölés problémája Őrkény leírása mellett még egy helyen válik explicitte a regényben, ott, ahol a megsértett tudós azzal vádolja Csereit, hogy kételkedik a főnix létében. A korábbiakban már utaltam az epizódnak a tudásformák konfliktusában játszott szerepére, mindazonáltal bármilyen nevetséges is a vádló e korábbi nézőpontból, valójában igaza van. Míg a *Zadig*ban valóban a griff létéről vitatkoznak a vacsorán, Cserei lakomáján nem a főnix léte a kérdés, hanem húsának tisztasága vagy tisztátalansága, azaz a kissé kaptos pannon tudósok számára egyértelmű, hogy valóban léteznek főnixek. Csereinek a vád alapjául szolgáló vitazáró kijelentése azonban éppen ezt vonja kétségbe: „Ha van *Féniksz*; hűssát mög ne-ögyétök; ha nincsen; mög-nem-öhetitök” (DUGONICS 1808, 61). A feljelentés hírére a jó barát, Telekes a felbőszült főpaphoz megy, hogy mentse Csereit. A főpap a következőképpen idézi a botrányos kijelentést: „Ha Féniksz nincsen, mög-nem-öhetitök”. Teleki ezt hallva a következő mondattal igyekszik cáfolni a felhozott vádat: „Valamint én-is mondhatom: ha bárány hústok van, ögyétök mög; ha nincsen, mög-nem-öhetitök. Mondhatod-é ezért: hogy a' báránynak léttérül kételkedöm.” A probléma többszörös, mivel a tét egyrészt a szavak által leírt világ realitása, másrészt pedig a beszélő intenciója. Telekesnek ugyan igaza van abban, hogy az ő mondatában benne van az az implicit kijelentés, mely szerint a világban léteznek bárányok, ráadásul a főpap által Csereinek tulajdonított mondatra ez végül is megfelelő érv, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Teleki csúsztat, mert Cserei teljes mondatának szemantikája egyáltalán nem feltételezi a főnix létezését. A „van” Csereinél az egzisztenciára, Telekesnél viszont a birtoklásra utal. A főpap nem is fogadja el az érvet, azonban nem magát a csúsztatást hozza fel, hanem válaszában a nyelvnek a világ leírásában és megismerésében játszott szerepét kérdőjelezi meg: „Ezek mind csupa fogások”. Telekesnek erre már nincs érve, és a *Zadig*gal ellentétben mindössze annyit tud mondani barátjának, hogy kerülje el Pannóniát. A főpap érve váratlanul egybecseng a regény Beniczki Máriának címzett ajánlásában olvashatókkal, a megszólított kisgyermek számára ugyanis a *Cserei* legfontosabb tanulsága, hogy „e' meg-fordúlt világon” a szavak által akarnak megcsalni bennünket, és a szavak által ismerhetjük meg e csalókat (DUGONICS 1808, 4).

3.2.3. Csereti – a történet rendje

Dugonics *Cseretije*, szemben a *Zadig* hangsúlyozott töredékességével, kerek, lezárt történet, a tartalomjegyzék és a fejezetcímek egyértelműen jelzik a narratíva teljességét: a regény legelső egysége fölött „A’ Történetnek virradtta”, a legvégén pedig a „A’ Történetnek alkonyodtta” áll (DUGONICS 1808, 5, 261). A cselekmény a történet időrendjét követi: a főhős határozott céllal érkezik Magyarországra, vissza akarja kapni Csepel szigetét, amelyet őse Árpádtól kapott, a regény pedig addig tart, amíg ezt a célt el nem éri, és az utolsó oldal utolsó bekezdésében meg nem tudjuk a narrátortól, hogy Cseretit „a’ Fejedelem Sepel’ szigettyének örökös Urává tötte” (DUGONICS 1808, 53, 280).

Dugonics az *Etelkában* a klasszikus retorikát idéző módon a történetek „természeti rendje”-nek nevezte ezt a fajta időrendi szerveződést (DUGONICS 2002, 41), az viszont életművének ismeretében meglepő, hogy a *Csereti* cselekményét is ez az elv szervezi, mivel ezt az időrendet a *Római történetek* ajánlásában a fonóban elhangzó mesékhez és a történeti művekhez köti. A *Csereti* előtt közel tíz évvel megjelent művében a történetírás módszertanáról olvashatunk, ahol Dugonics Voltaire XII. Károlyról szóló művét kritizálja. „Szép ugyan, de nem való” – hangzik az alapvető kifogás: az olvasó gyönyörködik ugyan az életrajzban, de amit Voltaire írt, azt „újjaiból szopja” (DUGONICS 1800, A3r). A *Csereti* szempontjából azonban nemcsak a történetíró Voltaire recepciója az érdekes (lásd PENKE 2001, 77), hanem a történet szervezésére vonatkozó megjegyzés is. Az ajánlásban Dugonics egyértelművé teszi, hogy „annak rönkje szerént” kell a történeteket előadni, tehát megköveteli az időrendet (DUGONICS 1800, A3r). Ez az elvárás két, egymással nehezen összedolgozható problémát vet föl: egyrészt Dugonics a „költeményes” szövegeiben többször is hangsúlyozza, hogy célja a régmúlt feltámasztása, ennek megfelelően az *Etelka* ajánlásában ki is emeli, hogy a régi magyarokról szóló ismereteket „nem újjamból szoptam” (DUGONICS 2002, 9). Másrészt e történetírói szándékkal (is) készülő fikciós műveiben a korszak sajátosságainak megfelelően az *in medias res* kezdést részesíti előnyben (PENKE 2002, 429), amire *A’ Szerecsenek* előszavában maga is reflektál: „közepén kezdődik az egész dolog; az-után tér-viszsa a’ Történet’ elejére; vég-képpen mondgya az utolsó eseteknek röndjét” (DUGONICS 1798, VII).

A cselekményszövés szokatlanságát magyarázhatná az is, amit Szauder állít a *Csereti* kapcsán, tudniillik hogy Dugonics ekkor már lényegében „fölhagyott a szépirodalommal”, és „a regényirodalom káros hatását” ellensúlyozandó a történelmi művek felé fordult (SZAUDER 1970, 154). Mindazonáltal maga a történet is indokolja a változtatást. A *Csereti* története ugyanis eltérően Dugonics többi művétől, például az *Etelkától*, alapvetően nem egy titok köré épül, márpedig az *in medias res* kezdést a nyomozás, a rejtély logikája kívánja meg. Ebből kiindulva tehát nemcsak az apró, az egyes epizódokon belül végrehajtott változtatások, hanem a cselekményszövés makrostruktúrája miatt sem lehet a *Cseretit* a *Zadig*gal ellentétben a megismerés korlátairól szóló filozófiai meseként értelmezni.

4. A magyar regény 1800 körül

A kolozsvári kézirat és Dugonics *Csereije* mint sajátos *Zadig*-átdolgozások az egykorú magyar regényhagyomány értelmezésére nézve is érdekesek. Egyrészt megerősítik Bíró Ferenc koncepcióját, aki a korabeli magyar irodalom eszmetörténeti háttérében az udvariság problematikájának erőteljes hatását feltételezi, valamint a regény műfajának magyarországi legitimációját és elterjedését az erkölcsstani munkákkal való szoros kapcsolat alapján magyarázza (például BÍRÓ 1995, 23–42, 193–198). Másrészt viszont a két átdolgozás egymáshoz és az eredetihez viszonyított eltérései (a jelek értelmezésének kérdése, a tudás diszkurzív és narratív formáinak viszonya, a történet mibenléte) az egykorú magyar regények egy olyan kontextusára mutatnak rá, amely a vázlatosan az udvariság és a gondviseléshit kulcsszavakkal jellemzett eszmetörténeti háttér előtt nem feltétlenül látszik. Ez a kontextus a „história” fogalmának megváltozása, illetve a történetek befogadásáról, értelmezéséről alkotott elképzelések átalakulása a 18–19. század fordulójának magyar kultúrájában.

A változás lényeges aspektusa – a művek fikcionális karakterétől függetlenül – a történet mibenlétére vonatkozó kérdés. Tsernátoni Vajda Sámuel például *Az emberi értelemnek természeti históriája* általa írt előszavának legelején megkülönbözteti a históriák olvasásának régi és új módját: „[E munka] ámbár *Historia* nevet visel, mindazonáltal szoross egyben kötetés vagyon benne úgy annyira; hogy a’ fel-tett fundamentomokból ki-folyó következtéseknek valóságát, nem egy darabjának, hanem az egésznek el-olvasása, ’s az egyben kötött rendnek egy nézéssel mint egy el-szemlélése által lehet meg-itélni” (TSERNÁTONI VAJDA 1795, 3r, l.). Az elhatárolódás jelentősége a történetek értelmezésének egykorú hagyományával szembeállítva válik nyilvánvalóvá. Az általános elképzelés szerint ugyanis történetek értelmezésére bárki képes, vagyis az semmiféle előképzettséget nem kíván, sőt kifejezetten antropológiai állandóként tekintenek rá: „az ISTEN a’ maga Anyaszentegyházát legelsőben Históriák által akará tanítani. Ugyan-is a’ Tanításnak ez a’ módja [...] minden rendü Embereknek elméjekhez leg-inkább alkalmaztatott” (OSTERWALD 1780, A4r). Ezért kell az oktatást is történetek olvasásán kezdeni, állítja Osterwald a Biblia olvasásáról szóló útmutatója, és a Ratio Educationis jegyében az állami oktatás számára írt ábécéskönyvek is ezért gyakoroltatják az olvasást, és fejlesztik az ítélezerőt rövid elbeszéléseken keresztül (LABÁDI 2007, 2008). A történetek ilyen értelmezésével egy olyan olvasási gyakorlat jár együtt, amely szerint egy szöveget bármikor le lehet tenni, vagy fel lehet venni, annak bármely részleténél meg lehet, és lehetőleg minél több részletnél meg is kell állni, hogy elmélkedhessünk az olvasottakon: hisz a szerzői intenció – ami mint a szöveg oka, a jelentés garanciája – nem változik (LABÁDI 2011a). Ezzel a gyakorlattal száll szembe az előszó idézett részlete, amikor a megértést az egész szöveg megismeréséhez köti, és kifejezetten hangsúlyozza, hogy a részletek önmagukban elégtelenek az értelmezéshez.

A históriák olvasásában megkövetelt stratégiaváltás összekapcsolható a pragmatikus történetírás egykorú koncepciójával. Ennek egyik legfontosabb feltevése,

hogy egy történet leírásakor az okok, a mozgatórugók feltárására van szükség ahhoz, hogy az teljessé váljon, tehát egyértelművé kell tenni, hogy a dolgok miért történtek így, és nem másképp (JÄGER 1969, 114–126). Az 1770-es évek német nyelvű regényelméleti traktátusai átvették a göttingeni történészektől a pragmatikus történet fogalmát, és az ahhoz kapcsolódó pszichológiai, történetvezetési, didaktikai elképzeléseket a regény műfajával szemben támasztott elvárások alapjává tették: a szereplők pszichológiai fejlődésének a ráható erőkből kell következnie, egy mű lezártságát az összefüggések teljességének kell biztosítania. Vagy ahogy Engel plasztikus magyarázata Kölcsey tolmácsolásában hangzik, egy „nyomozó mű”-ben, azaz egy történet pragmatikus elbeszélésében az események szükségszerű kapcsolata a lényeges: „Az egymást követő itt [tudniillik a »nyomozó mű«-ben] nem úgy áll mint valamelly távollevő, 's ki nem fejtett tüneménynek megszakadt következése; hanem úgy mint egymásból folyó változások, hol egyik a' másikig mindég léptenként vezet; úgy mint egymástól függő 's egymásból fejlődő tagoknak láncza, hol az utolsó az elsőbkek nélkül, 's mindegyik tag a' megelőző nélkül, vagy nem származhatott volna, vagy legalább nem úgy a' mint most van.” (KÖLCSEY 2003, 71.)

Ezen a ponton érdemes visszaillesztani a két magyar *Zadig*-átdolgozás markáns eltéréseire: mindkét szövegvilágot az isteni gondviselésben való kételyek nélküli hit és az udvariság világának normái jellemzik, mégis csak Dugonics őrzi meg, sőt erősíti föl a jelek értelmezésének problematikáját. Bár ez a dolgok közötti összefüggésekre, illetve értelmezésükre irányítja a figyelmet, ebből még nyilvánvalóan nem következik, hogy Dugonics pragmatikus történetté formálta volna a maga *Cserei*jét. Nem formálta azzá, a történetben nem következik be minőségi változás, Cserei (és a narrátor) számára bármelyik jelenet igazolja a gondviselés jelenlétét, az események egymásra következése éppen ezért nem szükségszerű. Mindazonáltal a jelek kérdésének megőrzése azt jelenti, hogy az értelmezés, az összefüggések felismerése mégiscsak ismeretelméleti, végső soron metafizikai jelentőséggel bír. A *Cserei* ugyan nem „nyomozó mű”, de a nyomozásra irányítja a figyelmet.

A *Zadig*-átdolgozások különbségei az udvariság és az érzékenység ethosának egykorú konfliktusai felől válnak jelentőségtelivé. A jelek megértése az udvariság kontextusában alapvetően paradox helyzet, mivel, amint azt Faludinál olvashatjuk, valójában Isten az, aki utat mutat arra, hogy nem szabad szándékainkat nyilvánossá tenni (FALUDI 1991, I, 302). Az udvariság világában azonban a gondviselést jól áll az értelmező számára a jelölés adekvátságáért és a jelentés metafizikai bizonyosságért, illetve ha emberi jelölésről van szó, a szándék helyességéről, tehát az udvari normává emelt rejtőzködés, félrevezetés ellenére a megismerés lehetősége és érvényessége nem kérdéses. Az érzékenység udvariságkritikája ezen a ponton kapcsolódik a jelek értelmezhetőségének problémájához: az érzékenység diskurzusa az intenció és a cselekedetek megfelelését ígéri, ennél fogva központi tétje a felszín és a mélység összhangja, ez az egység pedig az érzékeny szereplők identitásának alapja. Az érzékeny szövegek hősei azonban mindig azzal kénytelenek szembesülni, hogy nincs olyan immanens kritérium, amely alapján megítélhetők

volnának a cselekvők intenciói (DÖRR 2000), végső soron tehát a jelek értelmezésének problémája a metafizikai bizonyosság elvesztését jelenti.

A *Cseri* tehát azzal, hogy az eredetihez képest hangsúlyosabbá teszi a jelek értelmezésének kérdését, valamint hogy az eredeti ellenében ez *Az arany pereczekkel* egyező módon kifejezetten a gondviselést megerősítést szolgálja, a jelek értelmezésének problematikussá válására hívja fel a figyelmet. Az egykorú magyarországi érzékeny regények közül például a *Fel fedezett titok* ilyen értelemben foglalkozik az identitás válságával, és e válság feloldhatatlanságával (LABÁDI 2011b). Tanulságosabb azonban, hogy a jelek értelmezésének kérdését, illetve ehhez kapcsolódóan a tudásformák problémáját az első magyar regénytárak szövegei közül több is explicitté teszi, hiszen ezek a kiadó feltehető elképzelései alapján a magyar regényolvasó közönség ízlését és elvárásait tükrözik. Ilyen például a *Téli és Nyári Könyvtár* nyolcadik kötete, a *Hazenu Fridrik*, vagy a *Mulatságos könyv-tár a' pallérozott olvasóknak* nyitó kötetének első története, *A' selyem palást* (HAZENAU 1807, HOLOSOVSZKI 1808).

A magyar *Zadig*-átdolgozások sajátosságai arra világítanak rá, hogy a századforduló után egyre nagyobb számban jelennek meg olyan regények, amelyek a tudás diszkurzív formájával szemben nyíltan is kifejezik kételyeiket, és bár magára a közegre, a nyomtatás médiumára nem reflektálnak, az olvasót a tudás narratív formái felé fordítják. Ezzel párhuzamosan megjelenik bennük az összefüggések feltárására törő „nyomozás” ismeretelméleti és metafizikai jelentésének kérdése.

Bibliográfia

- ASCARI, Maurizio (2007), *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, Palgrave–MacMillan.
- BALÁZS Péter–LABÁDI Gergely (szerk.) (2003), *Szemlélő. A Spectator fordítása (1783)*, Szeged, SZTE.
- BARÓTI Dezső (1971), *Dugonics András és a barokk regény*, in BARÓTI Dezső, *Írók, érzelmek, stílusok*, Budapest, Magvető, 88–127.
- BÉNYEI Tamás (2000), *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai.
- BESSENYEI György (1777), *A Besenyei György Társasága*, Bécs.
- BÍRÓ Ferenc (1995), *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, 2. kiadás, Budapest, Balassi.
- BORBÁTH Károly (1963), A jakobinus káté kolozsvári másolójáról, *Korunk*, 22/2, 259–261.
- DÖRR, Volker C. (2000), „...bey einer guten Handlung böse Grundsätze zu argwohnen!” *Empfindsame Diskurse bei Gellert, Sophie von La Roche und in Goethes Wertber*, in Morten NØJGAARD et alii, *Orbis Litterarum*, Oxford, Blackwell Publishing, 58–79.
- DUGONICS András (1798), *A' Szerecsenek*, Pest, Fűskúti Landerer Mihály.

- DUGONICS András (1800), *Római történetek*, Pozsony–Pest, Fűskúti Landerer Mihály.
- DUGONICS András (1808), *Cserei. Egy honvári herceg*, Szeged, Grün Orbán.
- DUGONICS András (1898), *Az arany pereczek*, s. a. r. BELLAAGH Aladár, Budapest, Franklin.
- DUGONICS András (1975), *Cserei, egy honvári herceg*, s. a. r. BELIA György, KERÉNYI Ferenc, Budapest, Magyar Helikon.
- DUGONICS András (2002), *Etelka*, s. a. r. PENKE Olga, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- ECO, Umberto (1984), *Semiotics and the philosophy of language*, London, MacMillan.
- ECO, Umberto (1985a), *L'abduzione in Uqbar*; in Umberto ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 161–172.
- ECO, Umberto (1985b), *I mondi della fantascienza*, in Umberto ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 173–179.
- ECO, Umberto (1988a), *Horns, Hooves, Insteps. Some Hypotheses on three types of abduction*, in Umberto ECO–Thomas A. SEBEOK (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 198–220.
- ECO, Umberto (1988b), *A rózsá neve*, ford. BARNA Imre, Budapest, Árkádia.
- ECO, Umberto (1991), *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, übers. Günter MEMMERT, München, Fink.
- ECO, Umberto–SEBEOK, Thomas A. (eds.) (1988), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press.
- FALUDI Ferenc (1991) *Prózai művei*, szerk. VÖRÖS Imre, URAY Piroska, I–II, Budapest, Akadémiai.
- FAZEKAS Mihály (1955) *Összes művei*, szerk. JULOW Viktor, KÉRY László, I–II, Budapest, Akadémiai.
- FRANK, Lawrence (2003), *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence. The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*, Palgrave Macmillan.
- GINZBURG, Carlo (1988), *Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes*, in Umberto ECO–Thomas A. SEBEOK (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 81–118.
- GINZBURG, Carlo (2010), *Nyomok. A jel-paradigma gyökerei*, ford. FARKAS Krisztina, in Carlo GINZBURG, *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*, szerk. K. HORVÁTH Zsolt, Budapest, Kijárat, 13–53.
- GYURIS György (1972), *Dugonics könyvtára. Katalógus*, Szeged, Szegedi Nyomda.
- HARROWITZ, Nancy (1988), *The Body of the Detective Model. Charles S. Peirce and Edgar Allan Poe*, in Umberto ECO–Thomas A. SEBEOK (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 179–198.
- HAZENAU (1807), *Hazenau Fridrik nemes ifju szerentsétlen útazásának és tsudás esetinek szomorkás, és játékos elő-beszéllése*, Pozsony–Pest, Fűskúti Landerer Mihály.
- HOLOSZOVSKI Imre (1808), *Lelemények*, Pest, Hartleben Konrád Adolf.
- HORVÁTH János (1907), *Dugonics Csereijének forrása*, *Egyetemes Philológiai Közöny*, 31, 545–560.

- K. HORVÁTH Zsolt (2003), *Az ötök jele. Nyom, nyomozás, értelemképzés a microstoria látószögéből*, in RÁKAI Orsolya–Z. KOVÁCS Zoltán, *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományban*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 173–208.
- JÄGER, Georg (1969), *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- KERÉNYI Ferenc (1975), *Dugonics András és a Zadigból lett Cserei herceg*, in DUGONICS András, *Cserei, egy honvári herceg*, s. a. r. BELIA György, KERÉNYI Ferenc, Budapest, Magyar Helikon, 169–176.
- KÖLCSEY Ferenc (2003), *Irodalmi kritikák és esztétikai írások. I. 1808–1823*, s. a. r. GYAPAY László, Budapest, Universitas.
- LABÁDI Gergely (2007), *Az olvasó pásztor. A könyv médiuma a felvilágosult népnevelésben*, *Erdélyi Múzeum*, 69/3–4, 63–78.
- LABÁDI Gergely (2008), *Az olvasással és írással kapcsolatos beállítódások a felvilágosodás kori oktatási-nevelési irodalomban*, *Iskolakultúra*, 18/7–8, 74–90.
- LABÁDI Gergely (2011a), *A természet könyvét olvasni. A megértés metaforái a 18–19. század fordulóján*, *Korall*, 43, 82–106.
- LABÁDI Gergely (2011b), *A könyvbéli ember. A Fel fedezett titok mint érzékeny regény*, in *Magyar Arión. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, HEGEDÜS Béla, Budapest, rec.iti, 277–291.
- LAKÓ, Elemér (1997), *The manuscripts of the Unitarian College of Cluj/Kolozsvár in the Library of the Academy in Cluj-Napoca*, eds. KESERŰ Bálint, BALÁZS Mihály, Szeged, JATE.
- ONDER Csaba (2003), *A klasszika virágai. Anthológia – praetexta – narratíva*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- OSTERVALD, Jean Frédéric (1780), *Biblia' tárbháza*, Győr, Streibig Gergely János.
- PÁLFI Melinda (2009), *Női tudásformák egy 18. századi férfi diskurzusban*, *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, 4/1, 127–139.
- PÉCZELI József (1789), *A' Fordítás' Mesterségéről*, *Mindenes Gyűjtemény*, 1/8, 118–123.
- PENKE Olga (1985), *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században*, *Filológiai Közöny*, 31/1–4, 107–132.
- PENKE Olga (2001), *Dugonics előszavai*, *Tiszatáj*, 55/2, 63–79.
- PENKE Olga (2002), *Az Etelka története és kontextusai*, in DUGONICS András, *Etelka*, s. a. r. PENKE Olga, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 409–457.
- RICHTER, David H. (1997), *The Mirrored World. Form and Ideology in Umberto Eco's The Name of the Rose*, in Rocco CAPOZZI (ed.), *Reading Eco. An Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 256–275.
- SÁNTHA Kálmán (2011), *Abdukció a kvalitatív kutatásban. Bizonytalanság vagy stabilitás?*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- SASHEGYI, Oskar (1958), *Zensur und Geistesfreiheit unter Joseph II.*, Budapest, Akadémiai.

- SEBEOK, Thomas A.–UMIKER-SEBEOK, Jean (1988), “*You Know My Method*”. *A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes*, in Umberto ECO–Thomas A. SEBEOK (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 11–54.
- SEBEOK, Thomas A.–UMIKER-SEBEOK, Jean (1990), *Ismeri a módszeremet? Avagy a mesterdetektív logikája*, ford. SZILI József, Budapest, Gondolat.
- SPINOZA, Baruch de (1997), *Etika*, ford. BOROS Gábor, Budapest, Osiris.
- SZAUDER József (1970), *Dugonics emlékezete*, in SZAUDER József, *Az estve és Az álom*, Budapest, Szépirodalmi, 136–155.
- SZÖRÉNYI László (1996), *Dugonics András*, in SZÖRÉNYI László, *Memoria Hungarorum. Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, Budapest, Balassi, 108–140.
- TARNAI Andor (1959), A deákos klasszicizmus és a Milton-vita, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 63/1, 67–83.
- TSERNÁTONI VAJDA Sámuel (1795), *Elöl járó beszéd a’ figyelmes magyar olvasóhoz*, in Karl Friedrich FLÖGEL, *Az emberi értelemnek természeti története*, ford. TSERNÁTONI VAJDA Sámuel, Kolozsvár, 3r–15r.
- VÍGH Éva (1997), *A barokk színlelés művészete és Torquato Accetto*, in Torquato ACCETTO, *A tisztas színlelésről*, ford. VÍGH Éva, Szeged, JATEPress, 5–32.
- VOLTAIRE (1786–1787), *Voltair’s sämtliche Schriften*, I–X, Berlin, Wever.
- VOLTAIRE (1790), *Voltair’s ausgesuchte Romane, Erzählungen und Dialogen*, I–IV, Wien, Johann Baptist Wallishausser.
- VOLTAIRE (1955), *Kisregények*, szerk. BENEDEK Marcell, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- VOLTAIRE (é. n.), *Szabad Holmik a’ Voltér a’probb Munkái közzül* (kézirat [Kovács Sándor unitárius teológiai tanár tulajdona, Kolozsvár]).
- WIRTH, Uwe (1995), Abduktion und ihre Anwendungen, *Zeitschrift für Semiotik*, 17/3–4, 405–424.
- WIRTH, Uwe (1998), *Törpék, olvasók, abdukciónok. Az olvasás logikája Calvino és Eco műveiben*, ford. BERTA Erzsébet, in *Komparatistikai szöveggyűjtemény*, szerk. GORETITY József, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 43–63.
- WIRTH, Uwe (2000), *Zwischen Zeichen und Hypothese. Für eine abduktive Wende in der Sprachphilosophie*, in Uwe WIRTH (hgg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese*, Frankfurt, Suhrkamp, 133–157.

PENKE OLGA

Levélregény és költészet
– Rousseau *Nouvelle Héloïse* című regényének
magyar olvasói és fordítása
Adalék fordítástörténetünkhöz és a Petőfi-kultuszhoz

Jean-Jacques Rousseau levélregénye már a 18. század végén meghódította a magyar írókat, hatása különösen jelentős volt Kazinczy Ferencre és Kisfaludy Sándorra, de a 19. század íróinak gondolatformáló olvasmányai között is fellelhető. Magyar fordítása *Júlia, a Második Héloïse* címmel 1882-ben jelent meg Mihálkovichs Árpád, bonyhádi járásbíró munkájaként, akinek egyéb irodalmi tevékenysége néhány költeményre korlátozódik (ROUSSEAU 1882). A mű irodalomtörténetünkben ismert, és jelentősége tagadhatatlan, hiszen máig ez a regény egyetlen magyar fordítása. A fordító azonban sajátosan megváltoztatja Rousseau koncepcióját, a regény szerkezetét, valójában a mű egészét. A regényt jelentősen megrövidíti, és huszonnégy levelet teljesen elhagy. Ugyanakkor számos verses és néhány prózai idézettel, valamint jegyzetekkel is megtoldja az eredeti szöveget, amelyeket legtöbbször paratextusként helyez el, mottóként, lábjegyzetként vagy ritkábban a leveleken belül. A koncepció változásait a könyv illusztrációi is alátámasztják. A szöveg módosításait felerősíti továbbá az a több mint négyszáz idézett verssor, amelynek majdnem a felét mottóként emeli a levelek élére a fordító. Az idézetekben nagyrészt 19. századi magyar (és néhány európai költő) sorait ismerhetjük fel, de kivételesen nagy számban fordulnak elő ezeken a szöveghelyeken Petőfi Sándor verseinek részletei, amelyek főleg szerelmi költészetéből és *Az Apostolból* származnak.

Rousseau születésének 300. évfordulóján tanulmányunkkal ebből a különös fordítástól kiindulva több célt kívánunk megvalósítani. Vizsgáljuk Rousseau „regény-költeményének”¹ sajátosságait, a mű szerelemkoncepcióját, a tragikum ábrázolását. Keressük a magyar fogadtatás sajátosságait a regény megjelenésétől kezdve a „teljes” fordítás elkészültéig. Elemezzük az 1882-es fordítás körülményeit, „hűtlenségének” jellemző jegyeit: a szöveg megrövidítésének, szerkezeti és tartalmi átalakításainak okait, a mottók és a nagyszámú lapalji jegyzet funkcióit. Arra a kérdésre keresünk

¹ A francia tanulmányokban a „roman-poème” elnevezést használják. Lásd LECERCLE 1969, 267–306, SERMAIN 2002, 227–240.

választ, hogyan kísérelte meg a magyar fordító 121 évvel az eredeti megjelenését követően – amikor a levéregény európai divatja már végképp érvényét veszítette – a fordítást a megváltozott olvasói igényekhez és az eltérő kulturális közegben alkalmazni, anélkül, hogy a történetet magyar környezetbe helyezte volna. Bemutatjuk, hogyan erősíti fel, tompítja vagy teszi félre a Rousseau regényében fontos szerepet játszó tartalmi és formai elemek egy részét, hogyan kísérel meg a magyar olvasókat a paratextusokkal megnyerni. Feltételezésünk szerint a francia levéregény költőiségét a magyar fordításban elsősorban Petőfi-versekkel próbálja visszaadni. A jelentős átalakítások és kihagyások miatt a magyar fordításon kívül a francia eredeti leveleinek számozására is hivatkozunk (ROUSSEAU 1964).

A levéregény műfaja. Rousseau és a magyar hagyomány

Rousseau két bevezetőt csatol regényéhez. Az elsőben a műfaj szempontjából azt a kérdésselvetést érdemes kiemelni, amely szerint nehéz eldönteni, hogy a levelek összessége kitalált-e, illetve az író választát, miszerint az olvasónak ezzel nem kell foglalkoznia, hiszen „számára az egész [levelezés] fikció”. A fordító már az első mondatban eltér az eredetitől, amikor a „roman” szót a „szív- és léleknemesítő olvasmány” terminusokkal fordítja. Nyilvánvaló, hogy nem akarja a Rousseau-művet egyszerűen a regény kategóriájába sorolni, ugyanis lábjegyzetében hozzáfűzi: „Az eredetiben »regény(!)« áll” (sic!). Más eltérések is vannak: a „fiction” szót „költött dolog”, „mese”, a „correspondance entière” szavakat „egész történet” megfelelőkként adja vissza (ROUSSEAU 1964, 3, ROUSSEAU 1882, VII). A „Második előszó” („Seconde Préface. Entretiens sur les romans”) lefordítására nem vállalkozik, amelyben Rousseau a valóság és a fikció kérdését gondolja tovább, s végül megkezdül a választást, amikor a „levélgyűjtemény” terminológiát alkalmazza a műre (ROUSSEAU 1964, 9–30).

A levéregény a 18. századra jellemző két sajátos regénytípus egyike (a másik a regénymemoár), mindkettőt az egyes szám első személyű elbeszélés jellemzi. Käthe Hamburger ezért „vegyes” formaként értékeli őket, és úgy véli, hogy az „epikus” és a „lírai” forma között „hidat” képeznek, mivel valóságábrázolásuk és előadásmódjuk mindkettőtől eltér (HAMBURGER 1986, 279–283). Viszont csak a levéregény műfajának sajátossága, hogy kevés epikus elemet tartalmaz, az elbeszélést töredékessé teszi, a közelmúltra reagál, és az elképzelt valóságnak a személyes nézőponttal leszűkített szeletét mutatja be. A fikció lényege az elbeszélő funkcióhoz kapcsolódik, vagyis a legfontosabb esemény maga a levélváltás: a levélírók érzelmeikről, álmaikról, gondolataikról, vágyaikról, lelkiállapotuk változásairól beszélnek levelezőpartnerüknek (CHAMAYOU 1999, 143). A levéregény, ahogyan a műfajról írt monográfiák hangsúlyozzák, a heroidára vezethető vissza, vagyis lírai műfajra, amelyben két szerelmes érzelmeiről versekben számol be egymásnak (VERSINI 1979, 10–11). A különbség lényege a „műfaji paktum” eltérése, mivel az olvasó a levéregényben valóságként értékelheti a történetet (BÓDI 2010, 167–177).

A 18. század végén párhuzamosan van jelen a heroida és a levélregény Magyarországon. A regény műfaja azonban későn jelenik meg irodalmunkban, a század utolsó évtizedeiben. A korabeli európai levélregényekről tudnak ugyan íróink, és jelentős hatással is vannak rájuk, mégis a heroidák kapnak nagyobb szerepet nálunk, és elsősorban fordításirodalmunkban. A heroida ovidiusi megteremtése óta ugyanis már a műfaj magyar hagyománya is kialakult a reneszánsz idején. Ezt erősíti fel a 18. század elején az a hatás, amely Bussy-Rabutin Ovidius-fordítására, valamint más, jelentéktelenebb és elsősorban francia forrásokra vezethető vissza. A század végén a heroida műfaját szinte minden jelentős magyar író-költő gyakorolja (BÓDI 2010, 167–208). A levélregény európai divatjában a levél műfaja is kivételes szerepet játszik, elsősorban a valóságábrázolás és az egyén középpontba helyezése szempontjából (MONTANDON 1999, 221–302). A levél, amely a század legjelentősebb európai gondolkodóit kapcsolja össze, fontossá válik a közvélemény formálásában, a hagyományostól eltérő gondolatok szabad áramlásában, ugyanakkor összeköti az intim szférát és a nyilvánosságot. A levélgyűjtemény és a levélregény érdekes metszéspontjaival találkozhatunk. A század második felétől a levélgyűjtemények a személyes irodalom fontos kifejezőivé válnak. Francia példaként Voltaire-t említjük, aki levélgyűjteményét, amelybe unokahúgával váltott leveleit válogatja, „Pamelájának” nevezi (VOLTAIRE 2006, 180–205. Vö. VOLTAIRE 2004). A magyar irodalomban Mikes Kelemen *Törökországi levelei* a legfontosabbak a műfaj és a felvetett kérdések vonatkozásában (vö. HOPP 1974, 537–555). A hasonlóságok mellett azonban nem szabad elfelejteni a heroida, a levélgyűjtemény és a levélregény közötti eltéréseket sem. E műfajok párhuzamos története mindenképpen szerepet játszott a *Nouvelle Héloïse* 18. század végi magyar fogadtatásában.

A Nouvelle Héloïse magyar olvasói

Rousseau társadalomfilozófiai nézetei és főleg a *Contrat social* erőteljes 18. század végi magyar hatásával kutatóink sokat foglalkoztak, és Benda Kálmán azt is megjegyezte, hogy a filozófusra íróink figyelmét először a *Nouvelle Héloïse* megjelenése irányította (BENDA 1978, 351). Magyar fordítás egyébként csak *Émile* és *Considérations sur le Gouvernement de Pologne* című műveiből jelent meg ekkor, 1790-ben, az *Orpheusban*, illetve a *Magyar Museumban*, Kazinczy Ferenc és Szentjóni Szabó László munkájaként, de önéletrajzi jellegű írásai is hatottak (*Orpheus* 2001, 36–38, *Magyar Museum* 2004, 465–469, vö. PENKE 2012).

Rousseau regényének első megjelenéséről Teleki József tájékoztatja Ráday Gábort 1761 januárjában, amikor még nem is olvasta a regényt, de már hallott értékeiről (idézi F. CSANAK 1983, 85). Ezen a tavaszon meglátogatja Rousseau-t, akinek főleg a vallásról írt gondolatai hatnak rá. Naplójában márciusban, lunéville-i látogatása során feljegyzi, hogy Leszczyński Szaniszló a *Nouvelle Héloïse*-t olvastatja fel magának. Feltehetően ez az a kiadás, amelyet a franciaországi könyvnyomtatásért felelős Malesherbes külön Lengyelország száműzött királya számára készít-

tetett (vö. a magyar fordítás lábjegyzetében: ROUSSEAU 1882, 274, II/16). Teleki a regényt rövidesen meg is vásárolja (TELEKI 1987, 223, 307).

A 18. századi magyar könyvgyűjtemények is érdekes dokumentumai a regény magyar fogadtatásának, különösen a felvidéki Csáky István és Erdődy Júlia könyvtára, amelyben a regények nagy arányban szerepelnek, eltérően más korabeli gyűjteményektől. A Rousseau-művet a „Lettres” szakcsoportba katalogizálják *Lettres de deux amants* (1770) címen, amelyben fiktív és valóságos levelek egymás mellett szerepelnek, és nem a „Roman” címszó alá. A művet két Héloïse–Abélard-levelezés mellé helyezte a katalógus készítője (GRANASZTÓI 2009, 217, 223).

A *Nouvelle Héloïse* erőteljes hatásáról tanúskodnak Kazinczy Ferenc írásai. A regény előszavából idézi azt a mondatot *Orpheus* című folyóiratának „Bé-vezetésében”, amely az írói elkötelezettségre, a szerzőség nyílt vállalására vonatkozik: „A’ betsületes ember magáénak vallja azokat a’ könyveket, a’ mellyeket ki-ád; azt mondja Rousseau” (*Orpheus* 2001, 10). Levelezése pedig azt mutatja, hogy a regény filozófiája, szenvedélyes stílusa meghatározó élményt jelent számára: „lelkemben tanításai örökre. Láng az ő szava”, „a filozófiai igazságokkal rakva levő Nouvelle Héloïz[...].” (KAZINCZY 1893, 468, KAZINCZY 1899, 78–79).

Rousseau regényére Kisfaludy Sándor reagál a legérzékenyebben: a levélforma, a személyesség, az önéletrajzi jelleg, a szerelemkoncepció egyaránt megihletik. A művet 1796-ban olvassa, francia fogsága idején, amikor naplót vezet, érdekes módon levélformában, barátjához címezve a leírtakat. Feljegyzi, hogy az olvasmány könnyekre fakasztja, „szíve [...] itélete szerént” többre értékeli Rousseau egyéb műveinél. Regényében a két rokon lélek egymásra találását, a barátság, a „szerelem erejét”, az anyaság érzékeny megfogalmazását értékeli különösen, stílusa és erkölcsisége ragadják meg. Ugyanakkor leírja, hogy távol lévő szerelme érzéseit is ezen az olvasmányon kívánja lemérni: „Ha Szegedy Rozinak Julia tetszeni fog, úgy hogy el ragadtatva beszél felőle, akkor ő [...] felséges egy Leány; ha pedig nem fog tetszeni, hát nem sokat tartok felőle” (KISFALUDY 1997, 106–107). Még ebben az évben levélregényt ír *Két szerető szívnek története* címmel, amelyben többször idéz Rousseau regényéből. Önéletrajzi ihletésű művében levélváltás formájában elbeszélte történetbe foglalja a feljegyzéseiben megfogalmazott gondolatokat. Az írások Kisfaludy olasz és francia fogsága alatt készültek, amikor a két nép kultúrája jelentős hatással volt gondolkodására. Ekkor fordította Montesquieu *Temple de Gnide* című művének részletét, és Tasso-fordítása is ekkor keletkezett. Neki is Petrarca volt legkedvesebb költője, akárcsak Rousseau-nak a regény írásakor, költeményeit megveszi, fordítja, és bejárja azokat a tájakat, ahol az olasz költő járt. Nem véletlen, hogy Rousseau regényének Petrarcatól választott mottóját bemásolja naplójába (KISFALUDY 1997, 83). Levélregénye azonban nem tartalmaz fordítást, a Rousseau-műből idézett szövegeket francia eredetiben hagyja. Fiktív férfi főhőse az első levélről kezdve Saint-Preux-vel azonosul. Amikor arra kéri szerelmét, olvassa el a művet, és mondjon véleményt Julie-ről, elégedetlen a lány válaszával, aki így fogalmaz: „Igyekszem utánozni erényeit, anélkül, hogy gyengéit helyeselném” (az eredetiben franciául KISFALUDY 1997, 134). Szerinte Saint-Preux

szerelmében a „földi emberi Valóságot” kereste, tehát Julie erkölcse és megalkotása tökéletes. Míg a hősnő alakját hibátlanak látja, Saint-Preux lemondása hihetetlen számára, nem tudja elképzelni, hogy képes tovább élni és szeretni, amikor Julie férjhez megy: „St.Preux vagy erősebb férjfiú volt, mint sem én vagyok; vagy nem szeretett – oly szörnyen mint én” (KISFALUDY 1997, 148). A legterjedelmesebb francia nyelvű idézet a levelezésben éppen az a rész, amely bemutatja a férfi hős szenvedélyes szerelmét, amikor még szembeszegül Julie kérésével, hogy mondjon le róla (KISFALUDY 1997, 175–176). A Rousseau-idézet saját féktelen és kielégületlen szerelmének kifejezésére ad neki alkalmat. Kisfaludy levélregénye a valóság és a fikció határvonalait még inkább közelíti, mint az eredeti. Rousseau szerelemkonceptiója nem egyszerűen érzelmi azonosulásra ad lehetőséget a magyar írónak, hanem későbbi feleségével való kapcsolatának megfogalmazására is, ahogyan azt naplója mutatja. Rousseau hatása elkíséri a költőt pályáján, és még az 1801-ben kiadott *Himfy szerelme*iben is jelen van, bár jóval áttételesebben. A szerelmi szenvedély ábrázolása mellett Rousseau írói attitűdje is jelentőssé válik ekkor számára, amely ezekben az években modellt jelent nemcsak Kazinczynak és Szentjóni Szabónak, hanem Csokonainak is (PENKE 2012). Ennek a műnek a motótóját a *Nouvelle Héloïse* előszavából választja, amely szerint kevés egyetértő olvasóra számít, de legalább biztos abban, hogy munkája nem hagy senkit közömbösen (KISFALUDY 1990, 7, vö. BÉKEI 1925, 184–195).

A mű „teljes” fordítását megelőzően mindössze egy részletet fordítanak le magyarra a levélregényből, 1832-ben. *A kettős viadal* című írás az I. rész 57. leveléből származik, amelyben Julie megkísérelti Saint-Preux-t lebeszélni a meggondolatlan párbajról, szembeállítva egymással a valódi és a hamis erényt. A részlet a nemeség látszatbecsületet védő hagyományát ítéli el, érdekessége, hogy megfogalmazója egy nagy hagyományokkal rendelkező családból származó arisztokrata lány. A fordítás nehézkes, Rousseau stílusa és fogalmai láthatóan túl nagy megpróbáltatást jelentenek a névtelen fordítóknak. A folyóiratban megjelent közlés egyébként sem Rousseau-ra, sem a műre nem hivatkozik.²

Rousseau levélregényét a 19. század húszas-harmincas éveiben a magyar értelmiség jól ismeri, és többször hivatkoznak rá, de továbbra is franciául olvassák. Közülük Bajza Józsefet, Eötvös Józsefet és Kölcsey Ferencet idézi a fordító lábjegyzetben, munkásságukban utalások vagy ihletet adó forrás formájában van jelen a regényíró. Bajza 1832-ben *Társalkodó* című folyóiratában Voltaire-rel hasonlítja össze Rousseau-t. Megkísérelti megfogalmazni, mit jelent utóbbi számára a „republikánizmus” fogalma, és azt emeli ki filozófiájában, hogy a „nép” és a „polgár” kerül benne a középpontba, hangsúlyozva, hogy aggodalommal tekintett a forradalomra. Rousseau-olvasatának lényege az erkölcsös társadalmi szerepvállalás

² Sas, 1832, XI. köt., 133–135. Rácz Lajos azonosítja (RÁCS 1910, 243–246). Ennek a résznek a fordítása Mihálkovicznak is kivételesen gyengén sikerül.

igénye. Ebből kiindulva elemzi a magyarországi társadalmi helyzetet, és figyelmeztet a magyar nemességet fenyegető perspektívára (BAJZA 1832, X, 17–20). Eötvös József a francia felvilágosodás filozófusait, köztük Rousseau-t már tanulmányai közben jól megismeri, maga a levélregény *A karthauzi* című napló- és levélformában 1839-től 1862-ig többször átírt regényére van jelentős hatással. A társadalom erkölcstelenségét bíráló szenvedélyes Rousseau romantikus alakja hat Kölcsey Ferenc munkásságára, Szauder József szerint Kant és Herder hatásával párhuzamosan (SZAUDER 1970, 77–94). Végül a Petőfi Sándorra gyakorolt hatását kell megemlíteni, aki több magyar elődjéhez hasonlóan kivételesen érzékeny az ember és polgár ellentétének rousseau-i gondolatára. A fordító megfogalmazza azt a meggyőződését, hogy amikor Petőfi *Az Apostol* című, 1848-ban írt költeménye XV. részében Szilveszter „nagyszerű” művének jellemzésére Rousseau nevét idézi, a „Júliára”, és nem az *Emilre* gondolt (ROUSSEAU 1882, 274, II/16). Ez az asszociáció válik hangsúlyossá a regény magyar fordításában.

A Nouvelle Héloïse 1882-es fordításának körülményei

Kritikatörténetünk alig foglalkozik a francia felvilágosodás 19. századi fogadtatásával. A század első felét bíráló hangvétel jellemzi, Rousseau-t sommásan a „hamis” jelzővel illetik (KÁLLAI 1834, 125–197). 1880 körül a magyar kritika kifejezetten Rousseau-ellenes. A Rousseau-ról kialakult negatív vélemények összefüggenek Désiré Nisard *A francia irodalom története* című négykötetes művének 1880-ban megjelent fordításával, amely az Akadémia támogatásával, Szász Károly fordításában jelent meg, és fél évszázadon keresztül jelentős hatást gyakorolt Magyarországon. Nisard Rousseau-ról írt ítéletét bírálja lábjegyzeteiben a regény fordítója (ROUSSEAU 1882, 365, 368, 398).

Fordításirodalmunkat ekkor sajátos változások jellemzik. Értekezések jelennek meg a műfordítás elveiről, amelyek felvetik a fordítás célja, a kiválasztandó művek, a tartalmi és a formai hűség kérdését. Toldy Ferenc még folytatja az előző évszázad hagyományát, amikor azt itéli a legfontosabbnak, hogy a fordítások az idegen nyelven nem tudó olvasók számára közvetítsenek irodalmi műveket, de már az esztétikailag kiváló fordítás követelményét is megfogalmazza. A hatvanas években jóval szigorúbbak a vélemények. A fordításban is jeleskedő Szász Károly vagy Brassai Sámuel már egyenesen úgy fogalmazznak, hogy a fordítások a nemzeti nyelv kárára is lehetnek (BURJÁN 2003, 105–138). Gyulai Pál éppen a Rousseau-regény magyar fordításának készülése idején nyilatkozik elmarasztalóan a megjelenő nagyszámú fordításról: „Némelyek elégnék hiszik, ha fordításuk nyelvtanilag hibátlan, habár hiányzik belőle az erő és kellem...” (GYULAI 1914, 215). A Kisfaludy Társaság és az Akadémia által kezdeményezett fordítói mozgalom a hatvanas évektől a francia klasszikus században írt, elsősorban színházi művek magyarra fordítását kezdeményezi, és sem a romantika kora, sem a felvilágosodás irodalma nem kap támogatást.

A *Nouvelle Héloïse* műfaja és filozófiája sem látszik ekkor aktuálisnak. A francia regényirodalomból a századfordulót követően „kortárs” műveket fordítanak magyarra: Verne, Hugo, Balzac, George Sand, Zola művei jelennek meg. Ugyanakkor a 18. század irodalmából rövid idő alatt néhány regényt is kiadnak fordításban. Ekkor fordítják le először Diderot *Apácáját* (1869) és Montesquieu *Perzsa levelek* (1874) című regényét, és Lesage *A sánta ördög* című regénye (amely már 1803-ban megjelent magyarul) is új fordításban olvasható 1875-től. A 18. századi filozófusok közül a németek értékelődnek fel a magyar filozófusok szemében, bár még a róluk írt munkákban is hangsúlyozzák, hogy Rousseau – kivételesen erős hatása miatt – semmiképpen nem elhanyagolható. Alexander Bernát Kantról szóló értekezésében így fogalmaz Rousseau-ról: „talán a legerősebb hatású író, aki valaha élt” (ALEXANDER 1880, 324–367). 1875-ben először jelenik meg magyar fordításban a *Társadalmi szerződés* (új kiadás: 1889 és 1898) és az *Emil* (új kiadás: 1895). A *Vallomások*at csak 1909-től olvashatják magyarul az érdeklődők, ezt követi értekezéseinek fordítása.

Gyulai véleménye Mihálcovics Árpádra is vonatkozhatott, mindenesetre korabeli ismertetője a „gondos” munka mellett nyelvi hibákat is felró neki. A fordítás saját finanszírozásban jelenik meg, a kiadás kivételesen gondozott. A címlap sok információt közöl: a címen, a szerzőn és a fordító nevén kívül szerepel rajta az a Petrarca-idézet, amelyet Rousseau is a címlapra tesz, a kiadás helye, kiadója, éve. Ajánlása régimódi: Mailáth György főispánhoz szól, „örök hódolat jeléül”. Minden levél díszes iniciáléval kezdődik. Az egyetlen fellelhető ismertetés, amely Rousseau regényének irodalomtörténeti jelentőségét méltatja, a könyv terjesztéséről közöl érdekes információkat. Megtudjuk, hogy a fordítás folytatásokban, 15 füzetben is megjelent 1883-tól, közlik a füzetek és a könyv árát, valamint azt, hogy a könyv terjesztése egyéni. Felhívja ugyanakkor a figyelmet az illusztrációkra, amelyek a Magyarországon ekkor még történetinek nevezhető fénynyomással készültek, a fotóeljárást hazánkban elsőként (1879-től) alkalmazó Divald Károly eperjesi műhelyében (*Vasárnapi Újság*, 1885, XXXII. évf., 43. sz. 695).

Címek és alcímek

A fordításban az aktualitását veszített levélregényforma elhomályosul. A regény szerkezetének hat részre osztását megtartja a magyar fordító, de az eredetitől eltérően a részeket külön címmel is megjelöli, ezzel mintegy különálló köteteket hozva létre. Már az alcímek áttekintéséből következtetni lehet a fordító változtatásainak lényegére: „A leggyűjtöbbszemek sorsa”, „A boldogság romjai”, „A meggyilkolt szerelem”, „Hajótörés”, „Éjji látomány”, „A határnál”. A fejezetcímek adásával a fordító a megváltozott olvasói gyakorlatot követi. Gérard Genette szerint ez az antikvitásra visszavezethető gyakorlat a 18. században kap nagy szerepet az epizódokban írt vagy megjelent regényekben, majd normává a 19. és a 20. században válik, amikor a narratív prózát strukturálja (GENETTE 1987, 297–320). Valamennyi alcím

a két szerelmes történetére vonatkozik: szerelem, tragédia, misztikum, halál a címek által jelzett állomások. A szövegkihagyások, a hozzátételek, az illusztrációk, a számos paratextus (mottók, lábjegyzetek) is a koncepció és a történet ilyen jellegű átalakítását támasztják alá.

A kihagyott levelek

A fordító huszonnégy levelet teljesen elhagy. Az első, a harmadik és a negyedik részből minden levelet lefordít, a második részből négy, az ötödikből tíz, a hatodikból nyolc levél hiányzik. Egyetlen levél sem marad el, amely a két szerelmes kapcsolatában fontos. A kihagyások a barátokkal váltott leveleket érintik elsősorban, és közülük is azokat, amelyek Claire és Bomston sorsával vannak összefüggésben. Rousseau számára Julie és Claire egymást kiegészítő alakok, akik a házasság és a gyermekek nevelésével kapcsolatban hasonló élményeket élnek át, de Saint-Preux és Bomston is részben párhuzamos egyéniségek. A *Vallomások*ban ír Rousseau Julie és Claire összetartozásáról és arról, hogy Bomston életét és szerelmét is majdnem beledolgozta a regénybe, de végül külön szöveg maradt. Mihálkovic Genf és Párizs erkölcséinek leírását, valamint a színházról írt gondolatokat – amelyek a 18. század második felének nagy vitáihoz kapcsolódnak – ugyancsak kihagyja, illetve lerövidíti. Az ötödik rész így az eredeti tizennégy leveléből mindössze négy levelet tartalmaz. A hősnő házasságát követően a magyar olvasó csak azokat a leveleket olvassa, amelyekben Julie arról ír, hogy házasságában nem boldog, és rábízta gyermekei nevelését régi szerelmére, míg Saint-Preux tragikus látomásáról számol be, amelyben Julie halálát előre megsejti. Ettől a résztől kezdve csak a két hős barátainak levelezését olvashatjuk. Érdemes a Rousseau-regény két fontos levelének elmaradását külön megemlíteni: Saint-Preux megbékélését Julie apjával, valamint a szüret idilli leírását, amely a Julie és férje által létrehozott ideális „családi társadalmat” dicséri, és a házaspárnak boldogságot jelentő közös(ségi) munkát. Utóbbi levél egyébként az egyetlen, amelyet a regényből a 20. században lefordítanak (GYERGYAI 1954, 124–130). Meghagyja viszont a fordító az okosan irányított gazdaságról írt levelet, amely a *Társadalmi szerződés* gondolatait idézhet fel az olvasóban. A hatodik rész az eredeti kilencedik levelével kezdődik. A fordító kihagyásai azzal hozhatók összefüggésbe, hogy így az egész részt Julie halálára koncentrálhatta, s ezáltal tragikusabbá alakította a magyar szöveget. Az illusztrációk, az alcímek és a mottók is alátámasztják ezt a feltevést.

Új hőstípusok – az illusztrációk tanulságai

Mihálkovic a két fiatal szerelmét állítja a regény középpontjába. Nem tér el Rousseau-tól abban, hogy az erkölcsös szerelem apológiáját fogalmazza meg: Julie ugyan a végleteleg elme szerelmi szenvedélyének beteljesítésében, még a testi

egyesüléstől sem riad vissza, mégis a lelkek egymásra találása számára a lényeg. A magyar fordítás azonban Saint-Preux kezdeményező szerepét a második résztől kezdve felerősíti, és az utolsó két rész is elsősorban az ő szenvedéseit mutatja. Érdemes itt felidézni, hogy Kisfaludy Sándor Rousseau hatása nyomán keletkezett le-
vélregényében is Imre hozott döntéseket, tette próbára szerelmét, és hogy ő is el-
utasította a kompromisszumokat. Művét (amely 1871-ben jelent meg) ismerhette
a fordító, bár nem utal rá. A nő társadalmi szerepéről alkotott felfogás jelentősen
eltér a magyar és a francia közegben. A 19. század végén készült fordításban Julie
az apjával való szembeszegülés által válik kivételessé, az általa kierőszakolt házasa-
ság értelme elhalványul. A szerelem és az erkölcsösség összeegyeztetése fontos ma-
rad, de Julie bűnösségének érzése nagyobb súlyt kap.

A magyar fordítás illusztrációi ezt a jelentést sajátosan kiemelik. Úgy tűnik,
hogy a fordító koncepciója az első rész vége felé alakul ki, itt jelennek meg először
a Petőfi-idézetek, amelyek később gyakorivá válnak. Feltehetően ez magyarázza
azt is, hogy a *Második Heloïse* kiadásai nem azonos illusztrációkat tartalmaznak, no-
ha a szöveg egyezik. Az egyik kiadásban csak Rousseau portréját és ermenonville-i
sírhát ábrázolják a képek, míg a másik kiadásban utóbbi hiányzik, viszont a szerző
portréján kívül huszonegy illusztráció szerepel, melyek a regény hat szereplőjét
(Julie, Saint-Preux, Claire, Bomston, Wolmar és Fanchon), valamint a regény né-
hány fontos jelenetét ábrázolják.³ Az illusztrációk egy része feltehetően a regény
külföldi kiadásaiból lett átvéve, több mint a fele viszont a rajtuk szereplő aláírás
szerint magyar alkotó keze alól került ki.⁴ Három illusztráció is ábrázolja az anyja
mellett virrasztó, a kétségbeesett és az imádkozó Julie-t, mindhárom magyar al-
kotó munkája. Valószínűleg a fordító megrendelésére készültek, aki kivételesen
gondosan fordítja Julie vallási eksztázisát és szenvedését férje hitetlensége miatt
(ROUSSEAU 1882, 304a, 351a, 354a). Az egyik legkifejezőbb illusztráció Saint-
Preux látomását ábrázolja (ROUSSEAU 1882, 546a). Az illusztrációk kiemelik a for-
dítás változtatásait: a romantikus hatások és a tragikum mellett a misztikumnak
adnak nagyobb szerepet. A képeket a regényből vett hosszabb-rövidebb idézet
kapcsolja a megfelelő szöveghelyhez, két kivételtől eltérően: csak Julie és Saint-
Preux portréját kíséri a magyar fordításban Petőfitől választott idézet. Julie port-
réja alatt a *Tündérválom* című versből olvashatunk részletet. Azonban a Saint-Preux-t
ábrázoló illusztráció felirata igazán érdekes, amely *Az Apostol* I. részéből származik,
ahol Petőfi Szilveszter portréját rajzolja meg: „E homlok egy egész könyv ... /
E homlok egy kép, melyre miljom élet / Insége és fájdalma van lefestve / ... Alat-
ta a sötét homloknak / Két fényes szem lobog / Mint két bolyongó üstökös. ... /

³ Előbbi megtalálható a szegedi Egyetemi Könyvtárban (jelzete: XB 174439), utóbbi a Somogyi Könyvtárban (jelzete: He 2208).

⁴ Az illusztrációk készítői: Holló Zsigmond, Miháلكovics Gizella, „G.”, egyeseken csak Divald Károly neve szerepel. Előzményük külföldi kiadás is lehet, az 1851-es olasz for-
dításban például hasonló illusztrációk fordulnak elő (Zambelli munkája nyomán). Lásd
BUFFARIA 2012.

Tekintete / Mindig messzebb, mindig magasabbra száll, / Míg elvesz ott a végte-
lenben / Mint a felhők között a sas!” (ROUSSEAU 1882, 279a és 205a.) Az idézet-
ben kimarad ugyan a prófétai lángolásra vonatkozó rész, a felirat mégis a két sze-
replő azonosítását sugallja, noha Szilveszter sorsa és egyénisége Saint-Preux-étől
merőben eltér, hiszen előbbi elnyeri a földesúr lányának szerelmét, akit feleségül is
vesz, és azért lesz boldogtalan, mert az emberiségért küzd, és forradalmárként ví-
vott harca eredménytelen.

Mottók, versidézetek

Rousseau regényének címlapjára olasz nyelvű Petrarca-idézetet helyezett (a regény
magyar fordításában: „Földi lény volt, de ti nem ismertétek, én a ki ismertem őt,
még most is siratom.”). Ezt az eljárást kevesen alkalmazták Rousseau előtt.
Genette a paratextusokról szóló elméleti munkájában a mottóról írva elemzi en-
nek az idézetnek az eredetiségét és sajátosságait (GENETTE 1987, 147, 149, 159).
Az idézet nemcsak a kiemelt hely miatt különleges, hanem azért is, mert a tiszta
szerelem leghíresebb költőjének sorait mintegy garanciaként teszi a címlapra.
A *Nouvelle Héloïse*-ban Rousseau kizárólag olasz költőket idéz: Petrarcan (9) kívül
Metastasiót (10), Tassót (4) és Marinit (2). Az olasz költők idézése összefügg a szer-
ző rendkívüli vonzódásával az olasz nyelv, kultúra és zene iránt. Daniel Mornet szer-
int Rousseau a szerelmi szenvedély megfelelő kifejezését keresve fordul ehhez a
megoldáshoz, de egyes jelenetek megalkotásánál is bennük keres ihletet. Bizonyos
idézeteket a mű kéziratának tanúsága szerint utólag illesztett szövegéhez, ami arra
utal, hogy a szerző a mű egységes képének biztosításában szánt nekik szerepet.
Valószínűleg kívülről tudta az idézett verseket, mindenesetre nem pontosítja for-
rásait, és nem is adja meg címüket. Bizonyos szövegvariánsok Rousseau fordításait
is tartalmazzák (ROUSSEAU 1925, III, 110–111). A versidézetek nemcsak mottó-
ként fordulnak elő, hanem a leveleken belül is, ilyenkor belesimulnak magába a szö-
vegbe. Szerepük jóval túlmutat a díszítésen, a szerző nyelvi „stratégiai eszközként”
használja őket, heves érzelmek felkeltését keresve (COMPAGNON 1979, 120–121).

A magyar fordítás Rousseau eljárását a mottók használatával kapcsolatban mo-
dellnek tekinti. A regény címlapját Rousseau-hoz hasonlóan alkotja meg. A hat
részre osztott művet, ahogyan már említettük, alcímekkel toldja meg, és a belső
címlapokra is mottót tesz. Említésre méltó a kiemelt mottók forrása: Burns: *Még
egy csók* (angolul és magyar fordításban), Petőfi: *Tündérálmom, Az Apostol* (XV. rész),
Költői ábránd volt, mit eddig érzék, Az Apostol (XVII. rész), Kölcsey Ferenc: *Vilma*. Az
első mottó idézet a világirodalom egyik legismertebb szerelmes verséből, és a sze-
relem végzettségét fogalmazza meg. A következő négy rész mottója Petőfi versei-
ből származó szerelemfelfogásokat idéz. Az utolsó rész mottója a szerelem és a hal-
hatatlanság misztikus összefüggését emeli ki.

A Rousseau által idézett verseket átveszi a magyar fordító, és hozzá hasonlóan
olaszul közli, magyar fordításukat pedig lábjegyzetben. Egy esetben Rousseau

Metastasiótól mottóként idézett sorait lecseréli egy Petőfi-versre, és az eredetit jegyzetben adja meg, így kommentálva a változtatást: „azt hiszem, nem követtem el szentségtörést Rousseau emléke ellen”. Ez a változtatás jól mutatja, hogy a magyar olvasót Petőfivel tartja megnyerhetőnek (ROUSSEAU 1882, 259). Az eredetihez hozzátett idézetek egy része külföldi költőktől származik, és minden bizonnyal saját fordításában olvashatjuk őket (Burns, Schiller), de Byron *Childe Harold zárándoklása* című elbeszélő költeményét például Szász Károly tolmácsolásában idézi (ROUSSEAU 1882, 5, 136, 215, 406–407). A magyar nyelvű verses idézetek száma döbbenetesen nagy: összességében több mint négyszáz verssor, ebből majd kétszáz sor mottóként.⁵ A legtöbb idézet a regény második részében található. A versek száma olyan magas, hogy a szöveg fölé kerekedve szinte önálló egységet alkotnak. Előfordul prózában írt mottó is: Julie anyja halála miatti büntudataról írt leveléhez például Kölcsey törvényszéki beszédéből választ mottót: „Hol az ember ki őt könnyeire méltónak ne találná.” (KÖLCSEY 1960, 1158, ROUSSEAU 1882, 315, III/6). A Rousseau-ról esszét író Bajzát viszont költőként idézi meg: „Néma, pusztá e kebel...” (BAJZA 2008, 24, ROUSSEAU 1882, 411, III/1). Az idézetek referenciái nincsenek feltüntetve, de legtöbbször szerzőjük neve sem. Nagy részüket sikerült azonosítani, de nem valamennyit. A fordító főleg a 19. századi magyar költészetből választott idézetekkel akar hatást gyakorolni olvasóinak érzelmeire, ilyekezve „kulturális hagyományaikba beilleszteni” a regényt. Genette szerint főleg a romantika korszakában alkalmazták ezt az eljárást (GENETTE 1987, 159).

Petőfi versei a Nouvelle Héloïse fordításában

A Petőfi-kultusz a nyolcvanas években nagy közönséget ért el, amelyhez a fordító feltehetően a maga módján akart hozzájárulni. A Rousseau-fordítás megjelenése idején már több kiadásban megjelentek Petőfi összes művei, de az olvasóknak még várniuk kellett az „olcsó” kiadásra, amely csak 1898-ban látott napvilágot (KISS 1979, 50–55). A fordító a magyar nyelven megjelenő regény költőiségét Petőfi verseinek gyakori idézésével kívánja erősíteni, ahogyan ezt egy számára különös nehézséget jelentő rész fordításának lábjegyzeteként idézett vershez fűzve meg is fogalmazza: „Szépen van kifejezve ez a gondolat Petőfinél” (ROUSSEAU 1882, 397, III/22). A *Nouvelle Héloïse* képi és nyelvi szépségeit, szubjektumon átszűrt valóságábrázolását a „magyar költőiség modelljének” tekintett Petőfi (MARGÓCSY 1999, 12) állandó referenciaként szerepeltetésével kísérel meg magyar olvasói számára közvetíteni. Egyik lábjegyzetében a magyar költő megfogalmazását az eredeti fölé

⁵ 36 mottóként, 9 jegyzetben, 6 a szövegen belül és 3 levelek végén, utóíratserűen található; gyakori a 2–4 soros idézet (amely Rousseau eljárására emlékeztet), de 18, sőt 36 soros verset is találunk a magyar fordításban.

helyezi: „Soha senki sem festette még szebben a szerelmet mint a »költők titánja«, midőn így énekel: Örök rejtélyű érzés szerelem!...” (ROUSSEAU 1882, 134, I/50).

Miháلكovics kiváltképpen a szerelem témaköréhez választ szívesen Petőfi-verseket. A szerelmi ábrándok, a szerelem rejtélyessége, a szerelmi vallomás és szenvedély, a lelki rokonság, a boldogtalanság, a kétségbeesés érzelme és az általa ébresztett metafizikai gondolatok témájáról írt levelekhez a következő versekből idéz: *Az Apostol* (I., II., X., XIII., XV., XVII., XVIII. részeiből, leggyakrabban a XVII. részből, összesen tizennégy versidézet), *Arany Jánoshoz, Arcképpemmel, A szerelmes tenger, Az árva lány, Átok és áldás, Három szív története, Költői ábránd volt, mit eddig érzék* (háromszor), *Megteremtéd lelkem új világát, Salgó* (háromszor), *Szöke asszony, Tündéralom* (kétszer), *Válasz, kedvesem levelére*. Néhány versidézet a hazaszeretet érzelmét illusztrálja Petőfi-versekkel, igencsak eltérve a lefordított eredeti jelentésétől (*Honvágy, Hazámban*).

A szerelmi témájú versbetétekből érdemes néhányat részletesebben megvizsgálni. Miháلكovics Julie és Saint-Preux vallomását egyaránt szívesen tolmácsolja a magyar költő megfogalmazásai segítségével. Három egymásra rímelő levélváltást emelünk ki. A szenvedélyes lány levelét a „szeretlek, mint a Vezúv a lángoló követ” mottóval nyitja (*Az Apostol*, XIII. rész), és hosszú verses vallomással zárja, amelyet angoltól készült fordításnak mond (nem sikerült azonosítani. ROUSSEAU 1882, 249, II/11). A válasz felépítése hasonló: a mottó Petőfi *Megteremtéd lelkem új világát* című verséből származik (itt cseréli le a Metastasio-idézetet), és egy hosszabb versidézet a lezárás, de (az előző levélből eltérően) ezt is a magyar költőtől kölcsönzi, *Az Apostol* XIII. részéből és *Válasz, kedvesem levelére* című versekből válogatva (ROUSSEAU 1882, 259–261, II/12). Egy másik, a heroidákat idéző költői dialógusban a himlőből felépült Júlia elismeri a szerelem végzetességét, megerősítve esküjét, és Saint-Preux válasza is erről szól, kiegészítve a vallomást a szerelem és a bűn összefüggésének gondolatával. Mindkettejük levelét a *Salgó*-ból vett mottó nyitja (ROUSSEAU 1882, 333–334, III/15, 16). A portréküldés témájához kapcsolódó dialógusban is párba állítja a mottóul választott Petőfi-idézeteket, amelyek az *Arcképpemmel* és a *Válasz, kedvesem levelére* című versekből származnak (ROUSSEAU 1882, 275, 277, II/18, 19, ROUSSEAU 1964, II/20, 22).

A legtöbbször és a legtöbb összefüggésben *Az Apostol*-ból olvashatók idézetek. A Petőfi halála után betiltott, és teljes szövegével csak 1874-től megjelenő epikai költemény kulcsszerepet kap a regény 19. század végi újraértelmezésében. A Julie és Saint-Preux közötti kapcsolat is átalakul, hiszen Petőfi hőse minden kompromisszumot elutasít. Ezt az értelmezést teszi egyértelművé a magyar kiadásban a Saint-Preux-t ábrázoló, már említett illusztráció. A francia és a magyar férfi főhős egybejárásának köszönhetően a magyar fordításban nem békül meg Saint-Preux szerelme apjával, és Julie házasságkötését követően komorabb lesz, mint francia modellje. Petőfi vizionárius költészetét a fordító Saint-Preux féktelen szenvedélyének költői megfogalmazására idézi fel: „Fölugrott, s oly szívzaggató / Hangon, hogy a hideg falak / Utána jajdulának...” (*Az Apostol*, XVII. rész; ROUSSEAU 1882, 533, ötödik rész címlapmottója). A műben szereplő utolsó levél mot-

tója is Szilveszter feleségének búcsúját idézi, amely Júlia halálos ágyán fogalmazott levelét vezeti be: „Én már kiszenvedék... Isten veled!” (*Az Apostol*, XVII. rész; ROUSSEAU 1882, 575, VI/4, ROUSSEAU 1964, VI/12).

Héloïse – Eliza

A hatodik rész (egyik) címlapmottója már nem Petőfit idézi, hanem Kölcsey Ferencről származik: „A halhatatlanságról szóló tudomány a filozófiának poézise.” Külön hangsúlyt kap az idézet azáltal, hogy – az említett búcsúlevél kivételével – ebben a részben már nincs a levelek előtt mottó. Az idézet Kölcsey *Vilma* című írásából származik, amelyben barátjánője halála miatt érzett fájdmát fejezi ki (KÖLCSEY 2008, 17). A szeretett nő barátja felesége volt, és mély érzelmek fűzték hozzá, így a regény utolsó részének mottója különösen érdekesen kapcsolódik a mű főmotívumához. Kölcsey az európai irodalomban az előző század végén sokat emlegetett fiatalon elhunyt nőideál, Eliza Draper emlékét idézi fel, akiről Sterne és Raynal írt méltatást, melyet magyarra is lefordítottak (vö. HARTVIG 1998, 696–704, PENKE 2000, 220). A szerető barát által elsiratott halott nő irodalmi modellje jól illeszkedik Rousseau regényének témájához és zárógondolatához: a halál a test megsemmisülése, ugyanakkor két rokon lélek teljes egyesülése is. Az utolsó rész gazdag jelentéstartalmának magyar nyelvű tolmácsolása rendkívüli nehézséget jelentett a fordítónak, aki a hivatkozás segítségével felidézhetett olvasóiban egy lírai regisztert, miközben a lezárást a 19. század gondolkodásához közelítette: a halál pillanatában az élet értelmét veti fel, az ember vágyát, hogy „nem hal meg egészen” (ROUSSEAU 1882, 576, VI/4, ROUSSEAU 1964, VI/12. Vö. STAROBINSKI 1971, 145–147).

Rousseau lábjegyzetei

Mi marad egy fordításban, amelyben a kihagyások és a hozzátételek igen jelentősek, Rousseau számtalan és változatos jegyzetéből, melyekben a regényíró ennek a sajátos paratextusnak szinte minden lehetőségét kihasználja? (Vö. SÉITÉ 1996, 179–193, GENETTE 1987, 321–345.) Mihálkovic Rousseau lábjegyzeteinek nagy részét átveszi, és semmit nem hagy ki azokból, amelyekben az író a levelekben érintett filozófiai gondolatokat kommentálja (például ROUSSEAU 1882, 71, II/24, 322, IV/2). Azokat a jegyzeteket is lefordítja, ahol Rousseau a levelek kiadójaként nyilatkozik meg, technikai hiányosságokról szól, kiegészíti a levelek szövegét, vagy az érvelés helyességét bizonygatja (például ROUSSEAU 1882, 29, I/22, 405, III/26). Néhol rövidít, de soha nem akkor, amikor a jegyzetek azt mutatják, hogy a szerző érzelmileg azonosul szereplőivel. Az érzelmi-gondolati egyezés hangsúlyozása céljából még saját jegyzeteket is fűz az eredetiekhez (ROUSSEAU 1882, 241–242, II/9). Kettős jegyzetet használ azokban az esetekben is, amikor Rousseau a korabeli való-

ságra reflektál, ő pedig aktualizálja a fordítás idejére: például a posta gyakoriságára vagy a pénzen vásárolt hivatali méltóságra vonatkozóan (ROUSSEAU 1882, 56, I/20, 179, I/62). Ugyanezt a megoldást alkalmazza, amikor Rousseau-t idézve megpróbálja kivédeni a nyelvi hibákra vonatkozó bírálatokat: a francia szöveg hibának felrótt eltéréseit szerzője annak tudja be, hogy szereplői svájciak, ezért „nem beszél[hetnek úgy], mint akadémikusaink” (ROUSSEAU 1882, 54, I/19).

A fordító lábjegyzetei

Ugyanakkor a fordító a mottók és általában az idézetek alkalmazásához hasonlóan forrásának ezt az eszközét is egyéni hozzátételekkel gyarapítja. A három paratextus szerepe némileg hasonló, hiszen mindegyik kiemelés. Közülük a lábjegyzet a legkevésbé tömör, itt talál módot a szerző, hogy közvetlenül szóljon az olvasóhoz, míg a mottókkal és az idézetekkel indirekt módon a megfelelő olvasatot sugallja.

A korabeli magyar olvasók számára feltehetően azok a jegyzetek voltak a legérdekesebbek, amelyekben Miháلكovics olyan Rousseau-művekből idézett, sokszor hosszasan, amelyeket akkor még nem olvashattak magyarul, így a *Vallomások*, *A magányos sétáló álmódoszásai* című önéletrajzi jellegű munkákból, de az *Emil*ből is, melynek fordítása csak néhány évvel korábban jelent meg. A fordító konkordanciákra is rámutat a különböző Rousseau-művekben, sajátos intertextualitást létesítve regény és önéletírás között (ROUSSEAU 1882, 273–274, I/16, 289, I/22).

Ugyanakkor más prózáiroktól is idéz ezen a szöveghelyen, bár igen ritkán. A külföldi próza idézéséhez minden bizonnyal egy francia antológiát használ. A leghosszabb és legkülönösebb fordítói jegyzetben, a Julie levelében olvasható vallomást követően szerelemfelfogásokat találunk: „»élvez és szeress...?« Nem, nem... te nem jól fejezted ki magadat... ne tegyünk mi egyebet ha élvezni akarunk csak szeressünk, mindig szeressünk... Szerelem e földön a legfőbb üdv... a legmagasztosabb, egyetlen élvezet!” Miháلكovics a lábjegyzet segítségével próbálja a gondolatot hangsúlyozni, amelyet a szövegben is megtold egy mondattal, Victor Hugo megfogalmazását ültetve be (kicsit átalakítva) a fordításba: „Szerelem! Két földi lény ki lélekben csak egy. Férfi és nő, amint angyallá olvad egybe. Menny az, a legfőbb égi üdv!!!” Ezen kívül harmincegy francia szerző gondolatát idézi a szerelemről, köztük van Ronsard, Mlle de Scudéry, Bussy-Rabutin, Voltaire, Napóleon, Mme de Staël, Balzac és Michelet (ROUSSEAU 1882, 175. I/61). A magyar prózáiroktól választott kevés idézetet is lábjegyzetben találjuk. Többször idéz Eötvös József *A karthauzjából*, közülük azt a jegyzetet választottuk, amelyet Júlia szerelemről vallott gondolataihoz fűz: „Jól mondja Eötvös: »A szív mindenhatónak érzi magát, ha szeret.«” (ROUSSEAU 1882, 136, I/50).

A lábjegyzetek Miháلكovics véleményét is tartalmazzák. Megjegyzi például, hogy bizonyos esetekben nem tartja hihetőnek a szereplők cselekedeteit, vagy nem ért egyet egyes gondolatokkal (ROUSSEAU 1882, 179, I/62, 201, I/65). Arról is

ezen a módon tájékoztatja olvasóit, hogy milyen forrásokhoz fordult, hogy jobban megértse a korszakot vagy konkrétan Rousseau morálfilozófiáját (ROUSSEAU 1882, 515, IV/13), s azt is így közli, hogy az erkölcsileg „erős”-nek talált szövegeket „[meg]szelidíti” a magyar olvasó számára (ROUSSEAU 1882, 283, II/21, ROUSSEAU 1964, II/25). Egyes jegyzetekben az író szándékát próbálja magyarázni: „kétségkívül azt akarta elérni, hogy mindenki gondoljon mást és mást...” – írja Júlia változó érzelmeiről (ROUSSEAU 1882, 134–135, I/50). A levélíró Rousseau „paradoxonáról” is itt beszél, akinek önéletírását idézi, amely szerint nehezen tudott leveleket fogalmazni. Az idézet a levélregény műfaji jellemzésére is alkalmas lenne, hiszen Rousseau itt arról vall, hogy nem szeret rögtönözni, a levél pedig a könynyedséget feltételezi. Vajon Mihákovics az idejétmúlt műfaj rousseau-i hagyományát akarja megértetni a magyar olvasókkal, mely szerint a levél az elmélkedésre, a gondolatok cseréjére ad módot, vagy csak fordításának gyengéit mentetegeti? (ROUSSEAU 1882, 234, II/6.) A jegyzetekben fordítói nehézségeiről is ír, egy-egy jó megoldás megtalálásának módját megosztja az olvasóval, megemlíti, hogy a „kivételesen homályos” mondatokat például az *Emil* és a *Vallomások* bizonyos részeinek elolvasása tette számára érthetővé (ROUSSEAU 1882, 252–253, II/1). Beszámol a regény korabeli lelkes fogadtatásáról, hivatkozik a kritikai irodalomra és az általa használt kiadásra (ROUSSEAU 1882, 273–275, II/16–18, ROUSSEAU 1964, II/18–20). A jegyzetek néhol pedantériát mutatnak, amikor például a Rousseau jegyzeteiben idézett szövegek magyar kiadásának hivatkozásait pontosítja, vagy a francia író görög-római szerzőktől származó gondolatait egészíti ki az általa kedvelt idézetekkel (ROUSSEAU 1882, 388, III/21, 415, IV/2).

Konklúzió

A *Nouvelle Héloïse* magyarországi hatása hosszantartó és változatos. Formálja a felvilágosodás és a reformkor nemzedékének gondolkodását, akik a meggyőző kifejezést, a filozófiai igazságok szenvedélyes megfogalmazását, a nyelv ritmusát, a regény személyes világát egyaránt értékelik. Az 1882-es fordítás készítője kihívásnak tekinti a regény gondolatainak, líraiságának magyar megszólaltatását, feladatát azonban nem tudja beteljesíteni, és vállalkozása elszigetelt marad. A levélregény költői prózájának szépségei alig sejlének fel a fordításban. A korabeli magyar olvasók ízlésének más eszközökkel próbál megfelelni. A tragikumra koncentrálna a cselekményt, megkísérel az erkölcsi kérdések aktualizálását. A szöveget alcímekkel tagolja, mottókkal és lábjegyzetekkel egészíti ki, amelyek a korabeli magyar kulturális háttérrel veszik figyelembe. Az olvasók érdeklődésének felkeltését szolgálja a látványos kiadás, a belső címlapok, a díszes iniciálék, az illusztrációk. A szenvedélyes stílus lefordításában, Rousseau-tól eltérően, külsődleges eszközöket használ: a feszültséget, az egyet nem értést, a szenvedést felkiáltójellel hangsúlyozza, az érzelmi telítettséget dőlt betűk, ritkított szedésű szöveg emeli ki, a három (vagy több, akár kilenc) pont a zaklatottságot, a felfokozott érzelmeket jelöli. A szöveg

költőiségét és személyességét Rousseau önéletrajzi műveiből választott részletekkel és Petőfi Sándor költeményeinek rendkívül gyakori idézésével próbálja meg közvetíteni. A magyar költő szerelmes verseinek idézése és *Az Apostol* történetének rávetítése a regényre a fordítást különösen érdekessé teszi Rousseau hatástörténetében, és sajátos hozzájárulást jelent a Petőfi-kultuszhoz.

Bibliográfia

- ALEXANDER Bernát (1880), A XVIII. század szellemi mozgalmairól, *Budapesti Szemle*, 1880, 324–367.
- BAJZA József (1832), Voltaire és Rousseau, vagy milyen befolyása volt e két író munkáinak Franciaországra? *Társalkodó*, 1832, X, 17–20.
- BAJZA József (2008), *Az elbagyott* (1833), in BAJZA József *Összes versei és novellái*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- BÉKEI Jolán (1925), A francia hatás Kisfaludy Sándor lírai költészetében, *ItK*, 1925/3–4, 184–195.
- BENDA Kálmán (1978), *Rousseau és Magyarország*, in BENDA Kálmán, *Emberbarát vagy hazafi? Tanulmányok a felvilágosodás korának magyarországi történetéből*, Budapest, Gondolat.
- BÓDI KATALIN (2010), *Könny és tinta. A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- BUFFARIA, Pérette-Cécile (2012), *Trois traductions de Julie ou la Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau en italien*, in *Les traductions de la Nouvelle Héloïse*, tudományos konferencia-előadás, Lunéville, 2012. június 6.
- BURJÁN Monika (2003), *A fordításról való gondolkodás története Magyarországon 1787 és 1883 között* (PhD-disszertáció), doktori.bibl.u-szeged.hu/81/1/de_1267.pdf.
- CHAMAYOU, Anne (1999), *L'esprit de la lettre au XVIII^{ème} siècle*, Paris, PUF.
- COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- F. CSANAK Dóra (1983), *Két korszak határán. Téleki József, a hagyományörző és a felvilágosult gondolkodó*, Budapest, Akadémiai.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GRANASZTÓI Olga (2009), *Francia könyvek magyar olvasói. A tiltott irodalom fogadtatása Magyarországon. 1770–1810*, Budapest, Universitas.
- GYERGYAI Albert (szerk.) (1954), *A francia felvilágosodás* (antológia), Budapest, Művelt Nép.
- GYULAI Pál (1914), *A fordításokról* (1883), in GYULAI Pál, *Emlékebeszéd*, II, Budapest, Franklin.
- HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- HARTVIG Gabriella (1998), Legyen a mi levelezésünk szívből, nem szívért. A Yorick és Eliza levelei körül zajló fordítási vita, *ItK*, 1998, 5/6, 696–704.
- HOPP Lajos (1974), *A magyar levélműfaj történetéből*, in SZAUDER József–TARNAI Andor (szerk.), *Irodalom és felvilágosodás*, Budapest, Akadémiai.

- KÁLLAI Ferenc (1834), A philosophia fordulatpontjai Franciaországban, *Tudománytár*, 2, 1834, 125–197.
- KAZINCZY Ferenc (1893) *Levelezése*, IV, s. a. r. VÁCZY János, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- KAZINCZY Ferenc (1899) *Levelezése*, IX, s. a. r. VÁCZY János, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- KISFALUDY Sándor (1990), „Előszó” a *Himfy szerelmeibez*, in *Pannon Panteon*, 1. füzet (Veszprém).
- KISFALUDY Sándor (1997), *Szépprózai művek*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- KISS József (1979), A Petőfi-költemények kiadásának története, *Magyar Könyvszemle*, 1979, 1/43–61.
- KÖLCSEY Ferenc (1960), *Gyermekgyilkos R. de M. ügyében*, in KÖLCSEY Ferenc *Összes művei*, Budapest, Szépirodalmi.
- KÖLCSEY Ferenc (2008), *Vilma* (1830), in KÖLCSEY Ferenc *Minden munkája. Erkölcsi beszédek és írások*, Budapest, Universitas.
- LECERCLE, Jean-Louis (1969), *Rousseau et l'art du roman*, Paris, Colin.
- Magyar Museum* (2004) = *Első folyóirataink: Magyar Museum*, I, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- MARGÓCSY István (1999), *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Budapest, Korona.
- MONTANDON, Alain (1999), *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, PUF.
- Orpheus* (2001) = *Első folyóirataink: Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- PENKE OLGA (2000), *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiák*, Budapest, Balassi.
- PENKE OLGA (2012), *Vitam impendere vero. Rousseau önéletrajzi jellegű írásainak magyar visszhangja a XVIII. században*, in *Felvilágosodás, Enlightenment, Aufklärung*, Szeged (megjelenés alatt).
- RÁCZ Lajos (1910), A magyar Rousseau-irodalom, *ItK*, 1910, 243–246.
- ROUSSEAU János-Jakab (1882), *Júlia, a Második Heloïse*, ford. MIHÁLKOVICS Árpád, Pécs, Ramazetter K.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1925), *La Nouvelle Héloïse*, I–IV, éd. Daniel MORNET, Paris, Hachette.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1964), *Œuvres complètes. II. La Nouvelle Héloïse*, éd. Henri COULET, Bernard GUYON, annoté par Bernard GAGNEBIN, Paris, Gallimard.
- SÉITÉ, Yannick (1996), *La note infrapaginale est-elle une forme brève? Le cas de Rousseau „éditeur” de Julie*, in *La forme brève*, Paris–Firenze, Champion–Cadmó, 179–193.
- SERMAIN, Jean-Paul (2002), *La Nouvelle Héloïse ou l'invention du roman-poème*, in *Modernité et pérennité de Jean-Jacques Rousseau. Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Lecercle*, Paris, Champion, 227–240.
- STAROBINSKI, Jean (1971), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.
- SZAUDER József (1970), *Felvilágosodás és romantika határán*, in KÖPECZI Béla–SÓTÉR István (szerk.), *Eszmei és irodalmi találkozások*, Budapest, Akadémiai, 77–94.

- TELEKI József (1987), *Egy erdélyi gróf a felvilágosult Európában. Teleki József utazásai 1759–1761*, s. a. r. TOLNAI Gábor, Budapest, Akadémiai.
- Vasárnapi Újság* (1885), XXXII. évf., 43. sz., 695.
- VERSINI, Laurent (1979), *Le roman épistolaire*, Paris, PUF.
- VOLTAIRE (2004), *L'affaire Pamela: Lettres de Monsieur de Voltaire à Mme Denis, de Berlin*, éd. André MAGNAN, Paris, Méditerranée.
- VOLTAIRE (2006), *Écrits autobiographiques*, éd. Jean GOLDZINK, Paris, Garnier-Flammarion.

SIMON-SZABÓ ÁGNES

A kultúra szövegeinek összefonódása,
avagy diszkurzusteremtés fordítói eszközökkel
Bölöni Farkas Sándor útirajzairól

Módszertani megfontolások

A szöveg és a kontextus viszonyának egyik lehetséges felfogása előfeltételezi a kultúra szövegiségének tudomásulvételét, melyet a *New Historicism* képviselői (Stephen Greenblatt, Louis Montrose, Alan Liu, Moritz Baßler¹) dolgoztak ki elsőként, alapvetően Clifford Geertz kultúrafogalma nyomán. Utóbbi értelmezése szerint a kultúra szimbolikus rendszere nem az elvont entitások egységes mintákba való rendezése, hanem eseményeik leírása nyomán válik az emberi diszkurzusuniverzum gazdagításának eszközévé (GEERTZ 1987, 20, 26). Az amerikai kutató szemléletében a kultúra rendszerének lejegyzését döntően nem a koherencia elvének való megfelelés kívánalma hatja át, bár minimális mértékű koherenciát rendszerszerűsége miatt nyilvánvalóan a kultúráról alkotott (bármely) egyedi modellnek fel kell mutatnia. A cél sokkal inkább a pusztán esemény olvasatának, magyarázatának, sűrű leírásának (kevésbé elterjedt magyar fordításban: tömény leírásának²) reflexív megfogalmazása. Ez az esemény másként kifejezve az emberi tapasztalás aktuális átélése, amely nem pusztán érzékelésként fogható fel, hanem jelentéssel ellátott érzékelési módként, s mint ilyen, leírható tudományos fogalmakkal.³

Az eseményt magyarázó sűrű leírás Geertz szándékai szerint egy metaszociális kommentár olvasatával egyenlő, amely a társadalmi szemantika dinamikus modelljének leképezését jelenti (GEERTZ 1987, 252–253). A leképezésben a kultúra

¹ Greenblatt és Montrose kultúramodelljének súlypontjaihoz vö. LIU 2001. Liu a kulturális formák és -struktúrák vizsgálata helyett elsősorban a kulturális cselekvők és a cselekmények, az identitás és a reprezentáció jelenségeihez utalja az újhistorista irodalomtörténeti kutatókat; eközben arra hívja fel a figyelmet, hogy a szubjektum és a cselekedet fogalmait csupán magyarázókeretek, és valójában viszonyuk egybekapcsolásának (*predication*) instabilitása képezi minden historizmus központi rejtélyét (LIU 2001, 113). E helyütt megjegyzendő, hogy a formák, struktúrák helyett a cselekedet aktusának vizsgálatára már Montrose is felhívta a figyelmet. MONTROSE 2001, 76.

² SEBŐK 2000, 10.

³ Geertz olyan kifejezéseket sorol fel, mint „integráció, racionalizálás, szimbólum, ideológia, ethosz, revolúció, identitás, metafora, struktúra, rituálé, világszemlélet, funkció, szentség, kultúra”. GEERTZ 1987, 40.

nem olyan instanciaként tételeződik, amelyhez a társadalmi események, a magatartásformák, az intézmények és a folyamatok kauzálisan hozzárendelhetők, hanem olyan kontextusként, amelyben ezek a sűrű leírás nyomán felismerhetővé és a „diagnózis” vagy a „magyarázat” által érthetővé tehetőek (GEERTZ 1987, 21, 39). A magyarázat mibenlétét problematizálja Horst Turk azon meglátása, amely szerint a saját és az idegen kultúra találkozásának (szöveggként való olvasásakor lényegtelen, hogy a középpontban álló kultúra tagjai ebben a formában vesznek-e tudomást a saját kultúrájukról, vagy sem (TURK 1995, 310).⁴ Turk ehhez azt is hozzáfűzi, hogy az interpretáció megfogalmazásakor valójában nem a kulturális események mulandósága vagy változékonysága okozza a legfőbb gondot, lévén hogy maga a kulturális esemény megértése alapvetőbb akadályt jelent. Összegezve tehát a sűrű leírás folyamata bizonyosan nem korlátozódhat csupán a struktúrák és a funkciók leírására, épp ily jelentős a magyarázat aspektusának kidolgozása, illetve reflexívvé válása. Doris Bachmann-Medick a geertzi kulturális szövegmodell (elnevezésében: *Interpretative Turn*) jelentőségét a hetvenes évek *Linguistic Turn*jéhez hasonlítja, s a hermeneutikai megközelítések „interkulturális hermeneutikává” válásában is jelentős szerepet tulajdonít a kulturális antropológiai fordulat hozta felismeréseknek. Hiszen az interpretatív antropológia saját báziselméletén túl módszertanilag reflexívebbé (egy újabb fordulat: *Reflexive Turn*) tette saját tudományterületét (BACHMANN-MEDICK 2007, 37). E ponton elsősorban Vincent Crapanzo „hermészi dilemmájára” és Paul Rabinow „antropológiai antropologizálásra” érdemes gondolni. Crapanzo az etnográfiai szövegleírás azon kényszerűségére világított rá, amelynek köszönhetően az „antropológus a saját kultúra szövegeihez, narratív tradícióihoz és retorikai eszközeihez fordul, hogy azok segítségével a hiányos és fragmentált tapasztalatokat olyan formába öntse, amely koherenciával és logikussággal vonja be vizsgálatának tárgyát” (N. KOVÁCS 1999, 488). Ezt az elméletet továbbgondolva az etnográfiai leírás kulturális szövegét nagyban meghatározzák, sőt korlátozzák bizonyos poétikai és politikai aspektusok, illetve szöveges és hatalmi mechanizmusok. Amennyiben azonban ezek felismerhetővé, magyarázhatóvá tehetőek, az „idegen kultúrák leírásainak elemzése a saját, nyugati kultúrát s annak tudáselőállítási folyamatait antropologizálják” (N. KOVÁCS 1999, 489).

⁴ A német *Kulturwissenschaften* fordításelméleteit az 1990-es évektől kezdve jellemzően már nem annyira a fordítás *interkulturális*, mint inkább *transzkulturális* alakzatai érdekelték, és pedig nem csupán jelenkori és globális, hanem történeti és európai irányultságú vizsgálódásaiban is. Ezen szerteágazó diszciplináris irány mind a műfordítás-elmélet, mind a műfordítás-kritika területén átfogó paradigmaváltáshoz vezetett. A kilencvenes években a kultúratudományi fordításelmélet vonatkozásában több jelentős kötet látott napvilágot, ezek közül a legsokrétűbb eredményeket felmutató göttingeni kutatások (DFG SFB Nr. 309. „Die literarische Übersetzung” Georg-August-Universität Göttingen 1985–1996) és publikációs orgánuma, a *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung* című sorozat érdemel különleges figyelmet. Horst Turk mellett a kutatócsoport további tagjai például Doris Bachmann-Medick, Armin Paul Frank, Harald Kitter és Andreas Poltermann.

A kultúrakutatás német nyelvű fordításelméletei a kultúraköziségnek és a kultúrák közötti érintkezésnek olyan új fogalmait próbálják újragondolni, amelyek többnyire jelenlegi, „még együtt megélhetőként elgondolt, a nemzeti kereteket metsző irodalmi érintkezések” (BACHMANN-MEDICK 2004, 262–263) elemzéseikhez szükségesek, s amelyekre az intertextualitás és az interkulturalitás elméleteinek fogalomhasználata felfogásuk szerint csupán hiányosan kínál szavakat.⁵ A kultúratudományok fordítási fordulata (N. KOVÁCS 1999, 238–283) olyan ismert, tradicionális, ám jelentősen (át)értelmezett kategóriák mentén rajzolódik ki, mint a „szöveg” és a „(mű)fordítás”. Ezen elképzelések *szövegfogalmára* jellemző, hogy az irodalomban a kulturális önértelmezés aktusát, vagyis a hibriditás létmódjának feltárását helyezi előtérbe. Eközben azonban a *Translational Turn* beszédmódja másodlagossá tesz bizonyos bevett koherenciafogalmakat, mint például a „szerző”, a „mű” és „műfaj”, a „hatás”, a „tradíció”, a „szellem”, a „fejlődés”, az „identitás”, a „mentalitás”, és talán lehangsúlyosabban a „nemzet” (BHABHA 2000, 207–254) fogalmát. Ezek helyett olyan, gyakran túlmetaforizálódásra hajlamos kifejezéseket preferál, mint például a „törés”, a „küszöb”, a „határ”, a „diszkontinuitás”, a „hibriditás” és a „differencia” fogalmait (POLTERMANN 1995, 1–56). A kultúratudományok fordításfogalma hermeneutikai elődeitől eltérően nem az önmagára irányuló megértésében artikulálódó idegenre vonatkozik – hiszen ezt a szemléletmódot az etnológiai kutatás, a kultúratudományok és a posztkolonialista elméletek (POLTERMANN 1997, 220) egyértelműen az elméletalkotás „nyugati arroganciájaként” (APEL–KOPETZKI 2003, 26) értékelték –, hanem az idegen és a saját kölcsönös függésének dialógusára utal. Az „idegen”, a „saját” és a „dialógus” fogalmainak megtartása ugyanakkor azt is mutatja, hogy az elméletalkotás hangsúlyainak eltolódásáról van szó, s nem a hermeneutikai előzményektől való szigorú elzárkózásról. A kultúratudományok fordításelméletei abból indulnak ki, hogy az idegen artikulációja sohasem valósulhat meg maradék és törés nélkül, vagyis nem pusztán a hasonulásra, a törésmentes beilleszkedésre, hanem a fordítás folyamatában megképződő differenciára: eltérésre, hiányra irányul. Ennek az a tétje, hogy felismerjük, csak az eltérés tudatosítása nyomán tárul fel a kulturális identitás, illetve különbség az interkulturális kommunikáció folyamatában (ahogyan a félrefordításban mutatkozik meg a fordítás sajátossága, egyedisége is).

⁵ Míg az interkulturalitáselméletek a kultúra homogén struktúrájából kiindulva a sajátból az idegen kultúrára irányulnak, és egyfajta tudáskészletet gyűjtenek egybe az észlelt kulturális eltérésekből, addig a transzkulturalitás fogalmával operáló elképzelések a kultúra hibrid természetét veszik alapul, és azt állítják, hogy folyamatosan olyan új kulturális formák jöttek/jönnek létre, amelyek a nemzeti kultúrák érintkezése (határátlépései) által képződnek meg. Utóbbi elképzelés nem a globális világkultúra jóslatát, hanem a modern etnográfiai kutatás kulturrelativizmusát erősíti: egy olyan liberális magatartás, amely az autentikus, önmagában zárt kulturális organizmusok tagadásának dacára is a kultúrák különlegessége, egyedisége és sokszínűsége mellett érvel (vö. BACHMANN-MEDICK 2004, 262–263).

Türk a magyarázat és a fordítás fogalmainak egymásrautaltságát mint „az idegen megtapasztalásának és a fordításnak az alapkérdései”-t írja le. Szerinte az idegen megtapasztalása az *idegen magyarázata*, a fordítás pedig az *idegenben való magyarázat*, az előbbi a másság, vagyis az *alteritás* sémájába illeszthető, az utóbbi az idegenség, vagyis az *alienitás* sémájába. Az irodalmi fordításmodell központi gondolatával azonos az a kultúrafüggő felfogás, amely az idegenséget és a másságot mint „mindig kulturális magyarázatokat” előfeltételezi. Előbbi „az idegen felfedezése a sajátban”, utóbbi pedig „a saját [felfedezése] az idegenben”.⁶ A kulturális magyarázat eszerint akkor valósulhat meg, ha a kulturális közösség rendelkezik „egy [olyan] univerzális rendszer- és történelemreferenciával”, amely a megfelelő absztrakt meghatározásokat rendelkezésre tudja bocsátani: ilyen lehet a nyelv. Ámde a nyelvtudományi rendszerezés sosem érheti el ugyanazt a státuszt, mint a nyelv, hiszen maga is „mindig pusztán kulturális magyarázat”, amely jellemzően vagy univerzális érvényességre,⁷ vagy inkább az egyéni interpretáció lehetőségére tart igényt (TURK 1993, 182–183). A másság (*alteritás*) és az idegenség (*alienitás*) tehát eltérő hovatartozást jelenít meg. A latin *alienus* az idegent, az idegenhez való tartozást fejezi ki, benne a birtokviszony válik hangsúlyossá. A latin *alter* (jelentése szerint kettő közül a másik) pedig az eltérő hovatartozást szimbolizálja: „a másik mint *alter ego* szintén *ego*, csak éppen más, vagyis ugyanannak a *variánsa*” (TURK 1993, 176). Ebből adódhat az a felismerés, hogy az idegen elsajátítása („*Aneignung*”) lehetséges, de a másságé aligha. Az elsajátítás képzelete mögött az idegennek a máshoz való tartozása áll, a hovatartozás-viszony megváltozásának lehetősége. Ugyanakkor az idegen tényleges elsajátítása – ennek a birtokviszonynak a megváltoztatásával – már bekebelezés („*Übereignung*”) lenne. A kérdés az, hogy az irodalom esetében lehet-e egyáltalán bekebelezésről, a szó szorosabb értelmében vett kizárólagos hatalom gyakorlásáról beszélni. Türk azon az állásponton van, hogy a lefordított szöveg nem válik a célirodalom sajátjává, és nem is vész ki az eredeti irodalmi közegből, vagyis nem lehet szó „bekebelezésről”. A geertzi értelemben vett magyarázathoz, az idegen elsajátításának folyamatához, vagyis „ahhoz, hogy az idegenséget a levezethető variánsok spektrumában szubjektív kulturális módon másságként magyarázhatassák, minden egyes kultúrában szükség van a levezethető variánsok spektrumának bővítésére”. S ez a döntő szempont. A fordítás területére alkalmazva ugyanis azt jelenti, hogy „eltérő, más eredet által motivált rendszer- és történetreferenciák bevezetése” válik szükségessé ahhoz, hogy „az irodalom és a nyelv (el)rendezettsége alakíthatóvá váljon” (TURK 1993, 186–187). Ezt az elvet kétféleképpen nevezi a szerző: szemantikai komplementaritásnak (TURK 1989, 58)

⁶ „Auslegung des Fremden” és „Auslegung im Fremden” (TURK 1989, 82). (Az „Auslegung” átvitt értelemben magyarázat, értelmezés; szó szerint pedig kihelyezést jelent.)

⁷ Az univerzális érvényességre a hermeneutika és a kultúrakutatás is időről időre igényt formál. A hermeneutika esetén gondolhatunk Gadamer–Grondin „*verbum interius*”-felfogására (GRONDIN 2002, 13) is.

és kölcsönös korrespondanciának.⁸ Logikai levezetettsége és (vélt) irodalmi kötődése miatt az utóbbit fogom használni.

A kölcsönös korrespondencia elvéből adódó jelentős felismerésre épít Kurt Mueller-Vollemer Mme de Staël *De l'Allemagne (Über Deutschland, 1814)* című munkájáról szóló tanulmánya is, amely a kulturális fordítási teljesítményt, vagyis a „diszkurzustranszformációt” mint „diszkurzusteremtést” értékeli a francia regény angolszász recepciójában. Mueller-Vollemer véleménye szerint de Staël könyvének sikere Nyugat-Európában és a tengerentúlon leginkább annak a „hallatlan erőfeszítésnek köszönhető, amellyel megpróbálta áthidalni a németországi kortárs romantikus-idealista diszkurzus és a francia szellemi kultúra 18. századhoz kötődő idiómái között feszülő hatalmas szemantikai szakadékot” (MUELLER-VOLLEMER 1998, 18). Ez a német romantika további nemzeti kultúrákban való elterjedését segítette elő, s a romantikus művészet recepciója nem lett volna lehetséges a nemzeti nyelveken német hatásra létrejött filozófiai diszkurzus megléte nélkül – állítja a szerző. S ez egyrészt igazolja Türk megállapítását: az „idegenbe való magyarázat”, vagyis a kulturális fordítás létrejöttéhez „minden egyes kultúrában szükség van a levezethető variánsok spektrumának bővítésére” (TURK 1989, 75–76). Másrészt módszertani eszközöket kínál a fordítás folyamatának és a diszkurzusteremtés sikerének megvilágítására. (Még akkor is, ha Mueller-Vollemer tanulmányának középpontjában de Staël amerikai transzcendentalista recepciója áll.)

Mueller-Vollemer módszertani megjegyzéseit (MUELLER-VOLLEMER 1998, 18–23) a következőképpen lehet absztrakt magyarázó keretként felvázolni: hat olyan fordítói eszköz, technika különböztethető meg – valamennyi a turki „idegenbe való magyarázat” értelmében –, melyeket Mueller-Vollemer szerint Mme de Staël sikerrel tudott működtetni említett művében, az eredendően némethoni romantikus diszkurzus idegen nyelvű kiépítésekor. 1. Ezek közül az első – de Staël leggyakoribb és legfeltűnőbb eszköze – a német auktorok műveinek fordítása, s az idézetek beemelése saját szövegbe. Az irodalmi *idézetekre* az a jellemző, hogy nem idegen testként jelennek meg de Staël szövegében, hanem a mű gondolati vázlatának integratív, tervezett részeiként. E technika alkalmazásával a mű német irodalmi antológiaként, mintegy szöveggyűjteményként funkcionál, sőt ez a megközelítés már a kortársak recepciójában is tetten érhető. 2. A kommunikáció hatékonyságának növelése céljából – vagyis adott esetben a romantikus poétika, teológia és kultúra magyarázatához – a szerzőnő kialakított egy sajátos, állandóan ismételt *kulcsfogalom*hálót is. Ennek segítségével a különböző, német utazásai során megfigyelt, lejegyzett szerteágazó témakörök között egyfajta korrespondenciát, kapcsolatot hozott létre. Másrésztől segítségükkel ábrázolhatóvá tette eszmei komplexumát, a gondolati vázat is, mely lényegét tekintve a német kultúra (a kortárs kritikák szerint

⁸ Utóbbi megnevezés feltehetően Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* tanulmányára és Baudelaire-fordításaira (többek között a *Correspondances*-ra) nyúlhat vissza. A korrespondenciaelv vonatkozásában Türk e helyütt szövegszerűen Wittgenstein *Tractatus*ára hivatkozik. TURK 1989, 9–82, itt 75–76.

meglehetősen szubjektív) bemutatására irányult. A kulcsfogalmakat továbbá az jellemzi, hogy az uralkodó francia neoklasszicista diszkurzus elemeitől eltérnek, s ebből eredően újtólag hatnak. 3. Mueller-Vollemer a következő pontban – Michel Foucault és Benjamin Lee Whorf elméleteire támaszkodva – alkotja meg a „*maszkírozott fordítás*” fogalmát, amely nem valamely tényleges lexikai vagy grammatikai fordítást takar, hanem a mondanivaló, vagyis a gondolati tartalmak átültetésére utal. A maszkírozott fordítás kifejezései és leírásai szöveges funkciójukat tekintve jellemzően anticipálják a bevezetendő új terminust, vagyis megelőlegezik a valódi fordítási elemeket. 4. A fordítói eszközök közé sorolja a szerző továbbá az úgynevezett *hídfogalmak* alkalmazását is. Ezek a diszkurzus kulcsfogalmaiként teremtenek kapcsolatot a kiépíteni kívánt metadiszkurzus részei („filozófia-metafizika, illetve poétika-poézis”) között. A romantika esetén ilyen jellemző hídfogalom volt például a „végtelen” problémája. 5. Mueller-Vollemer de Staël azon törekvését is fordítói eszköznek tekinti, hogy „nem lépi át olvasói *nyelvi elváráshorizontját*” (MUELLER-VOLLEMER 1998, 21). Ez a törekvés – összehasonlítva az eddig felsorakoztatott technikákkal – nem olyan mértékben szubjektív, mint amilyennek első látásra tűnik. Ha a felvilágosodás irodalmainak⁹ nyelviségére, illetve befogadástörténetére gondolunk, érthetővé válik a nyelvi elváráshorizonthoz való alkalmazkodás, vagy az attól való eltérés jelentősége. Hisz az idegen elsajátításához szükség van „az eltérő, más eredet által motivált rendszer- és történelemreferenciák bevezetésére”, melyek szükségszerűen nyelvi jellegűek (TURK 1993, 186–187). Ezek azonban egyfelől a kölcsönösség, az egymásrautaltság okán meg kell hogy feleljenek a majdani olvasók nyelvi elváráshorizontjának. Másfelől pedig csak fokozatosan kerülhetnek bevezetésre, a fokozatosságát szolgálják, mint például az említett maszkírozott fordítási fogalmak, leírások esetében. 6. Mueller-Vollemer végül de Staël álfordításra hívja fel a figyelmet. De Staël írásának *A természet szemléléséről* című fejezete úgy tűnik, mintha Novalis szerzeményének átültetése volna, valójában azonban a szerzőnő saját filozófiai gondolatainak tára. Nyilvánvaló, hogy a *pszeudofordítás* szövegbeli megjelenése de Staël véleményének burkolt formában való közlésére ad alkalmat. A szerző szerint logikus az, hogy de Staël saját véleményét éppen egy Novalis-álfordításban teszi közzé, mégpedig német irodalmi és filozófiai művek fordítását, ábrázolását és magyarázatát követően a romantika diszkurzusának kiépítésekor.

Bölöni útirajzairól

Az alábbiakban Bölöni Farkas Sándor útirajzainak *kulturális fordítások*ként való olvasatát kísérel meg a kulturális szemantika (Turk) elméletei, szorosabban a

⁹ Margócsy István szerint a magyar irodalom e korszakáról mint „egymással össze nem egyeztethető”, párhuzamos, esetenként kereszteződő „irodalmak” időszakáról érdemes beszélni. MARGÓCSY 2007, 14.

Mueller-Vollemer által alkalmazott modell segítségével.¹⁰ Bölöni munkássága alapvetően három csoportra osztható. Életében megjelent munkája az *Utazás Észak-Amerikában*. Halála után adták ki az *Utazás Nyugat-Európában* című rajzolatot, majd az útinaplók sikerének köszönhetően lejegyzett *Naplóját*. Ismeretlenek kéziratban maradt fordításai (Schiller, Goethe, de Staël, Hugo stb.), illetve esszéisztikus tanulmányai és jegyzetei. Kivételt képez Erdély történetének bemutatására vonatkozó töredékes tanulmánya, ezt 2006-ban jelentették meg az *Erdélyi Ritkaságok* sorozatban. A szerző számára hírnevet jelentő amerikai útinapló lejegyzése a Bély Ferenczel Nyugat-Európában és Észak-Amerikában tett kétéves utazás nyomán született. Utazásaihoz a következő évszámokat és helyeket lehet megemlíteni: 1830. november 3-án Bély kormányiszéki titkárral kel útra, hogy a nyugati civilizációt és politikai berendezkedését tanulmányozza. Bejárják Európa nagy részét: Münchent, Párizst, Brüsszelt, Londont, Dublint, majd Észak-Amerikát, a keleti államokat és Kanada déli részét. 1832. január 15-én érkeznek vissza Bécsbe, majd onnan Pesten át Erdélybe. Bölölinek gyermekkorra óta dédelgetett álma volt az utazás, tervének megvalósítása érdekében hol az orosz hadseregbe akart beállni katonának (HATVANY 1934, 63), hol Humboldt expedíciójához szeretett volna csatlakozni. A megvalósulni látszó európai és amerikai utazást – ezen előzmények okán is – alaposan előkészítette: földrajzi és államtudományi olvasmányokat forgatott (LUKÁCSY 1978, 293), térképeket böngészett, s több európai nyelvet elsajátított (SZIGETHY 1982, 3–4).

Az útinapló sikerére vall, hogy a mű több kiadást ért meg. Az amerikai útinapló 1834 őszén jelenik meg először, másodszer még ebben az évben, majd 1835-ben. 1935-ben Kiss Elek előszavával, 1943-ban *Utazás Északamerikában* címmel, 1966-ban, 1975-ben, majd legvégül 1984-ben *Napnyugati utazás. Napló* címmel adják ki. Az utóiratnak két angol nyelvű fordítása ismert: 1977-ből és 1978-ból. Németül 1980-ban jelent meg. Bölöni munkáját 1835. szeptember 23-án betiltják, „erga schedam” (csak külön engedéllyel kapható) megjegyzéssel. A szerző személyes *Naplójában* a következőképpen ír erről: „Ez nagy megtiszteltetés munkámnak! Mégis csak van abban valami, ami béhatást tett. De késő már, azt hiszem, hatott a méreg,¹¹ s a tiltással csak ingereltetik” (BÖLÖNI FARKAS 1972, 65). A nyugat-európai utazásokról szóló rész nem jelent meg Bölöni életében, kéziratban vélhetően olvasták Kolozsváron. Maller Sándor szerint Bölölinek választania kellett, hogy a „túl hosszú útinaplóból [...] melyik részt dolgozza ki”, s feltehetően a leg-

¹⁰ Szerzői, fordítói és hivatali tevékenységének bemutatása itt mellőzhető. Ehhez vö. JAKAB 1870, 241–334. Vö. még KISS 1902, 27, HATVANY 1934, 61–62, JANCsó 1972, 201–235, LUKÁCSY 1978, 293–298. A szerző fordításaihoz LABÁDI 2002, 217–227 és SIMON-SZABÓ 2009.

¹¹ Bármely mű „méreg”-nek való titulálása az egykorú befogadók körében igen gyakori jelenség a felvilágosodás kori diszkurzusokban. A Bölöni által 1818-ban fordított *Werther-regényt* is gyakran nevezték így. Az egykorú vélekedés kitér a Bölöni által fordított és Döbrentei Gábor neve alatt az *Erdélyi Múzeumban* (1815/3, 87–88) megjelentetett *A német próza története* című fragmentumból is.

több tanács az „amerikai mellett szólt” (MALLER 1984, 69). Végül is az európai út tanulmányait az amerikai útinapló első fejezetében összefoglalva adta közre, ezt követte huszonnyolc Észak-Amerikáról és Kanadáról szóló fejezet. Az európai útleírás részleteit halálának századik évfordulóján adták ki először, majd egy évvel később, 1943-ban jelent meg a teljes nyugat-európai beszámoló. A szerző halálának kétszázadik évfordulójára a párizsi útinaplót külön is publikálják.

Úgy tűnik, hogy Bölöni könyve kielégítette a nyugati világ és a magyar állapotok szakszerű összehasonlításának igényét. Amellett, hogy adatokkal, táblázatokkal, kimutatásokkal, összehasonlításokkal, dokumentumok fordításával és leírásokkal teli beszámolót nyújtott, jelentőssé teszi az is, hogy ez volt az első olyan mű, amely az ekkor nyugatra induló magyar utazók beszámolóinak sorát megnyitotta, s amely az útinapló műfaját Magyarországon is népszerűvé tette. Egy évvel később adták ki Alexis de Tocqueville *La Démocratie en Amérique* című híres művét, melyet gyakran vetnek össze Bölöni munkájával. Hász-Fehér Katalin szerint az 1820-as évek második felére – miután lezárultak a nyelvújítás kori viták – megindulhatott a művelt nemzetekhez való felemelkedés. Ebben a kontextusban helyezhetők el a peregrinációs jellegű külföldi utazások, az útleírások és a nyugati országok „művelődési, gazdasági, társadalmi életét, szokásait, életvitelét tanulmányozó körutak (Wesselényi és Széchenyi utazása, később Bölöni Farkas Sándor észak-amerikai útja, Pulszky Ferenc, Szalay László, Trefort Ágoston, Szemere Bertalan, Wesselényi Polyxéna, Hrabovszky Dávid és mások utazásai)” (HÁSZ-FEHÉR 2000, 148). Ezek nyitják meg az utat a hazai közéletben megjelenő, a viselkedéskultúrával és a társalgási szokásokkal foglalkozó művek előtt is – mind azzal a céllal, hogy a nyugat-európai minták alapján valósítsák meg a társadalmi kommunikációt és a hazai kulturális eszmecserét. A mintakövetés eszméje mögött az a meggyőződés állhatott, hogy az „idegen elsajátítása lehetséges” (TURK 1993, 176), ennek pedig elengedhetetlen eszköze „az eltérő eredet által motivált rendszer- és történelemreferenciák” bevezetése. Bölöni számos párhuzamra és különbségre mutat rá az észak-amerikai és a hazai viszonyok között. A kulturális és irodalmi élet szervezésére, vagy a nyelv és irodalom állapotára vonatkozóan például több alkalommal felfigyel arra, hogy mennyivel több tudóstársaság, folyóirat és iskola működik Amerikában, mint idehaza (BÖLÖNI FARKAS 1943, 50–58). Ugyanakkor úgy véli, hogy nem pusztán az intézetek, az újságok és a könyvek szolgálhatják a közművelődést, hanem legfőbb szerepe az anyanyelv ápolásának, gyakorlásának van (BÖLÖNI FARKAS 1943, 164). Életében vezetett, és halála után kiadott *Naplója* számos helyen tér vissza az *Utazás*ban megjelentetett gondolatokra, hol kiegészíti, hol megerősíti, hol revidálja korábbi véleményét. Az bizonyos, hogy a szerző életében kiadott és számára hírnevet szerzett mű első kiadásától kezdve olyan címetek szerzett szerzőjének, mint „Amerika utazója”, a „demokrácia felfedezője” és „egyikönyves szerző”.¹²

¹² Életében egyébként nemcsak ez az egy műve (bár az „egyikönyvességet” nem szó szerint kell érteni), az *Utazás* jelent meg, hanem 1821-ben egy ifjúkori zsengéje is, a *Szépellekek panasza* című drámatörredék (BÖLÖNI FARKAS 1821, 75–76) is.

Diszkurzusteremtést szolgáló fordítói eszközök Bölöni útirajzaiban

Bölöni hagyatékában számtalan olyan kéziratra és egyéb nyomtatott anyagra lehet bukkanni, amelyek az útinaplókra vonatkoznak.¹³ A Bölöni-útinaplók írásának és szerkesztésének technikájában a kulturális önértelmezés és a hibriditás, a leírt és a leírás során adresszált kultúrák közötti korrespondancia megléte és mibenléte érdekel. Feltételezhető, hogy a de Staël-útinaplóhoz hasonlóan Bölöni szövegeiben is fellelhető a diszkurzusközvetítés és -teremtés kölcsönös korrespondenciája, vagyis egyfajta *dinamikus ekvivalencia*, illetve a közvetített politikai, kulturális stb. javak magyarázatában – az intenció végett – megmutatkozó eltérés, vagyis a *differentia*, a kulturális identitások különbözőségének tudatosítása is. Bizonyos kitüntetett pontok jelölhetőek ki az útinaplók szövegében, melyek megszerkesztettsége a diszkurzusteremtés fordítói eszközei által irányított.

Az említett szerzői intencióhoz visszatérve ez olvasható a még Bölöni életében kiadott amerikai útinapló előszavában: „Az amerikai polgári és társasági életben sok olyan pontot találtam tökéletre kifejeve, és sok oly tudnivalót, mik nálunk, legalább magyarul, ismeretlenek. Ha jegyzeteimmel e boldog haza helyzetéről némű felvilágosítást terjeszthetek, sokszorozva lesznek utazásom örömei. Kolozsvárt, máj. 15. 1833” (BÖLÖNI FARKAS 1943, 281). A szerző célja tehát, hogy bizonyos általa figyelemre méltatott, Nyugaton megismert politikai és kulturális javakról „felvilágosítást terjeszthe[ssen]”, mégpedig nemzeti nyelven – aminek egyik eszköze értelemszerűen a szoros értelemben vett fordítás lesz. Az európai és az amerikai naplórészek talán legszembeűnőbb különbsége az előszóból vett idézet második kitétele, a magyar nyelven való közvetítés szándéka. Ugyanis az európai jegyzetek még nem kiadásra előkészített tisztázatok, hanem utazás közben lerótt töredékek, s mint ilyenek, kevésbé szerkesztettek, illetve alig tartalmaznak fordításokat, eredeti nyelven bemásolt szövegeket viszont annál többet. A két napló eb-

¹³ Az akadémiai (Bibliotheca Filialei Cluj a Academiei Republici Romane, Román Akadémia Kolozsvári Fiókkönyvtára, RAK) hagyatékban lelhető fel az *Utazás* eredeti, már tisztázott kézírata (RAK, Sign. MsU 959). Nagyajtai Kovács István másolatában maradt fenn a recepciótörténeti szempontból érdekes Széchenyi István-féle levél Bölönihez 1834. szeptember 10-éről. Mint ismeretes, Széchenyi ekkor az *Utazásokat* a legkedvesebb ajándékának tartja, és megköszöni a szerzőnek a munkáját (RAK, Sign. MsU 1179 VII). Az *Utazás* egyik kiadásában sem hivatkozták érdemben azt a kéziratot és nyomtatványos hagyaték részt, amelyet az utazó gyűjtött össze utazásai során. Idetartozik a többszörösen lepecsételt osztrák útlevel, a kéziratot ajánlólevelei, a *La Marseillaise* francia nyelvű nyomtatványa, Napóleon életrajza, unitárius könyvek listája, egy londoni színdarab plakátja, a szintén londoni Vauxhall Pleasure Gardennek egy 1831-es tűzijáték bemutató-plakátja stb. (RAK, Sign. MsU 1023). – Az útinaplók szövegét az alábbiakban a Benkő Sámuel és Maller Sándor szerkesztette kiadásból idézem (BÖLÖNI FARKAS 1984). Ez az egyetlen olyan edíció, amely az első két kiadás szövegvariánsát egybefoglalja. Fontos jelezni, hogy a cenzori beavatkozás miatt a kiadott szöveg több helyen a kézírattól is eltér. Terjedelmi okokból itt e különbségektől eltekintek.

béli markáns eltérése lehetőséget ad arra, hogy például az amerikai részben már magyarra fordított „státusokbeli” alkotmány kulcsszó rendszerét összevethessük a francia és az angol vonatkozó szövegekről való értekezés még kevert nyelvezetével, s így az amerikai naplók első változata nélkül is nyomon követhessük a Bölöni által működtetett, részint sajátos kulcsfogalmi-tár magyar nyelvű kialakulását. (De Staël művének szövegvariánsai szintén azt bizonyítják, hogy a szerzőnő fokozatosan építette fel a diszkurzust az eszközök egyre tudatosabb és szélesebb körű használatával. Vö. MUELLER-VOLLEMER 1998, 19.) Az európai napló jellemzően az átélte események naplószerű – hol összefüggő szöveges, hol kulcsszavas – lejegyzése, amely szerkesztésmódját tekintve az egyes fejezetek elején feltüntetett dátumozással operál. Ezzel szemben az amerikai napló már nem időrendben épül fel, hanem elsősorban tematikusan egybefogott fejezetekből áll, melyekben az időrendiség szokásos megkötöttsége már nem érvényesül. Az európai naplórészben olvasható „egyéni vélemény, összehasonlítás, elismerés vagy elmarasztalás, a hazai helyzetre való célzás, az otthoni elmaradottság feletti bánkódás, kesergés, máskor olvasmányélmény ékelődik az útinapló szövegébe [...] A cél a megörökítés, nem a megfogalmazás, s ilyenkor a stílus is sietős, szaggatott” (MALLER 1984, 57). Az európai napló pusztán *megörökít* (vö. Turk: „magyaráz”), s a végül kiadásra kerülő amerikai az, amely *megfogalmaz* (vö. Turk: „fordít”), vagyis diszkurzust épít ki.

A fordítói eszközök alkalmazására hozott példák előtt érdemes áttekinteni a szerző – nem szisztematikus – reflexióját szövegének megszerkesztettségére vonatkozóan.¹⁴ Az önnön írásmódra vonatkozó szöveghelyek az elvárásnak megfelelően az amerikai részben fordulnak elő. Elsőként a IX. fejezetben a Bunker’s Hill-i emlékmű alapkövének letételekor olvashatunk arról, hogy a szerző mely elvek alapján választott ki szöveghelyeket idézésre, kijegyzetelésre, vagyis mit tartott fordításra méltónak – mégpedig egy olyan esetben, amelyben ez a tudósítás elmarad: „[Daniel] Webster beszéde a polgári szónokság, magas érzelmű hazafiság s a republikánusi mívelt ész és szív remeke, s csak hosszúsága ment meg azon kísérlettől, hogy az egész beszédet ide le nem írom” (BÖLÖNI FARKAS 1943, 361). A „republikánusi ész és szív”, vagy ahogy máshol fogalmaz: „az értelmi és erkölcsi mívelődés” (BÖLÖNI FARKAS 1943, 372) munkái különös figyelmet kapnak az *Utazásokban*. Bölöni pontos és aktuális adatokkal kívánta alátámasztani erre vonatkozó tudósítását, ezért is aggasztotta, hogy a statisztika komoly lemaradással adja vissza a gazdasági fellendülés mutatószámait: „Amerikában akármely hitelesen s pontossággal dolgozott statisztikai munka is nem élhet felül öt esztendő. Mert a népesség, a mívelődés s erők nevedésével minden esztendőn oly kitetszőleg változnak az adatok, hogy ami tavaly igaz volt azon egy helyen vagy dologról, már más esztendőn egészen megváltozhatott.”

¹⁴ Liu szerint a szerző a leírás során a fragmentált tapasztalatot „koherenciával és logikával hatja át” (LIU 2001, 113), eközben poétikai, politikai, szöveges és hatalmi aspektusokat érvényesít. A leírást irányító mechanizmusok nem csupán a leíró féltől, hanem az idegen kultúrától is függenek, mégpedig kölcsönösen. Amennyiben ezen aspektusokat a szerző tudatosítja, fordítása reflexívvé válik (vö. *Reflexive Turn*, Bachmann-Medick).

(BÖLÖNI FARKAS 1943, 378–379.) Ugyanakkor örvend annak, hogy sokféle gazdasági és társadalmi jelenségről készül statisztikai kimutatás, s hogy a periodikák rendszeresen közlik ezeket az adatokat: „hogymely pontosak az amerikaiak minden statisztikai adatok hiteles gyűjtésében, ide teszem egyik például az Ohio vizén járó gőzhajók állapotja esztendőnkénti szorgalmas felszámítását [...]. [S] ami a mindennapi életben előfordul, a státus újságjai által vetélkedő pontossággal hozzák köztudásra, s minden esztendőben a státus almanachjában kiadatik” (BÖLÖNI FARKAS 1943, 449, 451). Mindez ugyanis azt teszi lehetővé, hogy az adatok könnyen hozzáférhetőek az utazó és a helyi lakos számára is: „A belépő idegen egyszerűen mint tükörben látja azon státusnak geográfiai s minden nemből statisztikai állását, s az erdőben lakó magános telepedő (backwoodsman) elszakadva a nagyvilágtól is pontosan tudja státusának esztendőnkénti helyzetét.” (BÖLÖNI FARKAS 1943, 451.) Bölöni hozzátéve ötven címből idéz a szövegben, illetve jegyzetel ki magyarul részleteket, ezek közül öt gyakran hivatkozott és fordított könyvről a XIII. fejezetben véleményét is kinyilvánítja:

Az általunk használt következő négy utazókat egymástól szerfelett különböző elméjű és elnézetűeknek találtuk, s megint különbözőleg a mi állásunkat hozzájuk: 1. *Lafayette en Amerique en 1824 et 1825. Journal d'un Voyage aux États-Unis par A. Levasseur.* Paris, 1829. két kötet. Lafayette innepek és pompák dicsőségének legmagosabb pontján utazta meg megegyezően Amerikát, s mind amit erről írt Levasseur az amerikaiak állításaként is, éppen nincs nagyítva, hanem aki nem innepek közt utazza meg e hazát, az sokban másként találja a dolgokat és embereket. 2. *Travells through North-America during the Years 1825 et 1826 By His Highness Bernhard, Duke of Sax-Weimar Eisenach.* Philadelphia, 1828. A weimari herceg elhozta volt magával titulását, s fényes rangját is Amerikába, s magas születésének egész érzetét is, s talán emiatt nem tetszettek sok dolgok a hercegnek. [...] 3. *The Northern Traveller.* New-York. 1831. Az északi státusoknak pontos geográfiai s statisztikai leírása, mely legtöbb hasznunkra volt. 4. *Mein Besuch Amerika's im Sommer 1824 von S.v.N. Aurrau,* 1827. Egy enthuziasta, meleg képzelődésű s az emberiséget még csak szebb oldalairól ismerő ifjú utazása. [...] 5. *Travels in North America, in the Years 1827 et 1828 By Captain Basil Hall.* Edinburgh, 1829. 3 kötet. Kapitány Hall sokoldalú tudományossággal bír, a föld különböző részeiben több utakat tett, a tárgyakat mély elmélkedéssel fogja fel, s nagy jártasságot mutatva fejtegeti. De kapitány Hall egyszersmind az angol büszkeségnek, az amerikaiak iránti gyűlöletnek, az irigység igazságtalan ítételeinek s ezen nemzetet megvető gőgnek is hív példánya. (BÖLÖNI FARKAS 1943, 379–380.)

A diszkurzusteremtés témájánál nem érdektelen áttekinteni azt sem, hogy mit olvasott, miből és hol gyűjtötte a szerző később közzétett ismereteit. Jellemzően útinaplókra, folyóiratokra, statisztikai kiadványokra és politikai manifesztumokra támaszkodik utazása, majd később az útinaplók megírása során. A fenti címekhez

fűzött megjegyzéseiből (is) világosan látható, hogy számot vet az ezekből kirajzoló információ, az ezek által kínált Amerika-kép motiváltságával és elrendezettségével. A személyesen átélt élmények, beszélgetések stb. és a szöveges szinten megjelenő olvasmánylista mellett alapvetően kétféle koncentrált tudásközvetítő helyszín játszott szerepet az *Utazások* megírásakor. Említhetők itt az egyes országok nyilvános és polgári/magánkönyvtárai (az állományi kézikönyvek, térképek stb.), illetve érdekes módon ilyen helyszín volt a könyvtárakénál is jelentősebb szerepet betöltő amerikai fogadó:

Az utazók megtelepedésükre [a fogadóban] mindjárt a béjárásnál nagy termek (the parlour) vannak, ízléssel kibútorozva különböző szófák, székek s ringató ülésekkel (rocking-chairs). A padolat szőnyeggel bévonva; néhol fortepiano is, néhány könyvek, nevezetesen utazók kézikönyvei, azon vidék geográfiája s statisztikája, újságok s a város vagy helység repertóriumai. A falon különböző vidékek rajzai vagy mellképek. S ami még kívánatosabb az utazóknak, nagy földabroszok függenek feltekerő rámaikon, a legjobb kiadásokban; különösen pedig az egész Egyesületé, megint külön azon státusnak s végre azon megyének, melyben esik a fogadó, a legpontosabb topográfiai földabrosza. De ezen képek és földabroszok közt függ még egy különös írás is a falon, szinte mindenütt pompás aranyozott rámaiban üveg alatt – a terem kitétsző helyén –, perennáns virágokkal megkoszorúzva és ez – az Amerika függetlensége kinyilatkoztatásának aktája (Declaration of Independence). (BÖLÖNI FARKAS 1943, 349.)

Az angliai tartózkodás utolsó hónapjáról (vagyis közvetlenül az amerikai átkelés előtti időszakról) alig rendelkezünk bejegyzéssel, feltehetően ezt az időt szánta Bölöni arra, hogy az általa is felsorolt könyveket áttanulmányozza. Az útinaplók szövegeiben fordított, tartalmában összefoglalt vagy részleteiben kijegyzett és fordított szövegek fele pedig feltehetően a fogadóknak fellelt geográfiai és statisztikai kiadványokból, illetve az adott városban, térségben kiadott helyi folyóiratokból származik. A hagyatékban található a Bölöni-könyvtár többkötetes, kéziratos katalógusa, mely arról is számot ad, hogy mely szótárakat, nyelvkönyveket és kézikönyveket használta a szerző. Életében kétszer készült katalógus a könyvállományról: 1825-ben és 1830-ban, majd halála után egy évvel, 1843-ban. A kéziratos katalógusokból kitétszik, hogy mely könyveket vásárolta meg az utazás előtt közvetlenül, vélhetően a felkészüléshez; és mely kötetekkel gyarapodott a könyvtár hazatérte után (RAK, Sign. MsU 1322).

A Bölöni-útirajzok kulturális fordítói, diszkurzusteremtési eszköztárának bemutatása a Mueller-Vollemer által kidolgozott rendszert követve történik. Elsőként az *idézetek* fordításáról lesz szó. Az európai rész alig tartalmaz fordítást, Bölöni az olvasott nyelven jegyzi fel az idézni szánt szövegeket. Az ezekről való szabad értekezés szintén többnyelvű, például az angol parlamentre vonatkozó leírásban így ábrázolja a képviselőház, a „Députátusok Háza (House of Commons)” működését:

Ha privát dolgot illető kérésről akar motiót tenni valamely tag, azt petíció formában adja bé, mely komisszió eleibe adatok, és a komisszió ad vélekedést, ha billbe vegyék-e vagy ne. A public dolgokban törvényjovallatba teszi a tag kérését, s úgy prezentálja, melyet a Speaker felolvas először, s néhány nap múlva másodsor, mindenik felolvasáskor kérdést teszen a Speaker, ha további lépés tétessék-e benne. [...] Ha a felolvasásnak ellene mondanak a Pairek, átlaljában félretéttetik a bill. Ha pedig hajlandók némely változtatással reállani, akkor mind a két házból Biztosság rendeltetik együtt konferálni a javítást, ahol minden differenciák eligazíttatnak. (BÖLÖNI FARKAS 1943, 257.)

Ezzel szemben az amerikai naplórészben lefordít minden angol nyelvű szöveget, melyet idézni kíván, s törekszik az idegen szavak mellőzésére. Fordításai esetében a szoros fordítás elvét követi – ez szépirodalmi átültetési esetén is jellemző rá (SIMON-SZABÓ 2009) – és megpróbálja a kulcsszavak mindegyikét magyarra fordítani. A szaknyelvi fordítások esetén sokszor zárójelben közli a magyarnak megfelelő eredeti angol kifejezést. New Hampshire alkotmányát például több mint tíz oldalon keresztül fordítja, néhány fogalomnál az eredeti megfelelést is feltünteti: az „igazgatóság (government)”, a „forgás [...] (rotation)” és az „esküdtek (jury)” esetén. A fordított szövegrészeket követően – kevés kivételtől eltekintve, melyekre visszatérek – zárójelben adja meg a pontos bibliográfiai adatokat. Mint már említettem, hozzávetőleg ötven alkalommal fordít különféle írásokból. Az amerikai útinaplóra visszatekintve személyes *Naplójában* 1835. február 11-én így ír e fordításokról: „Úgy látom, kevés magyarnak volt módja vagy kedve Amerikára fordítani figyelmét s az errőli munkákat olvasni, s mivel én a sokaktól mondottakat egybesummáztam magyarul, ez teszi az érdeket.” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 557.) A magyar fordításokkal és a reflexiókkal – gondoljunk a Mueller-Vollemer által kiemelt de Staël-útirajz antológiájellegére – Bölöni igyekszik megfelelni a majdani olvasók *nyelvi elváráshorizontjának*, hiszen mint az *Utazás* előszavából is látszik, rendkívül fontosnak tartja a magyar nyelven való írást, s ezzel a hazai közönség kívánságának is eleget tesz. Ezen törekvés sikeres átültetésének köszönhető talán az, hogy a kortárs recepcióban elenyésző az *Utazás* nyelvhasználatát érő kritika (annál több az ábrázolásmódra vonatkozó eleinte dicsérő, később többnyire elmarasztaló ítélet).

A *kulcsfogalombáló* kialakításánál nem valamely hagyományosan vett fordítási tevékenységre, hanem a diszkurzusteremtésre, -átültetésre érdemes gondolni. Alapvetően arról a fogalmi „hálóról” van tehát szó, amely a diszkurzus egyes témaköréit jellemzi, mely állandóan ismétlődik, és esetenként összeköttetést teremt a témák között (ezen utóbbiak a „hídfogalmak”). A kulcsszavak által rajzolódik ki ténylegesen az új diszkurzus a célnyelven. Példaként a romantikus diszkurzus kiépítésének szöveg helyeit tekinthetjük át: Bölöni kissé csalódottan azt írja személyes *Naplójában* az *Utazást* befogadó kortársakról: „Legnagyobb részének a hajótörés s tengeri veszedelmek tetszenek – és az emberiség jussai kihirdetése oly kevesek előtt figyelmes! – mely nekem legérdekesebb, s a többi csak ráma e körül.” (BÖLÖNI

FARKAS 1984, 558.) Maller szerint Bölöni „a tenger első leírója irodalmunkban: a békés, kék végtelenség s a halálfélelemmel teli viharos özőn romantikájából a majdani olvasóinak semmi sem lesz elég” (MALLER 1984, 58). A viharos hajóút vizsontagságaihoz, az „elementumok” tombolásához hasonló a Niagara-vízesés és a különböző amerikai folyókon, csatornákon való gőzhajózás, illetve a „zúgókon” (máshol „rapidokon”) való közlekedés igen részletes leírása is. Romantikus elemeket vonultat fel a skót táj vadregényes ábrázolása is, ezeken a szöveghelyeken a táj leírása, például a Braan-vízesés jellemzése összekapcsolódik Shakespeare és Walter Scott műveinek idézésével. A diszkurzust jellemző kulcsfogalomhálózathoz társíthatók a diszkurzus részei (például a romantikus filozófia, irodalom, poétika stb.) között kapcsolatot kiépítő úgynevezett hídfogalmak. Az *Utazás* egyik feltűnő és egyedi *hídfogalma* például a „varázslat”, mely a demokratikus berendezkedés vívmányait értékeli, s mint ilyen rendre felbukkan a szövegben: „Európában szinte valamely varázslatnak hisszük azon eszközöket, melyek az amerikai népet egyes személyenként oly hirtelen művelődésnek ily magas pontjára emelték, s az egész nemzetet ily virágzó állapotba tették [...]. Ezen varázslóeszközöknek egyike Amerikában az újságok kiadása” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 318). „Hátramaradásoknak igen szembeütő jele az is, hogy a szabad státusok és Kanada határszélein lévő azoneygy természetű, egymás végtében álló szomszéd földek [...] a New York-i vermonti részen 10-15 shillinget ér egy hold, a kanadai részen [...] alig ér 1 vagy 1 ½ shillinget. Ily varázsereje van a konstitúciónak, s ily drágává teszi a földet is a szabadság” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 401). „Az amerikai belső státusokbeli utazás hasonlít ama tündéres románokhoz, hol varázslat erejével a sivatag erdőkből egyszerűre fényes városokba bukkan bé az utas” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 447).

A *maszkírozott fordítások* szintén nem szoros értelemben vett fordítások. Míg a kulcsfogalomhálónál a jelenség – például az erdélyi hegyvidékek és folyók, bár irodalmi leírásuk fogalmai magyarul még nem terjedtek el – már többnyire ismert a célközönség számára, a maszkírozott fordítás esetén a jelenség sem ismert, s emiatt a szerző számára nagy feladatot okoz, s különös figyelmet igényel a gondolati tartalom átültetése és magyarázata. A halászni készülő indiánok, a „Mississagua tribusbéli indusok” kinézetének és kenujának apró részletekbe menő leírása lényegében előkészíti a leírást követően megjelenített, saját hazájában idegenként vándorló bennszülött képének „fordítását”. Ez pedig rokonítható az Amerikába érkező telepések sorsának, közelebről az idegen kultúrába való beilleszkedésüknek leírásával, amely nem véletlenül közvetlenül követi az indiánok leírását (XV. fejezet). „Szegény indusok! Hazátokban már idegenek vagytok, s eleiteket legyilkolt ellenségeitek már idegen vándoroknak tekint!” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 410.) Erre épül a hazáját elhagyni kényszerülő bevándorló képe:

Rettentő érzés örökre, és pedig kéntlenségből hagyni el a hazát! Jaj annak, ki meleg szívvel, ki képzelődésének egész erejével csak hazáját hordozta kebelében! Ki éjjeleinek álmát, vágyásinak mindenikét s gondolatának legboldogítóbb fellángolásait csak neki szentelte, s sírján túli dicsőségét is hazája emlékében osz-

totta meg! Nem képzelek kínzóbb helyzetet, mint aki szívének ily érzelmeivel szakad el hazájától, idegen éghajlat, idegen nyelvűek s érzetűek közé száműzve önmagát, hogy a visszaemlékezetnek gyötrő, örök harcában éljen. (BÖLÖNI FARKAS 1984, 410–411.)

Érdeemes visszaaltni a Bachmann-Medick által használt *transzkulturalitás* fogalmára, amely – szembehelyezkedve az interkulturalitással – „a nemzeti kultúrák érintkezései (határátlépései) nyomán” folyamatosan megképződő új kulturális formák leírását tűzi ki célul (BACHMANN-MEDICK 2004, 262–263). A 19. századi amerikai utópista vallások (shakerek, quakerek, methodisták) szertartásainak leírása ugyanakkor bizonyos értelemben már meghaladja Bölöni képességeit, s képtelen azokat hasonlóképp leírni. Ezt jelzi, ahogy önnön megfigyelői helyzetét jellemzi: „lehetetlen volt nem nevetni” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 338), „nagy eszmélet kellene, hogy meg ne hökkenjen az ember” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 340), „[m]eg-rázkódás s újra szánakodó fájdalmas érzéssel hagytam el a helyet” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 341). Mindez azonban a kortárs magyar befogadók számára indifferens. Hiszen bizonyos, hogy magyar nyelven az *Utazás* oldalairól szereztek első értesüléseiket e szekták működésére vonatkozóan.

A magyar fordításokat pontos bibliográfiai adattal és idézőjellel látta el a szerző. Van azonban néhány eset, melyekben az idézőjellel jelölt fordítások után nincs feltüntetve az irodalmi forráshely. Az idézetnek tűnő, s idézőjellel jelölt szövegrészek többnyire szorosan az adott témához nem illeszkedő rövid megjegyzések vagy hosszabb fordítások. Hosszabb fordításnak tűnik az idézőjel használata miatt Monroe elnök vallásszabadságáról szóló beszéde, vagy Rapp vallási vezető utópiájáról szóló beszámolója. Rövidebb szervesen közbevetés például az „amerikai politikusok”-nak, vagy Müller Ferenc pozsonyi ifjúnak tulajdonított vélekedés. Ezek feltehetően *álfordítások*, hiszen bár szerepelnek utalások az idézetek forrására, sőt az állítólagos fordítások idézőjellel kiemelték, azonban rendre Bölöni gondolatait summázzák – hasonlóképp de Staël állítólagos Novalis-fordításához. Pseudo-fordítás kettős céllal került a szövegbe Bölöni esetében. Az első cél feltehetően a cenzúra félrevezetése volt. A XVIII. fejezet példáján: a vallásszabadságról való saját vélekedését Bölöni Monroe elnök szájába adta, holott az a beszéd valójában sohasem hangzott el (vö. MALLER 1984, 73). A beszédből különösen egy mondatra hívom fel a figyelmet az erdélyi unitárius útinaplójából: „A nyilvános szabadságot elnyomni akarók mindig bizonyosan számlálhatnak a papság segedelmére” (BÖLÖNI FARKAS 1984, 443). A kulturális fordítás kölcsönös korrespondenciája, a két kultúra egymásra vonatkoztatása, a hazai viszonyok tükröztetése (és fordítva, az amerikaiak ábrázolásmódja a hazai tapasztalatok alapján) motiválhatta a másik álfordítástípust, melyet például ugyanebben a fejezetben a Felvidékről elszármazott „Müller Ferenc pozsonyi fi”-val való találkozáskor hangzott el akképpen, mintha Müller vélekedne így: „Beszédünk tárgya csak Magyarország volt, s ő számtalan kérdéseket tett a hazáról, elragadtatva mondta nehányszor: *bogyba Amerika konstitúcióját a magyarokévé tebetné, annál boldogabb hely nem lenne a földön*” (BÖLÖNI

FARKAS 1984, 437, kiemelés tőlem – S.-Sz. Á.) Ezt az állítólagos vallomást – akár csak a Müller nyelvtudására vonatkozó részt és a vele a magyar nyelvről és nyelvhasználatról szóló beszélgetést – Bölöni elsőként csak a második kiadásba vette be. Mindez szembetűnő a Maller–Benkő-féle 1984-es kiadásban, mely az első két *Utazás*-kiadás eltéréseit is jelöli. Az utólagos beillesztés valószínűsíti, hogy a szerző által hangsúlyozni kívánt tartalomról van szó. Ugyanez a helyzet az „amerikai politikusok” vélekedése kapcsán, melyet Maller Sándor részletesen elemzett az említett kiadás előszavában (MALLER 1984, 73).

Az *Utazások* néhány szövegrészletének elemzése rámutatott arra, hogy amennyiben a magyar nyelvű célközönség számára a diszkurzív ekvivalencia, például a demokratikus berendezkedésre vagy a romantikus műábrázolásra vonatkozó (még) nem adott, akkor is lehetséges ezek kiépítése, mégpedig bizonyos – tágabb értelemben vett – fordítói eszközökkel. Ezeket nevezhetjük a kulturális fordítás vagy a diszkurzusteremtés eszközeinek. Világosan kirajzolódott az is, hogy ezek az eszközök nem pusztán az ekvivalencia megteremtéséért, hanem egyfajta dinamikus ekvivalenciáért felelnek, vagyis az eltérést, a differencia tudatosítását is célul tűzik ki – függetlenül attól, hogy az eszközök melyikét működtetik. Bölöni *Utazásának* szövege feltehetően annak köszönheti sikerét, hogy nyelvi és a leírás mikéntjével is sikerült áthidalnia a két nemzeti kultúra között feszülő szemantikai szakadékot.

Bibliográfia

- APEL, Friedmar–KOPETZKI, Annette (2003), *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, Weimar, Metzler Verlag.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (Hrsg.) (1997), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 12).
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2004), *Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive*, in Doris BACHMANN-MEDICK (Hrsg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von James Clifford, Vincent Crapanzano, Phyllis Gorfain, Richard Handler, Daniel A. Segal und Christopher L. Miller*, Tübingen, Basel, A. Francke Verlag, 262–296.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2007), *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek, Rowohlt Verlag.
- BABLER, Moritz (Hrsg.) (2001), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a.*, Tübingen–Basel, A. Francke Verlag.
- BHABHA, Homi K. (2000), *Die Verortung der Kultur*, übers. v. Michael SCHIFFMANN, Jürgen FREUDL, Tübingen, Verlag Stauffenburg.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor [é. n.] *Könyvei Laistroma* [kézirat], Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Fiókkönyvtára, Unitárius Gyűjtemény, Sign. MsU 785/c.

- BÖLÖNI FARKAS Sándor [é. n.] *Nyugat-európai és amerikai utazásai* [kézirat], Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Fiókkönyvtára, Unitárius Gyűjtemény, Sign. MsU 959.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1821), Széplelkek panasza, *Szép-Literatúrai Ajándék a' Tudományos Gyűjteményhez*, 1821/1, 75–76.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1834), *Utazás Észak-Amerikában*, Kolozsvár, ifj. Tilsch János.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1984), *Napnyugati Utazás. Napló (1835–1836)*, vál., szerk., bev. tanulmány MALLER Sándor, s. a. r. BENKŐ Samu, Budapest, Helikon.
- DÖBRENTAI Gábor (1815), A német próza története, *Erdélyi Múzeum*, 1815/3, 46–94.
- FOUCAULT, Michel (1977), *Die Ordnung des Diskurses*, übers. v. Walter SEITTER, Frankfurt am Main–Berlin–Wien, Ullstein Buch.
- GEERTZ, Clifford (1987), *Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, übers. v. Brigitte LUCHESI, Rolf BINDERMAN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- GRONDIN, Jean (2002), *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*, ford. NYÍRÓ Miklós, Budapest, Osiris.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin (2000), *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- HATVANY Lajos (1934), *Egy székely nemes, aki felfedezte a demokráciát*, Budapest, Káldor Könyvkiadó.
- JAKAB Elek (1870), Bölöni Farkas Sándor és kora. Politikai és irodalomtörténeti tanulmány, *Keresztény Magvető*, 1870/5, 241–334.
- JANCSÓ Elemér (1972), *Bölöni Farkas Sándor*, in JANCSÓ Elemér, *Irodalomtörténet és időszerezés. Irodalomtörténeti tanulmányok 1929–1970*, Bukarest, Kriterion, 201–235.
- KISS Ernő (1902), *Bölöni Farkas Sándor*, Kolozsvár, Ellenzék Könyvnyomdája.
- N. KOVÁCS Tímea (1999), Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány, *Helikon*, 1999/4, 479–493.
- LABÁDI Gergely (2002), Bölöni Farkas Sándor Schiller-fordítása, *Keresztény Magvető*, 2002/2–3, 217–227.
- LAKÓ, Elemér–KESERŰ, Bálint (comp.) (1997), *The Manuscripts of the Unitarian College of Cluj/Kolozsvár in the Library of the Academy in Cluj-Napoca*, Szeged.
- LIU, Alan (2001), *Die Macht des Formalismus: Der New Historicism*, übers. v. Stephan DIETRICH, in Moritz BABLER (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a.*, Tübingen–Basel, A. Francke Verlag, 94–163.
- LUKÁCSY Sándor (1978), Bölöni Farkas Sándor 1795–1842, *Literatúra*, 1978/2–3, 293–298.
- MALLER Sándor (1984), „Az egykönyvű író”? , in BÖLÖNI FARKAS Sándor, *Napnyugati Utazás. Napló (1835–1836)*, vál., szerk., bev. tanulmány MALLER Sándor, s. a. r. BENKŐ Samu, Budapest, Helikon, 5–93.
- MARGÓCSY István (2007), *A felvilágosodás határai és határtalansága. Kételyek és tézisek az irodalomtörténet historiográfiáját illetően*, in EGYED Emese–BÍRÓ Annamária–

- DEMETER Zsuzsa–KOVÁCS Eszter (szerk.), Felvilágosodás, Erdély. A 2006. október 12–14-i kolozsvári tudományos tanácskozás tanulmányai, *Erdélyi Múzeum*, 2007/3–4, 6–14.
- MONTROSE, Louis A. (2001), *Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur*, übers. v. Moritz BABLER, in Moritz BABLER (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a.*, Tübingen–Basel, A. Francke Verlag, 60–93.
- MUELLER-VOLLEMER, Kurt (1998), *Übersetzen – Wohin? Zum Problem der Diskursformierung bei Frau von Staël und im amerikanischen Transzendentalismus*, in Beate HAMMERSCHID–Hermann KRAPOTH (Hrsg.), *Übersetzung als kultureller Prozeß. Rezeption, Projektion und Konstruktion des Fremden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 11–31 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 16).
- MÜNZBERG, Franziska (2003), *Die Darstellungsfunktion der Übersetzung. Zur Rekonstruktion von Übersetzungsmodellen aus dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- POLTERMANN, Andreas (1995), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, in Andreas POLTERMANN (Hrsg.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1–56 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 10).
- POLTERMANN, Andreas (1997), *Antikolonialer Universalismus: Johann Gottfried Herders Übersetzung und Sammlung fremder Volkslieder*, in Doris BACHMANN-MEDICK (Hrsg.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 12), 217–259.
- SEBŐK Marcell (szerk.) (2000), *Történeti antropológia. Módszertani írások és esettanulmányok*, Budapest, Replika Kör.
- SIMON-SZABÓ Ágnes (2009), Kifeslettek „a nem-létel méhéből”. 19. századi magyar „Werther”-utánzatok és -fordítások, *Filológiai Közöny*, 2009/1–2, 20–48.
- SZIGETHY Gábor (1982), *Az utazó*, in BÖLÖNI FARKAS Sándor, *Naplótöredékek (1835–36)*, Budapest, Magvető, 3–7.
- TURK, Horst (1989), Probleme der Übersetzungsanalyse und der Übersetzungstheorie, *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 1989/2, 9–82.
- TURK, Horst (1993), *Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik*, in Alois WIERLACHER (Hrsg.), *Kulturthema Fremdheit: Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdbheitsforschung*, München, Iudicium Verlag, 173–197.
- TURK, Horst (1995), *Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens*, in Thorsten UNGER (Hrsg.), *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen, Narr Verlag, 299–317 (Forum Modernes Theater, 18).

SURINÁS OLGA

A három nővér
– avagy *sœur Monique* alakjának hatása
a német erotikus irodalomban

A tanulmány tárgya három erotikus regény, melyek között a főhős: *Schwester Monika* – a „lázadó nővér” – alakja a legszembevetőbb egyezés. A megjelenés idejét tekintve első a francia Jean-Charles Gervaise de Latouche ikonikus darabja, *A karthauzi portás* (*Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux, écrite par lui-même*, 1741), második Ignaz Ferdinand Arnold gáláns regénye, a *Monika nővér, avagy a vadászúrfinak öltözött fejedelem* (*Schwester Monika, oder der Kurfürst als Jagdjunker – Eine moralische Erzählung aus dem Reiche der Wahrheit*, 1801), a harmadik s egyben a legtöbb kérdést felvető mű, a már eddig is sok vitát kiváltott anonim *Monika nővér mesél és megél – erotikus pszichikai-fizikai-filantrópikus-filantropinikus okirat az s.-i szekularizált X. kolostorból* (*Schwester Monika erzählt und erfährt – eine erotische psychisch-physisch-philantropisch-philantropinische Urkunde des säkularisierten Klosters X. in S.*, 1815), melyet a múlt században többen is E. T. A. Hoffmann-nak tulajdonítottak. Bár mindhárom mű a szerző megjelölése nélkül vagy szerzői álnév alatt látott napvilágot, ez a harmadik esetében nagy indulatokat kiváltó és megosztó irodalomtörténeti csatározáshoz vezetett. A szerzőségi vita olyannyira elhomályosította a szöveggel kapcsolatban felmerülő egyéb kutatási témákat, hogy az itt tárgyalandó párhuzamok a szakirodalomban említetlenek maradtak, bár a regények közötti kapcsolat egyértelmű. Az 1815-ben keletkezett regény intertextuális vonatkozásai így abban a reményben kerülnek a vizsgálat középpontjába, hogy az új szempontok tükrében a szerzőségi vita is új irányt vehet.

Gervaise de Latouche műve a francia felvilágosodás libertinus és pornográf irodalmának tetőpontja, mások szerint mélypontja (KOVÁCS 2007, 76), de minden bizonnyal határokat kijelölő, közismert alkotás. Kimutatható benne a felvilágosodás társadalmi egyenlőségre való törekvése, s az érzékeket az értelem uralma alá terelni igyekvő irányultsága. Az itt megjelenő egyház- és intézménykritika hasonlóan működik az 1801-es és az 1815-ös *Schwester Monika*-szövegekben is, s hozzájuk a szekularizáció következtében megritkított kolostorok, szerzetesrendek helyzetének, a pietizmus hatásainak és a német idealizmus gondolatvilágának ábrázolása társul. A korstílusokat tekintve az 1801-es szövegre a szentimentalizmus hatása jellemző, míg az 1815-ösben már a romantikus írók pellengérré állítása is megjelenik.

Mindhárom műről elmondható, hogy a benne ábrázolt szexualitás, legyen az gáláns, erotikus vagy pornográf jellegű, nem nevezhető öncélúnak. Mint a korszak ilyen jellegű műveiben, a szexualitás társadalmi, filozófiai kérdésekkel fonódik össze – eszközzé válik, s nem a kifejezés kizárólagos céljává. A szereplők szexuális ki-csapongásainak, lázadó, erkölcsi normákat sértő magatartásának célja elsősorban a szellemi és társadalmi függetlenség, szabadság elérése vagy ennek megkérdőjelezése.

A két kevésbé ismert német mű rövid bemutatását követő összevetés a francia regény és a *Schwester Monika*-szövegek közötti kapcsolódási pontok, illetve összefüggések feltárására irányul. A művek között felbukkanó szerkezeti, formai egyezések és utalások mellett feltehető, hogy a regények fő kérdése is ugyanaz: milyen társadalmi, egyházi, intézményes, írott, íratlan, természeti normák korlátozzák az embert? Hogyan lehet ezek alól felszabadulni, vagy éppen miért nem lehet?

Schwester Monika – 1801

Az első német nyelvű *Schwester Monika*-szöveget Ignaz Ferdinand Arnoldnak köszönhetjük, aki többnyire névtelenül vagy álnéven publikálta írásait (nevét leggyakrabban a Theodor és a Kajetan keresztnevekkel variálva). A szépirodalmi művei alapján kevésbé ismert és tárgyalt szerző javarészt Erfurtban tevékenykedett. Igazi polihisztor volt, aki filozófiai, jogi végzettsége és ügyvédi munkája mellett zenei műveltségét is érvényesítette; tehetségesen orgonázott, amit alkalma volt a helyi Szent Szeverin-templomban és egy orsolyita kolostorban is gyakorolni, ahol rendszeresen föl is lépett, illetve zenetanárként is dolgozott. Doktorátusi fokozatának és széles körű nyelvismeretének köszönhetően egy ideig az erfurti egyetemen volt docens és titkár, emellett fordítói tevékenységet is végzett. Saját neve alatt publikálta helytörténeti (ARNOLD 1802a, 1802b és 1808), illetve zenetörténeti műveit (ARNOLD 1810) és zeneszerzőkről írt biográfiáit (ARNOLD 1803a és 1803b). Szépirodalmi alkotásai azonban életmódjával is ellentétben állnak: a művek többségét morális, társadalmi és tudományos kérdésekben is meghasonlottság jellemzi.¹ Legtöbb művét a *Trivialroman* kategóriájába sorolják, írt rablóregényeket, szellem-történeteket, erotikus regényeket, sőt kiadatott a korszakban kuriózumnak számító bűvészkönyveket (ARNOLD 1801–1805 és 1805a) is. Hasonló írói stílusuk és zenei-irodalmi kettős tehetségük miatt több kritikusa is E. T. A. Hoffmannhoz hasonlítja (SICHELSCHMIDT 1969, 107–108). Míg fény nem derült Klingemann szerzőségére (SCHILLEMEIT 1973), Hoffmann, Jean Paul és Wezel mellett neki is tulajdonították a *Nachtwachen von Bonaventurát* (HEIDUK 1982, 143–165).

¹ Frey az erkölcstelenségeket és a kendőzetlen szexualitást a polgári társadalom árnyoldalának bemutatásaként értelmezi Arnold műveiben. FREY 2002, 48.

Nagyon termékeny szerzőről van szó, volt olyan év, mikor négy-öt többkötetes regénye is napvilágot látott. Mivel kiadói főként nagy példányszámban eladható, populáris regények gyors megírására kérték fel, műveinek színvonalát sok kritika érte. A kiadói és kritikai elvárások satuja több éves hallgatást eredményezett, amelyre többször is utal műveiben.² S bár Erfurt környékén a kiadók nagyobb szabadsággal élhettek,³ ez tartományi szinten nem volt jellemző.

A *Monika nővér; avagy a vadászúrfinak öltözött fejedelem* című műve az erotikus jeleneteket sem nélkülöző, de pornográfának sem nevezhető regény. A legtalálóbb ez esetben a gáláns regény kategóriája: ez a nem is igazán műfaji, mint inkább olvasóközönséget vagy stílust megjelölő fogalom, amely narrációs formáját tekintve gyakorta memoár jellegű, egyes szám első személyű elbeszélésekre vonatkozik. Tematikailag főként „a luxuskörülmények között élő arisztokrácia kifinomult, mesterkélt kultúráját, szerelmi szokásait, szív és érzelem nélküli játékait, a vonzás-csábítás ábrázolásának felfokozott atmoszféráját örökíti meg” (GELLÉR 2007, 48). Ezeket a műveket gyakran látják el erotikus illusztrációkkal, melyek témája szalonnokban, könyvtárban vagy parkban enyelgő párokat, titkos szerelmes levél átadását, lopott csókot, leselkedő szerelmet vagy épp fellibbenő ruhadarabot ábrázolnak. A gáláns regények gyakran kulcsregényként is olvashatók. Címadásukra jellemző a kiterjedt, témamegjelölő alcím, továbbá a szereplők individualitásának és a cselekmény egységességének disszeminációja. Herbert Singer *Der galante Roman* című értekezésében a gáláns regény virágkorát a 17. századra helyezi (SINGER 1966, 20).

A tárgyalat regény első oldalán is látható egy metszet, amely lugasban vagy parkban ülő párt ábrázol – a férfi szorosán magához öleli a női alakot, s keze a nő ruhájába gabalyodva eltűnik a derék környékén. Szerzői névként Arnold csak a gyakran variált keresztneveit adja meg, vezetéknevét elrejtí (Theodor Ferdinand Kajetan *****). A regény címe a főszereplő, Dorothee kolostorban felvett neve, míg alcíme a rivális hősnő származásának titokzatos körülményeire utal. A témamegjelölés felkelti az olvasó kíváncsiságát, egyben a regény didaktikai funkcióját és hírértékét is legitimálni igyekszik: *eine moralische Erzählung aus dem Reiche der Wahrheit*. Kiadója a Langbein und Klüger, kiadásának megjelenített helyszíne pedig Rudolstadt és Arnstadt. Az ajánlás Colditz, Haina és Bindersdorf örökösönőjének szól, bizonyos Juliette von Oefel(é)nek, aki a szöveg szerint maga is szemtanú-

² Kaminski és Rothe Arnold munkásságáról értekezve egyaránt kiemeli, milyen megsemmisítő mennyiségű és hangnemű kritikában részesültek Arnold regényei. Mindketten ezzel indokolják, hogy Arnold szépirodalmi tevékenysége 1806-tól szinte teljesen megszűnik. Vö. ROTHE 1970, 6–9 és KAMINSKI 2006, 321–323.

³ Az erfurti titkos kiadókról és kolportázsirodalomról 2011 novemberében *Klandestine Literatur Erfurter Autoren und Verlage im Zeitalter der Französischen Revolution (1780–1806)* címmel rendeztek konferenciát Gothában, ahol Arnold rablóregényeiről, valamint kiadóiról (Vollmer, Werner Stark, Hennings, Thomas Kaminski), továbbá névtelenül megjelent műveinek gyakori kiadási helyszínéről, Rudolstadttról és annak cenzúramentes udvari nyomdájáról is elhangzott előadás.

ja volt a történet alapjául szolgáló eseményeknek, mikor még a „bús kolostorban” élt.⁴ Nem kizárt, hogy a történetnek valóban van némi referencialitása, hiszen Arnold több regényében is megjelenítette az adott korszak híreit, pletykáit, történéseit – szereplőit közéleti, történelmi személyiségek neveivel ruházva fel, s valóban több évig tevékenykedett erfurti kolostorokban. Bár a hitelesség illúzióját keltő elbeszélés tipikus, divatos narrációs módszer volt, Arnold műveinek esetében ennél mégis bonyolultabb a helyzet, főként, ha az erfurti és Erfurt környéki legendákról, szóbeszédokről, eseményekről van szó.⁵ Az előszóban a cselekmény idejeként a megjelenéshez viszonyított „előző évet” jelöli meg, azt tehát 1799–1800 körülre datálhatjuk, helyszíne E***** (Erfurt?), ahol a történet még mindig frissen él az emberek emlékezetében. A fikció szerint az események dokumentálása részben H*** udvari tanácsos asszonymnak, részben a kolostorban talált iratoknak köszönhető. Ismételten a szöveg didaktikai funkcióját igyekszik igazolni, hogy óva inti az élet csapdáitól azokat a polgári származású lányokat, akik nem elégednek meg kisserű sorsukkal. Az író megadja a regény közvetlen keletkezésének helyszínét is: az Unstrut partját.

Dorothee varrónőként próbál segíteni rossz anyagi körülmények között élő családján. A történet másik főhőse, a nemesi származású Karl, elcsábítja, majd megszökteti a lányt. A történet, főként a cselekmény e szakaszában, nem nélkülözi az erotikát, de ezt visszafogottan teszi, teret engedve az olvasók fantáziájának. Miután Karl és Dorothee visszatérnek a városba, a szülői szigor és a társadalmi különbségek elválasztják a párt, s a lány az Orsolya-rendi kolostor kötelékébe lépve felveszi a Monika nevet. A regény nem túl bonyolult, a *Trivialroman* sematikus megoldásait tartalmazó cselekményből két dolog azonban szemet szúr: az egyik az erős valláskritika, amely főként a katolikus intézményeket állítja pellengérré. A kolostorban kifordított világgal találkozik az olvasó, a regényben ez válik a kiszolgáltatottság, az intrikák, a megszegyenítés helyszínévé. A cselekmény másik sajátossága a kegyetlenkedések, kínzások részletezése, amelyekben Monika részesül – különösképp érdekes, hogy a testi-lelki erőszakot itt nők követik el egymással szemben.

A narráció azonban körülbelül a regény felénél megváltozik: mikor is közvetlenül Monika rendbe való belépését követően feltűnik az egyes szám első személyű elbeszélő, aki ettől fogva szereplője és szemtanúja is a történetnek. Üzeneteket közvetít, sőt Monika még fel is fedi előtte fátylát és ruháját, amikor megmutatja a

⁴ OEFELE 1887, 162–165.

⁵ „Aus ursprünglich realen Versatzstücken mit überwiegend thematischer Relevanz werden unter Einbeziehung serieller Erzähl- und Handlungsmuster ästhetisch reflektierte Wirklichkeiten. Über den literarischen Rezeptionsrahmen hinaus verfügte Arnold über Kenntnisse der Erfurter Loge (sein »Hausverleger« Wilhelm Hennings war Freimaurer), über kursierende Zeitungsberichte, und wie in den Fußnoten seiner Romane sichtbar, über das Wissen freimaurerischer Publikationsorgane. Authentische Grundlagen des Arnoldschen Romans sind Nachrichten, die durch die Zeitungslandschaft von 1803 kolporiert wurden” (KAMINSKI 2006, 317).

kolostorban szerzett sérüléseit. Az írói-elbeszélői és a szereplői perspektíva összemossága már-már önéletrajzi hangvételt kölcsönöz a műnek. Ez az egyik módszer a hitelesség illúziójának megteremtésére. Emellett az előszóban is megjegyzi a szerző, hogy megtörtént esemény alapján írta meg a regényt. Tovább erősíti ezt, hogy míg egyes neveket és helyszíneket csak a kezdőbetű megadásával jelez, másokét kendőzetlenül leírja. Mindez ugyan bevett írói szokás volt az érdeklődés felkeltésére, a fakticitás érzetének megteremtésére, Arnoldról azonban tudjuk, hogy a korszak pletykáiból, híreiből is merített történetei megírásához. Thomas Kaminski például Arnold *Bobemann* című regényének cselekményében kereste a korszakra vonatkozó referenciális utalásokat, s jó néhányat meg is talált (mely munka a készülő Arnold-bibliográfia révén alighanem folytatódik).⁶

Schwester Monika – 1815

Mióta a Casanova-kutató Gustav Gugitz megtalálta e fennmaradt példányaiban rendkívül ritka anonim regényt, és publikálta tézisé, miszerint annak szerzője E. T. A. Hoffmann, élénk diskurzus kezdődött az addig alig ismert műről. Az először 1815-ben megjelent művet 1910-ben adták ki újra, s az új kiadáshoz fűzött előszavában Gugitz érveket sorakoztat fel Hoffmann szerzősége mellett. Érvelésében leginkább Hoffmann életrajzából vett elemekre támaszkodik, valamint összeveti a szöveget az író 1815-ben megjelentetett *Az ördög bájitala* című regényével, melyet stilisztikailag hasonlóknak vél. Gugitz attribúciójának szép számmal akadnak követői és cáfolói, de egészen a közelmúltig egyik oldal sem mutatott fel döntő bizonyítékot, így ezek a tanulmányok és kritikák sokáig megmaradtak a feltételezések szintjén.

A szerzőségi vita Gugitz tanulmányával kezdődik, mely nem önálló elemzés-ként, hanem a kiadás előszavaként jelenik meg. A Hoffmann-nal foglalkozó teoretikusok azonban nem fogadták el az attribúciót: lehetetlennek tartották, hogy az író pornográf jellegű művet hozott volna létre, és csupán üzleti spekulációt láttak a háttérben (MEYERS 1910, 801). Az első támogató hang Paul Margisé volt, aki elképzelhetőnek tartotta Hoffmann szerzőségét (MARGIS 1911, 82–91). Erre reagálva rövidebb cáfolatokkal jelentkezett két Hoffmann-kutató, von Maasen és von Müller (MARGIS 1911, 92–95). 1927-ben jelent meg Paul Englisch *Die Geschichte der erotischen Literatur* című könyve (ENGLISCH 1927, 245–246), amelyben kétszer is helyet kap *Schwester Monika*: először az ismert szerző, Jean-Charles Gervaise de Latouche *Histoire de Dom Bougre* című regényének hőseként, másodszer pedig a Hoffmann-nak tulajdonított regény címadó szereplőjeként. Mindazonáltal Englisch nem von párhuzamot a két regény között. Az újabb érdeklődési hullámot a könyv iránt a Gala kiadónál megjelentetett faksimile kiadás indította el, amelyhez egy

⁶ Vö. KAMINSKI 2006, 298.

Rudolf Frank tollából származó utószót csatoltak (FRANK 1965, 321–335). Ezúttal ismét Hoffmann szerzősége mellett szólaltak meg újabb érvek, bár tudományosan nem voltak alátámaszthatóak: Frank a *Schwester Monika* Hoffmann által írt kéziratot változtatáról számolt be, melyet egy rokonának ismerőse látott, s amely azóta elveszett. Erre a feltételezésre válaszul Jürgen Kempfski bizonyította, hogy „az elveszett kézirat” nem létezik, sőt nem is létezhetett (KEMPSKI 1992, 492–507). Az ellenbizonyítást Wulf Segebrecht szintén Gugitz attribúcióját cáfoló tanulmánya követte, mely a szerzőségi vita mérföldköveire is kitér (SEGBRECHT 1983, 61–66). A tárgyban még öt jelentősebb tanulmány említhető meg: Claudio Magris lélektani elemzése, melyben a mű filozófiai hátterére is kitér (MAGRIS 1980, 109–117), Stephan K. Schindler a szexualitás és a korstílus összefüggéseit érintő vizsgálata (SCHINDLER 2001, 225–240), Julia Bohnengel de Sade műveivel kapcsolatos (BOHNENGEL 2003, 365–378), illetve Andreas Seidler genderelméletekre támaszkodó elemzése (SEIDLER 2004, 1–11). A legújabb tanulmány Bruce Duncan, Daniel Kim és Joel Levine 2011-ben megjelent stilisztikai analízise (DUNCAN–KIM–LEVINE 2011, 113–124). A szöveget tizenöt prózai alkotással vetették össze, többek között E. T. A. Hoffmann s a korszak jelentős íróinak (például Goethe, Kant, Kleist, Tieck) műveivel. Az elemzés eredményei számszerűsíthető mutatókkal bizonyítják, hogy Gugitz attribúciója stilisztikai, illetve szóhasználati szempontból nem állja meg a helyét.

Megnehezíti a kutatói munkát, hogy az eredeti, 1815-ös nyomtatott változat nem hozzáférhető. Hugo Hayn bibliográfiájának megjelenésekor mindössze három példányról volt tudomásunk (HAYN 1913, 140), melyek azóta vagy elvesztek, vagy magánkézbe kerültek. A kiadások többsége Gugitz 1910-es utánnomásának szövegét veszi alapul.

Bár a regényről nyilatkozók közül több hang utasítja el, mint amennyi támogatja a szerzőtulajdonítást, mégis kiadások tömkelege tünteti fel E. T. A. Hoffmannat ebben a pozícióban (*Schwester Monika*, 1971 és *Schwester Monika erzählt*, 1980), ezenfelül az „E. T. A. Hoffmann-nak tulajdonítva” kifejezés is gyakran megjelenik a borítókön (*Schwester Monika*, 1970 és *Schwester Monika*, 1981). Emellett a szöveg tagolása sem az eredeti koncepció szerint öröklődik tovább,⁷ és új témamegjelölő sorok is kerültek a módosított szerkezeti egységek elé.⁸ Egyes kiadások félrevezetően eredeti, vágatlan verzióként tüntetik fel magukat.⁹ A legmegbízhatóbb szövegválto-

⁷ A szöveg tagolását a kiadások többsége nem a Gugitz-szövegváltozat alapján végzi. Többségük öt szerkezeti részre osztja a művet a narrátorok hangváltásainak megfelelően, de az eredeti koncepciótól eltérve.

⁸ Például: *Die verkappte Fredegunde erzählt Monika ihr Leben; Aurelie bringt als Einlage in die Variationen über das Thema des fleischlichen Genusses einige philosophische Gedanken über falschverstandene Sitte, die Liebe, Schönheit, Freude tötet und die Welt in eine Hölle verwandelt; Die Äbtissin erzählt Monika einige Details aus der Geschichte der Klöster. Monika erhält einen inhaltsreichen Brief von Linchen, deren Mitteilungen Monika ebenso überraschten, wie sie unsere Leser befriedigen werden.*

⁹ Vö. *Schwester Monika*, 1971.

zatnak Gugitz már említett „betűhív hasonmás kiadása”¹⁰ tekinthető, bár a sokat ígérő felirat ellenére modernizált szavakat, a típushibák javítását és központosítási módosításokat is tartalmaz.¹¹

A kettősség, mely az elbeszélő és a tapasztalati világ közötti különbségre hívja fel a figyelmet, már a címben megjelenik: *Schwester Monika erzählt und erfährt*. Ez a címadás arra a korélményre is utalhat (akár szatirikusan is), amely a felvilágosodás sajátja volt: a könyvekből elsajátított, narrált tudás helyett a személyes megismerés, a tapasztalás lehetőségeit keresi.¹² A 18. század végi, 19. század eleji Németországban a regény műfajának még mindig ellentmondásos volt a helyzete, így saját létjogosultságának legitimálására jöhetett létre a regény alcíme, mely egyben témamegjelölés is: *Eine erotisch-psychisch-physisch-philantropisch-philantropinische Urkunde des säkularisierten Klosters X. in S.* Ez a címadás először is a négy alappillért, tematikai cölöpöt veri le: eszerint az s.-béli X. kolostor dokumentumát erotikus, lelki, testi és filantrópiái aspektusból tekinthetjük meg. Már az „okirat” is ironikus kontextusba kerül, hiszen a dokumentumok megbízható, pontos információkat tartalmaznak, melyek referenciával bírnak. Ezeknek az információknak kétféle hatása lehetséges: az egyik esetben a pornográf irodalom elemeivel tisztában lévő olvasó felismeri azt a hagyományt, miszerint a pornográf művek az anonimitásba burkolózva titkok leleplezését, valós események feltárását ígérik olvasóiknak, ezzel is növelve az érdeklődést a regény iránt. Ez a pornográfia műfajának ironikus, szatirikus megközelítését eredményezi. A másik esetben az olvasó nem ismeri fel ezt a játékot, és naiv szemlélőként valós helyszínt, lejegyzett történetet képzel például az s.-béli X. kolostor mögé: egy eddig a nyilvánosság előtt titokban tartott hírértékkel bíró eseménysorozatnak hiszi a regény cselekményét. A regény kiadásának helyszíne (Kos und Loretto) az informatív funkció helyett szintén poétikaival bír.¹³ A fedőlapon megjelenő kódolt információk együttese (kiadási hely, idézet, mottó, főcím, alcím, témamegjelölés, műfaji megjelölés) kulcsot adhat az olvasó kezébe a könyv tartalmával, stílusával, de akár a szerző kilétével kapcsolatban is. Továbbá

¹⁰ „Dieser erste und wortgetreue Nachdruck des im Jahre 1815 bei Kühn in Posen erschienenen Romans wurde im Jahr 1910 im Auftrage des Verlegers als Privatdruck, in einer Auflage von 80 in der Maschine numerierten Exemplaren ausschließlich für Subskribenten hergestellt.” GUGITZ 1910, IV.

¹¹ „Bezüglich des Druckes haben wir uns so treu als möglich an die Originalausgabe gehalten, hauptsächlich sind die durchaus ungleichmäßig behandelten s-, ?-, ß-, ??-Laute der modernen Orthographie angepaßt worden. Wo es zweifelhaft ist, ob es sich um einen Druckfehler oder um eine Marotte des Autors handelt, haben wir es vorgezogen, uns ebenfalls an den modernen Gebrauch zu halten” GUGITZ 1910, LXXVI.

¹² Vö. BOHNENGL 2003, 374.

¹³ Englisch a kettős kiadási helyeket tipikusnak nevezi: egyrészt a vevők érdeklődését hivatottak felkelteni, másrészt a művek tartalma miatti pénz- vagy egyéb büntetések elkerülésére szolgálnak. ENGLISCH 1927, 264–265.

felkelti az olvasó érdeklődését is, amennyiben többszörös határáthágásokat ígér erkölcsi, politikai, vallási vagy szexuális téren (GOULEMOT 1993, 86–118).

A regény mottóiról fontos leszögezni, hogy nem azonos részletekre vonatkoznak. Az egész műre két mottó utal: az egyik a „*concedo voluntatem*” kifejezés, vagyis az „akaratnak engedni”. A második – Gugitz által félreértelmezett,¹⁴ és a többi kiadásba már egyáltalán föl sem vett – mottó így hangzik: „*Nudus – fabularum cur sit inventum genus Brevi decepto – Servitus ab nocte dieque*”. Ezzel a regény műfajára és tematikájára, sőt az írói munka nehézségeire is pajzán utalást tesz a szerző, valamint önmagával szemben is kritikus, illetve ironikus pozíciót foglal el. Ez a folyamatos önreflexió és játék hozzáférhetetlen maradt azon olvasók számára, akik csupán egy pornográf regényt akartak a kezükbe venni.

Az első részt megnyitó mottó Shakespeare *Windsori víg nők* című drámájának egyik sikamlós része, amely a pornográf értelmezés felé tereli olvasóit. A második rész előtti mottó viszont Schiller tollából származik, az *Über Anmut und Würde* című írásból, amely már egy egészen más kontextust idéz fel. Mivel a Gugitz-féle kiadás mindössze két szerkezeti egységet választ el egymástól, ahol mindkét rész kezdetét mottó is jelzi, a későbbi kiadásokban kialakított további három szerkezeti egység a második alá sorolható be. A későbbi kiadások szerkesztőinek egyike az értelmezést egyéni interpretációjával „megsegítendő” a narrátorok vélt váltakozása szerint osztotta további fejezetekre a művet.¹⁵ Az 1815-ös regénnyel kapcsolatos tanulmányokban eddig nem kerültek szóba a Gugitz-kiadásban megjelenő lábjegyzetek, melyek az anonim szerző kiegészítéseit, magyarázatait tartalmazzák a bonyolult utalásrendszer könnyebb megértésének elősegítésére.

Monika nővér – nővérré avatása előtti nevén Amalie –, az elbeszélő szülei történetét kezdi mesélni rendtársainak: ösztönöktől túlfűtött anyja és nőgyűlölő apja megismerkedését, majd elválását. Monika neveltetéséről is részletesen beszámol: arról, mi mindenre tanította meg a libertinus Bruder Gervasius, aki évekig magántanítója

¹⁴ Gugitz elköveti azt a hibát, hogy illusztrációként beilleszt a megtalált könyvből egyetlen oldalt: méghozzá a címdaldalt, saját címdalán ugyanakkor félrenyomtatva jeleníti meg a Servitus szót, melyet Servetusnak írt. Ennek oka igencsak prózai: a mottót Szervét Mihálynak (Servetus) akarta tulajdonítani, ezt le is írja előszavában, mikor a filozófiai áramlatokról szólva Servetus nevét is megemlíti (GUGITZ 1910, LX). Mindazonáltal az eredeti már a *Schwester Monika* első nyomtatott változatában is elferdítve vagy félrenyomtatva jelenhetett meg, hisz Phaedrusról legalábbis így hangzik: „Nunc fabularum cur sit inventum genus, / Brevi docebo: Servitus obnoxia, / Quia quae volebat non audebat dicere, / Affectus proprios in fabellas transtulit. / Calumniamque fictis elusit iocis.” (PHAEDRUS 1975, 48–49.) Mivel a fent említett sorok az *Aiszóposz meséi* III. könyvének előszavát képezik, mottóként egyrészt utalnak arra, hogy a szöveg valami hasznosat, tanulságosat fog mutatni. Az idézet megvilágítja másrészt azt is, hogy az alávetett, már-már szolgálai helyzetbe került „hősök” retorikája, cselekvései kerülnek a középpontba.

¹⁵ Vö. MAGRIS 1980, 111–113.

volt. A fiatal lány egy „filantropikus” intézménybe kerül: Madame Chaudelüze nevelőintézetébe, ahol a cselekmény gyakran válik szürreálisá, csodássá. Ilyen epizód például egy a lovagkorba tett rövid időutazás. Monika nővér ebben az intézményben ismerkedik meg a kettős nemű Fredegundával,¹⁶ s itt át is tér az ő történetére, mindezt szó szerinti idézésben. A narráció ebben a fejezetben az ötödik szintig rétegződik, Fredegunde elbeszélésébe további elbeszélések kapcsolódnak. Az ő történetébe épül be például egy Aurelie nevű nővér filozófiai értekezése a természeti és vallási törvényekről, neveltetésről, szabadságról, akaratról, erényről és erénytelenségről. Mindezt gyakran szakítják meg idézetek, versek, énekek, anekdoták, francia nyelvű szövegbetétek. Az elbeszélést egy levél zárja, melyben ismét Monika anyjáról tudhat meg többet az olvasó.

A regény dokumentumként és pornográfiként is álcázza magát, a valós helyszínek, a tudományos hangnem beemelésével ugyanakkor legitimálni akar egy olyan olvasási módot is, melyet a szöveg aztán folyamatosan kibillent. A pornográfia műfaja felől olvasva értelmetlennek, szövegidegennek tűnhetnek például a természetjogról folytatott viták, a citált kortárs lírai és prózai betétek, az új filozófiai irányzatok, vagy egy fiktív intézménytörténet, a legkülönbözőbb nemzetek mitológiájának említése, vagy éppen a latin, francia, olasz, angol, holland, héber szövegrészletek. A szerző gyakran játszik rá erre a keveredésre, például amikor szereplőinek valós személyek nevét adja, vagy éppen betűvel jelöli őket, s hasonlóképp jár el a helységnevekkel is: egyes helyeken betűkkel jelöl helységeket és neveket, majd újra valós városok nevét adja meg. Ezzel a technikával a nevek anonimitását, a titok megőrzését akarja olvasóival elhitetni, vagyis, hogy valós eseményeken alapul a cselekmény.

A három nővér

A szövegek közötti kapcsolatok, összefüggések megvilágításának legnagyobb eredménye az 1815-ös regény eredetének körvonalazódása lehet: hiszen az élénk tudományos diskurzus ellenére a hoffmanni szerzőség felvetésén és elvetésén kívül nem merült fel más elmélet a mű származását illetően. Az összehasonlítás azonban több olyan kérdésre is választ adhat, melyek a *Schwester Monika erzählt und erfährt* kapcsán merültek fel.

A műről szóló kritikák alapján vitásnak tekinthető, hogy német eredetivel vagy egy francia mű fordításával van-e dolgunk. A válasz, bár egyértelműen nem eldönthető, mindenképpen tisztázható. *Schwester Monika*, pontosabban *sœur Monique* történetének első változatát a francia erotikus irodalomban 1741-re datálhatjuk.

¹⁶ Első megjelenésekor férfiattribútumokkal rendelkező, de később nőként kezelt figura. Erotikus jelenetknél a szereplők sem tudják pontosan eldönteni, hogy személyében melyik nem képviselőjével van dolguk.

Ekkor jelent meg az *Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux, écrite par lui-même*, a megjelenéskor még a szerző megjelölése nélkül. A szövegnek, a felvilágosodás korának egyik legismertebb erotikus regénye lévén, más szerzőktől is megjelentek folytatásai, illetve parafrázisai.¹⁷ A cím egyéb, később megjelent erotikus regényekben is fel-felbukkan, mint az erényesség romlására, bűnös élvezetekre csábító olvasmány.¹⁸ A francia és az 1815-ös német regény között formai és tartalmi párhuzam egyaránt kimutatható, valamint ez utóbbi további árulkodó jeleket is tartalmaz, mely a két mű közötti összefüggést bizonyítja: az egyik szereplő, *Bruder Gervasius* neve magában rejtje az 1741-es szöveg szerzőjének nevét (Jean-Charles Gervaise de Latouche).

Gervaise de Latouche műve az 1815-ös változathoz viszonyítva hasonló intertextusokat tartalmaz, például ugyanúgy Corneille-t is idéz,¹⁹ valamint latin nyelvű betéteket is felsorakoztat. Itt megemlíthető, hogy a *Schwester Monika erzählt und erfährt* esetében a latin nyelvű szövegrészletek java vallásos terminológiát használ (kivételek nélkül ironikus, erotikus kontextusban), míg az *Histoire de Dom Bougre* szereplői a latin nyelv vulgáris változatát preferálják. Mindkét mű különböző nyelvekkel, illetve nyelvváltozatokkal operál, ezzel is disszeminálja a befogadói aspektust. Mindkét mű tartalmaz verses betéteket, s különböző egyéb műfajokat: szonettet, népdalt, legendát, Minnesangot és egyéb kategóriákat. Az önéletrajzi mozzanatot színesítendő, mindkét szöveg idéz levélváltásokat is. Szintén egyezés, hogy a két szöveg a szerzői intenció szerint alapvetően két szerkezeti részre tagolódik.²⁰ Retorikájuk, a szereplők meggyőzési stratégiái, érvelései szintén hasonló elvek szerint működnek. A regények terminológiája is igen hasonló, szóhasználatuk, vulgaritásuk foka alapvetően nem különbözik egymástól. A narráció szerkezete és összetettsége is egyezést mutat: az ötödik elbeszélői szintig ágyazódnak be a szereplők történetei.

A tartalmi egyezések egy részére magyarázatul szolgálhat a két mű közötti műfaji hasonlóság. Csak pár példát említve: mindkét műben a voyeur archetípusa, a szülői, illetve nevelőszülői minta kilesése indítja be a nemi vágyat és ezzel együtt a kalandok sorozatát. A deflorációt egy „beavató rítus” követi, ahol az anya központi szerepet kap. A többi egyezést viszont nem lehet egyértelműen (csak) a műfaji hasonlóságnak tulajdonítani. Ezek a regények a legnagyobb tabutémákat sem vonakodnak részletezni: a szereplők mindhárom műben vérfertőző kapcsolatot létesítenek egymással. A másik szembeutó egyezés a helyszín és az ahhoz való viszonyulás: a jelenetek jelentős része kolostorok falai között játszódik. Az *Histoire de Dom Bougre* esetében Saturnin több ilyen intézményt is megjár: leírásai alapján a kolostorok lakóinak életvitele igen hasonló a bordélyházban élő és oda látogató

¹⁷ *Mémoires de Suzon, sœur de D.. B...; Histoire de Marguerite, fille de Suzon, nièce de D** B*****.*

¹⁸ A könyv Casanova gyűjteményében is fellelhető. KOVÁCS 2007, 60.

¹⁹ GERVAISE DE LATOUCHE 1996, 147. Vö. *Schwester Monika erzählt und erfährt*, 1965, 180.

²⁰ Amennyiben a *Schwester Monika erzählt und erfährt* esetében Gugitz változatát követjük.

emberekéhez. A kolostorba vonulásra Saturnin a következő érveket sorakoztatja fel: lustaság, fajtalanság, iszákosság, hazugságok, vagy a javak és a becsület elvesztése. A csuhát is csak a sötét szenvedélyek elrejtésére tartja alkalmasnak. Amikor hivatalosan is belép a rendbe, seregszemlét tart a szerzetesek között, s szatirikus ábrázolásuk során a legvisszataszítóbb, legerkölcstelenebb hordának festi le őket. Sœur Monique az apácák fátylát, melyet a rend visszasságai elleni tiltakozásul szétépt, a szolgaság szimbólumának tartja. A kolostorban ő is csak hazugságot, intrikát, képmutatást lát. Itt gyónás közben kihasználja egy pap, abortuszon esik át, tudomást szerez a rendfőnöknő álszentségéről, s miután Monika ezzel szembesíti, a rendfőnöknő elégtételt vesz, és ellene hangolja társnőit. A történet végén Saturnin rendtársai magukkal viszik, és a kolostor foglyává, saját szerájuk tagjává teszik.

A pornográf művek felszabadító, társadalmi egyenlőségre buzdító hatása a *Schwester Monika*-szövegekre is jellemző. A műben gyakran ábrázolják a vezető rétegek képviselőit, akik ruháik nélkül semmivel sem különböznek a többi szereplőtől, cselédektől, tanítóktól, apácáktól és papoktól. Sőt gyakran alárendelt pozícióba is kerülnek. Másrészt a *Schwester Monika erzählt und erfährt* esetében, hasonlóan az *Histoire de Dom Bougre*-hoz, a libertinista eszmények, a felvilágosodás filozófiája kéz a kézben jár a szexualitással. A szereplők az erotikus jelenetek után ontológiai vagy éppen morális kérdéseket vetnek fel, ezzel is erőt gyűjtve a további élvezetekhez. A 18. században ez az elbeszélői stratégia teljesen logikus volt, a felvilágosodáshoz vezető út a műfaj keretei között gyönyörrel volt kikövezeve (DARNTON 1996, 14).

Az 1815-ös változat szerzője több korszak és korstílus elméleteit veti össze: a felvilágosodás nagyjai közül Voltaire, Rousseau, Diderot és Mirabeau is szóhoz jut, sőt a német idealizmus gondolatai is körvonalazódnak a műben. Ezenfelül számottevő – s ez idáig elhanyagolt – szempont a korszak természettudományos elméleteinek felsorakoztatása. Szóba jön, főként a patológikus esetek kapcsán, Johann Caspar Lavater fiziognómiája, Christoph Wilhelm Hufeland higiéniai előírásrendje és a szervezet öngyógyító folyamatainak korabeli vizsgálata. A természetjogi viták, s főképp a nők egyenjogúságának kérdése a jogtudós Theodor Gottlieb von Hippel idézik. Az egyik „beszélő név” *Beauvois*-é, aki a botanikus természettudós Ambroise Marie François Joseph Palisot, Baron de Beauvois-ra utal, aki épp Hippellel ellentétes elveket képviselt. Ugyanő a rabszolgaság fenntartásáért és a fekete bőrűek érdekeit figyelembe vevő filantrópok ellen is küzdött. A *Schwester Monika* alcímében is említett *philantropinisch* jelző viszont épp arra a nevelélméleti mérföldköre utal, amely a Basedow nevével fémjelzett reformpedagógiát képviselte. A *Philantropinumban* természetelvű pedagógiai felfogás uralkodott, mely a társadalom fejlődését volt hivatott előrevinni. Az ilyen és ehhez hasonló intézményeknek a természettudományok és a praktikus, használható tudás volt a fő erőssége, amint az egyház is ez idő tájt kezdett az iskola intézményétől elkülönülni. Mintha az *Histoire de Dom Bougre* és a *Schwester Monika*-regények írói épp azt kifogásolnák, hogy ez a folyamat az előbbi esetében még egyáltalán nem jellemző, utóbbi esetében pedig lassan vagy csak látszólag megy végbe. Ezzel szemben e művek azt kommunikálják, hogy az értékes és hasznos tu-

dást személyes kapcsolat, beszélgetés vagy tapasztalat útján lehet megszerezni, az intézmények által közvetített ismeretek pedig sokkal inkább negatív színben tűnnek fel.²¹

A francia és az 1815-ös német szöveg esetében a nemi szerepek is megkérdőjeleződnek: itt leginkább Fredegunde és Saturnin identifikálhatósága szembeűnő. Saturnin a mű végén elveszíti férfiasságát, Fredegunde esetében többször fel sem tűnik környezetének, hogy ő voltaképpen férfi, Beauvois-t paráznaságának következményeként pedig csonkítással büntetik. Az *Histoire de Dom Bougre* Martin nevű szereplője szintén női álruhát visel, de Saturnin is álcázza magát, amikor menekülnie kell. Az álcázás és a felfedés vezérmotívumként ível át mindkét művön: az ember hiába akarja elrejtetni természetét, a kolostor falain belül a fátyol vagy akár a ruha takarásában is megmaradnak a szereplők ösztönei. Hasonló fedést, takarást, rejtőzködést biztosítanak az álnevek is, melyeket a szereplők többször is váltanak, több szereplőnek egyáltalán nem tudjuk meg a „civil” nevét. A jelölőkkel folyamatosan mozgásban tartott ilyesfajta játék értelmezési bizonytalanságot okozhat. A mű szereplői is gyakran érzéki csalódások áldozatai lesznek: már-már saját szemüknek sem hisznek (GERVAISE DE LATOUCHE 1997, 148).

Az 1815-ös szöveg kapcsán felmerült másik vitás pont a mű szembeűnő töredékessége, narratív szegmentáltsága. Nehezen eldönthető, hogy a szerzői szándékának tulajdonítható-e, vagy az elszett, piacközpontú közreadásnak. Arnold szerzőségének hipotézise erre a kérdésre is magyarázattal szolgálhat. Gugitz amellett érvel, hogy az 1815-ös regény a szerző tudta nélkül kerülhetett a kiadóhoz; ezt egyrészt a szövegkiadás igénytelenségével magyarázza, másrészt a cselekmény motiválatlan lezárásával.²² Arnold 1812-ben bekövetkezett halála után özvegye kérésintézett férje ismerőseihez, hogy a náluk lévő kéziratokat juttassák vissza hozzá – mindezt abban a reményben, hogy kiadásukkal némi bevételre tehet szert.²³ S mindezek után valóban megjelent posztumusz műve is (a szerző nevének megjelenítése nélkül) (ARNOLD 1822), és forgalomba kerültek sikeresebb műveinek második kiadásai (ARNOLD 1816 és 1821).

A *Schwester Monika erzählt und erfährt* szövege sokrétű és specifikus műveltségről tanúskodik, úgymint zenei, jogi, filozófiai, irodalmi, pszichológiai, nyelvismereti

²¹ „[W]eißt du nicht in der Nähe ein Institut für Mädchen ihrer Art, so eines, wo die Lust Ferien hat, und die Unlust den Tag und die Nacht herumtreibt?” „Hm, Schwester! wir thun sie zu Madame Chaudelüze, dort lernt sie alles, was verdrüßlich macht, und hat dabey nicht einmal Muße sich darüber zu beklagen.” (*Schwester Monika erzählt und erfährt*, 1965, 77–78.)

²² Gugitz például feltételezi, hogy Hoffmann pénz hiányában és idősűkében félkész terméket tárt a nyilvánosság elé, illetve hogy esetleg a mű elkészülte előtt illetéktelen kezekbe került. A regény folytatására tett utalás sarkallta Gugitzot arra, hogy *Az ördög bájitalát* tekintse a *Schwester Monika* visszafogottabb párjának. GUGITZ 1910, XVII, LXXIV.

²³ Vö. SEEHUBER 1812, 698.

stb. Arnold végzettsége, fordítói tevékenysége, zenei műveltsége, tanulmányai és oktatói tárgyai is lefedik ezt a széles területet. Azonban műveltségének, érdeklődési körének további specifikumai is megjelennek a műben. Például a regény egyik lábjegyzetében Agrippa von Nettesheim tisztálkodási előírásaira hivatkozik, akinek nevét Arnold írói álnévként is használta.²⁴ A szépirodalmi művek lábjegyzetelése szintén nem volt hagyományosnak mondható, főként nem erotikus regényekben – ez is egy formai hasonlóság Arnold regényei és az 1815-ös szöveg között.

A rudolstadt-i udvari nyomda, ahol Arnold regényeinek jelentős részét nyomtaták, a *Schwester Monika*-szövegek megjelenésének idején a cenzúra felügyelete nélkül működött, s ontotta a titkos társaságok kiadványait, a népszerű erotikus regényeket, a valláskritikai írásokat – olyan műveket, amelyek máshol nem jelenhettek volna meg ilyen nagy számban, s végképp nem az író kilétéért titokban tartva. Mint említettük, az egész környék magasabb fokú szabadságot élvezett a kiadásokat tekintve – ezt példázza a Hennings,²⁵ a Vollmer²⁶ vagy a közelben fekvő poseni Kühn²⁷ kiadó, ahol Gugitz kutatásai szerint a *Schwester Monika erzählt und erfährt* is megjelent.

²⁴ *Das Ganze der Taschenspielerkunst...* című művében. Arnold nagyra becsülte a misztikus gondolkodót: „In frühern Jahren hatte ich einen besondern Hang zur Magie und den sogenannten geheimen Wissenschaften; ich war kabbalistischer Träumer, studierte den Cornelius Agrippa von Nettesheim, und arbeitete mich in diese Kopf, Zeit und Herz verderbenden Wissenschaften so lange ein, bis ich mich völlig überzeugt hatte, daß diese so hochgepriesenen geheimen Wissenschaften nur Ausgeburten des Betrugs, des Aberglaubens und der sich so gern ihnen anschließenden Schwärmerei wären” (ARNOLD 1805a, 14–17). A *Schwester Monika* 1815-ös változatában lábjegyzetként: „Es ist ein Beweis, sagt Agrippa von Nettesheim, von der größern Reinheit des Weibes vor dem Mann, daß diese, einmal abgewaschen, das wiedergebrauchte reine Wasser nicht mehr trübt, der Mann hingegen immer neue Unreinlichkeiten dem Wasser mittheilt” (*Schwester Monika erzählt und erfährt*, 1965, 152).

²⁵ Vö. KAMINSKI 2006, 317.

²⁶ Gottfried Vollmer igyekezett minél jobban kitágítani a cenzúra által megszabott határokat – a már említett konferencián Gothában két előadás is elhangzott a témához kapcsolódóan. (Katrin LÖFFLER: *Der „wachsamen Aufsicht” anbefohlen: Gottfried Vollmer im Visier der Leipziger Bücherkommission* és Holger Böning: *Gottfried Vollmer oder die Grenzen der Pressefreiheit – ein Erfurter Verleger und die deutsche radikaldemokratische Publizistik*).

²⁷ „Hugo Hayn [...] erwähnt die große Seltenheit des Buches und gibt als Druckort Leipzig an. Das letztere ist jedenfalls nicht richtig. Von der Voraussetzung ausgehend, daß dieses Erotikum wahrscheinlich nicht in einem Verlage erschienen sein konnte, der für gewöhnlich sich nicht mit derlei verfänglicher Literatur beschäftigte, wurden eine Reihe erotischer Drucke klandestiner Verlagsbuchhandlungen untersucht und es ergab sich, daß dieses Buch dem ganzen Aussehen nach in »Posen bei Kühn« erschienen sein muß” (GUGITZ 1910, XII–XIII).

Arnoldot anyagi körülményei megerőltető munkatempóra kényszerítették, s bár művei népszerűek és keresettek voltak, a kritika lesújtó reakciói miatt idővel önmaga sem értékelte munkáját és műveit.²⁸ Intézménykritikai hozzáállása jól tükröződik a cenzorokkal, a kritikusaival²⁹ és a katolikus egyházzal szembeni³⁰ állásfoglalásaiban is. Kaminski tanulmányában az a feltételezés is elhangzik, hogy az író egyenesen embergyűlölő, megkeseredett alkat volt (KAMINSKI 2006, 323). A műveiben megjelenő erőszakosság, valamint a kolostorok, a katolikus dogmák és a moralisták elleni kirohanások káros következményekkel járhattak volna, amennyiben lelepleződik a művei mögött rejlő személy. Így az álnevek használata, illetve a névtelenség az egyetemi tanár és templomi orgonista szerepét is óvta a nyilvános megaláztatásoktól – ráadásul apósa egyházi előjáróság volt, maga Arnold pedig bejáratos több erfurti kolostorba.³¹ Ebből is következik, hogy valláskritikai megjegyzéseit legfeljebb privát levelezésében vagy álneven írt regényeinek előszavában érhetjük tetten. Monika nővér figurájában is a társadalom- és valláskritikai mondanivaló fejeződik ki, hiszen mindhárom tárgyalt regényben a főhős attribútuma, a szüzességet, erényességet és hitet szimbolizáló fátyol a szégyen szimbólumává válik – Monika „mindháromszor” azért vonul be apácának, mert a társadalom által elítélendő, megbélyegzett, bűnös cselekedetet kell elrejtene annak tekintete elől.

Arnold egyéb műveiben is feltűnően gyakori téma az egyes szerzetesrendek életvitele, a zárdák falai mögött zajló események, szereplői között pedig igen gyakran felbukkannak kilépett nővérek, titkos társaságok tagjai, zárandokok, bűnözésre vetemedett szerzetesek. Ilyen morális meg hasonlottságot tár fel például a *Prinzessin Paulina oder Gattin Mutter und Ursulinernonne zugleich* című regény, melynek elődje Kajetan Tschink *Die verdoppelte Nonne* elnevezésű története (HEIDUK 1982, 156), amely a *Wundergeschichten sammt den Schließeln zu ihrer Erklärung* című csodás eseményekről szóló novelláskötetben található. Természetfölötti jelenségekről az 1815-ös szövegben is olvashatni, ilyen például Lucilie fehér köpenybe bújtatott, zöld kendős lidércalakja, vagy az időutazás a lovagkorba. Ezek a témák – a szellem-

²⁸ „auf dem romantischen Fache, in dem ich oft mit herzlichem Widerwillen arbeite” (ARNOLD 1805b, 19).

²⁹ „Wo soll der Mut zu Geistesproduktion herkommen? Kummer, Gläubiger, Verleger, Rezensionen, Remittenden, ach das sind Bleigewichte, die zwar das schwache Triebrad immerfort umschwingen, aber auch so abreiben, daß es frühzeitig aus dem Gewinde fällt, und die Uhr stockt” (ARNOLD 1804).

³⁰ „Das Vorurtheil, womit überhaupt die Katholiken häufiger umfungen sind, als andere Religionssekten, wirkte, ohnerachtet der unter ihnen prahlenden Aufklärung, noch gewaltig zur Beugung der unglücklichen Monika, deren Schicksal es einmal war, bei dem besten Herzen und vortreflichsten Kopfe, unglücklich zu seyn” (ARNOLD 1801, 109).

³¹ Rothe kutatásai során Karl Hermann *Bibliotheca Erfurtina* című bibliográfiájában talált egy utalást Arnold *Die Frauenklöster in Erfurt* című munkájára, amelynek azonban nem bukkant a nyomára.

történetek és a lovagkori környezet – Arnold specialitásai voltak. Arnold műveiben a *Schwester Monika erzählt und erfährt*hez hasonlóan gyakran jelennek meg francia és latin nyelvű szövegrészletek, sőt a nyelvekkel együtt esetenként (akárcsak az 1815-ös regényben) változatos tipográfiát is használ.³²

Arnold gyakran parodizálja vagy emlegeti ironikus kontextusban Friedrich Schiller műveit. Ez történik többek között a *Brautkuß aus dem Grabe* című művében, ahol a *Geisterseher* című regény démoni örményét parafrázeálja. Ugyanez az alak tűnik fel a *Wanderungen am Arme meiner Karoline* című regényben is:

Így zöld alakként jelent meg; de úgy járt, mint valaha Szent Péter, akinek rejtékköpenyéből kilógott a beszéde, felismertük egymást [...] és Új-örményünk és Írünk egész terve kudarcba fulladt. (ARNOLD 1804, 9.)³³

Der Mann mit dem rothen Ermel című művét szintén Schiller-idézetekkel tarkítja, itt is ironikus kontextusban. A *Bohemann*ban pedig a *Die Räubert* idézi fel. A Schiller-szövegek szatirikus használatában az 1815-ös változat is kiemelkedik. Egyrészt a második szerkezeti rész mottójában, másrészt abban a parodisztikus részletben, amely a *Der Mann mit dem rothen Ermel*hez hasonlóan itt is Schiller egyik drámáját célozza meg. A *Schwester Monika* szerzője Schiller *Braut von Messina* című darabjának saját képére formált variánsát tálalja:

Úgy tűnt számomra ugyanis, mintha éppen a müncheni színházban volnék – ahol láttam egykor néhány előadást, és pár csinos színészben a fantáziám segítségével is gyönyörködtem –, s a messinai menyasszony szerepében, Don Cézárral és Don Manuellel lépnék a színpadra. – A jelenet egy alvilági fogdában játszódott. Don Cézár és Don Manuel domonkosnak, s én ciszterciának voltam beöltözve. (*Schwester Monika erzählt und erfährt*, 1965, 220–221.)

Itt is, akárcsak a másik két *Schwester Monika*-szöveg esetében, összefolynak a valóság és a képzelet világának elemei. Hasonlóak a hitelesség látszatát megteremteni igyekvő legitimáló aktusok is. Az 1815-ös regény egyik mottójaként kiemelt szerepet játszó Schiller-idézetet Arnold nemcsak tartalmilag idézi Franz Gallról írott tanulmányában, hanem az idézetet kommentáló fordulatai is megegyeznek a regénybeliekkel. A tudományos értekezés iránymutatása és sarkalatos pontjai egybeesnek a mű szabadságról, erkölcsről és akaratról szóló passzusaiival (ARNOLD 1805c).

³² A *Der Mann mit dem rothen Ermel* című művében a *Schwester Monika* 1815-ös változatához teljesen hasonlóan francia és héber szövegbetétek, sőt görög betűs írás színesítik a tipográfiát (ARNOLD 1798–1799).

³³ „Írünk” utalás Kajetan Tschink *Geschichte eines Geistersehers* című regényének íróni alakjára.

A szerző neve

Összegezve az összegyűjtött információkat és érveket: az 1815-ös szöveg mind erőszakosságával és devianciájával, mind tárgyalt témáiban, stílusában és formai jellegzetességeit tekintve Arnold műveire emlékeztet. A kiadás említett körülményei és a regény egészen specifikus műveltsége, szóhasználata, valamint a főszereplő alakjának átvétele is fölveti Arnold szerzőségének a kérdését. S ha maga a szerzőség nem is nyerne bizonyítást a további kutatások során, akkor is valószínűnek tartom, hogy az 1815-ös regény szerzője ismerte Arnold szépirodalmi munkásságát vagy a szerzőt magát, és stílusgyakorlatot, paródiát írt Arnold írásmódjában.

Nem elhanyagolható a lassan kétszáz éve bizonytalan irodalomtörténeti státuszú és megítélésű német pornográf regény szakirodalmában az eddig nem ismert szövegelőzménnyel, az *Histoire de Dom Bougre* című regénnyel való kapcsolat sem. Talán nem teljesen idegen a *Schwester Monika* filozófiájától az a megközelítés, melyet Darnton említ meg az *Histoire de Dom Bougre* kapcsán: a pornográf irodalom hagyományai túlmutatnak az érzéki élmények közvetítésén. Sokkal inkább egy társadalmi normákat megkérdőjelező, kritikai attitűdöt igényelnek olvasóiktól:

A kora újkori pornográfia [...] egy átfogó kategóriába tartozott, amit akkoriban „filozofikusnak” neveztek. A 18. század kiadói és olvasói a „filozofikus könyvek” kifejezést az illegális termékek megnevezésére használták, attól függetlenül, hogy azok vallásellenes, felforgató vagy obszcén jellegűek voltak. [...] A kereskedelmi zsargonban a *libre* szó esetenként csak szabados jelentéssel bírt, de felidézte a 17. századi libertinizmust, azaz a szabadgondolkodást is. Végül 1750 körül a libertinizmus a testet és a szellemet, a pornográfiát és a filozófiát is felölelte. Az olvasók felismerték a szexkönyvet, ha találkoztak eggyel, de elvárták, hogy a benne foglalt erotika eszközként szolgáljon az egyház, a korona, és a szociális igazságtalanságok minden válfaja elleni támadásokhoz. (DARNTON 1996, 12–13.)

E művek fő célja a lázadás volt különböző autoritásokkal és a társadalmi egyenlőtlenséggel szemben. A három művet az egyházi befolyással bíró intézmények kritikája is összekapcsolja. Több szerzetesrendet is pellengérré állít: mindegyiket saját örömeinek kiszolgálása motiválja ezekben az ábrázolásokban. A német változatok esetében akár II. József szekularizációs rendelete is befolyásoló tényező lehet. Hiszen már az 1815-ös mű témamegjelölése is kiemeli, hogy az események egy szekularizált kolostorban zajlanak. De ezek a művek nem csak az egyházi és pedagógiai intézményeket kezelik kritikusan. A szöveget sem a kritikusok, sem a cenzorok nem tudják megakadályozni abban, hogy ki ne szóljon bírálóinak. Az 1815-ös *Schwester Monika*-ban egy a jó és a rossz fogalmáról szóló filozófiai okfejtés közepette megjelenik az öntudatos, gúnyolódó hang:

Nem szeretni, nem élvezni a legnagyobb vétség az Isten és a természet ellen – de annak a megátalkodottnak, aki képes a kedély és a szív ártatlanságát, a lé-

lek és a test tisztaságát, a derűs életet, a nemes, vidám, egyszerű léte megsebezni, megmérgezni és pusztulásba dönteni (és e hibába esik a kritikusok és mindenféle zsarnokok egész hada is, kik nem szeretik egyedül tudni, mi a jó és mi a rossz), annak a pokol összes kínja sem elég büntetesképp. (*Schwester Monika erzählt und erfährt*, 1965, 187–188.)

Ezzel a szerző nemcsak a kritikusok értékítéletét veszi célba, hanem be is sorolja őket azon erőszakos, elnyomó intézmények sorába, melyeknek kigúnyolása a regény egyik céljának tekinthető. Az *Histoire de Dom Bougre* szerzője úgyszintén nyelvet ölt a cenzorokra vagy akár a cenzorok módjára moralizáló olvasókra:

Látlak magam előtt, rosszmájú cenzor: alkalmasint felrónád nekem, hogy két vasat tartok a tűzbe [...]. Hát tudd meg, te ma született bárány, hogy tapasztalatból beszélek: mindenki él a maga gyönyörével, ha alkalmat talál rá. (GERVAISE DE LATOUCHE 1996, 163.)

Ezzel a retorikával Gervaise de Latouche, Arnold és az anonim regény szerzője ('Pseudo-Arnold') nemcsak a kritikusok vagy a cenzorok orra alá tör borsot, hanem olvasóit is befolyásolni tudja a hatalommal bíró szervek ellen, melyek – hasonlóan a pajzán szerzetesekhez vagy a vezető pozícióban lévő szereplőkhöz – érdekeiknek megfelelően manipulálják a közízlést és az erkölcsi mércét. Monika nővér története jó szolgálatot tesz abban, hogy a szerző felemelhesse szavát egy olyan állam ellen, ahol az írónak nem áll jogában arról és úgy írni, ahogy akar:

Szívesen adtam volna nevem kiírásával a publicitás pecsétjét a történetnek, melyet az igazság adójaként kiérdemel. De a kapcsolataim, melyeket bizonyos emberekkel fenntartok, az állam, melyben élek, és elővigyázatosságom azt súgják nekem: burkolózzak a sötétség leplébe, és ne engedjem nevemet sem erénycsöszök, sem recenzensek által meghurcoltatni. (ARNOLD 1801, 9.)

A három szöveg egymás mellé helyezésével és további vizsgálatával új irányt vesz az 1815-ös szöveg eredetének meghatározása. A sokat szenvedett „három nővér” is megérdemli az irodalomtörténet figyelmét, s a szövegkorpusz további feltárára érdemes rétegeket ígér.

Bibliográfia

ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1801), *Schwester Monika, oder der Fürst als Jagdjunker. Eine moralische Geschichte aus dem Reiche der Wahrheit*, Arnstadt–Rudolstadt, Langbein und Klüger.

ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1801–1805), *Zaubereien und Wunder nebst Geister-schwörungen und ihrer Erscheinung*, I–IV, Hamburg–Mainz, Vollmer.

- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1802a), *Neues vollständiges geographisch-statistisch-topographisches und historisches Lexikon der fürstlich-anhaltischen, schwarzburgischen, preussischen-sächsischen Lande, nebst dem erfurter Gebieth und der Grafschaft Blankenbain*, Hamburg–Mainz, Vollmer.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1802b), *Erfurt mit seinen Merkwürdigkeiten und Alterthümern in historischer, statistischer, merkantilischer etc. Hinsicht*, Gotha, Ettinger.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1803a), *Joseph Haydn: Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler; Seitenstück zu Mozarts Geist*, Erfurt, Hennings.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1803b), *Mozarts Geist: seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung einer Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler*, Erfurt, Hennings.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1804), *Malerische Wanderungen am Arme meiner Karoline durch die Blumengefülle des Frühlings nach dem Thale der Liebe*, Erfurt, Hennings.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1805a), *Das Ganze der Taschenspielerkunst, ohne großen Apparat und Kosten die seltensten und auffallendsten Zauberstücke zu machen*, Leipzig, Gräff.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1805b), *Amalie Balbi. Eine wunderbare Vision, die ich selbst gehabt habe*, Von T. F. K. Arnold, der Weltweisheit und Rechtswissenschaft Doktor Lehrer auf der Universität zu Erfurt, Erfurt, Hennings.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1805c), *Dr. Joseph Gall's System des Gehirn- und Schädelbaues*, Erfurt, Hennings.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1806), *Meine Reise durch Deutschland, nebst pathognomischen Bemerkungen über meine gemachten Bekanntschaften, und einzig wahre Darstellung meiner Lehre*, Von D. Joseph Gall, Jena.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1808), *Erfurt in seinem höchsten Glanze während der Monate September und Oktober 1808*, Erfurt, Knick.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1810), *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts: Ihre kurzen Biographien, charakterisierende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke*, Erfurt, Müller.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1816), *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts: Ihre kurzen Biographien, charakterisierende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke*, Zweyte wohlfeilere Ausgabe, Erfurt, Müller.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1821), *Das Ganze der Taschenspielerkunst, ohne großen Apparat und Kosten die seltensten und auffallendsten Zauberstücke zu machen*, AGRIPPA von Nettesheim álnéven, 3. kiadás, Leipzig, Wienbrack.
- ARNOLD, Ignaz Ferdinand (1822), *Die Giftmischerin oder die Geheimnisse des Grabes*, Quedlinburg–Leipzig, Basse.
- BOHNENDEL, Julia (2003), *Sade und die erotische Literatur in Deutschland – Exkurs über die deutsche erotische Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts*, in Julia BOHNENDEL, *Sade in Deutschland*, St Ingbert, Röhrig Universitätsverlag.
- DARNTON, Robert (1996), *Denkende Wollust*, Frankfurt am Main, Eichborn.

- DUNCAN, Bruce–KIM, J. Daniel–LEVINE, Joel (2011), Hoffmann and Schwester Monika: A Stylometric Analysis, *Hoffmann Jahrbuch*, (19), 113–124.
- ENGLISCH, Paul (1927), *Die Geschichte der erotischen Literatur*, I, 2. kiadás, Stuttgart, Püttmann.
- FREY, Manuel (2002), Variationen zum Körperbild um 1800. Körpermodelle zwischen Spätaufklärung und Konservatismus, *Sozialwissenschaftliche Information*, 2002/2, 46–54.
- FOLTIN, Karl Friedrich (1972), *Vorwort*, in Ignaz Ferdinand ARNOLD, *Der schwarze Jonas, Kapuziner, Räuber und Mordbrenner*, Hildesheim–New York, Olms.
- GELLÉR Katalin (2007), *Metszet a könyvben*, in MONOK István, *Veszedelmes olvasmányok*, Budapest, Kossuth.
- GERVAISE DE LATOUCHE, Jean Charles (1741), *Die Geschichte des Dom Bougre, Pförtner der Kartäuser*, übers. Robert DARNTON, in Jean-Charles GERVAISE DE LATOUCHE (1996), *Denkende Wollust*, Frankfurt am Main, Eichborn.
- GOULEMOT, Jean Marie (1993), *Von der Wirkungen einer heimlichen Literatur oder die Kunst zu zeigen, was man ist*, in Jean Marie GOULEMOT, *Gefährliche Bücher – Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Reinbek, Rowohlt.
- HAYN, Hugo (1913), *Bibliotheca Germanorum Erotica et Curiosa – Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale*, IV, München, Müller.
- HEIDUK, Franz (1982), Bonaventuras Nachtwachen. Erste Bemerkungen zum Ort der Handlung und zur Frage nach dem Verfasser, *Aurora. Eichendorff Gesellschaft – Jahrbuch*, 143–165.
- KAMINSKI, Thomas (2006), *Aufklärung in der Dalbergzeit, Literatur, Medien und Diskurse in Erfurt im späten 18. Jahrhundert*, Erfurt, Ulenspiegel.
- KEMPSKI, Jürgen (1992), *Der Fall Hauser und E. T. A. Hoffmanns Nachlaß*, in Achim ESCHBACH, *Prinzipien der Wirklichkeit*, Schriften 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- KOVÁCS Ilona (2007), *Az érzékek művészete*, in MONOK István, *Veszedelmes olvasmányok*, Budapest, Kossuth.
- MAGRIS, Claudio (1980), *Das andere Elixier des Teufels: E. T. A. Hoffmann und die Schwester Monika*, in Claudio MAGRIS (hrsg.), *Die andere Vernunft: E. T. A. Hoffmann*, übers. Paul WALCHER, Petra BRAUN, Hain, Königstein/Is.
- MARGIS, Paul (1911), Ein anonymes pornographisches Werk von E. T. A. Hoffmann? Mit Entgegnungen von Carl Georg von Maasen in München und Hans von Müller in Berlin, *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Leipzig, 1911/3.
- MEYERS, Richard M. (1910), *Euphorion*, Berlin, 1910/4, 801.
- OEFELE, Edmund von (1887), *Oefeles Andreas von*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, XXIV, Leipzig, Duncker & Humboldt, 162–165.
- PHAEDRUS (1975), *Liber Fabularum – lateinisch und deutsch*, Stuttgart, Reclam.
- ROTHER, Hans Werner (1970), *Zum 100. Jubiläum der Postkarte. Der Erfurter Literat Ignaz Cajetan Arnold (1774–1812) und seine Schriften*, Frankfurt am Main, Rothe.

- SCHILLEMEIT, Jost (1973), *Bonaventura, der Verfasser der „Nachtwachen“*, München, Beck.
- SCHINDLER, Stephan K. (2001), *Eingebildete Körper – Phantasierte Sexualität in der Goethezeit*, Tübingen, Stauffenburg.
- Schwester Monika erzählt und erfährt* (1965), Faksimileausgabe des ersten, wortgetreuen Nachdrucks [1910], E. T. A. HOFFMANN zugeschrieben. Mit einem Vorwort von Prof Dr. Gustav GUGITZ, Hamburg, Gala. (A műbőlt vett idézetek esetében erre a kiadásra hivatkoztam.)
- Schwester Monika*, E. T. A. HOFFMANN zugeschrieben (1970), München, Rogner & Bernhard.
- Schwester Monika* (1971), Ungekürzte Originalausgabe, E. T. A. HOFFMANN szerzőként megjelölve, München, Heyne (Exquisit Bücher).
- Schwester Monika erzählt* (1980), E. T. A. HOFFMANN szerzőként megjelölve, München, Moewig (Playboy Erotik).
- Schwester Monika*, E. T. A. HOFFMANN zugeschrieben (1981), Hamburg–Reinbek, Rowohlt (rororo).
- SEEHUBER, Anna Maria (1812), *Erfurtisches Intelligenz-Blatt*, 1812/94, 698.
- SEGBRECHT, Wulf (1983), *Schwester Monika, oder die Demokratisierung der Pornographie*, *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann Gesellschaft*, (29), 61–66.
- SEIDLER, Andreas (2004), „*Schwester Monika erzählt und erfährt*“ (E. T. A. Hoffmann zugeschrieben). *Zur geschlechtlichen Bestimmung einer pornographischen Figur*, http://www.cenes.ubc.ca/fileadmin/user_upload/CENES/cenes/research/GLM/bronnbach/seidler.htm (letöltés ideje: 2012. 09. 21.)
- SICHELSCHMIDT, Gustav (1969), *Liebe, Mord und Abenteuer. Eine Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur*, Berlin, Haude und Speder.
- SINGER, Herbert (1966), *Der galante Roman*, Stuttgart, Metzler.

A magyarországi néderlandisztika kezdetei a 19. században Nicolaas Beets és köre¹

Bevezetés

„A Holland Irodalom Társaságának történetében nem szokás, hogy elhalálozott tagjainak halálhírei között elhunyt külföldi tagjainak életrajzát is közöljük” – írja Adriaan Beets (BEETS 1923, 1–8), a legendás író, Nicolaas Beets (1860–1903) fia a magyar Nagy Zsigmondról (1860–1922) szóló megemlékezésében. A nevezett Társaság tesz még egy kivételt egy másik magyarral is: Szalay Károllyal (1859–1938). Az ő haláláról szóló beszámolót Adriaan felesége, H. A. C. Beets-Damsté (BEETS-DAMSTÉ 1939, 107–113) írta. Mi indította a jeles Társaság évkönyvének szerkesztőit, hogy ezeket a kivételeket megtegyék? Ki volt ez a két magyar, akik olyan kedvesek voltak a Társaságnak? Milyen körökben mozogtak?²

Nicolaas és Adriaan Beets köre

Nagy Zsigmond, olvashatjuk a megemlékezésben, Szolnokon született, s a Bernardinum Stipendium segítségével jutott el Hollandiába, hogy ott fejezze be teológiai tanulmányait. Ezt az ösztöndíjat – akárcsak az 1735-ben alapított Stipendium Ewerwijnt – Utrechtben hozták létre 1761-ben azzal a céllal, hogy anyagilag támogassa azokat a magyar diákokat, akik ennek a városnak az egyetemén kívánták tanulmányaikat folytatni. Figyelemre méltó tény, hogy az utrechti egyetem 1636-os alapítása és a francia forradalom között eltelt időben nyolcszáz magyar diák tanult itt. 1789 és 1919 között ez a szám 186-ra csökkent. Ebben az időszakban a Hollandiába áramló magyar diákok kilencven százaléka az utrechti egyetemen tanult. A Stipendium Bernardinum bevétele részben a volt diákok anyagi hozzájárulásából tevődött ki (GERCSÁK 2004, 1024). Nagy Zsigmond először 1881–1882-ben, majd 1883–1884-ben tanult ezzel az ösztöndíjjal az utrechti egyetem teológiai fakultásán. Többek között Nicolaas Beets, a jelentős holland író, költő és teológus

¹ GERA 2010. Ez a cikk holland nyelven megjelent tanulmányom átdolgozott változata.

² Nagy Zsigmondról részletesen ír holland nyelvű cikkében SIVIRSKY 1969–1970, 145–147.

is tanára volt. Magyarországra való visszatérése után a protestáns gimnáziumi oktatásnak szentelte magát, tanári diplomája megszerzése után a Debreceni Református Kollégium főgimnáziumának tanára lett. Ezenkívül a holland irodalom tanulmányozásával és fordításával foglalkozott. Amikor Heinrich Gusztáv megbízta, hogy *Egyetemes irodalomtörténete* számára írja meg a németalföldi irodalomról szóló részt, 1903-ban újra Hollandiába ment, ezúttal anyagot gyűjteni, és elmélyedni a holland nyelvű irodalomban. Lefordította többek között Vondel *Lucifer* (1654) című drámáját, Nicolaas Beets alias Hildebrand *Camera Obscura* (1839) című novelláskötetének néhány darabját³ és Abraham Kuyper (1837–1920) *Vrouwen uit de Heilige Schrift* (A Szentírás asszonyai) (1879) című értekezését. Folyékonyan beszélt hollandul, és Hollandiát hol második, szellemi, hol fogadott, nevelő hazájának nevezte.

Hollandiai tartózkodása alatt magyar nyelvet tanított Helbertina Anna Cornelia Beets-Damsténak. Ez adta az alapot Beets-Damsténak ahhoz, hogy rendszeresen fordítani kezdje a magyar irodalmat, többek között Mikszáth Kálmán műveit. Ezek a fordítások 1904-től az *Het nieuws van den dag* című lapban jelentek meg. Fordításai mellett recenziókat is írt a magyar irodalom egyes műveiről, melyeket a *Neophilologus* és a *Museum* című folyóiratokban publikált. Beets-Damsté asszonyt a hollandiai hungarológia első művelőjének tekinthetjük, csakúgy, mint Nagy Zsigmondot a magyarországi néderlandisztikáénak. Teljesítményei alapján a magyar kormány az első világháború után a holland nyelv és irodalom számára egyetemi tanszék létrehozását tervezte Nagy Zsigmond vezetésével. 1922 tavaszán majdnem létre is jött: Nagyt a Debreceni Egyetemen a holland nyelv és irodalom tanszékének egyetemi tanárává nevezték volna ki, Nagy azonban hirtelen meghalt. A tanszékből ekkor semmi sem lett.

A másik megemlékezés, melyet ezúttal Beets-Damsté asszony írt, Szalay Károlyról szólt. Szalay Sárospatakon született, a protestáns nevelés fellegrárában. A város 1531-ben alapított Református Kollégiuma korának legjelentősebb iskolája volt az egész országban. 1650 után Comenius is tanított itt. Szalay szintén a Stipendium Bernardinummal utazott Hollandiába, s Nagyhoz hasonlóan számára is ez az ösztöndíj tette lehetővé, hogy Utrechtben és Leidenben folytassa teológiai tanulmányait. Sok jelentős holland teológustanáron kívül Nicolaas Beest ő is oktatójának mondhatta. Akárcsak Nagy, ő is rendkívül szorosan kötődött a holland nyelvhez és irodalomhoz, és magához Hollandiához is, amelyhez romantikus ódát írt. A teológiától a klasszika-filológia felé fordult az érdeklődése. Harmincöt éven át tanított a budapesti protestáns gimnáziumban görögöt és latint. Az első világháború után Adriaan Beets és felesége rendszeresen küldött neki anyagokat egy

³ *Őszi merengés* (*Najaarsmijmeringen*), in *Debreczeni Képes Kalendárium*, 1919, 26, *Egy kellemtelen ember a háarlemi ligetben* (*Een onaangenaam mensch in den Haarlemmerhout*), in *Debreczeni Képes Kalendárium*, 1920, 28–38, *Hollandus fiúk* (*Jongens*), in *Debreczeni Képes Kalendárium*, 1921, 7–72, *Távolbarátok* (*Verre vrienden*), *Közérdek*, 1884, 46–48.

holland költői antológiához. A verseket Szalay magyarra fordította, és 1925-ben *Holland költőkből* címmel ki is adta. Büszkén írta valahol, hogy nem hiszi, hogy van még nemzet Európában, mely egy ehhez hasonló holland költői antológiát fel tud mutatni fordításban. Horatiust idézve kijelenti, nem fog egészen meghalni, mert ez a műve megörökíti nevét. A kötetet Magyarországon nagy lelkesedéssel fogadták, és az akkori vallás- és közoktatási miniszter, Klebelsberg Kuno is melegen ajánlotta iskolai használatra. A Holland Irodalom Társasága is ennek a fordításkötetnek az alapján vette fel 1925-ben Szalayt külhoni tagjai sorába.

Szalaynak további tervei is voltak: a magyar irodalmat szintén hozzáférhetővé szerette volna tenni a holland közönség számára. Nyersfordításokat készített magyar költők verseiből, megadva hozzájuk a prozodiát is, hogy holland költők pontos műfordításokat készíthessenek ezek alapján. Későbbi hollandiai látogatásai alkalmával meg is állapodott Albert Verwey-jel (1865–1937), a kor egyik jelentős költőjével és irodalmárával a fordítások ügyében, aki lelkesen fel is ajánlotta együttműködését. Alice Nahon (1896–1933) flamand költőnő is el volt ragadtatva Szalay költői tehetségétől. Azt írta: „Látom, hogy ön igazi költő, s nemcsak a nyelvet, hanem a verset és annak mélységeit is lefordította. Csodálatosnak tűnik fel előttem, hogyan tudta megtartani a ritmust és a rímet, miközben a két nyelv olyan nagyon különbözik! Ön nagy művész!”⁴

Visszatérése után Magyarországon nagy lelkesedéssel fogott munkához Szalay, ám egy váratlan és hosszadalmas szembetegség megakadályozta, hogy befejezze azt. Saját kívánságára minden feltűnés nélkül temették el Lajosmizsén. *Hollandiához* című hosszú verse végén, melyet J. Vreede, az akkori budapesti holland konzulhelyettes fordított hollandra, így ír:

...Napom lejár; elszállt az édes álom...!
Fájón sóhajt feléd s könyűk között,
– Mert vesztett édenedbe visszavágyom –
Szétdúlt hazában, bús hajótörött!

A Nicolaas és Adriaan Beets körül kialakult magyar kört még két névvel feltétlenül ki kell egészíteni. Elsőként Antal Gézáéval (1866–1934), aki szintén teológia-hallgatóként érkezett Utrechtbe, ahol többek között C. W. Opzoozer professzorral és annak leányával, Adèle-lel ismerkedett meg, akit 1888-ban feleségül vett. Antal felesége A. S. C. Wallis írói álnéven maga is írt tragédiákat és történelmi regényeket. Annie Romein-Verschoor *Vrouwenpiegel* (Nők tükre) című, először 1935-ben kiadott női írókat tárgyaló irodalomtörténetében Geertruida Bosboom-Toussaint Hollandia legjelentősebb történelmi regényírónőjének utódjaként tartja számon (ROMEIN-VERSCHOOR 1977, 25–26). Wallis szinte biztosan férjétől tanult

⁴ Az idézet forrása ismeretlen. A *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* 1938–1939-es évkönyvében (Leiden, E. J. Brill, 109) megjelent megemlékezés egyik lábjegyzetéből vettem át.

meg magyarul. Évekig éltek Magyarországon, 1920-ban azonban visszatértek Hollandiába, ahol folytatták a magyar és a holland irodalommal kapcsolatos tevékenységüket. Ebből az együttműködésből született meg Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének holland fordítása 1922-ben.

Az első magyar nyelvű németalföldi irodalomtörténet

A továbbiakban a Nagy Zsigmond írta, 1907-es németalföldi irodalomtörténetet vizsgálom, mert ismereteim szerint ez az első, magyar nyelven írt holland irodalomtörténet, noha nem önálló, külön kötetben jelent meg. Nagyot Heinrich Gusztáv professzor (1845–1922) kérte fel, hogy írja meg készülő világirodalom-történetének németalföldi fejezetét. A négykötetes *Egyetemes irodalomtörténet* (1903–1911) harmadik kötetének⁵ keltákról és germánokról szóló egyik fejezetéről van szó.

A különnyomatban is kiadott első magyar nyelvű németalföldi irodalomtörténetről Sivirsky Antal (1909–1993), a magyar származású tanár, filológus és műfordító, aki több mint ötven évig élt Hollandiában, 1969–1970-ben érdekes cikket írt az *Ons Erdeel* (Örökségünk) című folyóiratba. Megállapításaival alapvetően egyetértek. Az általa felsorolt negatívumokkal mindenképpen, ezekről – természetesen az ő szempontjait a magaméival kiegészítve – az elkövetkezőkben bőven esik szó. A Sivirsky által emlegetett pozitívumok mellett – 1800-ig többé-kevésbé hű képet ad a holland nyelvű irodalomról, a terminológiákat és irodalmi fogalmakat meglehetősen pontossággal fordítja magyarra – én azonban továbbiakat is szeretnék felmutatni.

Az irodalomtörténet szellemisége pozitivistának jellemezhető. A különböző kötetek szerzői objektivitásra és semlegességre törekedtek. Ez a beállítódás elsősorban Heinrich Gusztávnak, a főszerkesztőnek volt köszönhető. Német ajkú, polgári családból származott. A magyarországi német családok tudósok több nemzedékét adták az országnak. Ezek a családok a 19. század hatvanas éveitől kezdve fokozatosan integrálódtak a félféudális, nemesi magyar társadalomba, mely erősen hierarchikus felépítésű volt. Megtartották polgári ethoszukat, de a magyar establishment által a nemesi rétegnek felajánlott szerepet feltétel nélkül elfogadták.⁶

Heinrich a tudományos kutatásban a német pozitivizmus talaján állt: ez azt jelentette, hogy tartózkodott az összegyűjtött tények, irányzatok és irodalmi művek ideológiai, kritikai interpretációjától. Az irodalomtörténet korszakai nagyjából egybeestek a századhatárokkal. A mű egésze a tények, irányzatok, nevek és iskolák gazdag tárházát kínálja, ám széttöredezett benyomást kelt, mélyebb összefüggések feltárása nélkül. Heinrich így is rengeteget tett a magyarországi modern filológiáért és az összehasonlító irodalomtudományért. Ez utóbbit bizonyítja az általa

⁵ A harmadik kötet 1907-ben látott napvilágot a vallási és közoktatási miniszter, gróf Apponyi Albert támogatásával.

⁶ Vö. SÓTÉR 1965.

vezetett *Egyetemes irodalomtörténet* című sokszerzős vállalkozás is, melybe ő írta a német irodalomról szóló, első magyar nyelvű összefoglaló áttekintést.

Az irodalomtörténet-írással kapcsolatos elképzelései természetesen nyomon követhetők a Nagy által írt németalföldi irodalomról szóló részben is. Jacob van Maerlant középkori németalföldi költő irodalmi kvalitásaival, illetve a hasznossági elvnek az irodalom minőségére gyakorolt hatásával kapcsolatban például a következőket írja: „A történelemnek nem szabad érzelmi szempontok szerint mérlegelni az eseményeket, hanem tárgyilagosan kell a tényeket megállapítania” (NAGY 1907, 350). A kezdetekről szóló bevezetés után saját koráig hat korszakra osztja fel a németalföldi irodalom történetét: a középkor a 13–14. századot öleli fel, a második a 15–16. századot, a harmadik a 17. századot, a negyedik az 1680-tól az 1780-ig, az ötödik az 1780-tól 1830-ig terjedő időszakot mutatja be, a hatodik alatt pedig az *1830 óta* alcím olvasható. Nevek, irányzatok, iskolák, hatások sorakoznak precíz egymásutánban. Az értékítéletektől mentes, objektívnek tűnő leírásban legfeljebb rejtett minősítésekkel találkozunk. Figyelemre méltó, hogy ebben a leírásban a Nagy korában még meglévő, és a 16. század óta létező igen tekintélyes holland gyarmatbirodalomról és az erről szóló irodalom jellegzetességeiről egyetlen szó sem esik.

Ahogy már utaltam rá, Svirsky Nagy áttekintését nem tartja minden szempontból megbízható kalauznak (SIVIRSKY 1987, 30). Szerinte Nagy mint Beets-tanítvány egyoldalú, meglehetősen konzervatív képet fest a holland irodalomról. Ezzel a megállapítással alapvetően egyet lehet érteni, hiszen Nagy elsősorban az észak-németalföldi irodalom perspektívájából, annak protestáns értékrendjét alapul véve és azt preferálva rajzolja fel egy ennél sokkal összetettebb és bonyolultabb történettel bíró irodalom képét.

Miért lehet érdekes mégis Nagy irodalomtörténete annak konzervatív karaktere és minden hiányossága ellenére? Hogy erre a kérdésre megadhasam a választ, a továbbiakban a szóban forgó munka deskriptív bemutatását nyújtom abban a reményben, hogy a leírás közben a válaszok maguktól megszületnek.

A Nagy Zsigmond-féle németalföldi irodalomról szóló fejezet

Az irodalomtörténet első lapján Hollandia királyi címerének grafikája díszileg az Orániai-Nassauai-ház jelszavával, melyet az Egyesült Holland Királyság 1815-től 1830-ig ismét jelszavának tekintett: „Je maintiendrai”. Ennek implikációja, hogy Nagy inkább az észak-németalföldi holland irodalom tárgyalására helyezi a hangsúlyt Dél-Németalföld irodalmi termésével szemben, hiszen 1830 után Belgium önálló állam lett, így ez utóbbit a Nagy által beemelt címer nem képviseli. A németalföldi irodalomról szóló könyvfejezet elején az észak-németalföldi király, I. Vilmos uralkodása alatti egyesült királyság címere tehát erről az inkább hollandiai irányultságról tanúskodik. S valóban, a dél-németalföldi irodalom sokkal kevésbé van jelen Nagy áttekintésében, mint az észak-németalföldi.

Nagy a németalföldi irodalom történetét a *Bevezetés* című részben az ógermán költéssel és a holland nyelv kialakulásával kezdi. Előreutalva megállapítja, hogy a francia nyelv és más idegen elemek hatására létrejött sajnálatos torzulások után, csupán a 16. században alakult ki a művelt holland köznyelv. A megjegyzés implikációja a 19. századra jellemző tisztaságra való igyekezet és az a nemzeti büszkeség, mely az irodalom igazi kifejeződését csakis a „tisztá” nyelv ideájában képzei el.

Az első korszak, a középkor bevezetésénél Nagy megnevezi a legfontosabb műfajokat – lovagregény, „classical” regény, frank regény, brit regény, keleti regény, állatmese, állateposz –, a különféle szerzőket és a legfontosabb műveket. Rövid jellemzéseket ad róluk. A németalföldi irodalom első, ismert szerzőjéről, Hendrik van Veldekéről ezt írja:

A németalföldi irodalom története a XII. század közepén Limburgban kezdődik Heinrich van Veldekével. Az akkor már virágzó francia irodalom szellemét ő hozta át Németalföldre és Németországba; [...] A legrégebb e fajta regény [Sándor-regényekről van szó – G. J.] a Heinrich van Veldeke által már a XII. század második felében francziából fordított *Eneït*, a mely németalföldi alakjában elveszett, de meg van felnémet átdolgozásában. [...] A németalföldi irodalomban a lyrai költésnek is Heinrich van Veldeke az atyja. Körülbelül harmincz darab lovagias-galans, zengzetes szerelmi dalt (*Minneliedet*) írt a francziák modorában. (NAGY 1907, 346–347, 349.)

Ritka esetben tartalomismertetést is közöl a művekről, mint például a *Karel ende Elegast* (Karel és Elegast) című lovagtörténetről. Legtöbbször azonban megmarad a nevek és címek felsorolásánál és a műfajok és művek tömör leírásánál. Érdekes ellentmondás, amikor Nagy kijelenti, hogy az állateposz hazájának Németalföldet kell tekinteni, ugyanakkor éppen azt a folyamatot vázolja fel, melynek során ez a műfaj időben is, és földrajzilag is – a latin nyelvű kezdetektől, arab közvetítéssel, különféle változatokban – mennyire változatos utat tett meg, míg végül a híres németalföldi változat, a *Van den Vos Reinaerde* (Reinárd rókaról) egy Willem nevezetű, 13. századi szerző szabad, közép-holland fordításában megjelent. Ráadásul hozzáteszi még, hogy ez a mű valójában „főleg abban a hű plattdeutsch fordításban” vált igazán híressé, mely a közép-holland szerző, Willem művéből készült. Így maga a leírás némiképp ellentmond Nagy apodiktikus kijelentésének az állateposz németalföldi hazájáról, hiszen állítását, mely szerint „valósággal itt született meg az egész világirodalomban legjobb e fajta mű” semmivel sem támasztja alá, hanem éppen azt a nagyon is modern gondolatot előlegezi meg, amely szerint az irodalom nem statikus, hanem dinamikus, és a szövegek állandó mozgásban vannak.

Figyelemre méltó a Jacob van Maerlanthoz fűzött kommentárja is. Az első népnyelven írt természetrajzi enciklopédia, a *Der Naturen bloeme* (A természet virágai) és a szintén első, népnyelven írott rimes biblia, a *Rijmbijbel* szerzőjét, a 13. század legjelentősebb közép-holland nyelven író flamand költőjét kora erkölcsstelen papságának kritikája miatt Nagy egyrészt a reformáció előhírnökének tekinti, más-

részt a kommunizmus korai propagátorát látja benne, mert írásaiban az emberek egyenlőségéről értekezett, és a jobbágyfelszabadítást követelte. Hadewychról, a szintén 13. századi misztikus költőnőről nem ejt szót, míg a 14. században alkotó misztikus költő, Jan van Ruusbroec, aki sokat merített Hadewych életművéből, helyt kap az arcképcsarnokban.

A 15. és 16. századot tárgyaló részben sem nyújt társadalmi háttérrajzot. Burgundia nevét sem a megelőző fejezetben, sem ebben nem írja le. A retorikusokat kimerítően tárgyalja, különös tekintettel a 16. században alkotó Anna Bijnsre, aki a lutheri eretnokség ellen írta verseit. Erasmus nevét érdekes módon szintén nem említi.

A következő rész a 17. századé. Nagy pontosan felsorolja a legnagyobb szerzőket, s elvei ellenére itt-ott értékítéletet is mond. Jó példa erre Jacob Cats. Nagy többek között azt írja róla, hogy Catsot az a *túlzott* megtiszteltetés érte, hogy művei a holland családok könyvespolcán közvetlenül a Biblia mellett kaptak helyet. Nem sokkal később ezt olvashatjuk: „Műveiben sem mélység, sem merészség, sem nemesebb nagy gondolatok nem igen találhatók” (NAGY 1907, 358). Különösen érdekesek a kötetet díszítő Cats, Huygens, Vondel és Hooft portréit ábrázoló rézmetszetek, és Roemer Visscher *Sinnepoppen* (Erkölcsképek) című emblémáskönyvének egyik emblémája. Az illusztrációk sorát Hooft *Emblemata amatoria* című kötetének és Vondel *Lucifer* című drámájának címlapjai gazdagítják. Vondel amszterdami házát is megcsodálhatja az olvasó. A társadalmi, gazdasági és politikai háttér azonban ebből a részből is hiányzik.

Csak az 1680 és 1780 közötti korszakot tárgyaló részben nyújt rövid összefoglalást a kor társadalmi viszonyairól. Általános érvényű kinyilatkoztatásként állapítja meg, hogy a politikai élet csendje az irodalomban is csendet produkál. A holland irodalom virágzása egybeesett a spanyolok ellen vívott szabadságharccal, de minél békésebb lett az élet De Witt és III. Vilmos idején, annál unalmasabbá vált az irodalom. Nehezményezi a francia nyelv elterjedését, mely szerinte a nantes-i ediktum 1685-ös visszavonásának a következménye, hiszen emiatt a francia protestánsok tömegesen áramlottak Hollandiába. Ezek aztán a francia erkölcsöket és szokásokat, valamint a francia irodalmat terjesztették el.

Az ötödik, 1780-tól 1830-ig terjedő korszak is a társadalmi körülmények rövid bemutatásával indul. A béke és nyugalom hosszú korszaka után ismét változás következik. 1780-ban Hollandia Angliával keveredik háborúba, majd a franciák kebelezik be. 1813-ban az ország végre ismét feltámadhat. A német irodalom jelentőségét hangsúlyozza, mégpedig azért, mert a németek erőteljesen fellázdak a francia hatás ellen, s ez átterjedt Hollandiára is. Azt azonban sajnálatosnak tartja, hogy a holland irodalomra éppen a német romantika első korszaka hatott, olyan motívumok egyvelege, mint a „csörgő patakok, leskelődő holdvilág, magános temető, reménytelen szerelmek, elhervadt virágok, sötét éjszakák és zordon síkok”. Mindebből „nyomorék alkotások” születtek. Ezt követően azonban az irodalom valódi virágzása indult be, többek között olyan írókkal, mint Hieronymus van Alphen, Jacobus Bellamy, Rhynvis Feit, Johannes Kinker, Betje Wolff és Aagje

Deken, Helmers, Tollens. A kulturális közvetítés érdekes formája, ahogyan Nagy hol meghagyja a holland neveket eredeti formájukban, hol pedig félig magyarosítja azokat. Így válik például Betje Wolffból Wolff Erzsébet, Aagje Dekenből pedig Deken Ágota. Hasonlóan következetlen a holland nyelvű címekkel kapcsolatban is: hol megadja magyar fordításukat, hol csak holland nyelven közli őket, hol pedig csak magyarul.

A hatodik korszak 1830-cal indul, és Nagy saját korszakával zárul. Az irodalmi arcképcsarnokot itt is a kor rövid összefoglalása vezeti be. Megemlíti az 1815-ös bécsi kongresszust, mely újraegyesítette Észak- és Dél-Németalföldet. Magyarazatképpen Nagy zárójelben közli, miért vált szét a két Németalföld a 16. században. I. Vilmos király uralkodása alatt Dél-Németalföld úgymond visszakapta a holland nyelvet, többek között amiatt is, mert Vilmos Gentben létrehozta a holland nyelvű egyetemet. Nagy szerint ez az intézmény vált a flamand mozgalom motorjává. Megállapítja, jellemző a belgák karakterére, hogy csak a legműveltebbek üdvözölték az új berendezkedést. Az alsóbb osztályok, azaz a többség ezzel szemben a számukra szabadságot hozó északi testvéreiket betolakodóknak tartották. Hallani sem akartak saját nyelvük újraélesztéséről, és ragaszkodtak szegényes francia nyelvhasználatukhoz, amelyet sehol máshol nem értettek meg. Nagy észak-németalföldi perspektívája ezen a ponton ismét megmutatkozik, hiszen a történelmi helyzetnek ez az értékelése figyelmen kívül hagyja a dél-németalföldiek katolikus kontextusát, s az ebből fakadó idegenkedését az északi protestáns beavatkozásoktól.

Nagy ezek után az úgynevezett lelkész-költők lelkes felsorolásába kezd: Ter Haar, De Genestet és Ten Kate a legjelentősebbek. Majd egy vallomással folytatja a felsorolást: Nicolaas Beetsről nem képes objektívan írni. Hiszen ő volt az a személyiség, akin keresztül Nagy örökre szívébe zárta a holland népet, a nyelvet és az irodalmat. Beets nem csupán legkiválóbb tanára volt az utrechti egyetemen, hanem atyai jó barátja is, akivel húsz éven keresztül, 1883-tól 1903-ig kapcsolatot tartott. Beets kiemelkedő teljesítményeinek dicsőítése után kijelenti, hogy Beets *Camera Obscura* című kiváló novelláskötete kedvéért még akkor is érdemes lenne a holland nyelvet megtanulni, ha a holland irodalom semmi mást nem produkált volna. Multatuli így Beets és a többi lelkész-költő árnyékában marad: rövid bekezdést kap csupán, s Nagy „népies bölcselkedőnek” minősíti őt. Igaz, *Max Havelaar* című regényét a 19. századi európai irodalom legkiemelkedőbb alkotásai közé sorolja. Nagy szerint Multatuli későbbi művei már nem képesek ugyanezt az esztétikai színvonalat elérni, ez alól csak *Vorstenschool* (Fejedelmek iskolája) című drámája képez kivételt.

Nagy különleges figyelmet szentel a *De Gids* (A kalauz) című folyóiratnak. Alapítását a legújabb irodalmi korszak legfontosabb eseményének nevezi. Méltatását azzal a gondolattal fejezi be, mely szerint csak a „korcsszüllött” dekadencia és a szecesszió hívei nem elégedettek a *De Gids*-szel, s tulajdon, furcsa ízlésük szolgálatára hozták létre a *De Nieuwe Gids*-et (Új kalauz). Hasonló stílusban ír a továbbiakban az új folyóirat köréről:

Helene Swarth [...] a lyra terén mozog, s itt is kizárólag egyetlenegy formát a *szonettet* műveli, de ezt akkora tökéletességgel, a nyelv fölött való, olyan könnyed rendelkezéssel, hogy példáján indulva az ifjoncz lant-pengetők egész csőcseléke kizárólag szonettnek nevezett hülyeségekkel gyöttri a napilapok olvasóit. (NAGY 1907, 395–396.)

Ez mindenesetre figyelemre méltó minősítése az egyetlen női nyolcvanas költőnek, szemben a kánonban ma is sokkal előkelőbb helyet elfoglaló Willem Kloossal, Albert Verwey-jel vagy Herman Gortterrel. Nagy ezen a ponton nem folytatja tovább saját kora irodalmának bemutatását. Megállapítja, hogy ez a korszak csak később lesz megítélhető, miután az idő elvégezte a maga szelektív munkáját.

Nagy a németalföldi irodalomtörténetét a flamand mozgalom tárgyalásával fejezi be. A politikai háttér rövid felvázolása után többek között Jan Frans Willems, Karel Lodewijk Ledeganck, Julius Vuylsteke, Hendrik Conscience és Anton Bergman kerül szóba. Mai szemmel furcsának tűnik, hogy a kánon legjelentősebb flamand költőjéről, Guido Gezelleről nem tesz említést.

Melyek az első, magyar nyelvű németalföldi irodalomtörténet modern vonásai?

Ahogy már volt róla szó, Nagy irodalomtörténete a maga nemében az első volt: magyar nyelven, magyar közönségnek adott áttekintést a holland nyelvű irodalomról. Emellett van még néhány más, fontos aspektusa ennek a 63 oldalas munkának.

Először is a németalföldi irodalom világirodalmi kontextusban történő tárgyalása feltűnő. Nemcsak a középkori fejezetben van jelen ez a kontextus, ahol magától értetődő, hanem gyakorlatilag mindenütt. Így Vondel *Lucifer* és *Gijsbrecht van Aemstel* című drámáit Milton *Elveszett Paradicsoma* méltó versenytársainak nevezi. A 16. században a francia közvetítéssel Németalföldre érkezett spanyol lovagregények és kóperegények, a 17. században a francia és angol pásztorregények, valamint az angol és spanyol dráma hatását emeli ki. A 18. században természetesen a francia (Racine és Voltaire elsősorban a női olvasóközönség köreiben aratott sikert) és az angol irodalom (főként a holland szpektatoriális folyóiratok létrejöttében játszott jelentős szerepet) jelenlétének hangsúlyozása. Reinvis Feithre, a szentimentalizmus holland képviselőjére a német irodalom, Goethe, Wieland, Kleist hatott. Érdekes mozzanat, hogy Betje Wolff és Aagje Deken kapcsán, akik a holland levélregény műfajának legkiemelkedőbb képviselői, csakis eredetiségüket hangsúlyozza, noha maguk az írók is utalnak Richardsonra. A világirodalom nem is feltétlenül a hatás vonatkozásában fontos Nagy számára, hanem a fordítás miatt. Az irodalomtörténet másik súlypontja ugyanis a műfordítás kulturális közvetítő szerepének felismerése, és a tárgyalt szerzők műfordítói tevékenysége. Így megtudjuk, hogy Philips van Marnix a *Biencorf der H. Roomsche Kercke* (A római szentegyház méhkasa) című, a római katolikus egyházzal írt szatírját a 17. században

Johann Fischart fordította németre. Karel van Mander (1548–1606) költő, festő és művészeti író tárgyalásakor is kiemeli fordítói tevékenységét: nem csupán Vergilius *Bucolica* és *Georgica* című műveit fordította le franciából, de Ovidius *Metamorphoses*éhez írott kommentárjai fontos forrásnak számítottak számos költő és festő számára is. Dirck Volkertsz. Coornhert (1522–1590) költő, teológus, jogtudós tárgyalásánál hangsúlyozza, hogy Cicero, Seneca, Boethius és Boccaccio szövegeinek hollandra fordításával jelentős mértékben hozzájárult a holland irodalmi köznyelv létrejöttéhez. Daniel Heinsius (1580–1655) humanista tudós és költő munkáit Martin Opitz német költő és irodalomtudós fordította német nyelvre, míg latin nyelvű költészetét Jacob van Zevencote fordította hollandra. Ehhez hasonló számtalan példát lehet még találni arra, melyik holland író, költőt kik, milyen nyelvekre fordítottak, s fordítva, a holland írók kiket fordítottak hollandra. Nagy büszkén sorolja fel, hogy ő maga mely holland szerzőket fordított magyarra: többek között Nicolaas Beetst, Busken Huetet és Johanna Desideria Courtmans-Berchmanst.

További érdekessége Nagy megközelítésmódjának, hogy gyakran teremt kapcsolatot és von párhuzamot a magyar és a holland nyelvű irodalom között. Egyik példa erre a leideni egyetem Staten college (kb. Rendek kollégiuma) nevű testületének régense, Jacobus Revius. Erről a testületről Nagy elmondja, hogy a dél-hollandi rendek alapították, éppen a teológiahallgatók számára. Ennek a magyarok szempontjából kulturális jelentősége volt, mert ebben a kollégiumban számos magyar, a leideni egyetemen tanuló református teológiahallgató élt és dolgozott.

Egy másik aspektus a számtalan apró, közbeszúrt utalás a magyar kontextusra, például, amikor Vondel tárgyalásánál Nagy zárójelben megjegyzi, hogy Vondel ugyanazon a napon, november 17-én született, mint a 18. századi magyar költő, Csokonai. Példája a magyar–holland kapcsolatoknak Gerard Brandt (1626–1685), aki többek között Michiel de Ruyter életrajzírója volt. Ez a tény különleges jelentőséggel bír a magyarok számára, hiszen az önéletrajzban szerepel a magyar protesztáns gályarabok története is, akiket De Ruyter szabadított fel. A negyedik példa Bernard ter Haar (1806–1880), aki húsz éven keresztül közvetlen hatást gyakorolt azokra a magyar teológiahallgatókra, akik Ter Haarral az utrechti egyetemen mint egyháztörténetet és etikát oktató tanárral találkoztak. Ezek a hallgatók még Nagy korában is Ter Haar személyes varázsát és tanításának szórakoztató mivoltát dicsérik. Allard Piersonnak (1831–1896), a vallon lelkésznek,⁷ aki később egyetemi tanárként elsőként oktat művészettörténetet, esztétikát és modern nyelveket és irodalmakat az amszterdami egyetemen, többek között azért is szentel különös figyelmet, mert egy csodálatos elégiában Magyarországot siratja az 1849-es szabadságharc vérbe fojtása kapcsán.

⁷ A vallon lelkészek a hollandiai úgynevezett vallon templomokban francia nyelven prédikáltak. Vallon templomoknak hívták azokat a kálvinista templomokat Németalföld és a volt holland gyarmatok területén, amelyek gyülekezetének tagjai eredetileg Franciaországból származtak.

Nagy nem csupán a holland–magyar irodalmi kapcsolatokról ír, hanem párhuzamokat is észrevesz. Összehasonlítja például J. Jan Cremer *Betuwsche novellen* (Betuwei elbeszélések) (1856) című elbeszéléseit és Mikszáth Kálmán novelláit. Megállapítja, hogy a két szerző stílusa sok szempontból hasonló, de míg Mikszáth a művelt irodalmi köznyelvet használja, addig Cremer gelderi dialektusban ír. A sokak által holland Dickensként emlegetett Cremer pályája a Nagy által emlegetett elbeszéléskötet után valóban hasonlóan alakult Mikszáthéhoz: ő is részt vett kora politikai életében, s az ő közreműködésének, valamint *Fabriekskinderen* (A gyár gyermekei) (1863) című regénye hatásának köszönhető Hollandia első gyermekvédelmi törvénye, az elhíresült 1874-es Van Houten-féle törvény, mely megtiltotta a gyermekmunkát.

Az irodalomtörténet utolsó jellemvonásaként a női szerzők iránti figyelmet emelem ki. Lehetséges, hogy ez mentorának, Nicolaas Beetsnek a hatása, aki Utrechtben, 1870-ben *De emancipatie der vrouw* (A nők egyenjogúsága) címmel tartott előadást. Nagy a következő női szerzőket tárgyalja irodalomtörténetében: Anna Bijns (Nagy szerint ő volt 16. század elejének legjelentősebb költője), Anna és Maria Tesselschade Roemers (előbbit a dordrechti költőiskola képviselőjének nevezi, utóbbit művelt, reneszánsz asszonynak, noha Nagy szerint művelt társalgásával többet tett a holland irodalomért, mint verseivel), Elisabeth Koolaart-Hofman (akit a kánonban azóta is nyilvántartott, romantikus költő, Poot fölé helyez), Lukretia Wilhelmina van Merken, Betje Wolff és Agje Deken, Katherine Schweickhart, Gertruida Bosboom-Toussaint, Adèle Opzoomer, Hélène Swarth, továbbá a flamand Rosalia és Virginia Loveling, Johanna Desideria Courtmans-Berchmans és De Lannoy bárónő.

Összefoglalásként elmondható, hogy Nagy irodalomtörténete a 19. századi pozitivistá irodalomtörténet-írás jellegzetes produktuma, amelyben tények, nevek, iskolák és korszakok többnyire árnyalt társadalmi háttér nélkül sorakoznak egymás után, s gyakran a szerző értékítéletét sem tudja meg az olvasó. Mindemellett természetesen a munka maga is létrejöttének társadalmi kontextusában értelmezendő. Egyrészt a magyarországi megbízó, Heinrich Gusztáv szellemi irányultsága és irodalomtörténet-írói preferenciái jelölték ki Nagy értékválasztását és megközelítésmódját. Másrészt a hollandiai Nicolaas Beets és C. W. Opzoomer konzervatív liberális, protestáns orientációjú köréről van szó. Ennek egyik következménye, hogy a korabeli kortárs irodalom innovatív tendenciái, nevezetesen Multatuli és a Nyolcvanasok⁸ újító szelleme, és a modern flamand irodalom előfutára, Guido Gezelle egyáltalán nem, vagy alig kapnak helyet az irodalomtörténetben, szemben az irodalmi szempontból ma sokkal jelentéktelenebbnek tekintett, bár a legutóbbi időkben újraértékelt lelkész-költők életművével.

⁸ Az 1880-as években fellépő új költőgenerációt hívták így, akik radikálisan szakítottak a lelkész-költők poétikájával.

A munka mégis rendelkezik néhány olyan vonással, melyeknek köszönhetően különleges és figyelemre méltó. Ilyen a női szerzők tárgyalása, a nők irodalmi teljesítménye iránti fokozott érdeklődés. Ez a megközelítés meglepően modern. Emellett az összehasonlító módszer koncepciójának gyakorlati megvalósulásának lehetünk tanúi mindazokban az összehasonlításokban, amelyeket Nagy a holland nyelvű és a magyar irodalom között von. Ez azért is fontos, mert ezúttal két kevésbé ismert irodalomról van szó. Végezetül a mű nagy teret szentel a műfordítás történetének és maguknak a műfordításoknak. A tárgyalt szerzők műveinek idegen nyelvű fordításai és ezen szerzők saját műfordítói tevékenysége rendszeresen vizs-
szatérő mozzanata az irodalomtörténetnek.

Nagy hirtelen halála és az elkövetkezendő zavaros idők miatt, amikor nem kerülhetett sor holland tanszék létrehozására, gyakorlatilag feledésbe merült ez az értékes munka. A magyar néderlandisztika ezért hosszú ideig csak latens állapotban létezett, míg a 20. század hatvanas éveiben ismét életre nem kelt. Ekkori művelői azonban már nem Nagy irodalomtörténetéhez fordultak, hanem a Hollandiában írt „spenót” (meglepő módon ugyanolyan színű volt, mint ami miatt a magyar „spenót” a nevét kapta), a *Knuvelder*hez (KNUVELDER 1948–1953). Ez volt akkoriban a holland irodalomtörténet egyetlen, aktuális érvényűnek tekintett műve. A Nagy Zsigmond-féle irodalomtörténetnek a mai néderlandisztikára gyakorolt hatásáról nem beszélhetünk, csupán a magyar néderlandisztika egy elfelejtett fejezetéről van szó, melynek tanulságait, úgy gondolom, talán mégsem volt haszontalan felidézni. Bernáth István 1965-ben megjelent *Németalföldi költők antológiája* című kötete pedig egyetlen fordítást sem vesz át Szalay Károlytól, és előszavában is azt a látszatot kelti, mintha elsőként vállalkozott volna Németalföld költészetének magyarországi bemutatására.

Magyar nyelven azóta sem íródott rendszeres holland irodalomtörténet. Akik belevágnának egy hasonló vállalkozásba, sokat tanulhatnak Nagy Zsigmondtól, mind a női szerzők munkássága bemutatása tekintetében, mind pedig a párhuzamokra, összehasonlításokra, kapcsolatokra és műfordításokra helyezett hangsúly tekintetében.

Bibliográfia

- BEETS, Adriaan (1923), *Levensbericht van Zsigmond Nagy*, in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde 1923*, Leiden, E. J. Brill, 1–8.
- BEETS-DAMSTÉ, H. A. C. (1939), *Karel Szalay. (Sárospatak 16 December 1859–Lajosmizse 23 Juni 1938)*, in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde 1938–1939*, Leiden, E. J. Brill, 107–113.
- GERA, Judit (2010), *Hongaarse neerlandici avant la lettre. De kring rond Nicolaas en Adriaan Beets*, in M. HÜNING–Jan KONST–Tanja HOLZHEY (reds.), *Neerlandistiek in Europa. Bijdragen tot de geschiedenis van de universitaire neerlandistiek buiten Nederland en Vlaanderen*, Münster–New York–München–Berlin, Waxmann, 251–262.

- GERCSÁK Gábor (2004), Néhány művelődéstörténeti emlékünkhollandiában, *Magyar Tudomány*, 2004/9, 1024.
- HEINRICH Gusztáv (szerk.) (1903–1911), *Egyetemes irodalomtörténet*, I–IV, Budapest, Franklin-társulat.
- KNUVELDER, G. P. M. (1948–1953), *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* (4 delen), Den Bosch, Malmberg.
- MADÁCH, Imre (1922), *De Tragedie van den Mensch*, Vertaling, H. A. C. Wallis, Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, Wereldbibliotheek.
- NAGY Zsigmond (1907), *Németalföld*, in HEINRICH Gusztáv, *Egyetemes irodalomtörténet*, III, Budapest, Franklin-társulat, 341–398.
- ROMEIN-VERSCHOOR, Annie (1977), *Vrouwenpiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880*, Nijmegen, SUN.
- SIVIRSKY, Antal (1970), De eerste literatuurgeschiedenis in het Hongaars, *Ons Erfdeel*, 1969–1970/3, 145–147.
- SIVIRSKY, Antal (1987), *Vijf eeuwen Hongaars-Nederlandse culturele betrekkingen*, Den Haag, Ministerie van Buitenlandse Zaken, Ambassadeur Internationale Culturele Samenwerking.
- SÓTÉR István (szerk.) (1965), *A magyar irodalom története IV*, Budapest, Akadémiai.
- SZALAY Károly (1925), *Holland költőkből*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

HORVÁTH MÁRTA

Az olvasás eredete Evolúcióelméleti érvelés a kognitív narratológiában

Megtestesült kogníció

Mihez hasonlítanak jobban a kognitív aktivitások: egy sakkjátszmához vagy a biliárdozáshoz? – kérdezi a megtestesült kognícióról szóló bevezető tanulmányában Toni Gomila és Paco Calvo (CALVO–GOMILA 2008, 1). Leírhatóak-e úgy, mint egy formális játék, amely tökéletesen játszható, függetlenül a fizikai megvalósulástól, pusztán szimbolikus állapotok szabályszerű manipulációjaként, vagy szükséges valós idejű fizikai interakciók számbavétele, akár a biliárd esetében? Míg a klasszikus kognitív tudományok az előző állásponton voltak, azaz hittek abban a lehetőségben, hogy a megismerés leírható egy olyan semleges nyelven, mely eltekint a megismerő tényleges anyagi rendszerétől, addig a posztklasszikus kognitív tudományok az utóbbi véleményt oszjtják, és azt vallják, hogy az emberi megismerést a valóságos testi létezőként működő ember modellezésének keretében kell megtennünk, hiszen az ember testisége és a környezettel való dinamikus kölcsönhatása olyan aspektusai a kogníciónak, melyektől nem lehet elvonatkoztatni.

A kognitív poétikában egy ehhez hasonló paradigmaváltás játszódott le a kilencvenes évek vége táján. Míg a kognitív poétikára általánosan jellemző az a szemlélet, hogy az irodalmi szöveg jelentését kutatva jelentésgeneráló mentális folyamatokat akar megismerni, azaz a befogadás kognitív mechanizmusai érdeklők, addig jelentős koncepcióváltás történt magára az „olvasó”-ra vonatkozóan. Míg a nyolcvanas években a számítógépes felfogáson alapuló olvasókonceptió volt érvényben, mely szerint az irodalmi szövegolvasás folyamatai megfelelően modellálhatóak a számítógépes feldolgozás analógiájára,¹ addig a posztklasszikus felfogás szakít a számítógépes szemlélettel, és az olvasás testi beágyazottságának jelentőségét hangsúlyozza. Abból a meglátásból indul ki, hogy az emberi elme működését, így az olvasási folyamatokat is nagymértékben meghatározza a test, és hogy a kogníció bizonyos aspektusait, mint például a fogalmakat és kategóriákat a test bizonyos aspektusai formálják. Így míg a klasszikus kognitív poétikai elemzések még alap-

¹ Ennek az irányzatnak az egyik legjelesebb képviselője Teun van Dijk, aki többek között a siegeni empirikus irodalomtudományi kutatócsoporttal együttműködve számos tanulmányt jelentetett meg ebben a témában.

vetően a klasszikus kognitív pszichológia bizonyos fogalmait adaptálták irodalomelméleti problémák megoldásához, és például a „frame” vagy „script” terminusokat alkalmazták gyümölcsözően narratológiai kérdések megválaszolásában,² addig a kilencvenes évek posztklasszikus kognitív tudományi szemlélete az irodalomtudományba is átszivárgott, új kérdéseket hozott, és új érvelési utakat nyitott meg.

Az egyik legmarkánsabb új irányvonalat véleményem szerint a biológiai evolúcióelmélet, illetve az erre épülő evolúciós pszichológia bizonyos elméleteinek adaptálása hozta a kognitív poétikában. A megtestesültség koncepciójának egyik következménye ugyanis, hogy az embert mint biológiai létezőt tekintve nemcsak annak minden fizikai tulajdonságát, hanem viselkedési formáit és a viselkedés alapját képező pszichés apparátust is a biológiai evolúció termékének tartja, és ebből következően az evolúciós eredet és adaptív funkció felől közelíti meg. Alaptézise, hogy mivel az irodalmi szöveget az adaptált elme hozza létre, a szöveg szükségszerűen reflektálja az adaptált elme struktúráját (CARROLL 2005, 931). Szemléletbeli elköteleződésének legfontosabb aspektusa tehát, hogy az irodalmi szöveget nem tekinti autonóm létezőnek, hanem más, nem vitatott beágyazottságok mellett³ biológiai beágyazottságát állítja figyelme középpontjába.

Az evolúcióelméleti érvelésnek a kultúra- és irodalomtudományi magyarázatokba való bevonását azonban jelentős ellenállás kíséri. Ennek egyik oka meglátásom szerint az a téves elképzelés, miszerint az evolúcióelmélet oldalvívén olyan koncepciók kerülnek vissza az irodalomtudományi diskurzusbba, melyekkel a szakma az elmúlt évtizedekben sikeresen leszámolt: így például a *teleologikusság* elképzelése, vagy a *biológiai determinizmus* gondolata, melyek könnyű prédái lehetnek az ideológiai feltöltésnek. Le kell azonban szögezni, hogy a biológiai evolúcióelmélet nem teleologikus, és nem jár biológiai determinizmussal: nem állítja, hogy a biológiai fejlődés valamely meghatározott irányba haladna, vagy hogy a fejlődés szükségszerűen valamely csúcsponthoz vezetne, és nem is dolgozik olyan elemmel, mely bármilyen végállapotot implikálna. A biológiai evolúcióelmélet valójában egy olyan természettudományos elmélet, mely tág teret ad mind a *véletlennek*, mind a *környezeti hatásnak*. Az elmélet szerint az evolúció egyik összetevője ugyanis a random, azaz *véletlenszerű mutáció*, a génállományban bekövetkező előre kiszámíthatatlan változás, amely a populáción belüli variabilitásért, a sokféleségért felelős. A random mutációban nem fedezhetünk fel jól kirajzolódó mintázatokat, melyek vala-

² Ennek egyik úttörője Manfred Jahn volt (JAHN 1997, 441–468). A sémafogalom a kognitív narratológiának a paradigmaváltás ellenére is mindmáig az egyik központi fogalma, a 2000-es években is számos tanulmány született elbeszéléseleméleti alkalmazhatóságáról, elsősorban a „szereplő” vonatkozásában. Például a következő kötet több tanulmányában: EDER–JANNIDIS–SCHNEIDER 2010.

³ Itt elsősorban a kulturális beágyazottságra gondolok, amelyet a biológiai irodalom- és kultúraelmélet természetesen nem vitat, elméletei tehát alapvetően nem versengenek a kultúrantropológia elméleteivel, hanem azok komplementereként funkcionálnak.

miféle törvényszerűséggel lennének magyarázhatóak.⁴ Az evolúció másik komponense a *természetes szelekció*, amely által kiválasztódnak azok a változatok, melyek a legéletképesebbek az adott környezetben. A kiválasztás azonban csak a környezettel való kölcsönhatásban értelmezhető, tulajdonságainknak nincs abszolút értéke, előnyösségükről vagy hátrányosságukról csak az adott élettér függvényében beszélhetünk (SEY-VARGA 1999, 46). Ennek a relativitásnak a leírására az evolúcióelmélet önálló terminust alkotott: a *niche* fogalmát.

Az evolúcióelmélet ugyanakkor nem tartalmaz és nem is támogat olyan állítást, miszerint viselkedésformáink kialakulásában és működésében kizárólagos szerepe lenne a génállományunknak. A viselkedés evolúcióelméleti megközelítése, a modern etológia az egyéni viselkedésformák kialakulását egy komplex hatásrendszerrel magyarázza, melynek csak egyetlen komponense a vele született, azaz genetikus elem, másrészt kifejezetten hangsúlyozza a környezeti feltételek jelentőségének szerepét.⁵ Az evolúcióelmélet így összességében egy dinamikus és nem determinisztikus elmélet.

A fő kérdés számunkra mégis az, vannak-e olyan irodalomtudományi problémák, melyeket az evolúcióelméleti megközelítés segítségével jobban meg tudunk oldani, mint más elméletek keretein belül, valamint hogy mennyire tartjuk relevánsnak ezeket a problémákat.

Az evolúciós érvelést is alkalmazó kognitív irodalomtudomány fő kérdésfeltevése az irodalmi viselkedésformák, elsősorban az olvasás eredetére és funkciójára irányul. Abból a meglátásból indul ki, hogy a fikcionális szövegek létrehozása és befogadása univerzális magatartásformának tekinthető, hiszen nem ismerünk olyan kultúrát, melyben ne mesélnének az emberek egymásnak valamilyen formában történeteket, és ne mondanának rendszeresen rigmusokat. Univerzálék azonban az evolúcióelmélet szerint csak természetes szelekció által alakulhattak ki, a véletlen nem hoz létre ilyen tartósan fennálló rendezett struktúrákat.⁶ Amennyiben viszont az irodalom kialakulását nem a véletlen játékanak tekintjük, rekonstruálnunk kell adaptív funkcióját. Ezt a feladatot tűzi ki célul az evolúciós irodalomelmélet, és ezzel az irodalomtudománynak egy régi kérdését egy egészen új kontextusba helyezve igyekszik megválaszolni.

⁴ A mutációban bizonyos statisztikus gyakoriságok kimutathatóak, de előre jelezhető szabályszerűségeket nem lehet rekonstruálni. Vö. SEY-VARGA 1999, 44.

⁵ Lásd például Konrad Lorenz „bevéődési fázis” vagy „nyitott program” fogalmát.

⁶ Mindemellett vannak olyan viselkedésformák (vagy morfológiai sajátosságok), melyek nem közvetlen szelekciós nyomásra alakultak ki, hanem egy másik adaptáció melléktermékeként jöttek létre. A feladat azonban ebben az esetben is az, hogy megtaláljuk azt a jelenséget, amelyre szelekciós nyomás hatott, és így feltárjuk a jelenség evolúciós eredetét.

*A lehetséges, batókörszintaxis, metareprezentáció:
a fikcióolvasás kognitív mechanizmusai*

A kérdésre adott legátfogóbb választ, mely ma már a kognitív irodalomtudomány egyik alapelméletének számít, és kiindulópontját képezi minden további ilyen irányú fejtegetésnek, John Tooby és Leda Cosmides, az evolúciós pszichológia megalapítóinak tekintett szerzőpáros publikálta két írásában: 2000-ben *Consider the Source: The Evolution of Adaptation for Decoupling and Metarepresentation* és 2001-ben *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts* címmel.⁷ A szerzőpáros abból a meglátásból indul ki, hogy az emberi viselkedésformák evolúciós alapú megértése nem támaszkodhat csak a manifeszt viselkedésformák megfigyelésére, mert ezzel az eljárással számos, elsősorban kulturális viselkedésforma eredetét és funkcióját nem tudjuk megmagyarázni, hiszen a kultúra, amelyben az adott magatartásforma létrejött, nagymértékben felülírja biológiai természetünket. Az evolúciós pszichológia megközelítésének egyedisége éppen abban áll, hogy fókuszát a megfigyelhető viselkedésről annak kognitív-emocionális alapjára helyezi, és az egyedi viselkedés mögött univerzális pszichés mechanizmusokat feltételez. A megfigyelhető viselkedésformák magyarázatát így adaptív *pszichés algoritmusok* rekonstruálására alapozza (TOOBY–COSMIDES 1989).

Milyen adaptív pszichés algoritmust feltételeznek Toobyék a fiktív történetek olvasása háttérben, hiszen számtalanszor hangsúlyozzák, hogy a fikcionális szöveg bizonyos szempontból nem más, mint nem igaz információk kötege, így első látásra nehéz elképzelni, milyen túlélési vagy szaporodási előnyt jelenthet befogadása az ember számára. Mennyiben növeli hát fitnessünket, és miért érzünk örömet fiktív történetek olvasása-hallgatása során?

Toobyék ennek a kérdésnek a megválaszolásához abból a meglátásból indulnak ki, hogy az emberi evolúció során kifejlődött egy olyan *motivációs* vagy *esztétikai preferenciarendszer*, mely azokat a tevékenységeket jutalmazza, melyek adaptívak voltak őseink számára. Így például örömrzést okoz a közös élelemszerzés, az evés, a lakhelykeresés, vagy a cél nélküli testedzés, mert ezek mind javítják testi fitnessünket. Az emberi evolúció esetében azonban az organizmus szintű fejlődés mellett legalább azzal egyenértékű adaptív problémát jelentett az agyi struktúrák kiépítése és működésük optimalizálása, ami az egyedfejlődés egyik központi aspektusa. Toobyék ezért azt állítják, hogy számos olyan viselkedésformát alakított ki az ember, melyek funkciója nem a már kifejlődött adaptáció rendeltetésszerű működtetése, például a látótér hasznos elemzése (látás), vagy a beszéd, hanem funkciójuk a neurokognitív adaptációk ontogenetikus szervezésében és teljesítőképességük maximalizálásában áll (TOOBY–COSMIDES 2001, 16). Ilyen viselkedésformának tekintik a kisgyermek gagyogását, amely a beszédfejlődésben játszik fon-

⁷ Ez utóbbi hamarosan magyar nyelven is olvasható Gyuris Petra és Kocsor Ferenc fordításában: HORVÁTH 2013 (előkészületben).

tos szerepet, a kisgyermek játékát általában, különös tekintettel a szerepjátékra, amely a szociális kogníciót hivatott fejleszteni, és ilyen magatartásformának tartják a fiktív történetek befogadását is. Meglátásuk szerint esztétikai preferenciarendszerünk azért jutalmazza örömmézzel a fiktív történetek olvasását, mert a fiktív világokba való belépés és tájékozódás gyakorlása szervezi neurokognitív adaptációinkat, és elősegíti hatékonyabb működésüket, valamint jelentős szerepet tölt be szociális képességeink szervezésében.

Tooby és Cosmides azonban nem állt meg az irodalmi befogadás funkciójának ilyen általános megfogalmazásánál, hanem a *Consider the Source* című tanulmányában részletesen kifejtette, pontosan melyek azok a kognitív képességek, amelyek a fiktív narratívák olvasása során szerintük alapvetően működnek (COSMIDES–TOOBY 2000). A szerzőpáros abból a meglátásból indul ki, hogy az emberi evolúció során az egyik legkomolyabb innováció az improvizált, azaz a helyi feltételekre szabott viselkedés kialakulása volt, amelyet máig az emberi intelligencia alapjának tekintünk. Az improvizáció kognitív alapja a kontingens, feltételes információk felhasználása. Így Toobyék a humán evolúció egyik legjelentősebb lépésének, a *kognitív niche* (TOOBY–DEVORE 1987) elfoglalásának azt az evolúciós lépést tartják, amikor az ember képessé vált többek között arra, hogy a megszerzett információkat ne univerzális és stabil igazságokként, realitásként raktározza el, hanem az adott információ mellett annak forrását is tárolja, ezzel az információt mindig az aktuális érvényességi határokon belül hasznosítva. A kontingens információk felhasználása teszi lehetővé a feltételezést, a *lehetséges* elgondolását vagy a *metareprezentációt*, ami a viselkedésformák tág körét és az aktuális helyzetre való alkalmazását teszi lehetővé az ember számára: felmérve például a helyzetet, hogy az élelmet jelentő állat egy odalógó faágon megszökhet, az ember képes elgondolni, hogy ha az az ág nem lenne ott, az állat nem szökhetne el, majd cselekvését ennek megfelelően szervezni, és az ágat például letörni.

Az intelligencia legalapvetőbb kognitív mechanizmusa Toobyék szerint a *szétcsatolási rendszer* (*decoupling system*), amely lehetővé teszi azt, hogy a megszerzett információt szükség esetén ne vegyítsük az *architekturális igazságok* rendszerével, azaz azokkal az információkkal, melyeket általános érvényűnek tekintünk, hanem csak meghatározott érvényességi határokon belül használjuk fel, vagyis az architektúrális igazságoktól függetlenül kezeljük. Ennek az alapmechanizmusnak többféle szintű megvalósulása lehetséges attól függően, milyen megszorításokkal kell élni ahhoz, hogy a megfelelő módon határoljuk be az információ érvényességi területét. Bizonyos esetekben elengedhetetlen, hogy az információ mellett tároljuk annak forrását is, azaz *forráscímével* lássuk el. Ha például nem vagyok meggyőződve arról, hogy a megfelelő viselkedéshez vezet az az információ, hogy „ma délután az esni fog”, fontosnak tarthatom a forráscímkeztést, és az információt a következő formátumban tárolom: „A meteorológusok azt mondják, ma délután esni fog az eső”. Ugyanígy előfordulhat, hogy az információ mellé szükséges egy *agens attitűdjét* is tárolni (például Anna azt gondolja, ma délután esni fog az eső), esetleg *időcímével* vagy *helycímével* ellátni, és ezáltal megakadályozni, hogy általános érvényű

következtetéseket vonjunk le belőle, és ezzel rongáljuk az architektúrális igazságok rendszerét.

Ez a komplex kognitív algoritmusrendszer (a szétcsatolás és az információ különböző memóriacímkekkel való ellátása) Toobyék szerint számos adaptációt képes leírni: elsősorban a sokak által az ember szocializációjára nézve legalapvetőbbnek tartott *elmeolvasást*, vagy más szóval *elmeóriát* (*theory of mind*), azt a képességünket, hogy a viselkedés megfigyelése alapján elméleteket tudunk gyártani más emberek mentális állapotairól; de emellett célok reprezentációját, tervek reprezentációját, a fizikai világ szimulációinak a reprezentációját, azaz a gondolatkísérletet, vagy például a személyes múlt, azaz az epizodikus emlékezet reprezentációját is. Az irodalomtudomány számára azért bír különös jelentőséggel ez az elmélet, mert ugyanezen kognitív algoritmusrendszer működését állapítják meg a *fiktív történet* olvasása esetében is: a fiktív történet feldolgozása során az információkat nem mint általános érvényű igazságokat raktározzuk el, hanem leválasztjuk a szemantikai memóriáról, és minden esetben egy ágens hatókörébe rendeljük, akit – akinek az elméjét – a szöveg forrásának tekintjük. Az elmélet ezáltal magyarázatot kínál a fikcionalitás problémájára, amennyiben háttérben az olvasó speciális kognitív mechanizmusait azonosítja.

Ez az elmélet egy, a kognitív pszichológusok és ideggyógyászok által már a kilencvenes években megfigyelt egybeesésre hívja fel a figyelmet, mely lehetővé teszi a fikcióolvasás adaptív funkcióira történő következtetést: az elmeolvasás és a fiktív történet olvasása izomorf kognitív diszpozíciók.⁸ Mindkét képesség ugyanarra a kognitív algoritmusrendszerre vezethető vissza, közöttük a forráscímkezés (kinek a hite, vágya, kételye az adott propozíció az elmeolvasás esetén, kinek az elgondolása a történet a fiktív történet esetén), az időcímkezés (mikor viselt a propozícióval szemben ezzel az attitűddel az ágens az elmeolvasás esetében, mikor gondolta el a történetet a szerző a fiktív történet esetében), az attitűdcímkezés (milyen attitűddel viseltetik az ágens a propozícióval szemben az elmeolvasás esetében; a fiktív történet olvasása esetében az általános attitűd a szándék, elhitetni az olvasóval, hogy bár a szöveg nem igaz információkat tartalmaz, de a szerző szándéka szerint koherens narratívát képez) stb. Toobyék mindezek alapján azt állítják, hogy a fiktív történetek olvasásának egyik alapvető, bár nem egyetlen funkciója elmeolvasási képességünk gyakorlatoztatása, hogy a valós kihívásoktól mentes szimulációs környezetben tréningezhessünk egy olyan képességet, melynek segítségével a szociális lét által teremtett valós helyzetek megoldására készülünk fel.

Toobyék ezen elmélete a fiktív történetek olvasásának eredetéről és adaptív funkciójáról komoly visszhangra talált az irodalomtudósok körében. Lisa Zunshine

⁸ Közismert példa Oliver Sacks *Antropológus a Marson* című könyve, melyben beszámol arról, hogy az autizmus, amelyet alapvetően az elmeolvasási képességek zavarának tekintenek, legtöbbször együtt jár a fikcióval szemben mutatott értetlenséggel és érdektelenséggel. SACKS 1999.

egy átfogó elbeszéléseleméleti magyarázatot bont ki ebből a meglátásból,⁹ melyben magyarázza a regény evolúciós eredetét, átértékeli a *szerező* szerepét, és regénytörténeti tendenciákat vázol fel (ZUNSHINE 2006). Emellett ennek hatására fókuszba kerültek olyan problémák, melyekkel a szakma eddig inkább csak marginálisan foglalkozott, így például az érzelmi befogadás folyamata (MELLMANN 2006), valamint új kontextusba helyezhetővé váltak például a klasszikus narratológia bizonyos fogalmai. Tanulmányom utolsó részében ez utóbbi terület egyik kulcsfogalma, a *fokalizáció* evolúciós szempontú elemzésén keresztül kívánom megmutatni, hogyan lehet ennek az elméletnek a keretein belül a magyarázatok egy új szintjét megnyitni.

A fokalizáció kognitív-evolúciós megközelítése

Az irodalomtudomány régi problémája az úgynevezett fikció paradoxona (*paradox of fiction*), az a meghökkentő tény, hogy fiktív történetek olvasása során, bár nyilvánvalóan tudjuk, hogy nem valós személyek sorsáról olvasunk, az ábrázolt események helyenként mégis igen erős érzelmi hatást tudnak kiváltani belőlünk. Ennek a jelenségnek a hátterében Katja Mellmann az úgynevezett *pszichopoétikai hatások* (MELLMANN 2010) működését látja, azaz olyan evolúciósan bevált „gondolati csapdákét” (EIBL 2004), melyek által minimális nyelvi szignálok észlelése során is antropomorf instanciák mentális reprezentációját hozzuk létre. Ilyen, a szövegben alig megalapozott mentális reprezentációnak tekinthetjük magát az elbeszélőt és a szereplőt (a figurát) is, melyek evolúciósan bevált téves tulajdonításoknak köszönhetően jönnek létre. Az ezért felelős legalapvetőbb pszichopoétikai mechanizmus az *intencionális gondolkodás*, az a hétköznapi életünkben is megjelenő alapállás (DENNETT 1996), hogy a bekövetkező eseményeket sokkal inkább egy tervező ágens célirányos tevékenységének eredményeként magyarázzuk, mint a véletlenel.

Milyen nyelvi konstrukciók jelentenek elegendő ingert ahhoz, hogy egy elbeszélő „én”, egy személy képzetét keltsék az olvasóban akkor is, ha a szövegben ilyenről valójában nincs szó? Bortolussi és Dixon szerint elsősorban azok a szöveghelyek támogatják egy megszemélyesített narrátor képzetét, melyekben valamilyen „perceptuálisan kiugró leírás” (*perceptually salient description*), azaz olyan leírás van, melyet úgy tudunk értelmezni, mint a tér egy bizonyos pontjáról észlelt események vagy tulajdonságok leírása (BORTOLUSSI–DIXON 2003, 185), ahol tehát a narrátor nem a „tudásából” kiindulva beszél, hanem észlelési adatokat közöl; az olvasó ugyanis az észleléshez minden esetben automatikusan észlelőt társít. Ebben az esetben akkor is egy jól formált, testiségében létező személyként képzeljük el a narrátort, ha ennek a szövegben egyébként nincs alapja. Elegendő egy deiktikus

⁹ Ezt részletesen bemutatom a *Megtestesült olvasás* című tanulmányom egyik fejezetében: HORVÁTH 2011.

frázis, például „ott kinn”, mely akkor is egy személy, egy megtestesült, közvetlenül észlelő én képzetét kelti az olvasóban, ha az elbeszélés adott szegmensében alapvetően heterodiegetikus narrátorral van dolgunk, azaz egy pusztán elbeszélő hanggal, és az adott szövegszegmensben nem jelenik meg semmilyen személy. Bortolussi és Dixon ezért azt állítja, hogy az úgynevezett *mindentudó narrátort* nem omnipotens tulajdonságai miatt azonosítjuk ilyenként, hanem meghatározhatatlan fokális pozíciójának köszönhetően.

Az antropomorfizációnak és észlelőtulajdonításnak egy másik esete, ha az adott szövegszegmens valamely részében egy szereplő is megjelenik. Ekkor ugyanis az olvasó úgy jár el, hogy automatikusan az ábrázolt szereplőnek tulajdonítja az észlelést, akkor is, ha az adott szövegben alapvetően heterodiegetikus narrátor jellemző. Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényében gyakran ezzel a típusú, legjobban Stanzel „átélt beszéd” (*erlebte Rede*) fogalmával leírható elbeszélővel van dolgunk, ami a pszichologizáló narratívák esetében általánosan jellemző:

Vízy fölkel a díványról, s két kezét nadrágzsebébe dugva kitekintett az ebédlő nyitott ablakán.

Lenn sétált az a vöröskatona, aki az előbb fölkiabált, de már oly egyedül és elhagyatottan, hogy nem is gerjesztett gyűlöletet. Apró, csenevész proletár volt, nem is emberhez, hanem egy embrióhoz hasonlított, akinek a vállára szuronyos puskát biggyesztettek.

Az alkony úgy hullámzott a vérmező lesült, agyontiport gyöpén, mint egyébkor: megaranyozta az Istenhegyet, a Jánoshegyet, és távol jelentősen felcsillogtatta egy templom keresztjét. (KOSZTOLÁNYI 1974, 5.)

Ebben az esetben a „kitekintett” ige erős nyelvi szignál arra nézve, hogy az észlelést Vízynak tulajdonítsuk, holott ezt a szöveg explicit nem mondja ki, sőt olyan leírásokat is tartalmaz, amelyek az észlelés pozícióját tekintve nem tudhatók be Vízynak. De még erre sem lenne feltétlen szükség, hiszen elegendő lenne, ha az első mondat így hangzana: „Vízy odament az ablakhoz”, hiszen pusztán a tény, hogy a szereplő potenciális észlelő lehet, elegendő a tulajdonítás kiváltásához. Az észlelést jelentő igék mellett számos további szövegstratégia támogatja az elbeszélő hang megszemélyesítését, például a mozgást jelentő igék használata, de minden olyan igéé, amelyik szándékot és motivációt jelez, ezek ugyanis arra készítik az olvasót, hogy rekonstruálni próbálja a cselekvő másik szándékát, sőt arra, hogy figyelme fókuszát összehangolja a másikéval (*shared intentionality*).

Amennyiben a szöveg még néhány további olyan szignált tartalmaz, melyek az antropomorfizációt erősítik, például perceptuális melléknevek használatával is egy érzékelő instancia képzetét keltik („álmos levegő nehezedett mindenre” [6]), vagy emocionálisnak tűnő viselkedést ábrázolnak („oly egyedül és elhagyatottan, hogy nem is gerjesztett gyűlöletet” [5]), vagy „az a vad, őrült matróz, aki egy lobogót rázott hihetetlen lendülettel” [6]), akkor már nemcsak szándéktulajdonításról vagy perspektívaátvételtől beszélhetünk, hanem komplex érzéki adatok (érzések és

érzékelések) és komplex kognitív keretek (személyes hitek és értékrendszerek) mentális reprezentációiról, azaz az észlelő instanciát nem egy pusztán technikai instanciaként, egy kameraként képzeljük el, hanem megszemélyesítjük, sőt szándékok mellett még érzésekkel is felruházott jól formált pszichét tulajdonítunk neki. Mellmann azt állítja, hogy a legtöbb esetben, leszámítva az egyértelműen belső fokalizációs eseteket, a fokális pozíciónak valamely szereplővel való összekapcsolása nem a szövegből következik, hanem az olvasó illetően szövegstratégiák hatásaként előálló mentális konstrukciója.

Mellmann a jelenség magyarázatához Tooby és Cosmides elméletéhez nyúl vissza (TOOBY 2001). Toobyék abból indulnak ki, hogy a „tapasztalat” fejlődéstörténetileg primer modellje a közvetlen környezeti kapcsolaton alapuló információszerezés, nemcsak az embernél, hanem számos más faj esetében is. Az ember azonban emellett képes a szociálisan közvetített információszerezésre is. A szociálisan közvetített tapasztalat mindazonáltal gyakran a közvetlen tapasztalatszerzés evolúciósan korábbi modelljét utánozza, és a közvetített információt a valódi tapasztalat mintájára formázza meg, azaz olyan narratív élményszekvenciaként tárja elő, melyet egy tapasztaló alany perspektívája strukturál. Azaz a narratív szövegek pontosan úgy prezentálják az információt, ahogy az ember története kezdete óta tapasztalatot szerez a környezetéből. Éppen ezért a narratív módon strukturált szövegeket nemcsak könnyebben, hanem szívesebben is olvassuk, mint a szisztematikusan felépített szakkönyveket.

Összefoglalva: az evolúciós megközelítésű kognitív poétika az irodalomtudománynak egy lényeges, az eredetre és a funkcióra vonatkozó alapkérdését tudja az eddigiekhez képest újszerűen megválaszolni, valamint az eredetből és funkcióból kiindulva képes az irodalmi befogadás bizonyos koncepcióit, valamint a klasszikus narratológia sokat vitatott terminusait új megvilágításba helyezni. Az evolúciós megközelítés mindazonáltal nem konkurál azokkal az elméletekkel, melyek az irodalmi szövegértelmezés komplett módszertanának kidolgozására törekuszenek, mert célkitűzései között nem szerepel egy normatív módszertan létrehozása. Kutatásainak fókuszában a természetes olvasó befogadói mechanizmusai állnak, és ezek felfejtésében nagymértékben támaszkodik azokra a klasszikus elméletekre, melyek szemlélete alapvetően összeegyeztethető az evolúciós-kognitív irodalomelméletével. Így például alkalmazza a klasszikus narratológia bizonyos fogalmait, és a recepcióesztétika egyes belátásait, összességében jól összehangolható a strukturalista szemléletű irodalomelméletek számos koncepciójával, azaz jól beágyazható a modern irodalomelméleti hagyományba.

Bibliográfia

- BORTOLUSSI, Marisa–DIXON, Peter (2003), *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Respons*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CALVO, Paco–GOMILA, Toni (2008), *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach*, Oxford, Elsevier.
- CARROLL, Joseph (2005), *Literature and Evolutionary Psychology*, in David M. BUSS (ed.), *The Handbook of Evolutionary Psychology*, New York, John Wiley and Sons.
- COSMIDES, Leda–TOOBY, John (2000), *Consider the Source. The Evolution of Adaptation for Decoupling and Metarepresentation*, in Dan SPERBER (ed.), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, New York, Oxford University Press, 53–116.
- DENNETT, Daniel (1996), *Micsoda elmék. A tudatosság megértése felé*, ford. OROSZ István, Budapest, Kulturtrade.
- EDER, Jens–JANNIDIS, Fotis–SCHNEIDER, Ralf (2010), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, de Gruyter (Revisionen 3).
- EIBL, Karl (2004), *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn, Mentis (Poetogenesis 1).
- HORVÁTH Márta (2011), „Megtestesült olvasás”. A kognitív narratológia empirikus alapjai, *Literatura*, 37:1, 3–16.
- HORVÁTH Márta (2013), *Evolúció és kognitív kultúratudomány*, Budapest, Typotex (előkészületben).
- JAHN, Manfred (1997), Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology, *Poetics Today*, 18:4, 441–468.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1974), *Nero, a véres költő; Édes Anna*, Budapest, Szépirodalmi.
- MELLMANN, Katja (2006), *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine Emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn, Mentis (Poetogenesis 4).
- MELLMANN, Katja (2010), *Object of „Empathy”. Characters and Other Such Things an Psycho-Poetic Effects*, in Jens EDER–Fotis JANNIDIS–Ralf SCHNEIDER (eds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, de Gruyter, 2010, 416–441.
- SACKS, Oliver (1999), *Antropológus a Marson*, ford. RACSMÁNY Mihály, Budapest, Osiris.
- SEY Otto–VARGA János (1999), *Evolúció*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- TOOBY, John–COSMIDES, Leda (1989), The innate versus the manifest. How universal does universal have to be? *Behavioral and Brain Sciences*, 12:1, 36–39.
- TOOBY, John–COSMIDES, Leda (2001), Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts, *SubStance*, 94/95, 30:1, 6–27.
- TOOBY, John–DEVORE, Irvén (1987), *The Reconstruction of Hominid Behavioral Evolution Through Strategic Modeling*, in Warren G. KINZEY (ed.), *The Evolution of Human Behavior: Primate Models*, Albany, New York, Suny Press, 183–238.

HÓDOSY ANNAMÁRIA

Narcissus, Echo, Shakespeare és a hírnév, avagy hogyan lesz a szonett „anyja tükre”

„Úgy eltelít saját gyönyörűségem,
Hogy más szépség után
Nem áhítok már, s vonzását nem érzem.
Ha a tükörbe nézek, ott találok
A boldogságot, mely betölti lelkem,
És már sem új eset, sem régi álom
Meg nem rabol e kedvteléstől engem”
(BOCCACCIO 1975, 396.)

„Ellenfelem a tükröd, melybe nézel
Szemeddel, mit Amor s az ég megáldott –
Szépséged benne forrón megcsodálok”
(PETRARCA 1988, XLV. szonett)¹

A viszonzatlan szerelem tematikáját századokon keresztül végigkísérte egy toposz, mely a szerelem tárgyaként megjelenő kegyetlen hölgyet a saját képmásába szerelmes Narcissushoz hasonlítja. A *Canterbury mesék*ben Dorigen jelenik meg így, de Serafino dei Cimenelli, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Deschamps versei mellett Boccacciónál és Petrarca Laurához címzett szonettjeiben is találkozhatunk ezzel a fordulattal. Shakespeare „úr-úrnője” a *Szonettek* első negyedében szintén előfordul a tükör előtt, de a szép ifjú jellemzése amúgy is bővelkedik a Narcissusra való implicit utalásokban. Míg Ovidius Narcissusa, aki a patakban tükörképét megpillantva „iker-csillagra, szemére tekint le” (OVIDIUS 1982, I. III. 419), „fölgyúl s gyújtja a lángot” (I. III. 425), vagy mint saját magáról mondja, „éget az önszerelem; tűz gyújt, amit én rakok, engem” (I. III. 464), a ciklus indító szonettjében Shakespeare így szólítja meg ifját:

Té, saját fényszemed rabja, rőzsét
lángodra tápnak: önmagad dobod,
inségbe fojtva, ami csupa bőség,
mézed ürme, önnön gyilkosod (1. szonett)

¹ A mitológiai párhuzam később explicitté válik: „emlékezz Narcissusra vissza: / Utadnak és útjának egy a vége”.

Az „inségbe fojtott bőség” képzete szintén világos Ovidius-utalás: arra a talán leg-híresebb ovidiusi fordulatra utal, miszerint „Vágyam tárgya velem [egy]: koldus-sá kerget a bőség” (I. III. 466), amely még számos esetben felidéződik, sőt, a 4. szonett mintha egészében ezt az oximoront variálná, amikor azért feddi a fiút, mert „tékozló báj, miért pazarlod saját / gyönyörödre szépséged örökét?”, „Miért élsz hát vissza, szép zsugori, a / bőséggel, melyet továbbadnod adtak?” A figyelmeztetés: „Halj magad, s képed együtt hal veled” (3. szonett), Narcissus azon sóhaját idézi, miszerint „bárcsak, akit szeretek, túlélne, de nem lehet ez sem: / egy lelket veszítünk ketten, mikor így lehanyatlunk”.

Shakespeare címzettje Ovidiuséhoz hasonlóan férfi, de éppúgy a beszélő szerelmének elérhetetlen tárgya, mint a korábban említett szövegekben. Bár a narrátor és szerelme az udvari költészetben megszokottnál bizalmasabb kapcsolatban állnak, s érzelmeik részben kölcsönösek, a beszélő gondoskodik róla, hogy a szerelmesek közötti akadály toposza itt is létrehozza a kellő feszültséget: a fiú neve „számomra célnélküli korlát / használják [a n]ők, / s legyen enyém szerelmed” – írja a 20. szonettben. A beteljesületlenség oka ezúttal nem a másik fél „kegyetlensége”, hanem a platóni aszkézis tanítása által megerősített heteronormatív szexualitás, ami gondoskodik róla, hogy az udvari szerelem tematikájában az állandóság mellett az invenció igénye által megkövetelt variáció is jelen legyen (vö. HÓDOSY 2004, 26–31). Mindez kellőképp indokolja a Narcissus-motívum felbukkanását is, amelynek az udvari szerelem kontextusában való használatát feltehetőleg épp az motiválja, hogy Narcissust Echo éppen olyan beteljesületlenül és „sír” szerette, mint az udvari szerelem hívei imádoztjuktak.

Ezúttal azonban nem ez a Narcissus-motívum szerepeltetésének az oka. Az „ön-szerelm” itt nem a beszélő szerelmének viszonzásával áll szemben. Azokban a versekben, amelyekben a Narcissus-motívum felbukkan, arra buzdítják az ifjút, hogy hagyjon fel a terméketlen kedvtelésekkel, és nemzzen utódot. A kritika ezt a szokatlan tematikát (amely az első tizenkét verset kizárólagosan uralja) meggyőzően magyarázza azzal, hogy e versek valószínűleg annak köszönhetik létüket, hogy az ifjú Southampton gróf gyámja, William Cecil, Lord Burghley felbérelte az akkor már neves Shakespeare-t, hogy a költészet eszközeivel győzze meg neveltjét arról (amiről más eszközökkel képtelenek voltak, nevezetesen), hogy megnősüljön, amihez már a kiszemelt menyasszony is megvolt a gyám unokája, Lady Elizabeth Vere személyében (BURROW 2002, 10). A *Venus és Adonis* feltehetőleg ugyanennek a megbízásnak a legelső gyümölcse, amiről ez esetben a Southamptonnak címzett dedikáció is árulkodik.

Az elbeszélő költeményben Adonis folyamatosan Venus elől menekül, amiben nem nehéz felfedezni az ifjú gróf elzárkózását a kiszemelt ara elől. Ugyanakkor ez a tematika sokkal jobban emlékeztet Narcissus és Echo viszonyára, mint arra, ahogy Adonis és Venus szerelmét szokás ábrázolni – ami a Shakespeare-kritikában amúgy közhely, mert Shakespeare elbeszélő költeménye feltehetően Clapham *Narcissus* című latin nyelvű költeményét volt hivatott fölülmúlni, amelyet ugyanabból a nemes célból írtak, mint amit Shakespeare epyllionjának és talán első szo-

nettjeinek kellett volna elérni (GREENBLATT 2004, 169). Számos szöveghely van, ahol a kapcsolat kimutatható. Ha a szonetteket nézzük, amelyek címzettje az 53. szonettben úgy jelenik meg, mint akinek szépsége még Adoniszét is felülmúlja, az első verseket átszövő Narcissus-motívum nemcsak annyiban jogosult, hogy ez a címzett önmagát imádja, hanem abban is, hogy „szokás szerint” reménytelen szerelem tárgya – bár ez a reménytelen szerelem ezúttal nem a beszélő, hanem a lehetséges feleségé, akinek a fiú ellenáll, pedig „hol a szép, ki méhe parlagát / elzárja férji szántásod előtt? / S a balga férfi, aki önmagát / imádvá, sírba öli a jövőt?” (3. szonett). Úgy tűnik tehát, hogy a narcisztikus ifjú Echója nem más, mint az idézett félmondatban megemlített hitvesjelölt.

A házasság előnyeinek ecsetelése során Shakespeare fő érve nem egy jövődó hitvessé váló szerelmes házasságot boldog képének a felvázolása, hanem az utódok nélkül maradás rémével való riogatózás. A szerelemnek gyakorlatilag semmi szerepe ebben az érven: ha nem lesznek utódaid, nem fognak rád emlékezni, nem fognak fennmaradni az utókornak, „Hogy nem hagytad képed magad után, / Bár mások gyermekéből a halott / Férj mindre visszanéz, mint szellemárny”. Az utódnemzésre számtalan elképesztőnél elképesztőbb metaforát találunk, az előbbi azonban talán a többenél dominánsabbnak és az adott szempontból lényegesebbnek tűnik: míg a címzett narcisztikus önszerelmét (többek között) a tükörkép, illetve a tükörképben való gyönyörködés szimbolizálja, addig az utód, mint a fentebbi idézetben is, szintén egyfajta *képmásként* jelenik meg. „Nézz tükrödbe, s mondd az arcnak, melyet látsz, / most kell mását megszerkeszteni”, hangzik a buzdítás a 3. szonettben, amit a 6. szonett tovább fokoz, mondván: „Nemzz magad helyett új, második Én-t / Vagy – tízszer jobb! – nemzz egy helyett tized; / Boldog vagy s tízszer boldogabb leszel, / Ha tízszer visszatükröz tíz tükör”.

Valószínűtlen, hogy a tükrözés e feltűnő ismétlésének ne legyen köze az oly hangsúlyosan jelen lévő Ovidius-szálhoz.² Úgy tűnik, Echónak a jövődóbeli hitvesre osztott szerepe nem merül ki Narcissusa hiábavaló üldözésében. Ovidius Echója fecsegéséért azt kapja büntetésül, hogy nem tud önálló kijelentéseket tenni, pusztán ismételni tudja azt, amit mások előtte mondtak, mely jellemvonása azután is megmarad, hogy fizikailag elporladt. Echo lényegtelen, semmibe vesző teste tehát valami olyasmit „bocsát ki” magából, aminek éppúgy kizárólagosan valaki/valami *más* ismétlése a lényege, mint ahogyan ezt Shakespeare itt az utódok szülésére alkalmazandó feleségről állítja. Echo szerepének kettőssége, mint szerelmes nő és mint a másik tükre, ezúttal megoszlik a jövődó feleség és méhének gyümölcssei között. De míg Ovidius Echója Narcissus beszédét ismétli, a lord reménydóbeli utódai hangsúlyosan *képként*, vizuális „másolatként” jelennek meg, akárha mégiscsak *inkább* Narcissus tükörképének verziói volnának, még ha (átmenetileg) maradandóbbak is annál.

² Kris McAbee tanulmánya a Narcissus-allúziók és a nemzés-szonettek összefüggését tekintve nagyon sokban közös az én gondolatmenetemmel.

Pontosan ez utóbbi az, amiért a versek szerint a tükörkép helyett jobb a gyermek (vagy épp tíz gyermek): „véred friss cseppjeit / Visszakapod, mikor tested öreg lesz” (11. szonett), vagy más megfogalmazásban:

Kölcsön-szépséged így lehet örök
Virágzás csak, mert, bár tested kihűl,
Újjászületnél s édes gyönyöröd
Édes sarj nyerné egykor örökül. (13. szonett)

A lord ifjúi szépsége, mely mulandó, a gyermekében tovább él, s a jövőendő nemzedékekben egyfajta örökkévalóságra tesz szert. Platón határozta meg ekként a szaporodás és a fajfenntartás értelmét a *Lakomában*. Eszerint

A halandó természet igyekszik lehetőség szerint megmaradni és halhatatlanná lenni. Erre pedig csak így képes, szaporodással, mert így mindig újabb, másik lényt hagy hátra a régi helyett. [...] akik testükben hordozzák magukban a termékenység magvát [...] azok inkább a nők felé fordulnak, így nyilvánul meg bennük a szerelem, s a gyermeknemzéssel „szereznek minden jövődő időre”, mint vélik, halhatatlanságot, emlékezetet és boldogságot maguknak. Akik pedig lelkükben termékenyek, mert ilyenek is vannak [...] akik lelkükben hordozzák inkább a nemzési vágyat, mint testükben, azok azzal terhesek és azt hozzák világra, ami a lélekhez illik. [...] Ezek közül való minden költő. Aki műveket hoz a világra. (PLATÓN 1983, 197.)

Mint látható, a nemzés mellett szóló érv kontextusa nem túlságosan biztató sem akkor, ha Ovidiust, sem akkor, ha Platónt nézzük: utóbbi szerint a nemzés meglehetősen közönséges eszköze a halhatatlanság elnyerésének. És Shakespeare nem is mulasztja el, hogy ne kínáljon fel egy jobb megoldást. A házasságra való buzdítás témája a 17. szonettel véget ér, a cezúra azonban nem annyira éles, mint első pillantásra tűnhet. A mulandóság témáját örökérvényűen megfogalmazó 15. szonett a költészet hatalmának kinyilatkoztatásával fejeződik be: „Szeretlek, hát feltámasztalak”, azaz, Platónt követve, továbbra is az örökkévalóságra való törekvés általában vett témájánál maradunk, de immár azokról van szó, „akik lelkükben termékenyek”. A várhatóakkal ellentétben azonban sem a reprodukció, sem Narcissus és Echo figurája nem tűnik el a versekből. Az átmenetet képező két szonettben Shakespeare folytatja ugyan a nemzés magasztalását, de úgy, hogy funkcióját ezenközben kifejezetten összeveti a költészetével; a 16. szonettben még úgy tűnik, hogy a gyermekek „Hűbb képeid, mint amit ecset ad”, a 17. szonettben viszont mintha egyensúlyba kerülne a mérleg két nyelve: „De maradnál meg valami utódban, / Kettőzve élnél: benne s a dalomban”. Az örökkévalóvá válás szóban forgó két „médiama”, úgy tűnik, egy pillanatra holtversenybe kerül. De csak egy pillanatra, hiszen a nemzésre való buzdítás témája ettől kezdve elhal, a költészet hatalmának méltatása azonban csak most kezdődik, azaz úgy is felfoghatjuk, hogy el-

dőlt a verseny: a költészet nemcsak a mulandóságot kompenzálja, de a szaporodást is pótolja (HÓDOSY 2004, 124–141).

A költészet mint a „feltámadás” legújabb eszköze nemcsak annyiban kapcsolódik az utódnemzés képzetéhez, hogy felváltja azt. Szinte nincsen olyan metaforája az utódnak, amelyet Shakespeare inentől kezdve ne alkalmazna a költészetre is. Az ovidiusi „koldussá kerges a bőség” értelmében, amely itt a szépség ostoba *elvesz (teget)ésének* parabolájaként jelenik meg, a gyermektelen életmódra a következő metaforákat kapjuk: „fukaron tékozolsz” (1. szonett), „ha szépség vesz, végleg elveszett: / Elveszti a tétlen zszugorgatás is” (9. szonett), vagy

Tékozló báj, mért pazarlod saját
Gyönyörödre szépséges örökét?
A természet csak kölcsönöket ad,
S mert bőkezű, csak bőkezűt segít.

Mért élsz hát vissza, szép zszugori, a
Bőséggel, melyet továbbadnod adtak? (4. szonett)

Az utódnemzés metaforái ennek megfelelően szintén gyakran fejeződnek ki a pénzbefektetés és -visszatérülés, a kölcsön kamatozásának metaforáival: „mit ifjan adsz, véred friss cseppjeit / Visszakapod, mikor tested öreg lesz” (11. szonett). „Nem tiltott ügylet kölcsönadni pénzt / Melyért az adós boldogan fizet” (6. szonett), „add át másnak édes alakod. / Kölcsön-szépséged így lehet örök / Virágzás csak” (13. szonett). A későbbi versekben Shakespeare még többször használja ezt a metaforát, de ekkor már *nem* az utódnemzésre, hanem a költészetre: ebben az értelemben a fiú mint modell „adja át” szépségét a versnek, hogy abban viszontlátva magát „kamatostul” kapja vissza, amit befektetett. Az 54. szonettben a fiú szépsége (mint már addig számtalanszor), rózsaként jelenik meg, amelynek elfonynyasztásával fenyeget az idő. Az újdonság, hogy ezúttal mint nemes rózsza áll szemben a vadrózsával, amellyel nem törődik senki, s így „kincse csak tűnő tar- kaság”:

Csak él, s hervad, nem nézi senki sem,
S magába hal. Más az édes virág:
Édes párlatba hal át édesen;

S így illatozik majd, gyönyörű gyermek,
Ha elhervadsz, dalomban hű szerelmed. (54. szonett)

A vadrózsza „magába hal”, mint Narcissus, ami szó szerint megismétli az utód nélküli életnek az első versekben megjelenő fenyegetését. De míg az első versekben az „hal magába”, aki nem *örökíti* utódokra a szépségét, addig itt azzal történik meg ez, akit nem *örökítenek meg* versben. A parfümös üvegcsé, amely az első versekben

az apját biológiailag halhatatlanná tévő *gyermeket*, most az (apává nem váló) ifjúra emlékező *szonettet* szimbolizálja.

A költészet ekként nem pusztán felváltja az utódok hátrahagyására való buzdítás témáját, hanem szinte ovidiusi átalakulások során *helyettesíti* is azt, átvéve mindazokat a képeket, amelyek mint metaforák a nemzés „szó szerinti” képét helyettesítik.³ Ez pedig egyszersmind azt jelenti, hogy a „magába halás” narcissusi sorsa a 17. szonett után szép lassan a megíratlanság metaforájává válna, ha Echo *metamorfózisa* ezt meg nem gátolná. A *vers és költője* azonban átveszi a szerelmes Echo és visszhangként működő szövege szerepét. A költészet pedig nemcsak platóni értelemben magasabb rendű a „testi termékenységnél”, hanem abban is, hogy a költői „visszhang” valóban hang, így a költészet sokkal alkalmasabb rá, hogy Echo allegorikus értelmezése legyen, mint a lehetséges feleség. Egy csavaros fordulattal visszajutunk tehát az udvari költészet azon parafrázisához, melyben a viszonozást nem kapó költő hasonlítatik Echóhoz. De vajon felesleges volt-e a kitérő? Vajon erre az ismerősnek tűnő költészeti helyzetre nézvést nincs-e további jelentősége a nemzésre buzdítás látszólag felejthető közjátékának?

*

A nemzés témája átadja a helyét a költészetnek, ezenközben azonban *maga is metaforává* válik. Míg korábban Shakespeare azt tudakolta, „hol a szép, ki méhe parlagát / elzárja férji szántásod előtt? / S a balga férfi, aki önmagát / imádvá, sírba öli a jövőt?” (3. szonett), a megoldás, most úgy tűnik, mégsem a házasság, hanem a „szép” helyettesítése magával Shakespeare-rel:

A jövőbe vetített tükör képeként megfogant gyermek álmát elhomályosítja a „versem”, a szerelmes vers, ez a költői szóból készült különleges tükör, a tökéletes szépség megőrzésének jóval biztonságosabb, következő generációkra áthagyományozható módja. Shakespeare valójában a hölgy helyére állt, akit az ifjúnak kellett volna teherbe ejteni; a költői alkotás fogja az asszony helyett továbbörökíteni a fiatalember fennmaradó képét. (GREENBLATT 2004, 176.)

Valóban, a 78. szonettben már a költő játssza a termékeny feleség szerepét: „De legbüszkébb az én munkámra légy, / mert te nemzedet s tőled születik”, míg a 86. szonett a hallgatást fogalmazza meg ily módon: „ért eszmémnek, agyamba temetve, / sírja lett az öl, amelyben fogant”. A metafora értelmében a szerző agya „öl”, az „eszme” „fogadásának” és „érésének” pusztán „helye”, Shakespeare spirituális méhének parlaga, amelyet természetesen nem zár el az ifjú férji szántása előtt: az eszme „tőled”, az „apától” származik, az ő „befolyásának” (influence) a következménye.

³ A *Szonettek*ről írott könyvemben ezt a reneszánsz „kombinatorikus világmodelljével”, a kozmológiai elképzelésekkel harmonizáló „pánmetaforikus nyelvi rendszerrel” magyaráztam. Vö. HÓDOSY 2004, 113–123.

A vers „nemzése” nemcsak az utód nemzésének helyét tölti be, de a funkcióját is átveszi: ahogyan a magzat, úgy a vers is apja, a szép lord hírnevét hivatott öregbíteni, emlékezetét őrizni, nem pedig az íróét, aki – az anyához hasonlóan – pusztá eszköze az örökkévalóságra való törekvésnek. A híres reneszánsz öntudat negatív példajaként Shakespeare minden eredményét szerelmének, azaz a versek *tárgyának* tudja be, és önmaga *szerezőségének* szinte semmiféle szerepet nem ad az ügyben. Mi több, az első versek apajogú utódlásfelfogását következetesen szem előtt tartva, a költészet hatalmát is úgy írja le, mint ami *kizárólag* címzettjét szolgálja: „Míg él ember szeme s lélegzete, / Mindaddig él versem, s élsz benne te” (18. szonett), „Míg a harsonás angyal föl nem ébreszt, / Versem és a szeretők szeme életet” (55. szonett); „a fekete / Tinta neved fénnel ragyogja be” (65. szonett). Ha azt gondolnánk, hogy az örökkévalóság a szerzőre is vonatkozik, csak ő szerényen nem említi magát, csatlakozni fogunk: számos versben a szerző kifejezetten megtagadja magától az utóéletet a címzett javára: „Ha kell daróc versem e kandi kornak, / Fáradjak én, – neked tapsol a holnap” (38. szonett), azaz akinek a neve fennmarad, az a metaforának megfelelően a versek „nemzőatyja”, s nem az anyjuk, azaz Shakespeare. Sőt, szerzőnk a 71. szonettben egyenesen megtiltja, hogy címzettje, aki halála után verseit olvassa (s így a tiltás közvetve az olvasónak is szól) rá, a szerzőre is emlékezzen:

ha versem olvasod, ne idézd
Írója kezét: [...]

Vagy ha (mégis) látod írásomat,
Mikor engem a föld már elkever,
Ne mond ki szegény nevemet se [...] (71. szonett)

A versek hasonló következetességgel magyarázzák azt is, miért csak a címzettnek jár az örökkévalóság, s a szerző miért nem részesedhet mindebből: „Ki morcnak ne volnának rímei, / Ha, lobbanó ihlet, te beleszállsz?”, olvashatjuk, azaz a címzett mint „a tizedik múzsa” tehet arról, hogy a mű fennmaradásra érdemes: „aki hív, annak, ha rólad dalol, / Örök kort, örök ütemet” jelentesz. A költő mintegy médiumként közvetíti mindazt, ami „múzsájától” ered; ő csak pusztá test, „üres lap”, amelyet megtölt egy felsőbb erő, hogy általa nyilatkozzon meg: „Hogy fogyhatna ki múzsám tárgya, míg / Lélegzel, te, ki méz-tartalmadat / Öntöd a versembe, túl istenit, / Semhogy felfogja minden buta lap?” E platóni jellegű ars poetica mellett arisztotelészi verziót is találunk, amely másképp, de szintén a fiú szinte kizárólagos szerepét bizonyítja az alkotásban: „A mű kincse: amit tartalma ad, / És az ez itt, s ez teveled marad”, olvashatjuk a 74. szonettben, amely egybehangzik azzal a számos szonettel, amely a tartalommal szembeállított stílust kárhoztatja vagy kicsinyli le. A narrátor szerint versei „hitélet” az adja, hogy igazat ír, hűen tükrözi a valóságot, a szöveg ily módon átlátszóvá válva pusztá közvetítője annak, amit ábrázol:

[...] mikor
Költőd rólad valamit kitalál,
Csak rád költi, amit tőled rabol.

Erényt említ; s honnan lopta szavát?
Magatartásodtól! Szépséget ad;
S arcodon lelte: bármit mond reád,
A dicséret élő lelke te vagy. (79. szonett)

Sem a platóni önkívület ars poeticája, sem az arisztotelészi tükrözés elmélete nem szokatlan a korban; a szerzők hol egyikre, hol másikra hivatkoznak, de ez nem akadályozza meg őket abban, hogy műveikben – antik mintára – önnön hírnevük biztosítékát lássák. Shakespeare mondhatni leghíresebb verse – amely így kezdődik: „Márvány s királyi arany oszlopok / Nem élík túl hatalmas versemet” – egyszerre Horatius 3.30 *Ódájának* és a *Metamorphoses* zárlatának imitációja. Horatius így kezdődik: „Emléket emeltem: az érc sem erősebb, / Fáraók piramisra magasabbra nem ér! / Nem dönti le ezt sora hosszú időknék” (HORATIUS 1997, 150). Ovidius így ír: „Íme, a művem kész, mit sem Jupiter dühödése / sem tűz, vas, se falánk nagy idő soha nem töröl el már” (OVIDIUS 1982, 470). Shakespeare szonettjét Horatiuséhoz hasonlóan joggal a költészet örök életének csodálatos megfogalmazásaként tartják számon, ám az gyakran elfelejtődik, hogy Horatiusszal (és Ovidiusszal) ellentétben Shakespeare-nél ez nem a *költő* örök életének megfogalmazása. Míg Horatius azt írja: „Légy büszke ten-érdemeidre, oh Múzsza / S babérkoszorúddal övezd fejemet” (HORATIUS 1997, 150), Shakespeare – nyilvánvalóan Horatiust parafrázeálva – a babérkoszorút is műszájának hagyja: „Büszkén haladsz át halálon, irigy / Feledésen; babérod üdezöld”.

Horatius és Ovidius érvelése más szonettekben köszön vissza, megint csak gyakorta szó szerinti összecsengésekkel hangsúlyozva a hasonlóságot és főleg a különbséget. „Tudom azt – írja Horatius –, hogy egészen nem múlok én el, / Jobb részem a sírba se száll, híre nő”, s „a hír magasára / Küzdötte magát ez a szellemerő”; Ovidius Horatiust imitálva így fogalmaz: „Jöjjön a nap, mely csak testem tudhatja jogául, / [...] jobb részemmel amúgyis föl, föl a csillagos égre / érek, örök léthez, s a nevem soha el nem enyészhet”. Shakespeare a 74. szonettben Ovidiust és Horatiust is parafrázeálva úgy képzei, hogy ha a halál „sírba ránt”, „A por csak a port kapja (hisz joga); / Jobb része[m] szellem s az tiéd tovább”. A római költőkkel szemben azonban ez nem a hírnévre vonatkozik. A 81. szonettben azt olvashatjuk: „Ha én halok, végleg meghalok”, s míg Ovidius víziója szerint „olvas a nép és zeng [...] élek”, Shakespeare jövőképe az, hogy „Emberek ajkán élsz majd (tollam éltet)” (81. szonett), avagy „él versem, s élsz benne te” (18. szonett). Horatius úgy képzei, „Nevem emlegetik”, Ovidius pedig úgy, hogy „nevem soha el nem enyészhet”, Shakespeare azonban *címzettjéről* gondolja, hogy „Neved mostantól örökéletű”, hogy „Emléked innen nem vész soha már, / Bár nekem minden ízem elfelejtik”. Míg Horatius magának „emelt emléket”, Shakespeare címzettjéről

állítja: „Szerető versem lesz emlékműved” (81. szonett). Vajon minek köszönhető Shakespeare-nél ez az „öngyilkos” következetesség?

Az, hogy Shakespeare közvetve Echóval asszociálódik a narcisztikus ifjú szerelmeseként, mindenesetre érveket szolgáltat erre a szerénységre. Echónak nincs saját léte. A költői hang jellemzése feltűnően megfelel a Pán szerelmeseként megjelölt Echo korabeli értelmezésének is. Francis Bacon szerint, aki Pánt a természeti világ allegóriájaként kezeli, a Pán és Echo közti kapcsolat szükségszerű, hiszen „egyedül Echo lehet a világ felesége, mint az igaz filozófia, mely a leghűségesebben visszhangozza a világ hangjait, olyan írás, melyet maga a világ diktál, amelynek ő a képe és reflexiója és semmi más, amihez ekként nem is ad hozzá semmit a sajátjából, csak ismétél és visszaad” (HOLLANDER 1981, 10). A költő ragaszkodása ahhoz, hogy ő semmit sem ad hozzá az ifjú szépségéhez, hogy csak az igazat mondja, ekként könnyen felfogható Echo e jellemzőinek átíratásként. De paradox módon mindezzel a „másik”, a Narcissus után epedő Echo allegorikus jellemzői is megférnek.

Amikor ugyanis a reneszánsz korabeli mítoszértelmezők Narcissus önszerelmét a túlzott önteltség allegóriájaként kezelik, Echo általában éppen a „jó hírnék” (Ovide moralisé, Boccaccio), a Hízélgésnek (Alexander Neckham, Berchorius, Bacon), vagy a Dicsékvésnek (Sabinus) a szerepét kapja (VINGE 1967, 74–76). Az allegória keretein belül az Echóval asszociált költő vagy költészet nem reflektálhat magára, hanem csakis Narcissusra – abban is, hogy az ő hírét-nevét visszhangozza. De ha a trubadúrlíra azon hagyományát vesszük alapul, amelyben Echo a boldogtalan szerelmessel asszociálódik, akkor a mitikus allúzió megint csak nem független a költészettől, amennyiben az eredetiség és az invenció kérdését veti fel.⁴ „Echo, aki arra van ítélve, hogy mindörökké csak azt mondhassa, amit hallott, a költő hangját testesíti meg, amennyiben alluzív figura; a poétikai tradícióhoz kötöttség állapotát szimbolizálja” (MCABEE 2003, 3). Ám ahogyan az ekhós versben a visszhang az ismétléssel új állításokat derivál a korábbiakból, az ovidiusi szereplő és az imitativ költészet azon képességére is rámutat, amellyel képes saját céljára fordítani azt, amit mástól vesz, képes „belopni” saját mondanivalóját abba, amihez látszólag semmi köze nincsen. Vajon nem lehetséges-e, hogy Shakespeare is hasonló módon csempészi át magát az örökkévalóságba?

Bár Shakespeare következetesen kitartott amellett, hogy a versek a szeretett fiút hivatottak örökkévalóvá tenni, az olvasók ezt láthatólag nem fogadták meg, vagy nem vették figyelembe. Milton és Ben Jonson híres, Shakespeare-t dicséző költe-

⁴ Nem véletlen, hogy az európai trubadúrlíra tradíciójában éppen a női költők azok, akik legszívesebben azonosultak Echo figurájával: nemcsak azért, mert Echo nő, ezért az azonosulás a női költő számára kényelmesebb; azért is, mert bár a férfi költő is mindig „elkésztésként” kerül be a hagyományba, a női költők számára az eredetiségre még ennél is kevesebb az esély; a női költőnek par excellence nincs saját hangja, csakis a férfi költőket utánozhatja, ha mondani akar valamit.

ményeikben mintha egyenesen egy retorikai játékot látnának ebben az ellentmondásban, amikor Shakespeare-t imitálva

szintén tárgyukat és címzettjüket dicsőítik, az ő halhatatlanságát hirdető önnönmagukat látványosan a háttérbe szorítva. [...] A shakespeare-i stratégiát meglehetősen könnyű retorikai fogásként elkönyvelni; önnön degradálása és a címzett felmagasztalása az írói álszerénység egyik leggyakoribb és legmegszokottabb megnyilvánulása. Így nézve a miltoni olvasat akkor is „hű” a versben kifejezett szerzői szándékhoz, amikor ellentmond neki – ennek azonban a versek retorikus olvasata a feltétele (HÓDOSY 2006, 313–314).

Hogy esetleg *álszerénységről* lehet szó, azt az egyik korai vers egyik mondata is megerősítheti: miközben azon erősködik, hogy az utódok hasznosságát bizonyítsa, Shakespeare így fogalmaz: „Anyád tükre vagy” (3. szonett). Bár az állítás megfelelő arra, hogy érzékeltesse, a szülő tovább él az utódban, illetve kellően indokolja az ifjú szépségének hangsúlyozására való igyekezetet, amely – a 20. szonett tanúbizonyága szerint is – alapvetően női princípium, az *anya* említése a szülő képviselőjében mégis teljes mértékben megakasztja és kibillent az érvmenetet. Ha a címzett mint utód az anyja képmásaként jeleníti meg, az erősen megkérdőjelezi azt az elgondolást, hogy a gyermekei majd az ő – és nem a felesége – képmásai lesznek. Ennél azonban jóval súlyosabb az a hatás, amelyet ez a metafora a *versek* nemzését illető elgondolásra fejt ki. Mint megpróbáltam bemutatni, a versek érvelése arra épül, hogy a patrilineáris leszármazás kulturális hagyományával összhangban a vers az apa nevét viszi tovább, az apa *hír-nevét* és *szellemi vagyonát* öregbíti, az apa emlékezetét őrzi, nem pedig az anyáét, a szerzőét, aki e szerint a metafora szerint felejtethető és pótolható eszköz az apa megörökítésének folyamatában. Az, hogy „anyád tükre vagy”, ebben a kontextusban azt sugallja, hogy legalábbis előfordulhat, hogy Shakespeare minden retorikai erőfeszítése ellenére a vers mégsem a címzettet, hanem a *szerzőt* örökíti meg, az ő „képmásaként” tételeződik – ami, hogy, hogy nem, pontosan egybeesik a *Szonettek* olvasóközönségének az elképzeléseivel.

Ez az „előrelátás” persze akár még véletlen is lehetne, a Narcissus-mítoszra való utalások azonban egy későbbi ponton egy hasonlóképp „deviáns” és a versek közé csak nehézségek árán beilleszthető képet hoznak létre. A 62. szonettben az önzés és az önimádat gondolata újra előkerül, s még a tükör is szerepel, ami meglehetősen világosan utal (vissza) a korábban bevont mítoszra. Shakespeare azonban ezt a képet ezúttal saját magára használja. Egészen meglepő módon nem az ifjú (akihez továbbra is szól a vers), hanem *ő maga* jelenik meg Narcissusként, amit a vers folytatása sajátosan értelmez: „De ha tükröm mutatja, hogy kiszáradt / Arcomba ráncot vénség sava rág, / Egész másra tanít az önimádat, / De így csak bűn volna a butaság. / Te vagy az Enem, téged magasztallak, / A te tavaszod fest csak fiatalnak.”

A művész és Narcissus társítása korántsem egyedi, és meglehetősen korszerű jelenség. Mint Louise Vinge részletesen bemutatja, Narcissus mítosza a 14–15. századi udvari szerelemfilozófia kontextusában a (neoplatonikus keresztény) megisme-

rés parabolája lesz. Innen már csak egy lépés, hogy az irodalom önmegismerésének eszköze, az irodalom által lehetővé tett megismerés problematizálásának terepe legyen. Valóban, a Shakespeare-t közvetlenül megelőző korszakban Narcissus önszerelme gyakorta a *tudás* önteltségeként jelenik meg, minek következtében a tudományos haladás és ezen belül a hagyományhoz való viszony problematizálásává válik. Alciatus *Emblematum liber*ében (1531), ahol a képhez fűzött epigramma szerint „az önszerelem a szellem hanyatlása, és sok tudós / bukott már el miatta; sok embert pusztít el ma is / Akik apáik útjáról letérve új tanok után szaladnak / De végül fantáziaszüleményeken kívül mást nem tudnak felmutatni” (idézi VINGE 1967, 140–141). Az epigrammában az is figyelemre méltó, hogy „ez az első alkalom, amikor a tükörkép – mely itt »fantáziaszüleményként« [phantasias] értelmeződik, valami olyasmit jelöl, amit a tudat maga hoz létre” (VINGE 1967, 141). Ezt az értelmezést viszi tovább Claude Minault is (1571), amikor Narcissus önszerelmét a tudósokra oly veszélyes önelégültség és önimádat allegóriájaként kezeli, amennyiben „ezek az emberek valójában nem önmagukat szeretik, hanem az önmagukról alkotott hamis képet”, amit a vízben látott kép illuzórikus volta jelez (VINGE 1967, 142). Cesare Ripa nagy hatású *Iconologiájában* (1593) szintén ez az értelmezési irány érvényesül: a Narcissus által illusztrált jellemhiba „nem más, mint amikor valaki a munkáiban önmagát csodálja”, azaz ez esetben is alkotó és alkotás viszonyáról van szó. Thomas Howellnél Narcissus szintén a túlzott művészi magabiztosság példája (míg Echo a jó tanács figurájává válik, azt jelezve, hogy még a legönelégültebb embernek is szüksége van segítségre). Létezett tehát egy olyan hagyomány, amely a történetet a magát autonómnak tartó művészet erejének és veszélyeinek allegóriájaként kezelte, s amely Maggie Kilgour szerint egyenesen Ovidiustól eredeztethető (KILGOUR 2005, 329).

„Narcissus figurája a művészet önreflexív vizsgálatának része, amely Ovidius művének középpontjában áll”, állítja Kilgour (KILGOUR 2005, 329). Számos kritikus egyetért abban, hogy Ovidius maga is művészfiguraként ábrázolta Narcissust, vagy legalábbis az alkotás és a művészethez való viszonyt problematizálta általa: Gianpiero Rosati és Philip Hardie például az illúzió témáját Ovidiusnak saját művészetétől való legendás elragadtatásának kontextusában vizsgálta. Az umbra „képmást” is jelent, és így az „imago”-hoz és a „simulacrá”-hoz is kapcsolódik, amelyet Ovidius ebben az epizódban és a *Metamorphoses*ben a művészetre használ (SOLODOW 1988, 216). Az én és a másik összekeverésének témája itt az esztétikai ábrázolás és a valóság, a másolat és az eredeti közti különbség eltörlődésének kérdésével kapcsolódik össze. Mint a kritikusok jelezték, az ovidiusi metamorphosis általában a műalkotás létrejöttének képe is; mint Leonard Barkan megfogalmazta, mindkettő „a valós szubsztanciának az üres, változékony képekbe való transzformálását” (BARKAN 1986, 51) foglalja magában. Más szóval, mindkettő *umbrá*vá változtatja a *corpust*. Megbabonázva, önnön tükörképét bámulva, Narcissus „adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum” (néma csodálattal néz magára, és ezzel az arckifejezéssel mozdulatlaná dermed, mint egy pároszi márványból faragott szobor). Egy pillanatig

Narcissus a saját képmásává válik, amely kifejezetten műalkotásként jelenik meg. „A hasonlat az alkotásban lévő költőt villantja fel, amint az emberi lényt esztétikai tárggyá változtatja át. A mítosz az alkotás eredetét és természetét, a művészet születését ábrázolja.” (KILGOUR 2005, 316.)

Mint Vinge áttekintéséből világos, a későbbi művészek gyakran felismerték a történet ezen aspektusát. R. A. Shoaf szerint Dante az *Isteni színjáték*ban nem csupán a Narcissus-mítosz teológiai aspektusait használja ki, de ennek során a nárcizmus és a művészet kapcsolatát is problematizálja. A *De Picturá*ban Leon Battista Alberti Narcissust „a festészet feltalálójaként” aposztrofálta, mivel, mondja, „Mi más a festészet, mint a művészet által való hasonló felölelése annak, ami a kút vizének felszínén megjelenik?” (ALBERTI 1956, 64). Leonardo szerint az, amit a festő ábrázol, saját maga, „ogni dipintore dipinge se”. A művészet az önismeret egy formája, s a kreatív önismeret a művészetben való öntárgyasítást követel (vö. KILGOUR 2005, 327).

A 62. szonett pontosan efféle öntárgyasításról beszél – a barátot másik „én”-ként elgondoló cicerói–ficinói hagyományokat is felhasználva. A beszélő elutasítja saját fizikai képmásának csodálatát mint „bünt” és „butaságot”, de az az erény, amelyre felváltja a szóban forgó bünt – nevezetesen az ifjú szépségének csodálata –, metaforikusan *saját* képmásának csodálataként jelenik meg, hiszen „te vagy az Énem”. A saját képmást pontosan úgy ellentétezi a fiatalabb és szebb Másik képe (aki az Én idealizált verziója), mint ahogyan annak idején a nemzésre buzdító versekben az ifjú tükörképét ellentétezte az utódokban fellelt „másolat” gondolata, és az ezáltal elnyerhető örökkévalóság. És ahogyan akkor az utódok által képviselt „mérsékelt” emlékezetet a költészet által ígért örökkévaló hírnév váltja le az ifjú dicsérete révén, úgy, amikor a narrátor azt állítja: „Téged magasztallak”, szintén a vers által ifjan és szépen *megörökített* fiú kerül az ifjú és szép fiú által keltett vizuális benyomás helyébe. Csakhogy a „képmás” felváltása egy örökké visszhangzó „hangmásra” már nem a narcisztikus ifjú hírnevét fogja örökkön-örökké világgá kürtölni, hanem a szerzőét. Echo, a költői hang képe (imago voci), az ifjút mint a *szerző* narcisztikus énképének szépségét dicsérve és „létét ismételve”, azt folyton „újra mondva” (76. szonett) ebben a képben végeredményben a szerző hírnevének latens allegóriájává válik.

*

Persze nincs abban semmi különös, hogy a verseket ennek megfelelően olvasták, s ezért nyilvánvalóan nem a különös költői képek a felelősek. Kultúránkban szinte magától értetődő, hogy az utókor a szöveg íróját, és nem az általa megjelenített egyéb figurákat teszi „örök életűvé”. Bár a szerző szereplőit a szó szoros értelmében *meg-örökíti*, ez az örökkévalóság a hagyomány tanúsága szerint háttérbe szorít az íróé mögött. Mégis, amikor az olvasóközönség Shakespeare kifejezett szándéka ellenére is így olvasta a verseket, nem egyszerűen a szerzőség bevett hagyományát érvényesíti a szöveg ellenében. A szerzőség koncepciója ugyanis korántsem független az írás aktusának konvencionálisan metaforikus „nemi” szereposztásától.

Shakespeare elgondolása a címzett spirituális apaságáról élesen ellentmond az irodalmi apaság azon koncepciójának, amelyet Gilbert és Gubar a patriarchális kultúra kizárólagos jellemzőjének gondol. Bár a vers és a gyermek összekapcsolása igen gyakori, a szokványos trópus szerint a mű „apja” a szerző, az „anyja” pedig a múza, „akit” a későbbiekben akár a papír puszta „üre” is helyettesíthet.

A metaforikus szülői és nemi szereposztás természetesen nem jelez egyenjogúságot a halhatatlanság elosztásában sem. Ahogyan Gilbert kimerítően vázolja, az „apaság” patriarchális koncepciója nem egyszerűen háttérbe szorítja az anyaságét, de voltaképpen minden lényegiséget az előbbihez sorol. Függetlenül attól, hogy természetesen már a középkor és a reneszánsz is tudatában volt annak, hogy a gyermek mindkét szülő tulajdonságait örökli, az apajogú szokásrendnek megfelelően az utód csak az apa nevét viszi tovább, az apai ág híret, tekintélyét és vagyonát gyarapítja. A szonettek első tizenhét darabja tökéletesen illusztrálja ezt az elfogultságot azáltal, hogy a jövőendő feleséget egyfajta szükséges, ámde nem túl jelentős eszköznek tekinti ahhoz, hogy a címzettnek gyermekei lehessenek. Az utódok úgy vannak ábrázolva, mint akik majd (csakis) apjukra emlékeznek, apjuk tükreiként működnek, és apjuk „kölcsonét” kamatoztatják. A feleség ezzel szemben leginkább nemi funkciójában, mint „szűzi vágy” és „méh”/anyaföld jelenik meg, kimerülve abban, hogy betöltsék/megműveljék, és gyümölcsöt teremjen.

Amikor tehát az utókor a *Szonettek*et Shakespeare emlékezetének letéteményeként fogta fel, ezt nem azért tette, mert a szöveget „az anyja tükreként” gondolta el (mintegy „megvalósítva” a szöveg ezen sugallatát), hanem azért, mert a szerzőt önnön állítása *ellenében is* a szöveg apjának tekintette, s ez, bár *értelmét* tekintve egybeesik Shakespeare „kiszólásával” – amennyiben a művet ez is, az is a szerző leképezéseként és halhatatlansága forrásaként fogja fel –, implikációit tekintve nem is lehetne attól eltérőbb. Az apa és a hírnév mindkét kontextusban együtt jár, ám míg a *Szonettek*ben ez a címzetthez kapcsolódik, addig az utókor számára magától értetődően a szerzőhöz. Míg a szerző hírneve a *Szonettek* kontextusában az anyaság furcsa előtérbe kerüléseként, valamiféle textuális devianciaként jelenik meg, addig az utókor számára ez a magától értetődő, hiszen az apasággal társítják.

Vajon az utókor olvasatában valamiféle szexuálepisztemológia áll szemben Shakespeare-ével? Miért írják felül az olvasók a szerző „anyaságának” gondolatát – s ezzel együtt a címzett „apaságát”? És miközben az ifjú narcizmusa oly világos, miért magától értetődő, hogy a vers mint képmás mégis Shakespeare-é, s az utókor visszhangja Echóként őt kell dicsérje? Vajon az utókor tulajdonképpen *cenzurázza* a versekben megjelenő deviáns szexualitást? Annyi bizonyos, hogy efféle rendhagyó szereposztásra nemigen van példa, de persze arra sem igen, hogy a költő szerelme (szövegszerűen is tételezve) egy férfi volna, ami kellőképp indokolja a sajátos „szülői” szerepeket. Bár a narrátor és a címzett közti kapcsolat hangsúlyosan spirituális jellegű, az utókort zavarta annyira, hogy a 17. században kiadott kötetekben a címzett nemét kifejező névmásokat következetesen nőneműekre cserélték, s így voltaképpen valóra váltották az ominózus metafora sugallatát, miszerint „anyád tükre vagy”.

Ugyanakkor az a lehetőség is felmerül, hogy az utókor nem a nemi szereposztást írja felül, pusztán a szerzőség és a halhatatlanság viszonyát tekintve vannak nézetkülönbségek, s ebben a nem és az ahhoz kötődő reprodukív funkció pusztá metaforaként működik. Bár az apaság presztízse megkérdőjelezhetetlennek tűnik a patriarchális kultúrában, sokan rámutattak már, hogy a szerzőség nem volt ilyen stabilan domináns kategória, ami megkérdőjelezi a két elgondolás történelem feletti összekapcsolódását is. Gilbert és Gubar elemzésében a szerzőkultusz, a szerző atyaként, a mű eredeteként való elképzelése a patriarchális kultúra sajátja általában. A penna nyilvánvalóan fallikus eszköz (GILBERT–GUBAR 2000, 46) – a költészet azonban nem egyidejű a penna használatával, az írással. Mint Walter Ong bemutatja, a szóbeliség nem teszi lehetővé a szerzőség azon koncepcióját, mint ami az írásbeliséggel oly magától értetődőnek látszik (ONG 2002, 143–146). Persze Shakespeare nem a szóbeli kultúra szülötte – még csak nem is az írásbeliség hajnalának képviselője. Ellenben pontosan annak a korszaknak a kiemelkedő figurája, amelyet a *kirografikus kultúra tipografikusba való átmenete* jellemez, márpedig Ong szerint csak a nyomda és a sokszorosítás ezáltal való egyszerűsödése az, amivel az írásbeliség *valóban, lényegileg is* felváltja a szóbeliséget. Mint Ong rámutat, a nyomdai termelés kezdetén még jól megfigyelhető, hogy az írást a hang gyöngye pótlékeként kezelik, s az írást csak arra használják, hogy felfrissítse, időnként kiigazítsa a szóbeli hagyományozást és a hallás általi megértést. A kirografikus kultúra kísért abban is, hogy a hangnak folyamatos elsőbbséget adnak a látással szemben (amely az írást befogadja), illetve a kettőt szétválasztják; a nyomtatás által mutatott vizuális képet nem a jelentés formájaként, hanem egy attól független, járulékos vizuális hatásként tekintik. Csakis az előrehaladott nyomdatechnika teszi lehetővé, hogy a szöveget tárgyként, maradandó dologként kezeljék, s így az immár ismételhető formát is, ne csak a benne megnyilvánuló tudást ítélik megőrzésre méltónak.

Mint a szerző problematizálása a posztstrukturalizmusban rámutat, a szerzőség „polgári” találmány, amelynek az orális kultúrában alig van nyoma: a szöveg birtokolható tárgyként való felfogása csak az írással képzelhető el, ez előtt a szerző képzete helyett a közkincként létező történetek előadóit szokás említeni, ezek hírneve azonban lokális és ideiglenes: mindig felváltja az éppen aktuális újabb. Az orális kultúrában a platóni „örökkévalóságra” nem a szerző, de nem is az előadó, hanem a történetek *főszereplői* jogosultak. Mielőtt rátérne a művészek „halhatatlan dicsőségére”, ami már az írás előtérbe törését jelzi, Diotima a *Lakomában* a kor legfontosabb mítoszainak „történetiként” elgondolt szereplőinek ez irányú törekvését hangsúlyozza: „Gondolod-e – mondta –, hogy Alkésztisz meghalt volna Admétoszért, Akhilleusz utánahalt volna Patroklosznak [...] ha nem hitték volna, hogy »erényük halhatatlan emlékezete« megmarad, ami csakugyan ránk is maradt” (PLATÓN 1983, 196). Úgy tűnik, a *Szonettek* főszereplőjét Shakespeare hasonlóképp „erénye halhatatlan emlékezete”-nek fönmaradásával biztatja, mintegy véletlenül „elfelejtve”, hogy a verseket egy olyan kultúrában fogják olvasni, ahol számon tudják tartani, hogy ki jegyezte fel, vagy találta ki e tetteket, s így a halhatatlanságra való törekvésben a szereplőnek a „költő” lesz a legnagyobb riválisa,

aki „műveket hoz a világra”. Ez a rivalizálás implicit módon már (az amúgy a szóbeliségből az írásbeliségbe való átmenet határán alkotó) Platón szövegében is ott rejlik, hiszen Akhilleusz és Patroklosz hírnevének említése után pár mondattal már azt olvashatjuk, hogy „el is fogadná mindenki, hogy inkább ilyen gyermekei legyenek, mint emberi sarjai, s ha Homéroszra tekint meg Hésziodoszra és a többi költőre, irigyen látja, hogy olyan utódokat hagynak maguk után, melyek halhatatlan hírt és emlékezetet szereznek nekik, lévén maguk is halhatatlanok” (PLATÓN 1983, 197).

Amikor a versek öröklétet ígérnek a címzettnek, általában hangsúlyosan a tipográfiai korszak keretei közt képzelik el ezt az örökkévalóságot. A rivális szerzőkre gyakori a „toll” jelző, míg Shakespeare saját magát „kézként” említi, amely némileg gépiesként, az egyéntől szinte függetlenként mutatja a verseket. A szöveg folyamatosan néma és vizuális tárgyként jelenik meg, nem pedig hangként. A címzett lehetséges utódai, akik, mint láttuk, a versek prefigurációi, másolatként jelennek meg, amelyekből minél több van, annál jobb; sokszorosítható nyomtatványok, amelynek eredője nem egy személy, hanem a típusbetű, amelyet a nyomdában használnak a sokszorosításnál: „Pecsétté vésett s megszabta a munkád: / Üsd le sokszor, s ne hagyj veszni a mintát” (11. szonett), a vers néma, vizuális tárgyként jelenik meg: „Tanuld olvasni a sok néma jelem; / Szemmel is hall az okos szerelem” (23. szonett), míg a híres „Márvány s királyi arany oszlopok” (55. szonett) kezdetű versben a címzett örök életét az emberi szemek, majd a jövődök szeme biztosítja. A 81. szonettben egyenesen a „jövendő szeme olvas”, s a nyelv nem hangzik, még csak nem is híresztel, terjeszt, hanem a „nyelvek ismétlik létedet”, ami csakis a nyomdai terjesztés esetén elképzelhető. Ha a vers az „anyja tükre”, ha az írás Narcissusa a szerző, akkor Narcissus „néma” hangját visszhangzó, ismétlő Echo nem más, mint a nyomtatás.

A kötet fedőlapján *Shake-spear* neve látható a legnagyobb betűkkel, s szintén csak a nyomtatás intézményének keretei között képzelhető el a kiadó, T. T. enigmatikus ajánlása is, amely a költőt egyszerűen „örökéletűnek” titulálja, míg a címzettnek csak „kívánja” azt az „örökkévalóságot”, amelyet a szerző „megígért”. A tipografikus korszak a szerző örökkévalóvá tételét favorizálja, s nem az írások szereplőit. Azonkívül, hogy a címzett egy pillantásra „anyja tükreként” jelenik meg, amely szerepét implicit módon feminizálja és eljelentékteleníti, a versek néhány más, érdekes képe is errefelé mutat, beleértve az oly alapvető Narcissus-motívum utolsó előfordulását is. A „Márvány s arany királyi oszlopok” kezdetű szonett a verset vénség marta, mosatlan kövekhez hasonlítja, amelyek – mint a címzett „őrei” – nem lehetnek csak sírkövek. A sírköveken mindazonáltal általában szerepel a halott *neve* – a címzettét pedig még ma is homály fedi. Vajon akkor kinek az „örzői” a szóban forgó sorok? Fokozza mindezt, hogy a korabeli kötetek címlapja gyakran valamiféle építészeti alkotásra igyekszik emlékeztetni – olykor kifejezetten valamiféle faragott kőtáblára, amelyre szavakat véstek. Leginkább egy sírkőre. Shakespeare szonettkötetének első kiadása is őriz ebből a stíusból valamit, s ezen a „sírkövön” bizony Shakespeare neve van a legnagyobb betűkkel vésvé.

Bibliográfia

- ALBERTI, Leon Battista (1956), *On Painting*, trans. John R. SPENCER, New Haven, Yale University Press.
- BARKAN, Leonard (1986), *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press.
- BOCCACCIO, Giovanni (1975), *Dekameron*, ford. JÉKELY Zoltán, in Giovanni BOCCACCIO *Művei*, Budapest, Európa.
- BURROW, Colin (2002), „Introduction”, in William SHAKESPEARE, *The Complete Poems*, ed. Colin BURROW, Oxford, Oxford UP.
- GILBERT, Sandra M.–GUBAR, Susan (2000), *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2nd ed., New Haven, Yale University Press.
- GREENBLATT, Stephen (2004), *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere*, ford. G. István László, Budapest, HVG.
- HÓDOSY Annamária (2004), *Shakespeare metaszonettjei*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji.
- HÓDOSY Annamária (2006), Shelley Medúzája és a „jövendőök szeme”, *Literatura*, 2006/3.
- HOLLANDER, John (1981), *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Los Angeles–London, University of California Press.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus (1997) *Költeményei. Ódák és epodoszok*, szerk. BÁLINT István János, Budapest, Seneca.
- KILGOUR, Maggie (2005), „Thy perfect image viewing”: Poetic Creation and Ovid’s Narcissus in Paradise Lost, *Studies in Philology*, 102/3.
- MCABEE, Kris (2003), „Self-Substantial Fuel”: Reflections of Narcissus and Echo in William Shakespeare’s Sonnets, *Consortium for Literary Theory and Culture Roundtable*, November 2003, UCSB.
- ONG, Walter J. (2002), *Orality and Literacy*, Routledge, New York.
- OVIDIUS NASO, Publius (1982), *Átváltozások (Metamorphoses)*, Budapest, Európa.
- PETRARCA, Francesco (1988), *Daloskönyv*, ford. VÉGH György, Bukarest, Kriterion.
- PLATÓN (1983), *Lakoma*, ford. TELEGGI Zsigmond, in PLATÓN *Válogatott művei*, Budapest, Európa.
- SHAKESPEARE, William (1979) *Szonettjei*, ford. SZABÓ Lőrinc, Budapest, Magyar Helikon.
- SOLODOW, Joseph B. (1988), *The World of Ovid’s ‘Metamorphoses’*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- VINGE, Louise (1967), *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, Skanska Centraltryckeriet.

KÁLMÁN MÁRIA

A *Borisz Godunov* színpadra fordításának metodikája
(Kovalik Balázs: *Borisz Godunov*, 2002)

„Ahelyett, hogy a szöveg és az előadás kapcsolatát egyiknek a másik által történő átalakításaként, fordításaként vagy redukciójaként határoznánk meg, írjuk le inkább úgy, mint hatások és jelentések létrehozásának egy módját, mint ellentétes (verbális és non-verbális; szimbolikus és ikonikus) szemiotikai rendszerek közötti egyensúlyt, s mint a szöveg hallható és a színpad látható jelei közötti (mind térbeli, mind időbeli) hézagot.” (PAVIS 2000, 96.) A tanulmány címében megfogalmazott intenció és Pavis idézett sorai talán ellentmondónak, egymást kizárónak tűnhetnek. Azonban épp azt szeretném bizonyítani, hogy a dramatikus szöveg előadásá (előadászöveggé) alakítása, vagyis „fordítása” csak a színpadra vitel „hogyan”-jaként, a szemiotikai rendszerek leírásával ragadható meg. Hiszen ki tulajdonképpen a fordító egy színházi előadás esetén? Valóban (csak) a rendező? Esetleg az előadás létrehozásában részt vevő többi alkotó is: a dramaturg, a díszlettervező és a jelmeztervező? A „jelen művészei”, vagyis maguk a színészek? Vagy akik az egyes előadások zökkenőmentes lebonyolításában vesznek részt, az ügyelőtől a világitókon át a színpadmunkásokig? Talán az imént felsoroltak együtt, közösen?

Vagy inkább a néző a *fordító*, akinek előadászöveg-olvasatában, egyéni projekciójában megképződik a jelentés?

A következőkben Kovalik Balázs 2002-es *Borisz Godunov*-rendezésének rekonstruálásával és a különböző szemiotikai rendszerek elemzésével/értelmezésével szeretném végigkísérni a Puskin-dráma színpadra kerülésének, vagyis „fordításának” módját. (Nem zárva ki a lehetőséget, hogy csak egy nézői projekció leírását adom.)

Az előadás elemzése előtt röviden ismertetem annak színházkulturális kontextusát, kezdve az orosz színházi játékhagyományban betöltött szerepével. Puskin *Borisz Godunov*jának – az azt feldolgozó Muszorgszkij-operával ellentétben – nincs jelentős orosz színházi interpretációtörténete. A darab a cári cenzúra miatt csak közel negyven évvel megjelenése után, 1870-ben kerülhetett színpadra, 1936-ban pedig a zsdanovi kultúrpolitika nem engedte bemutatni Mejerhold rendezését. Fodor Géza 2003-ban mindezt így látta: „az orosz színházkultúrában sem repertoárdarab. A *Borisz Godunov* 1831-ben jelent meg nyomtatásban, de cenzurális okokból csak 1870-ben került először színre. Ám míg egyfelől része lett az orosz irodalmi kánonnak, addig másfelől nincsen jelentős színházi interpretációtörténete.

A dráma belefutott a historizmusba, csupán egyetlen kísérlet volt ígéretes: többszöri nekifutás után Mejerhold 1936-ban meg akarta rendezni a maga színházában, de már a próbafolyamatot letiltották. A próbákról fennmaradt jegyzőkönyvek és feljegyzések s a későbbi visszaemlékezések máig a legrelevatívabb olvasmányok a darabbal kapcsolatban. Mejerhold szétrobbantotta a puskini klaszszikát, hihetetlenül dús, gazdag, mozgalmas és erős életvilágot teremtett a színpadon, s ennek elementáris érzékiségén belül kapott szerepet és értelmet a szöveg.” (FODOR 2003, 3.)

Mivel a *Borisz Godunov*, „a történelmi dráma iránt, melyben oly nagy szerepet játszanak a hatalmi aspirációk, úgynevezett »történelmi időkben« élénkül meg a színházi érdeklődés” (FODOR 2003, 3), ebből következően a magyar színháztörténetbe (is) rendszerváltó előadásként vonult be. Ljubimov a Brezsnyev-korszak végén vitte színpadra a Tagankában, azonban épp a politikai áthallások miatt volt 1982-től hét évig tiltólistán. Ahogy 1990-ben a vezető magyar színikritika is hangsúlyozta: „azért érdemes emlékeznünk a tényre, hogy a Puskin-dráma színpadi megjelenítésének most látható elgondolása hét évvel ezelőtt született, mert így behelyezhetjük azt megszületésének történelmi összefüggésrendszerébe. A Brezsnyev-korszak végén vagyunk, az előadás nem utólag szól a korszakváltó összeomlásról, hanem annak küszöbén, mintegy váteszi előrejelzéssel. Mint ahogyan Puskin drámája is 1824–25-ben, a dekabrista felkelés küszöbén, s nem utána faggatta a történelmet a hatalom erkölcséről, legitimitásáról, válságáról és változásáról. Éppúgy bele is akadt a cári cenzúrába, mint Ljubimov rendezése a szovjet hivatalnokiba” (ZAPPE 1990, 22).

A mű hazai ősbemutatóját a Veszprémi Petőfi Színházban tartották 1967-ben, Horvai István rendezésében. A következő *Godunov*-interpretáció, Ljubimovéhoz hasonlóan, „rendszerváltó” előadás, hiszen 1990-ben mutatták be a Kaposvári Csiky Gergely Színházban, de Lukáts Andor rendezése historizáló jellegénél fogva és a Muszorgszkij-operát idéző monumentalitásával már nem tekinthető a kaposvári színházi nyelv követőjének. Amint az Kovács Dezső kritikájából is kitűnt: „Az előadás, Lukáts Andor rendezése s a roppant nagy számú szereplői kar munkája ugyanis olyan, mint egy szép kiállítású, súlyos és drága papírra nyomott színes képesalbum, amely pompázatos illusztrációját nyújtja hajdani történelmi situációknak, egy hatalmi struktúra felmorzsolódásának s az új berendezkedés kiépülésének, fölillantva annak rögös útjait. [...] Khell Zsolt díszlettervező hatalmas, ünnepélyes, ikonosztázzal koszorúzott cári udvara, rideg szerzetesi cellái, kietlen jégmezőket mintázó terei, Szigeti Szilvia pompázatos, drága kelméket idéző ruhái mintha csak egy grandiózus opera kellékeiként kerültek volna a színpadra, ahol a zengő szólamokban »mellesleg« megteremtődik a dráma, s a zenei dramaturgia hivatott kibontani a cselekmény ívét, fölrajzolni a jellemelek fejlődését, a figurák egymáshoz való viszonyát. Lukáts rendezésében mindez visszajára fordul, a kaposvári »opera« hősei drámai értelemben véve szinte mindvégig »némák« maradnak, többségükben statikus jellemekeket villantanak föl statikus situációkban; az előadás látványvilágának drámai súlya és funkciója ekként hallatlanul megnő, olyannyira, hogy szinte roska-dozi látszik az egyébként masszív képi szerkezet.” (KOVÁCS 1990, 20.)

Kovalik Balázs mindezek után, 2002-ben vitte színre a *Borisz Godunovot* a Mácsai Pál művészeti igazgatósága alatt épp helyzetét és státuszát újradefiniáló Madách Kamarában. Ily módon az (el)ismert operarendező első prózai munkája a bulvárszínházi hagyományokkal szakítani akaró művészsínház-koncepció ars poeticájának is tekinthető. Urbán Balázs 2003-ban a következőképpen foglalta össze a színház (szakmai) múltját: „Amikor a kilencvenes évek elején Kerényi Imre átvette a Madách Színház vezetését, Huszti Pétert bízta meg a Madách Kamara igazgatásával, célul pedig azt tűzték ki, hogy a Kamara repertoárja elsősorban magyar drámákra építsen, s a színház műsora (szemben a már akkor bulvárosodni látszó nagyszínházéval) értékesebb, művészetközpontúbb legyen. Az elképzelés azonban igen rövid idő alatt csődöt mondott: a színház jórészt angolszász bulvárdarabok játszóhelye lett. Ezt a palettát néha színesítette egy-egy komolyabbnak szánt bemutató, melyekben azonban gyakorta kevesebb köszönet volt, mint a bulvársikekben” (URBÁN 2003, 4), és reflektált a profilváltás szándékára: „A második évad már a hagyományoktól való radikális elszakadást mutatja. Kivált az első bemutató, a realiztikus színházi tradíció keretei közt nem értelmezhető *Borisz Godunov* [...] Az ugyan nem prognosztizálható, hogy a Kamarára a jövőben a *Borisz Godunov*-féle színházi nyelv megszólaltatása lesz jellemző, ám valószínűsíthető, hogy a kiépülőben lévő többretegű művészsínházi palettán ez is önálló színeként fog megjelenni.” (URBÁN 2003, 5.)

A bemutató szempontjából lényeges, hogy Puskin verses drámáját Térey János fordítja újra a színház gyakorlott dramaturgiának, Radnai Annamáriának a segítségével, Kovalik pedig szabadon mozgatható egységként kezeli a jeleneteket és a dramatikus szöveg minden sorát, tulajdonképpen dekonstruálja a puskinsi textust.

A dramaturgiai átszerkesztések két fontos irányba mutatnak. Egyfelől az intrikus Sujszkijból Godunov egyetlen igazi ellenfele válik, Borisz trónra kerülésétől kezdve egészen Grigorij hatalomra jutásáig minden szálát ő mozgat: a nép helyett Sujszkij üdvözlí Borisz Godunovot uralkodóként, majd Maszalszkij helyett is ő kiáltja ki új cárnak a Bitorlót. A puskinsi karaktertől eltérően a Bitorlót is a herceg segíti hatalomra, s nem a szerencsés véletlenek sorozata. A kocsmajelenet és a Sujszkij házában zajló vendégség jelenetének összemontírozása azt sugallja, hogy Grigorij elfogatása csak egy színjáték volt, amit Sujszkij szervezett, hogy maga mellé állítsa őt.

Másfelől Kovalik az erkölcs azonos szintjére hozza Godunovot és a Bitorlót, így téve egyértelművé az előadás végkicsengését: a hatalmi berendezkedés és a nép sorsa semmit nem fog változni. Egyrészt nagyobb nyomatékot kap Borisz büntudata: többször hangzanak el az egyik monológjából vett sorok („Jól gondolom, hogy minket semmi nem tud / A földi gondból kigyógyítani? / Semmi... tán csak a lelkiismeret...”), másrészt Grigorij – a Puskin-darabtól eltérően – leszúrja bajtársát, a hű Kurbszkijt. A manipuláció és hatalmi játszmák természetrajzát árnyalja a kanonizált drámaszövegben nem szereplő két jelenet (A kolostor kerítésénél, Marina öltözőszobája) játékba emelése/színpadra vitele is.

Kovalik Balázs rendezése tehát a hatalom körüli létezést, a hatalomért való küzdelmet tárja fel, az érdeklő, „létezik-e verbális színház, amelyben a küzdelemnek

egy másik síkját lehet megragadni. Nem a kifelé irányuló részét, amikor ütünk, hanem a belső folyamatot. Amikor bizsergés indul el az emberben, és összeszorul a toroka, mert megérzi a hatalom ízét... Amikor megneszeljük a döntés lehetőségét, amittől más irányba futhat tovább az életünk” (Kovalik, idézi FODOR 2003, 3).

A kilencvenes években megjelenő új teatralitás (KÉKESI KUN 2006) irányzatához sorolható rendezés tehát egyértelműen színház, ugyanakkor a képi(es)ség dominanciája, a szigorúan megkomponált képek és az előadás zenei szerkesztettsége a formalizmus, míg Antal Csaba díszlete a konstruktivizmus hatásáról is árulkodik.

Belső (lelki és mentális) történések és állapotok sűrűsödnek egyetlen (metaforikus) képbe, vagy fordulnak konkrét cselekvésbe/akcióba. Az uralkodó által gyermekként kezelt nép megtestesítői gyerekjátékokat szorongatnak, Sujszkij és Varatinszkij arról beszél, hogy Borisz képes lesz „átlépni” a gyerekgyilkosság bűnén, aki a koronázási jelenetbeli monológ kezdetekor át is lép az előtte heverő Dimitrij tetemén. Amikor a szerzetes „ráérőszakolja” a gondolatát, akarátát Grigorijra, az ugyanúgy szexuális abúzusként jelenik meg, mint a Ruzja–Marina-duettben. Lénárt Áron Dimitrije pedig akkor hoz be egy sakktáblát, amikor Horváth Virgil Bitorlója végleg elszánja magát, hogy beszálljon a hatalmi-politikai játszmákba.

Az elhangzó szöveg konkrét képekké alakítása olykor a jelenet tragikumát erősíti: Gálffi Godunovjának vőlegényét elvesztett lányára vonatkozó szavait hallva („Két percig menyasszony: örökre özvegy!”) Békés Itala Kszényijját látjuk, akinek teste lánykaruhába bújtatott törekeny (gyermeki), arca viszont elgyötört, idős.

Egyetlen dramaturgiai megoldás miatt érezhető lágy áthallás Muszorgszkij operájával: jelen van a halott Dimitrij (szelleme). Az opera *Órajelenet*-ében a cárevics kísértetének megjelenése a Boriszon elhatalmasodó örületet érzékelteti, míg Kovalik *Godunov*-jában az egész előadás egy kitágított „*Órajelenet*”-nek tűnik, a meggyilkolt gyermek többször feltűnik, s nemcsak Godunovot kísérti, hanem például minősíti a Bitorló cselekedetét, amikor vérrel köpi le őt.

Emellett figyelemre méltó, hogy Kovalik – Mejerholdhoz hasonlóan – a megölt Dimitrijt látja megidéződni/megtestesülni a cárért imát mondó Fiú alakjában. A próbajegyzőkönyv tanúsága szerint Mejerhold úgy vélte, a „Fiúnak ebben a jelenetben¹ éppen olyannak kell lennie, mint Nyesztyerov »megölt cárevicsének«: karcsú, fénylő alak, messze csengő hanggal... Nem kell, hogy a hangja túl erős legyen, inkább tiszta, átható. Mintha valami hatalmas, elhagyott templomban lennénk. Középen ravatal áll, mellette egy fiú olvas fennhangon. Szava tiszta, messze csengő” (Mejerhold, idézi PETERDI NAGY 1981, 299). Azonban míg a Fiú alakja csak megidézi a meggyilkolt gyermeket a Nyesztyerov-kép ihlette Mejerhold-interpretációban, addig Kovalik Godunov végső víziójává teszi az érte imádkozó, boncasztalon begördülő cárevicset.

¹ A Sujszkij házában zajló vendégség jelenete.

Kovalik munkája Mejerhold *Godunov*-rendezésének egyfajta *bommage*-a. Pár színész és a zene jeleníti meg a Borisz trónra kerülésétől változást remélő néptömeget úgy, ahogy azt Mejerhold is tervezte, és kifejtette *Puskin és a dráma* című leningrádi előadásában: „Egy jelenet, amelyben a nép »kéri« Boriszt, hogy legyen ő a cár... hogy is lehetne mindezt színpadon kifejezni? [...] lehetetlen ennek a jelenetnek a tartalmát csak a szereplők számának rekonstruálásával kifejezni. Ezt csak zenével lehet megoldani. Fel kell csigázni, mobilizálni kell a néző fantáziáját. Puskin mintegy két síkú színpadra állítási tervet kínál erre. Elrejtjük a tömeget a nézők szeme elől, zenei eszközökkel adjuk át a tömeg hangjait, a hullám növekedését, stb. Mindezt a színpad mögül. A színpadon pedig csak azok jelennek meg, akikre a szövegben utalás van. Ezt a 7, 8, maximum 9 embert felnagyítva kell megmutatni, úgy, hogy egyetlen puskin szót se vesszen el, amely ironikus megvilágítást kölcsönöz a nép könyörgésének.” (Mejerhold, idézi FEVRALSZKIJ 1966, 3.) S a Grigorij hatalomátvétele utáni végső konklúzió is a sztálini diktatúra (be nem mutatott) előadását idézi: a népet mozdulatlaná dermeszti a felismerés: ez a cár is ugyanolyan lesz, mint az előző. Amint azt Mejerhold is elképzelte: „Természetesen mindig akadnak szélhámosok, akik maguk mellé akarják állítani a népet, de a nép ítélete mindig bölcs: ez a cár is olyan, mint a többi, a pokolba vele. Ezt a darabot is úgy kell befejezni, mint *A revízort*, amelyben az emberek mozdulatlaná dermednek a rémülettől. Ez a kulminációs pont: az emberek mozdulatlanságba dermednek, s a közönség megérzi a tragédia mondanivalóját a maga teljességében. Puskin is így fejezi be. Halotti csönd. Azt írja: »A nép elszörnyedve hallgat.«” (Mejerhold, idézi PETERDI NAGY 1981, 309).

A játéktípus szempontjából meghatározó, hogy a rendező megbontja a színészszöveg-figura egységét, s a színészek „*poszt-brechtianus*” (CSÁKI 2002, 33) módon eltartják a figurákat. Fodor Géza meglátása szerint ez a játékmód, a „színész, a figura és a szöveg különtartása hozza létre azt a feszültségteret, amely kiteszítja magából a redundáns realizmust, de amelyben mintegy megképződik a tiszta viselkedésmódel” (FODOR 2003, 5). E stratégia hatását erősíti, hogy a közel negyvenöt-ötven szerep huszonötre csökken, s ezeket tíz színész játssza. Ily módon az, hogy Gálffi László (Godunov), Béres Ilona (Sujszkij) és Horváth Virgil (Grigorij) csak egy-egy figurát alakít, a hatalmi játszmák főszereplőire irányítja a néző figyelmét.

A szereposztást nem a biológiai vagy a társadalmi nem határozza meg, hanem a *színeszi energia*. Kovalik méltó színpadi ellenfelet keresett Gálffi Godunovjának, így kapta Sujszkij szerepét Béres Ilona, ugyanis a rendező meglátása szerint „Nem az a fontos, hogy ez férfiszerep, inkább az, amit képvisel” (Kovalik, idézi SZEMERE 2002, 29).

A játékmód mellett a scenográfia (leírása), annak historizáló vagy éppen (mint ez esetben) modernizáló jellege is hangsúlyos a „fordítás”, színpadra vitel „hogyanjának” elemzése szempontjából. Külön figyelmet érdemel, hogy Kovalik *Godunov*-jának látványvilága nem egyszerű aktualizációt sejtet, hiszen a szimbolikus/metaforikus képek során különböző (képző)művészeti stílusokat is (meg)jidez, játékba hoz. Például a látvány szín- és formavilága (többnyire) a *De Stijl*- és a *Bauhaus*-hagyományokat idézi.

A díszletet a Svoboda-tanítvány Antal Csaba tervezte, aki a dráma belső történéseit, illetve az azokra való alkotói reflexiókat vetítette ki a térbe. A tervező ugyanis boncteremmé változtatja a játéktér: két oldalról indulva krómajtók sorakoznak egészen a színpad hátsó részének közepéig, ahol derékszöget bezárva találkoznak, elől pedig egy nyitott sír tátong. A tér jobb oldalán egy lift mozgatja fel és le a meggyilkolt cárevicset és a helyére pályázó Grigorijt. A játéktér hátsó részéről acéllépcső vezet fel a (szintén) fémalapzatú galériára, melyet homályos, a szereplőknek csak a sziluettjét megmutató műanyag táblák határolnak. Ez a steril, szögletes tér egyfelől reprezentálja a Kreml-palotát, a Vörös teret, a kolostorokat, a kocsmát a litván határon, Sujszkij házát, Visnyevecki házát, és Mnyisek helytartó várát is, másfelől a boncterem mint az élet végállomása groteszkké változtatja a benne zajló hatalmi harcokat, s megkérdőjelezi azok értelmét. Urbán Balázs is hasonlóan értelmezte az előadás látványvilágát: „Az atmoszféra megteremtésében kiemelkedő szerepe van az Antal Csaba tervezte térnek. [...] A dermesztő hangulat mellett a tér persze szimbolikus jelentést is hordoz: pontosan kijelöli az emberi lét kezdő- és végpontját (mindenki innen indul, s ide, a semmibe távozik), kegyetlenül ironikussá téve ezzel a hatalmi harcokat, ármányokat.” (URBÁN 2002, 3.)

Továbbá a szereplők térben való mozgása és mozgatása a státuszváltozásokat és hatalmi célokat modellálja, illetve leleplezi, hogy ki kit mozgat vagy ural. Gálffi Godunovjától a (hatalmi) lépcsőn lefelé lépkedve hangzik el az „Enyém a legfőbb hatalom” kezdetű monológ. Arcát a galéria még takarja, közben Horváth Bitorlója felfelé igyekszik a lépcsőn, így felvetődik, hogy egyáltalán kié még/már a hatalom. Legközelebb a boncasztalon haldokolva ismétli meg az „enyém lett a legfőbb hatalom” mondatot Gálffi Borisza.

A játéktér előterében húzódik a meggyilkolt cárevics félig kiásott sírjának scenográfiája: Lénárt Áron újra és újra belekerül, például Borisz fiaként vagy Dimitrijként – vagyis a cár megtestesült büntudataként – ücsörög a szélén, illetve Fjodorként löki bele Godunov, ezzel a gesztussal utalva a fiú megölésének indítékára.

A felső szintet határoló táblák projektorként is funkcionálnak, amelyeken folyamatosan látjuk Bredár Zsolt interaktív videoinstallációját. A pulzáló emberi szervek, a csorgó, majd laboratóriumi üvegben behozott vér látványa konnotálhatja a hatalmi harcok valódi természetét: a taktikázások és konspirációk mögötti nyers, brutális történéseket.

A konstruktivista díszlet tartozéka még egy kör alakú fémszerkezet, melyben a zenészek foglalnak helyet. A vonósnegyes felhúzása és leengedése ugyanúgy elidegenítőleg hat, mint az élő zene, továbbá ez lesz a helyszíne (a zenészekkel együtt) a szökőkútnál játszódó Grigorij–Marina-kettősnek.

Benedek Mari kortalan jelmezeinek formai letisztultsága és színvilága (Godunov piros, Sujszkij kék, Marina sárga, Kszényija fehér, a nép/bojárok fekete stb. öltözet) is a konstruktivizmus képzőművészeti alkotásait idézi. A színek együttes látványa – például Borisz haldoklásakor – egy elemeire széthullott Mondrian-képre vagy Kazimir Malevics szuprematista alkotásaira emlékeztetheti a nézőt.

A játéktér általában éles fehér vagy hideg acélkék megvilágítása a boncterem tartozéka, a fényváltozások jelzik az újabb helyszíneket, vagy többletjelentéssel ruházzák fel az egyes képeket. Például az egymás ellen ható két erő: Sujszkij és Godunov egyik – a rendező által beiktatott – közös jelenetében kék és piros fények osztják horizontálisan ketté a teret.

Az előadás kísérőzenéjét Sosztakovics vonósnegyeseiből válogatta a rendező. Kovalik a hatalomért folyó harc mellett a diktatórikus hatalomgyakorlás és az abban való létezés lélektanát is feltárja az előadásban. S mivel Sosztakovics a sztálini diktatúra elszenvedője és (zenei) krónikása, az ő életrajzát is játékba hozza a rendező a zenei részletekkel. Sőt maga Sztálin elismerően nyilatkozott Godunov politikájáról, és igen megértően a gyerekgyilkosság bűnéről: „Puskin és nyomában Muszorgszkij is eltorzította a nagy államférfi, Borisz Godunov alakját. Az operában amolyan siránkozó, pipogya fráterként állítják elénk. Azért, mert megölt valami kölyköt, lelkifurdalás gyötörte, pedig ő, Borisz Godunov nagyon is jól látta, hogy erre a lépésre szükség volt ahhoz, hogy vezesse Oroszországot a haladás és a valódi humanizmus útján” (idézi VOLKOV 2006, 25).

Az előadás nyitányában a 2. vonósnegyesből elhangzó rövid részlet mollban van, megelőlegezve a következő események tragikus hangvételt. A hol lírai, hol szinte horrorisztikus színezetű zenei betétek egyrészt a diktatúrák félelemmel és feszültséggel teli atmoszféráját idézik – például a Sujszkij antréját kísérő *tremolo* –, másrészt gyakran szerkezetükben is leképezik a színpadi történéseket. Például a harmadik jelenetben, a Borisz „megkoronázására” váró nép megnyilatkozásának formája és módja megfeleltethető a 11. vonósnegyesből elhangzó *fúga expozíciónak*. Dömötör András *duxa* után, az újabb és újabb szolamok jelzik Debreczeny Csaba, majd Járó Zsuzsa „belépését”, a fúga *témáját* pedig az a kérdés adja, hogy vajon Borisz elfogadja-e a trónt.

Szintén ebben a jelenetben, a *témabemutató*s vége felé megjelenő, macskanyávo-gásra emlékeztető *glissandók* a nép és a bojárok hízélgését érzékeltetik, akik „könynyek közt kéri”, hogy legyen Borisz a cár. Később Mnyisek házában Marina, majd a vendégek is *glissandók* kíséretében törleszkednek a Bitorlóhoz. Tehát ez esetben a zene a szereplők belső történéseinek imitációja.

A színpad nyelvére „fordítás” sikerét (avagy sikertelenségét) jól demonstrálja az előadás hatástörténete. Számos kritika üdvözölte az invenciózus előadást, Béres Ilona női mellékszereplőként 2003-ban megkapta a Színikritikusok díját, Kovalik Balázs pedig a Kritikusok különdíját. S bár a Madách Kamara közönsége távolmaradásával (vagy éppen az előadásról való távozásával) tiltakozott a színház profilváltása ellen, a *Borisz Godunov* új nézőréteget vonzott a színházba. A színház művészeti vezetője erről így nyilatkozott: „Hasznosnak tartom, hogy a nézőket orrba vágja ez az előadás. Ezért semmiképpen sem akarom levenni, a jövő évadban is játsszuk. Igenis ez a havi két előadás fél házzal menjen le, s legyen világos a nézőinknek, hogy sokféle színház van.” (Mácsai, idézi SÁNDOR L. 2003, 16.)

Ugyanakkor ez az előadás tekinthető a költőként már elismert Térey János drámaírói és műfordítói pályája kezdetének. A rendezővel való közös munka visszaad-

ja a színházba vetett hitét, s 2004-ben megjelenik *A Nibelung-lakópark* című drámai költeménye.

A Kovalik–Antal-féle formanyelv kialakulásának is jelentős állomása az előadás. Képi világának egyes elemei későbbi munkáikban is megjelennek, így a fémlépcső a bonni Staatsoper 2010-es *Kátya Kabanovájában*, vagy a fehér ruhás-parókás Kszényija alakja a 2004-es *A csavar fordul egyet* Miss Jesseljében.

(Kovalik Balázs 2005-ben az *Odiüsszeusz Tourst* viszi színre a Madách Kamará/Örkény Színház társulatával, így búcsúzva a prózai színháztól, hogy a következő években kizárólag operákat rendezzen, elsősorban a Magyar Állami Operaházban, majd Münchenben, Bonnban, Hannoverben és Berlinben.)

„Az igazi siker az, ha az emberek vitatkoznak a művedről, amikor a közönség fele el van ragadtatva, a másik fele pedig kész darabokra szaggatni téged” (VOLKOV 1997, 145–146), hirdeti a Mejerhold-féle szabály, melynek értelmében Kovalik posztmodern *Godunovja* abszolút sikernek tekinthető. A rendező tehetséges „fordítónak” bizonyult.

Tanulmányom címe azt ígérte, hogy lehetséges egy dramatikus textust színpadra *fordítani* (a szó hétköznapi értelmében). Azonban mint rekonstruáló elemzésem is demonstrálja: a *fordítás* tulajdonképpen a dramatikus szöveg „megkérdőjelezését”, megingatását jelenti, ha az előadás létrehozása szempontjából vizsgáljuk. Pavisszal szólva: „A szöveg és az előadás közti kapcsolat tagadhatatlan, ám ez nem az előbbi fordítását vagy megkettőzését jelenti az utóbbi által, sokkal inkább a szöveg által strukturált és a színpad által konstruált fikciós univerzum áthelyezését vagy konfrontálását” (PAVIS 2000, 95). Azonban a *fordítás* végül is tekinthető nézői jelentésképzésnek, értelmezésnek is. A „lektorált” fordítás maga a nézői előadásszöveg-olvasat.

Bibliográfia

- CSÁKI Judit (2002), Szó, szó, szó, *Magyar Narancs*, 2002. 12. 12., 33.
- FEVRALSZKIJ, A. (1966), Vszevolod Meyerhold és a „Borisz Godunov”, ford. SZUSZKY Katalin, *Tjeatr*, 1966/3, forrás: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet dokumentációs tára, Borisz Godunov dosszié, 1–4.
- FODOR Géza (2003), Puskin a Madách Kamarában, *Színház*, 2003/1, 2–7.
- KÉKESI KUN Árpád (2006), *Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete*, in *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 70–90.
- KOVÁCS Dezső (1990), Operátlanított opera, *Színház*, 1990/6, 20–21.
- PAVIS, Patrice (2000), A lapról a színpadra – Nehéz születés, ford. SÍPŐCZ Mariann, *Theatron*, 2000. nyár-ősz, 93–105.
- PETERDI NAGY László (szerk.) (1981), *Mejerhold műhelye*, Budapest, Gondolat.
- PUSKIN, Alekszandr (2003), Borisz Godunov, ford. RADNAI Annamária és TÉREY János, *Színház*, 2003/6 (drámamelléklet).
- SÁNDOR L. István (2003), A találkozások alkímiája – Beszélgetés Mácsai Pállal, *Ellenfény*, 2003/4, 13–16.

- SZEMERE Katalin (2002), „Félek a lelkiismeret-furdalástól” (interjú), *Népszabadság*, 2002. 10. 04., 29.
- URBÁN Balázs (2002), A boncterem hidege, *Színház*, 2002/12, 2–4.
- URBÁN Balázs (2003), Egy új színház felé – A Madách Kamara elmúlt másfél évadjáról, *Ellenfény*, 2003/4, 4–7.
- VOLKOV, Szolomon (1997), *Testamentum, Dimitrij Sosztakovics emlékei*, Budapest, Európa.
- VOLKOV, Szolomon (2006), *Sosztakovics és Sztálin*, Budapest, Napvilág.
- ZAPPE László (1990), Ítélet egy korszakról. Borisz Godunov a Tagankán, *Színház*, 1990/6, 22–23.

Számunk szerzői

GERA Judit (1954) az ELTE BTK Néderlandisztika Tanszékének vezetője, egyetemi tanár, műfordító. Főbb kutatási területei a holland nyelvű irodalom és a holland-flamand festészet párhuzamai, posztkoloniális és gender szempontú kutatások, valamint a holland nyelvű irodalom magyarországi recepciója. *Az alávetettség struktúrái a holland prózában* című monográfiája 2012-ben jelent meg az ELTE Eötvös Kiadó *Táalentum* sorozatában.

HÓDOSY Annamária (1969) a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe a feminizmus, a queer kritika, a szubjektumelméletek, újabban az ekokritika. PhD-disszertációja *Shakespeare metaszonettjei* címmel 2004-ben jelent meg.

HORVÁTH Márta (1969) a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézetének adjunktusa, jelenleg evolúciós és kognitív irodalomtudománnyal foglalkozik, szűkebb témája a koherenciateremtés kognitív mechanizmusai fiktív történetek olvasásakor. E témakör kutatásait összegzi a hamarosan megjelenő *Kognitív és evolúciós kultúratudomány* című kötet, amelynek szerkesztője. *A narratív motiváció kognitív alapjai* című Szeged–Göttingen partnerkapcsolati projekt magyar vezetője.

KÁLMÁN Mária (1986) 2010-ben végzett a Pécsi Tudományegyetem pszichológia szakán, valamint a PTE Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének színház specializációján. 2010-től hallgatója a Károli Gáspár Református Egyetem színházstudományi képzésének, 2012-től a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának. 2011-től résztvevő a Theatron Műhely PHILTHER-projektjében.

LABÁDI Gergely (1975) a Szegedi Tudományegyetem Klasszikus Magyar Irodalom Tanszékének docense. Jelenlegi kutatási témája a tudás narratív és tudományos formái a 18–19. század fordulójának magyar kultúrájában. 2012-ben jelent meg a *Régi Magyar Költők Tára XVIII. századi sorozatában* a *Barátságos mulatozások. Epistolagyűjtemények az 1770–1780-as évekből* című kötet, amelynek sajtó alá rendezője.

PENKE Olga (1946) a Szegedi Tudományegyetem Francia Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területe a magyar és a francia felvilágosodás irodalma és filozófiája, Voltaire, Diderot, Montesquieu, Prévost, Rousseau, Bessenyei György, Dugonics András munkássága. Kritikai kiadásokat készített Bessenyei György, Dugonics András és Voltaire műveiből.

Philipp SARASIN a Zürichi Egyetem Történeti Szemináriumának újabb egyetememes és svájci történelem professzora, a zürichi Tudástörténet Centrum (*Zentrum*

Geschichte des Wissens) alapító tagja, a LitLink (<http://www.lit-link.ch/home/>) munkatársa. Kutatási területei: tudástörténet, a történettudomány elmélete, a hidegháború története, várostörténet, testiség- és szexualitástörténet. Legutóbb megjelent monográfiája: *Darwin und Foucault: Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie* (Frankfurt, 2009).

SIMON-SZABÓ Ágnes (1978) a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájába nyújtotta be doktori dolgozatát, melyet Bölöni Farkas Sándor Werther-fordításáról írt. Főbb kutatási területei: kultúratudomány, fordításelmélet, valamint 19. századi német–magyar irodalmi kapcsolatok.

SURINÁS Olga (1986) PhD-hallgató a Szegedi Tudományegyetem Doktori Iskolájának német nyelvű irodalmak programjában. Szegeden szerzett magyartanár és némettanár mesterfokú diplomát 2012-ben. Kutatási területe a 18–19. századi német nyelvű kolostorregények műfajelméleti és hatástörténeti megközelítése.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva