

Szemle

Eisemann György: *A későromantikus magyar líra*

Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 328 l.

Eisemann György a tizenkilencedik század második felének magyar líratörténetét az elmúlt másfél–két évtized alapokat érintő irodalomszemléleti változásainak fényében olvasta és értelmezte újra. Bár értésmódjának legtöbb elemét ő is, mások is kipróbálták már, ez a könyv az első, amelyik az újszerű belátásokat egy (al)korszak meghatározására használja. Szerzőnk tehát úttörő munkát végzett, értelmezése új irányt szab az illető periódus vizsgálatának.

Az újraértés az utóbbi idők két nagyhatású fogalmát, a *korszakképzést* és a *medialitást* veszi alapul. Eisemann a romantika és a modernség közötti, eddig különállónak – bár névtelenségében eleve kérdésesnek – mutatkozó korszak kiiktatására vállalkozik, későromantika és koramodern fázisát hozva érintkezésbe egymással. Abból indul ki, hogy a romantika hagyománya a szimbolista, esztétista átörökítés folytán váltotta ki a kései modernség kritikai viszonyulását (20., 27–28.), s ezért támadt szakadék a romantika és a modernitás között; a „poszt” stádiumába jutó modernség azonban felülbírálta e romantikaképet, s ezzel a két korszak közti szakadék létét is kétségbe vonta.

A későromantika azáltal válik a modernség előzményévé, hogy felismeri a nyelv ellenállását a romantikus önkifejezés szabadságával és eredetiségével szemben; ahogyan már Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazta, kérdésessé válik „hang és tudat romantikus összetartozása” (lásd 95–96.). A későromantikus költő számára a nyelv „az irodalmi és kulturális emlékezet közvetítője” (10.), ezért számításba veszi, hogy a nyelvi jelentésképzést meghatározza az, ami a nyelvben hagyományozódik; ezzel a nyelv önmaga is érzékelhetővé, „átlátszatlanná” válik. A romantika klasszicizálódásának kulcsa, hogy a szimbólum abszolút jelenidejűségével szemben ismét hatályba lép az allegória temporalitása – a költői nyelv tudatos viszonya saját előtörténetéhez. A költészet írott médiuma azért kap kiemelt szerepet, mert törli az oralitás elsőbbségének, illetve a megszólalás individualitásának és jelenidejűségének illúzióját, s a lírai én „szövegszerű-retorikai képződésére” irányítja a figyelmet. A későromantika tisztában van vele, úgymond, hogy a hang immateriális emlékét is csak az írás materialitása őrizheti meg, sőt, a hang „hallása” nem is választható el az írástól, valójában „betűkből utólag megképzett hang” (53.). A későromantikának ez a mediális tudatossága Eisemann szerint a későmodern líra hasonló beállítódása nyomán vált hozzáférhetővé; a „visszaértés” lehetősége eszerint e két kor saját előzményével szembeni klasszicizáló irányultságával – a megszólalás írott nyelvi hagyomány általi feltételezettségének tudatosulásával – teremtődött meg.

A hatástörténeti összefüggés meggyőző, de érvényességét két mozzanat is korlátozza. Egyrészt nem vet számot azzal, hogy miért fedte-felelte el a kezdődő mo-

dernség – a szimbolizmus – a későromantika esztétikai tapasztalatát, hogyan ringathatta bele magát (ismét) az öntörvényű romantikus szubjektivitás illúziójába, s miért akart „mindenáron szabadulni” a medialitás tudatosításától, amit a későromantika már megtett (248.). A két reflektív utókorszak, a későromantika és a későmodern kapcsolatának elemzése hatékonyabb lett volna, ha a romantika és a szimbolizmus egymással rokon sajátosságán alapul, s nem a két kiinduló korszak „romantikátlanításán”. Ha igaz, hogy a későromantika „a romantika korábbi szakaszához visszakötődő” „klasszikus modernitás” után vált „a magyar irodalomtörténet jelentős impulzusokat nyújtó periódusává” (305.), akkor arra is magyarázatot kellett volna keresni, miért tér vissza a „klasszikus modernitás” – a későromantika felismeréseit feledve vagy ignorálva – a romantikus képzelőerő poétikájához.

Összefügg ezzel, hogy Eisemann maga sem mentes attól a bizalmatlanságtól, amellyel a későmodern viseltetett a romantikával szemben; mindazt, amit romantikus jelenségként bírál, nem „a romantika szimbolista olvasatá”-nak, hanem magának a romantikának tulajdonítja. A romantika csak annyiban kap tőle elismerést, amennyiben magában hordozta önmaga későromantikus meghaladásának lehetőségét. Romantika-felfogását a bevezető *Ágnes asszony*-elemzése alapozza meg: Ágnesről, aki szerzőnk szerint a romantikus költőkhöz hasonlóan a valósággal azonosítja a fantáziája alkotta képet, a történet későromantikus elbeszélője mondja ki, hogy *tébolyult*; a nyelvet ő szabadítja ki „az imagináció monomániájából”, s helyezi vissza a beszélővel szembeni elsőbbségéből fakadó rangjába (16–17.).

Ez a jellemzés azért kétséges, mert a romantika nem az önkifejezés korlátlanágát hirdette a nyelvi megelőzőttséggel szemben; többek közt éppen abban hozott újat a klasszicizmushoz képest, hogy – a létrejöttét meghatározó modern episztémé előfeltevéseivel összhangban – az irodalmat és a nyelvet történetileg reflektáltan gondolta el. A romantika – Schiller *Universalgeschichte*-tanulmányának hermeneutikája nyomán – úgy ítélte meg, hogy a múltbeli értelem felől a jelennek áll hatalmában döntenie; a múlt megértésének a jelen a horizontja. A romantikus költő önkifejezésre törekedett, de nem a múlt eltörlésével, hanem annak szuverén értelmezésével; dialogikus viszonyban állt a múlttal, miközben hitt abban, hogy ezt a dialógust ő kezdeményezi. A romantika tehát *tudatosan* válogatva alkotta meg saját múltját a rendelkezésre álló szöveg univerzum alapján, arra összpontosítva figyelmét, ami hatástörténeti összefüggéssé alakítható. (Mondhatnám, ugyanazt tette, amit szerzőnk, amikor a jelen horizontjáról olvassa a későromantikát.) A romantika történeti reflektáltságáról tanúskodik maga az *új mitológia* programja is; már kezdeményezője, Herder a korábbi mitológiák innovatív újrafelhasználását szorgalmazta. Hogy mekkora szerepe volt a költészet és a nyelv történeti reflektáltságának a magyar romantikus lírában, arra Kölcsey Ferenc két nagy verse, a *Hymnus* és a *Vanitatum vanitas* szolgál példával (lásd Borbély Szilárd kötetnyi elemzését); Eisemann logikája szerint e két vers a későromantika reprezentatív alkotása volna. Vagyis aligha állítható, hogy a hagyománykövetés a romantikus történetiség elvének későromantikus visszajára fordítása volna (271.).

A romantika és a szimbolizmus „romantikátlanítása” mögött a romantikus antropológia kiiktatása áll. Szóba sem kerül a romantika antropológiai alapelve, véges

és végtelen színekdochés viszonya, amelyben a konkrét, egyedi lét a végtelen megnyilvánulásaként mutatkozik meg, s amely Schleiermacher vallásfelfogásától veszi kezdetét és Spinoza egységfilozófiájában találja meg előzményét. (Jellemző, hogy Hölderlintől szerzőnk csak a *Mnemosyné*-himnuszt idézi, a romantika epifánia-tapasztalatát megalapozó himnuszeit – *Rajna, Germánia* – nem.) A romantikus antropológia törléséről leginkább az árulkodik, hogy Eisemann következetesen *szubjektum*ról beszél az Én kapcsán. A romantika teóriája szerint – hogy ismét Hölderlint idézzük – az objektum és a szubjektum hasadásáért az értelem a felelős (az értelem ítélete, úgymond, *Urteil*, vagyis „ősi felosztás”), míg a művészet megőrzi Én és Nem-Én eredendő egységét, a *szemlélet* által (lásd Manfred Frank: *A koraromantika filozófiai alapjai*). A romantikus antropológia törlését a későromantikus líra elemzése is megsínyli: a Nietzsche- és Heidegger-hivatkozások ellenére megválaszolatlan marad a kérdés, hogyan szólaltathatja meg a költészet már-mindig-öröklött nyelve magát a létet, hogyan lehet a költészet mint mondás a lét feltárulása, ahogyan Heidegger mondja Hölderlin-elemzéseiben.

A mediális szemlélet szükségképpen veti fel a kérdést, hogyan alakul az orális és az írott költészet viszonya. E kérdésfelvetés értelemszerűen a népköltészet szerepét érinti, s tárgyalását meghatározza a szerzőnek az a törekvése, hogy a népiességet – a szimbolizmushoz hasonlóan – kiiktassa a korszakképzés retorikájából. Az eljárás azon az előfeltevésen alapul, hogy a népiesség képviselői (is) a klasszicizmus (írás-hoz kötött) műfaji hagyományát vették eleve adottnak, ezt romantizálták, és ez tette lehetővé, hogy a népköltészet *lejegyzett nyomait* beilleszték az irodalmiságba. E levezetés érdekében Eisemann a népiesség elméleteiből töröl vagy átértelmez minden olyan elemet, amely az orális népköltészet felől közelít az írott költészethez. Ez legszembetűnőbben Arany János elméletének értelmezésében mutatkozik meg. *A magyar népdal az irodalomban* című írásnak az „öntudatlan népiesség”-re vonatkozó szakaszában Eisemann szerint Arany „sorra veszi, hogyan is kerültek önkéntelen megoldozásra a népies ritmusok a műköltészet metrumai által” (75.). Ezzel szemben az „öntudatlan népiesség” fogalmával Arany éppen azt mutatja ki, hogy a tanult költő is népdalritmusokat követett, amikor verset írt – „nem ugyan öntudatos művészzel, de minden esetre azon kénytelenségből, hogy magyar fül csak így érezte *versnek* a verset”. Magyarán: az oralitás *megelőzi és meghatározza* az írott verset; Arany nem az írásból „hallja ki” a népi ütemek hangját, hanem azt konstatálja, hogy aki magyar nyelven verset *írt*, annak az írott idegen mintákat *megelőzően fülébe csengett* az anyanyelvén megszólaló népdalok ritmusa. A „nemzeti dal” fejlődésének irányát Arany ott jelöli ki, ahol a műköltő „a népdalt veszi alapul”, s szó nincs arról, hogy amikor a népdalhoz mint kuriózumhoz való lehajlás attitűdjét említi, „egy így jellemezhetően végbe menő folyamatra” reflektálna (72.). Ezt az attitűdöt Arany a népdal iránti érdeklődés első, a népdal jelentőségét még fel nem ismerő magatartáshoz társítja, amikor a tanult költők „kivételesen *leereszkednek* a népdalhoz”. Arany akkor sem a népdalhang írás által megőrzött emlékérről, hanem az oralitás elsőbbségéről szól, amikor balladáit ihletéről vall („az első, még homályos eszme felközlésnél már ott volt a rhythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdal-

hang”). Ezek a vonások nem „árnyalják” azt a tételt, amely szerint „a népdal mint írás [...] az egész irodalomtörténet intertextusa lett” (78.), hanem diametrálisan ellentétesek vele. Meddő vállalkozás Aranynak olyan nézetet tulajdonítani, hogy az írást elsődlegesnek tartotta volna a hangzó vershez képest. Eisemann előszeretettel idézi e nézet alátámasztásául a *Vojtina-levelek* ama sorát, amely szerint „szemnek írunk, a *fiil* második Érzés,”; ám akkor lássuk Arany saját költészettani elveinek kifejtését a folytatásban is – „Szellemi, testi részül áll a vers. / Az első láthatatlan semmiség, / Csak holmi vaskalapos hiszi még; / A *test*, az a *vers*, ami látható”; vagy „Te mindig olyan szót válassz, csinálj, / Amit ne értsen János, vagy Mihály; / Legjobb, ha tenmagad sem érted azt: / Így legalább soha fel nem akadsz, / Mert, aminek értelmét nem tudod, / A szó mindenhová illeni fog” és így tovább. Eisemann szerint a *Vojtina*-versek „íroniája a címzettre vonatkozik, s nem a vázolt tanácsokra” (217.); nos, ez csak az *Ars poetikára* igaz, a *Levelekre* nem. A könyv legproblematicusabb helyei közé tartozik, amikor Eisemann a *Vojtina-levelek* „tanácsai”-ból komoly mediális konzekvenciákat von le (218–219.).

Amikor Eisemann arról szól, hogy Kölcsey vagy Arany nem magát a népköltészetet tartotta fontosnak, nyitott kapukat döngtet; a népiességet politikailag értelmező marxistákon kívül senki nem állította komolyan, hogy Kölcseyt, Erdélyit vagy Aranyt maga a népköltészet érdekelte volna. A népiesség lényege számukra éppen ezért nem is a népköltészet „aurájának” helyreállítása (ha az lett volna, a népiesség valóban periferikus irodalmi jelenség maradt volna), hanem annak a nyelvi, poétikai, ritmikai rendszernek és a benne megnyilvánuló kollektív tudati-emlékezeti mintázatnak a feltárása, amely ugyanolyan sajátos módon egyedi, mint a magyar nyelv. Egyhangúlag állapították meg, hogy ennek a belső keletkezésű költészeti hagyománynak hanyatló, de immár egyedül megmaradt szegmentuma a népköltészet, s vallották, hogy a modern írott irodalmat erre a hagyományra kell *alapozni*.

Ezért a népköltészet eredetiségére vonatkozó tételt sem lehet a romantika individuális eredetiségének tételéből levezetni, ahogyan Eisemann teszi. A népköltészet akkor is eredeti volt, amikor a romantika még nem fedezte föl – abban az értelemben tudniillik, hogy a magyar nyelv más poétikai és ritmikai megoldásokat generál, mint más nyelvek (erre vonatkozik Arany tétele a közép- és koraiújkori költészet öntudatlan népiességéről), s a magyar kollektív emlékezet más történeteket őriz, mint más népek emlékezete. Aranyékat ez érdekelte igazán, s ehhez a sajátos jelleghez kívánták hozzáigazítani az átvett írásbeli, magas irodalmi mintákat. Azon már lehet vitatkozni, mennyi eséllyel tették ezt; az irodalmat termelő és olvasó szűk réteg számára már sajátta vált az átvett idegen irodalmi mintázat, a saját anyanyelvükben gyökerező népköltészet pedig, ennek megfelelően, idegenné. A népiesség programjához azonban az is hozzátartozott, hogy a modern magyar irodalomnak az egész magyar nemzet számára befogadhatónak kell lennie, s ehhez az kellett, hogy a magas/idegen irodalmi minták úgy „tűnjenek el”, oldódjanak fel a népköltésztől elsajátított költői nyelvben, ahogy (Arany szerint) a *Toldiban* a Frithjof-rege meg Homérosz. Akármit tartunk írásos és szóbeli költészet viszonyáról, a népköltészet, a beszélt nyelv hatása alapjaiban változtatta meg a magyar irodalom nyelvét Petőfi,

Arany, majd Mikszáth révén; e hatásnak a Kazinczyéhoz hasonló (azzal ellentétes irányú) korszakformáló szerepe van. Hogy ezzel *egyébként* Eisemann is tisztában van, kiderül Arany *Kozmopolita költészet* című versének – kitűnő – elemzéséből (93–94.).

Ami az elemző fejezeteket illeti, ezek következetesen a későromantika nyelvi-mediális reflexivitása jegyében követik végig a romantikus lírai nyelv kritikai meghaladását, folytathatatlanságának tudatosulását Arany János, Vörösmarty Mihály, Tompa Mihály, Vajda János alkotásaiban. Arany János költészetre reflektáló korai versei kapcsán Eisemann a romantikus szöveghagyomány hipertextuális fölülírását és a lírai én önmagát megkettőző reflexivitását vizsgálja. Ehhez kapcsolódva bemutatja, hogyan teremti meg az önmegszólítás lehetőségét Vajda *Sírámok*-ciklusában a romantikus szubjektivitásnak a népies forma mint médium általi megidézése. Ezt a problematikát viszi tovább Vajda *A kárhozzat helyén* című versének elemzése, amelyben Eisemann a romantikus hang és a rá adott ironikus válasz kettősét mutatja ki, megállapítva, hogy az az önállóság is viszonylagos, amelyet az én e válasz révén elért. Vörösmarty *Előszőját* beszéd és írás, illetve költészet és természet egységének felbomlása jegyében elemzi. Vajda szerelmi lírájában az emlékezés temporalitásában jelöli meg a későromantikus jellegzetességet – amely ugyanakkor még nem szakít annyira a „múltra reflektáló alanyi tudat”-tal, hogy teljesen „ráhagyatkozzon magának a nyelvnek a memóriájára” (163.); a *Husz év múlva* romantikus gyökerű képeiben jel és jelentés „allegorikus szétvonódása”-t figyeli meg (167.).

Tompa Mihály *Ikarosz* című versét elemezve is az allegória temporalitásának felértékelődése jegyében mutat rá, hogyan oldja fel Ikarosz alakja mint *persona* a szubjektum egyediségét az allegorikus jelentésképzés által. Vörösmarty *A vén cigányának* elemzésében arra összpontosítja figyelmét, hogyan bomlik fel a romantikus természet kozmikus összefüggésrendje és a romantikus képzelőerő a nyelv szintetizáló képességének elvesztése következtében. Arany ars poetica-típusú versei kapcsán a nyelv látható, hallható és immateriális aspektusai közti viszony tudatosodását hangsúlyozza, töredékeit pedig mint a szindekdoché-elvű, teljességre utaló romantikus töredék át-funkcionálódását elemzi. Az *Évek, ti még jövendő évek...* című verset mint elegiko-ódát a későromantikus megszólalásmód romantikus (sőt, klasszicista) „visszarendeződése”-ként olvassa, az *Őszel* kapcsán pedig azt emeli ki, hogy a lírai Én hangja Homérosz és Osszián szövegét olvasó hangként szólal meg. A *Dante*-verset a világban-lét mint szövegben-lét tudatosodásának példajaként tárgyalja (megjegyzem: talán ez az egyetlen hely, ahol a nyelvi-textuális megelőzöttség nem végtelen regresszust jelent, hanem egy egzisztenciális tapasztalat elbeszélhetőségét). Az *Őszikék* elemzésében a *Kapcsos könyv* egyedi aurájának megőrzésére irányuló sokszorosítási eljárások kudarcából kiindulva a ciklus lírai énjét mint a nyelvi rögzült emlékképek által konstituált szubjektumot elemzi; eszerint a versek egységét nem a természetélmény, nem a vallomás, hanem a verseket átfogó trópusok szemantikája biztosítja.

Ami az elemzések kapcsán kifogásokat ébreszt az olvasóban, az megint a koncepció túlhajtása. A negyvenes-ötvenes évek Arany-lírájával kapcsolatban az vált ki leginkább kételyt, mennyire azonosítható a kétszólamú, „negatív ars poetica” típusú versek (*A lantos, A dalnok bújja, Letészem a lantot*) múlthoz rendelt szólama a romanti-

kus szubjektivitással, nyelvük mennyire jelenti „romantikus stílusmaradványok citálásá”-t (123.) – vagyis mennyiben szólnak e versek „a romantikus líra folytathatatlanságáról” (114.). Ami a két előbbi verset illeti, ezek – akárcsak a *Télben* (1848) – a természet idealizáló utánzásának klasszicista programja jegyében születtek, s a költészet eszményítő erejének elvesztését panaszolják; képanyaguk is jellegzetesen romantika előtti. A *Letésem a lantot* kulcsmetaforája pedig („Ha a fa élte megszakad, / Egy perccel éli túl virága”) nem a „szubjektum nyelvé”-nek és a szubjektumnak a haláláról szól (121.), hanem a kollektív ihlet elvesztéséről – egyenes folytatásaként a Petőfihez írt válaszlevél ismert toposzának („S mi vagyok én, kérded. Egy népi sarjadék, / Ki törzsömnek élek, érette, általa”).

A mediális szempontú megközelítéssel szembeni kétségek leginkább az *Előszó* – a továbbiakat is megalapozó – elemzése kapcsán vetődnek fel. Eisemann jól látja természet és írás/beszéd romantika által feltételezett viszonyát („a szót mint beszédet és a természetet [...] egymás médiumaiként fogja fel”, 127.), s az is bizonyos, hogy a későromantika lényegéhez tartozik ennek az ekvivalenciának a megkérdőjelezése. Azt azonban semmi nem támasztja alá, hogy a „midőn ezt írtam”, a „hallottuk a szót” és az „ünnepre fordult a természet” állításai közt az írás és a belőle megszólaló hang, illetve a természet romantikus azonosítása teremtene kapcsolatot; így az sem igazolható, hogy a „szó” azért indítja meg a pusztulás vízióját, mert „a két médium – az anyagi és az anyagtalan – elszakad egymástól” (132.).

Az ilyenfajta kételyek fölerősödnek azon értelmezések olvastán, amelyek egyszerűen összeegyeztethetetlenek az illető szövegekkel. Utaltam már erre *Vojtina levelei* kapcsán – s ha már Arany költészettanánál tartunk, *A sárkány* elemzése is ide tartozik. A vers nem mediális kérdéseket tárgyal, mint ahogyan Eisemann értelmezi (220–221.), hanem „ideál” és „reál” viszonyát (gyakorlatilag a „reál vegyületű ideálköltészet” programját kifejtő III. „töredékes gondolat” tréfás parafrázisa); de ilyen a „lángoló papír” képzetére alapozott okfejtés is, Petőfi Aranyhoz írt levele kapcsán (227–228.). Eisemann gyakran teremt vitatható kapcsolatot 19. századi és modern, későmodern versek közt azon az alapon, hogy szerepel bennük egy számára fontos mozzanat, például utalás az írás aktusára („Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég” – „Verset írunk, ő fogják ceruzámat” és a többi). A könyvnek ezek a helyei arra világítanak rá, milyen veszéllyel jár, ha az elemzett szövegek intencióit önkényesen alávétjük saját (mégoly fontos) szempontjainknak.

Bizonyos, hogy a későromantika mint korszakkonstrukció új távlatokat nyitott a magyar irodalomtörténet számára. Ám az is nyilvánvaló, hogy a korszak egy-szempontú elemzése – bármennyire játszott alapvető szerepet e szempont a korszak megalkotásában – nem alkalmas annak átfogó értelmezésre. A könyv ellentmondásai elsősorban abból adódnak, hogy szerzője a medialitás szempontját erőltette rá olyan jelenségekre, amelyeknek ahhoz érdemben nincs közük. Eisemann György kezdeményezése olyan folytatásra vár, amely a mediális vizsgálatok vitathatatlan eredményeit egy sokrétű korszakértelmezésben helyezi el.

S. Varga Pál