

Kölcsey Ferenc és a nemzeti hagyományok

Vajon mi bánthatta Kölcsey Ferencet az 1826 és 1827-ben Kazinczy Ferencsel tartott vitában, az ún. *Iliászi pörben*, amelyet az első, az irodalmi művek tulajdonjogáról zajló nyilvános polémiaként tart számon a magyar irodalomtörténet-írás? A kérdés megválaszolásához érdemes az *Iliászi pör* gyökeréig visszanyúlnunk. 1817-ben Szemere Pál elküldi Kazinczynak az *Iliász* Kölcsey által addig lefordított részeit (az első éneket teljes egészében, a második és harmadik énekből már csak töredékek készültek el). Ezeket Kazinczy azonnal továbbítja – az akkoriban ugyancsak Homérosz eposzának magyarra átültetésével foglalatосkodó – Vályi Nagy Ferencnek, aki az így kapott darabokat (nem tudni: mennyire a széphalmi mester ösztönzésére vagy mennyire önszántából), a forrás megnevezése nélkül építi be saját munkájába. Közben Vályi Nagy 1820-ban meghal, s ezért a szerző műveinek poszthumusz kiadása a széphalmi mesterre hárul. Kazinczy a kiadás elé készített előszavában (1821) azonban nem csupán kijelöli Vályi Nagy *Iliász*-fordításának az eszmetörténeti és fordítás-poétikai jelentőségét, de egyidejűleg az utódoknak, így Kölcseynek a Homérosz-átültetések majdani történetében betölthető (és betöltendő) szerepét is előre meghatározza. Mint írja, bár Vályi Nagy munkája ellen számos kifogás emelhető, ám mindaddig örülhetünk „új birtokunknak [...], míg egy más Fordító, a’ *Vályi-Nagy*’ szellemében, de szerencsésebb csillagzatok alatt, a’ nagy munkát megteheti. Kölcsey ahhoz már hozzá [is] fogott, ’s olly szorgossággal, a’ hogy a’ Régiség Írójít szóllaltatni kell.” Kazinczy szerint Vályi Nagy tehát nem pusztán *egyik* lehetséges kezdőpontja egy éppen megalakuló-félben lévő fordítói hagyománynak. Kifejezetten azt állítja, hogy az általa Vályi Nagynak tulajdonított, ám nagy valószínűséggel eredetileg éppen Kölcseytől kölcsönzött irány, amely a *Halotti beszéd* nyelvét felhasználva kívánt archaikus színezetet adni egy antikvítás korabeli epikus szöveg magyar nyelvű megszólaltatásának, önmagában érdemes a folytatásra. Ráadásul Kazinczy, mintha csak előre látta volna a majdani bekövetkező fejleményeket, már az előszó megírásának idején érvényteleníti ellenfeleinek lehetséges érveit. Amennyiben Kölcsey úgy dönt, hogy 1817-ben félbehagyott munkáját befejezve, mindenfajta kommentár nélkül megjelenteti saját fordítását, akkor egyedül a széphalmi mesternek az előszóban megfogalmazott jóslatait váltja valóra, és így méltán tekinthető Vályi Nagy örökösének (lemondva ezzel a kezdeményezés jogáról). Ha viszont mindennek ellenére kiáll az elsőség vitatásának a jogáért, akkor eleve vesztes pozíciót foglal el abban a vitában, amelyben kizárólag Kazinczytól függ, hogy elismeri-e a plagizálás lehetőségét.

Kazinczy erre már akkor utal, amikor nem tartja kellően körültekintőnek vitapartneré utánzás (imitáció) és plágium (lopás) különbségéről alkotott meghatározását. Szerinte egyáltalán nem biztos, hogy Kölcsey akár őt, akár Vályi Nagyt plágiummal vádolná, ha fordítása egyszer már megjelent volna nyomtatásban. Az ilyen esetben, mint Vályi Nagynál, azaz még a kölcsönzés forrásának a megnevezése nélkül is, Kölcsey inkább lenne büszke saját írói teljesítményére, mintsem hogy lopás vádjával akarná megbélyegezni bármelyik utánzóját. Mint ahogy valószínűleg akkor sem beszélénk egy irodalmi mű illetéktelen eltulajdonításáról, ha mindkét szerző munkája kéziratos formában maradt volna fenn (igaz erről Kazinczy már nem szól, de következik az általa mondottakból). Más szóval Kölcsey meghatározása ugyanazon eljárás mód legitím és illegitím használatáról azért nem kielégítő Kazinczy szerint, mert ennek értelmében más megítélést von maga után, ha ugyanaz a kölcsönzött részlet megmarad az őt eredetileg hordozó mediális közegben (kézirat→kézirat, nyomtatás→nyomtatás), és mást, ha közben hordozót vált. Ami azt jelenti, hogy vagy a

nyomtatás nem ártatlan lejegyzése egy kéziratnak, vagyis a mű státusza megváltozik a közzététel során (a műalkotás múlté ekkor nagyban függne mediális hordozójától), vagy ez a különbségtétel lényegtelen és egyedül csak az olvasónak tulajdonítható. Kölcsey azon igénye tehát, hogy Szemere egy nyomtatott médium oldalain mutassa be az illetéktelen eltulajdonítás tényét, így azért marad sikertelen, mivel éppen ez volt az a hordozó, amely lehetővé tette Kazinczy vele üzőtt tréfáját. Nem szabad elfelejtenünk, hogy Vályi Nagy nyomtatásban megjelent fordítása egyszer már anélkül fogadtatta el magát a szerző saját munkájaként, hogy közben bármi is utalt volna egy idegen forrás jelenlétére. Ráadásul Kölcsey és Szemere éppen olyan jóvátétel reményében fordulnak a nyomtatás médiumához, amelyre az (az előbb említett okoknál fogva) szükségképpen alkalmatlan. Ha ugyanis a nyomtatás mindennek ellenére alkalmasnak mutatkozna saját eredetének a kifejezésére, akkor a szövegnek már Vályi Nagy *Iliász*-fordításának a megjelenésekor kellett volna jeleznie egy másik szerző legalább látens közreműködését. De ha mégsem, akkor Kölcsey és Szemere most is csak arra az olvasóra számíthat, akinek a döntése Kölcsey számára aligha kielégítő.

1. Új műfogalom – a műalkotás lehetséges világa

A fenti ellentmondásokon túl még számos érv szól amellett, hogy ne olvassuk az *Iliázi pört* egyszerűen a magyar irodalom első, a plágium mibenlétéről szóló polémiájaként. Ennek életrajzi, és további logikai bizonyítékai vannak. Egyrészt Kölcsey már legalább 1817 óta (de 1820-tól biztosan) nem foglalkozott a fordítás befejezésének és publikálásának a gondolatával, aminek egyik oka, hogy lasztóci tartózkodása alkalmával Kazinczynak küldött leveleiben ekkor már elvi szinten is elutasította a fordítások időszerűségének a kérdését. Mint írja, az írónak „szükség gondolóra venni, micsoda Epochában legyen a’ Nemzet”; és ha egyszer az olvasóként felfogott népet egyedül „a’ maga gyengéjénél fogva lehet a’ jó útra leghamarabb vinni”, amely nép most inkább az eredeti, mint a fordított műveket kedveli, akkor az írónak főképp az előbbiekből kell példákat nyújtania. Másrészt a polémia kibontakozásának első állomása csak 1823-ra tehető (ekkor is csak a magánlevelezés szintjén), tehát viszonylag sok idő telik el Vályi Nagy műveinek 1821-es poszthumusz kiadása, és a vita kezdetének (valamint megjelentetésének) az időpontja között, amely már önmagában megkérdőjelezheti, hogy valóban az irodalmi eltulajdonlás bizonyítása szerepelt-e Kölcsey eredeti elképzeléseiben. Ezt támaszthatja alá, hogy Kölcsey már a vita idején többé-kevésbé tisztában lehetett azzal a ténnyel, hogy a nyomtatás nem hogy nem alkalmas saját igazának érvényesítésére, de esetlegesen egy ennél még sokkal rosszabb helyzetbe sodorhatja a polémia résztvevőjét: „Én láttassam e Eltulajdonítónak, ha egykoron megjelenek, és pedig a’ Vályi Nagy’ tolvajának? Ez a gondolat, [...] elszenvedhetetlen!” Ez esetben arról, hogy melyik az eredeti, pusztán a megjelenés sorrendje döntene, ami aligha elégséges bizonyíték a művek eredetiségének létmódja szempontjából. Harmadrészt, és talán ez a legfontosabb érv, mai szemmel felettébb meglepőnek tűnhet, hogy a magyar irodalomtörténet első plágiumról szóló vitája épp egy fordítás körül bontakozik ki. Hiszen a fordítás célja, legalább mai, közkeletű felfogásának értelmében, főként az, hogy az adott idegen nyelven beszélni és olvasni nem tudó közönség számára anyanyelvén tolmácsolja az adott írásművet, amelyben a fordító legfeljebb egyfajta szolgálatot teljesít, és ezért személye háttérbe szorul az eredeti művel és annak szerzőjével alkotott viszonyában. (Ebből adódik, hogy az esetek többségében a fordító nevét nem szoktuk megjegyezni, míg a lefordított mű szerzőjét igen.) Ezért sokkal kézenfekvőbb megoldásnak tűnik, ha az *Iliázi pört* annak a szemléletváltásnak a mentén vesszük szemügyre, amely nem plágium és eredeti szembeállításában, hanem az irodalmi művek létmódjának változó megítélésében választja el a felek nézeteit egymástól.

A nézetkülönbségek már a fordítás elméleti kérdéseiben egyértelműen megmutatkoznak. A széphalmi mester elsősorban *nem* azért fordul korának német nyelvű prózájához, hogy magyartásaival olvasói hézagossá mondható idegen nyelvű ismereteit kiegészítse, hanem hogy a hazai irodalomból szerinte mindaddig fájóan hiányzó társalgási stílus elemeit egy, az övénel magasabb szinten álló kultúra mintája alapján sikerüljön pótolnia. Miként írja, „a’ fordítás lassanként az idegen nyelvek’ szépségeit hozza a’ miénkbe, és éreztetvén, hogy hol maradánk sokkal hátrább az idegennél, végre meggyőz a’ felől, hogy ha egy lineában [sorban] akarunk valaha ezeknek íróikkal állani, újítani kell nyelvünkön.” Kazinczy számára éppen ezért a műalkotás felidéző-ismétlő, nem pedig újraalkotó funkciója a fontos. Kis János egyik munkája például annak köszönhetően nyeri el a mester tetszését, hogy a magyar szöveg olvasása közben is a németnek majd minden „zengzete” elevenedik meg befogadói előtt. Ahogyan azonban Kis költeménye pontosan azért tekinthető kiválónak, mert abban a választott minta annak ellenére jól felismerhető marad, hogy eközben teljesen más természetűvé alakul, úgy a fordító sem akkor jár el helyesen, ha megpróbálja érzékeltetni az eredeti minden sajátosságát. Ebben az esetben nem jönne létre egyéb, mint egyfajta rossz másolat Kazinczy szerint. Míg ha a fordító csak azokat az elemeket emeli át a befogadó kultúra közegébe, amelyben az eredeti vagy hiányt pótol, vagy felülmúlja a célkultúra éppen adott szintjét, akkor az átültetés valóban egy művelődésfejlesztő program teljes jogú részévé válhat. Mint írja, „nem vala kötelességem úgy fordítani, hogy épen semmi változást ne ejtsék, hanem hogy el ne rontsam az Originált”, amelyhez inkább az „egész dolgot kell adni”, nem pedig az eredeti minden részletét. Más szóval Kazinczy számára a fordítás egyfajta lehetséges (még hozzá szabadon használható) eszköz a művelődés ideális állapotához vezető úton, amely az eredetivel alkotott viszonyában jobb lehet, de rosszabb semmiképpen sem.

Éppen ezt kifogásolja Kölcsey. Szerinte a széphalmi mester akkor keveredik ellentmondásba saját művelődésfejlesztő programjával, amikor fordítás helyett igazából az imitáció eszköztárát alkalmazza. Úgy véli: nincs könnyebb, „mint követni [imitálni], az originalt megszépíteni”, annál viszont nincs nehezebb, mint „az Originálnak minden sajátosságait – a’ lehetőségig – felfogni”. Miközben szerinte egyedül csak olyan fordítások járulhatnak ténylegesen hozzá a nyelv gazdagodásához, amelyek az eredeti „színét megtartják”, „[ú]jabb oldalt, hajlékonyságot, színt” kölcsönözve ezáltal magának az anyanyelvnek, addig Kazinczynál a legkülönfélébb írók stílusa ugyanolyan maradt. Ennek oka, hogy a széphalmi mester a külföldi alkotásoknak kizárólag csak azokat az elemeit tartotta követendőnek, amelyek a hazai kultúra jelenlegi állapotát valóban felülmúlják. A fordítónak Kazinczy felfogásában tehát azért van meg minden joga, hogy bizonyos részletekre korlátozza tevékenységét, mert az irodalom olyan általánosan elfogadott igazságokat közvetít, amelyeknek létezése nem függ az őket hordozó nyelvi formák közegétől. Az író már eleve készen kapott és megtanulható stratégiákat alkalmaz, és legfeljebb azért fordul idegen példányokhoz segítségért, hogy művének ezt a közvetítő funkcióját minél inkább felismerhetővé tegye.

Ehhez képest Kölcsey *Iliász*-fordítása merőben új. Szemere Pál például egyenesen úgy látja, hogy „Kölcsey oly Homérral próbála adni a magyaroknak, a’ millyennel egy nemzet sem bírt, a’ millyennel egy nemzet sem fog soha bírni, mert olly *hűséggel* járt el tisztében, hogy Origináljának még Nyelvkorát is általhozta fordításába.” – Ráadásul „[N]em olly híven, még hívebben [...] nemcsak azt kérdező: Vallyon nem marad e el egy vonás? hanem azt is, hogy Homér a’ *Latiatuc* [azaz a *Halotti beszéd*] korában a’ maga hőseit mint szállaltatná meg magyarul”. Míg egyfelől úgy tűnik, hogy Kölcsey munkájának minden pontján ragaszkodik a forrásszöveg eredeti jellemzőinek az érzékeltetéséhez (beleértve ebbe a görög szöveg szerzőjének szükségtelen, vagy esetleg hibásnak tekinthető megoldásait), addig másfelől,

szándékosan meg is haladja ezt a célkitűzést. Annak köszönhetően, hogy úgy tesz, mintha a görög klasszikus a 12. századi *Halotti beszéd* nyelvén szólaltatta volna meg alakjait, Kölcsey a fordító (utánképző) szerepéből egyenesen társszerzővé (alkotó) lép elő. Miközben ennek segítségével felhívja olvasói figyelmét az őket és a forrásszöveget elválasztó, meglehetősen nagyinak mondható időbeli távolságra, a fordítás kérdését már egyértelműen nyelvi problémaként veti fel. Kazinczy Sterne-fordítása ebből a szempontból pontosan azért kevésbé sikeres szerinte, mert a mesternek előbb próbát kellett volna tennie, hogy „a’ nyelvnek ezen oldalra [ti. humoros oldalára] nézve vagynak e kincsei”. Mint mondja, „a’ hol az Originálban [ti. az ilyen oldalra jellemző eredeti művekben] hüves [hiány] van, ott a’ fordításban se álljon egyéb.” Más szóval annak feltétele, hogy egy fordítás sikeresen megvalósulhasson, már eleve feltételezi a hasonló típusú, ámde eredeti művek anyanyelvi közegben való meglétét.

Csakhogy Kölcsey valójában éppen egy ilyen, érvényes minta hiányában kénytelen végrehajtani ezt a feladatot, amennyiben a *Halotti beszéd*, legalábbis műfaját tekintve (temetési búcsúztató), aligha sorolható az epikus hagyománnyal rendelkező szövegek csoportjába. Ahhoz, hogy eleget tehesen ennek az elgondolásnak, úgy kell lefordítania Homérosz *Iliászát*, hogy a hazai környezetből mindaddig hiányzó, az áthasonításhoz viszont elengedhetetlenül szükséges mintát egyidejűleg szintén megteremti. Az eredmény nyilvánvalóan egy olyan, előzmények nélküli költői mű, amely az isteni teremtettség természetét, és az ennek köszönhetően létrejövő, teremtett természet teológiai modelljéhez hasonlóan, nemcsak önálló világgal rendelkezik, de képes tanúskodni saját alkotójáról.

Erre utal Kölcsey a Szemerének írt, az *Iliászi pörben* első levelének leibnizi hasonlatával. Miközben a széphalmi mester akkor is inkább egy mintát követ, amikor látszólag eredeti művet hoz létre (mint az *Erdélyi levelek* esetében), jóllehet ilyenkor a követés nem annyira a műfaji hagyományra, mint a külső természetire irányul (Kazinczy saját bevallása szerint az *Erdélyi levelek* „nem teremtés, hanem csak leírása annak[,] a’ mit láttam.”); addig Kölcseynél a leibnizi principium indiscernibilium (az elidegeníthetetlen önazonosság) elvének alkalmazása az *Iliász*-fordításra, amelyet a „Nagy Ferencz’ Homérja majdnem semmivé tett”, messze túlmutat az utánzás kategóriáján. Ez azt jelenti, hogy a műalkotás azért azonos önmagával, mert az, a leibnizi, számos lehetséges világ mellett, olyan önálló, zárt világot alkot, amelyre csak saját törvényei érvényesek, és amelyre éppen ezért nem alkalmazható a valós (Isten által legjobbnak tartott) világ iránti hűség követelménye. Mivel sokkal inkább ez utóbbi ellenében, vagy attól függetlenül keletkezik, méghozzá úgy, hogy kitalálója nem veszi figyelembe egyetlen korábban keletkezett hasonló természetű teremtmény egyetlen törvényszerűségét sem, sőt, a keletkezés folyamán önmaga alakítja ki az újonnan létrejövő belső szabályrendszerét, így ebből az következik, hogy az ilyen műalkotás elviekben nem is reprodukálható. Vagy ha igen, akkor az már mindenképpen kimeríti az irodalmi eltulajdonlás fogalmát.

2. Következmények – a homéroszi görögség példája

A műalkotás létmódjában bekövetkező, előbb elemzett szemléletváltás azonban alapvető átalakulásokat idéz elő a művek befogadásának addigi bevett gyakorlatában is. Ez leginkább Csokonai példáján érzékelhető, aki ebben a tekintetben főként Kazinczyhoz áll közel. Nála még egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy a szerző által a műalkotás céljaként megjelölt illúziót, az olvasó a valósággal való összefüggésben érzékelje: „A’ ki [...] azt hiszi, hogy az én Póémámban [itt: komikus eposzomban] leírott Személyek, lehetetlen, hogy valóságos és élő Személyek ne volnának, ’s hogy a’ tőlem előadott történeteknek nem másoknak, hanem

igazság után írottaknak kell lenniük”, az „*elámúlt*; és én minden bizonnyal, legalább Ő rá nézve – *poéta* vagyok.” Az olvasó azért tudja, még hozzá anélkül felcserélni az irodalom fiktív világát a valósággal, hogy erről eközben bármiféle tudomása lenne, mert a művek fikciója még kifejezetten a valóság törvényei alapján értelmezhető. Sőt, úgy tűnik, a művészet alapvető célja: egy olyan illúzió felkeltése, amely kifejezetten ennek a cserének a maradéktalan teljesítésén alapul. A művészet ebben az értelemben tükörképe az Isten által létrehozott világnak.

Kölcsey viszont már egyértelműen szembeállítja egymással a hétköznapi igazságok megismeréséhez elengedhetetlen logikai gondolkodást, a vallási és művészi megismerés, kifejezetten csak e két utóbbira jellemző sajátos természetével: „A Religio [vallás] tulajdonképpen nem az értelemnek tárgya. Van bennünk bizonyos érzélem, melyet Religioi Érzélemnek nevezhetünk; melly, szint úgy mint a’ Szépnek Érzete, különböző emberekben különböző mértékkel találhatók: egyben kifejti magát, másban ki nem fejtve vagy elnyomatva vagy. Azt hiszem, hogy a’ Vallástalan úgy áll ezen tekintetben a’ Vallásoshoz képest: mint a’ poetai [költői] szellem nélkül született Grammatikus a’ maga Homérjához vagy Virgiljéhez.” Kölcsey szerint a vallási és a költészeti érzék emellett azért is képvisel teljesen önálló területet az ember képességei között, és azért nem alkalmazható rá az emberi intellektus bármely egyéb törvényszerűsége, mivel eredetére nézve mind a tudományos, mind pedig a történelmi megismerésnél korábbi: „Minden Vallás [...] olyan eredetre viszi fel magát, melly túl a’ Hisztóriának emlékein, túl minden tudománynak ’s vizsgálatnak kezdetén, a’ legrégebb ’s legtávolabb kornak homályában enyészik el.” Ami tehát kezdetben hétköznapi beállítódásunk számára még úgy tűnt, hogy megalapozója lehet a világunk egészére irányuló megismerésnek, arról kiderül, hogy nem csupán részleges, de alapjait egy másik lehetőségben lelheti fel. A folyamat éppen ellentéte az előre elvártak: nem a vallási vagy költészeti érzék egyfajta kiegészítője a logikai vizsgálódás képességének, hanem ez utóbbi születik egy bizonyos fajta megállapodás és szokás elsajátításának az eredményeként. Így kizárólag e képességek használóján múlik, hogy melyiket tekinti éppen megfelelőnek vizsgálódásához, de ebből még nem következik, hogy ezek közül bármelyik is a másik fölé rendelhető. Amennyire egy költői alkotás sikere attól függ, hogy befogadója mennyire képes átengedni magát az abban feltáruló világ törvényszerűségeinek, még hozzá anélkül, hogy eközben tekintettel lenne bármilyen objektívnek tetsző igazságra, ezzel egyidejűleg a valóság törvényeivel kapcsolatban is érvényessé válik, hogy az alapjukat képező bizonyosságok pusztán használói megegyezésein alapul. A három, ám valójában két lehetséges (tudomány vs. vallás és művészet) alternatíva a megismerés szempontjából így egymással egyenrangúnak tekinthető.

De akkor hogyan szerezhető meg egyáltalán ez a valláshoz és művészethez kötődő különleges érzék? Kölcsey erre a később *Nemzeti hagyományok* néven ismertté vált szövegében ad némi magyarázatot, amely először cím nélkül, VII-es szám alatt jelent meg, a Szemere Pállal közösen szerkesztett folyóirat (*Élet és Literatura*) nyitó kötetében, az ilyen kiadványok első darabjaihoz szokásosan rendelhető előszó tipikus helyén. A szöveg olvasata tehát nagyban függ attól, hogy eltekintünk-e a megjelenés kontextusától, és ennek megfelelően önálló tanulmányként kezeljük, mint ahogy ezt számos későbbi értelmezője teszi; vagy számot vetünk első publikációjának folyóiratbeli helyével, és előszóként tartjuk számon. Az első esetben joggal tekinthető a magyar irodalmi népiesség programját bejelentő egyik alapvető dokumentumnak, míg a második esetben, a benne megfogalmazódó kijelentések legfeljebb a közös vállalkozás egészére, vagy a folyóirat adott kötetére vonatkozathatók. Ez utóbbit valószínűsítheti, hogy az eredetileg az előszó részét alkotó közlemény csak Kölcsey halálát követően, a hagyaték életmű-kiadásba való rendezése során, valószínűleg Szemere közreműködésének köszönhetően nyeri el a *Nemzeti hagyományok* elnevezéssel ellátott végső

formáját (és tesz szert egyúttal az önálló mű státuszára!). A címet Szemere ráadásul Bajza Józsefnek a folyóirat köteteiről készített egykori kritikájából kölcsönözte, aki úgy próbálta meg kiiktatni a címtelenségből adódóan a kritikusra háruló nehézségeket, hogy az említésre méltó szövegeket az általa érvényesnek tartott olvasat rövid összefoglalásával pótolta. Így lett az eredetileg VII-es számból Bajza recenziójában először *A' nemzeti hagyományok' befolyásáról a' költésr'*, majd később az összkiadásban *Nemzeti hagyományok* címmel ellátott önálló tanulmány, vagy a folyóiratban úgyszintén cím nélkül megjelenő, pusztán *Harmadik rész-szel* megjelölt írásból Bajzánál *Körner' Zrínyijének megítéltetése*, az összkiadásban pedig *Körner Zrínyijéről* című önálló kritika. Ráadásul Kölcseynek ez az írása a nemzeti játékszín aktualitásának hangsúlyozásával zárul, amit a folyóiratban Theodor Körner *Zrínyi* című művének Szemere által készített fordítása, és Kölcsey arról készített recenziója követ, mely utóbbiak elfoglalják az adott szám jelentős részét. Ez is amellet szóló érv, hogy a szöveget ne önálló tanulmányként, hanem a folyóirat adott kötetéhez készített előszóként kezeljük, amely kifejezetten egyfajta kulcsot ad olvasójának a befogadáshoz. Ugyanakkor már Szalay László, a kiadvány egyik kortárs kritikusa is felhívta a figyelmet arra, hogy a folyóirat egyes kötetei, elrendezésük minden kaotikus látszata ellenére, úgy olvasandók, hogy azok tematikusan mindig egy műfaj problémái mentén szerveződnek. Más szóval mivel az első kötet meghatározó témája a dráma, így a VII-es számmal jelölt írás azért kerülhetett a kötet élére, hogy támpontokat kínáljon a kötet gerincét alkotó tematika megértéséhez, a benne bemutatott két fajta kulturális alternatíva elemzésén keresztül.

A szöveg beszélője (aláírója ugyanis nem más, mint egy bizonyos Cselkövi, aki a Kölcsey név elemeiből létrejött, nagyon is jelentésszerű anagrammának köszönhetően, egy meglehetősen furcsa identitásnak tekinthető), a két fajta lehetőség közül, mindenekelőtt az egykori görögség fejlődésének kulturális modelljét állítja példaként jelenkori társai elé. Állítása szerint, az egyes nemzetek fejlődése az emberi életkorok (eredetileg Hésziodosztól származó) mintája alapján értelmezhető: „Egész nemzeteknek, szintúgy mint egyes embereknek megvagnak az ő különböző koraik. Gyermekkorból virul fel ifjúságok, ifjúból érnek férfivá, s férfikoroknak erejét az öregségnek lankadása váltja fel.” Az ifjú kor hagyja maga után a nemzeti hagyományt, melynek tartalma: a hősi tettek és a korban élő héroszok dicső cselekedetei, valamint egy sajátos vallás, amelyeket a nemzet költői a kultúra egy későbbi állapotából, már a „nemzeti történet” idejéből visszatekintve alakítanak a közösség egészéhez szóló költészetté. Pontosan azért válhatott a homéroszi görögség ennek a kulturális modellnek az alapvető példájává, mert „az istenségi erők a hellén föld gyermekeiben individualizáltattak, s így egy félig religiói [vallási] sejdítésekkel, félig történeti hagyományokból öszvealkotott hazai mitológia készült, mely a maga ezerféleképpen különböző, gyakran csudálatos, de mindig mosolygó alakjában egy vidámon exaltált poézisnek örök tárgya lett, s ezáltal a görög poézist a görög hazaisággal elválaszthatatlanul öszveforrasztotta.” A körülmények ilyen szerencsés öszvjátékának köszönhető Homérosz, aki, mint írja, „nemcsak a maga költői elérhetetlen nagysága miatt érdemel figyelmet, hanem még sokkal inkább azon példátlan behatás miatt, mellyel ő az egész görög népet [...] a maga költői munkálkodása körében egyesítette”. Ezzel szemben a római kultúra szervesen fejlődését az teszi indokolttá, hogy miközben a görög hagyomány, „szakadatlan idősorban” és „tisztelőben” szállva „a késő unokákra, eredetiségét akkor is megtartotta, ha éppen idegen hatás alá került (ilyenkor, „mint valamely tündérpálcának csapásai alatt, [a kölcsönzött mozzanat] elváltoztatta színét és alakját” és „többé idegennek nem ismertetett”), addig a rómaiak túl korán kezdtek a náluknál fejlettebb szinten álló nemzetektől tanulni. Először hetrúriai, majd görög befolyás alá kerültek, és ezáltal a hazai kultúra „mint egészen idegen plánta nevedett fel” (a plánta kifejezés utal a nemzet életkorára), illetve a nemzet túlzott politikai ambíciói miatt, a hagyomány mitikus történeteit már idejekorán egyfajta történettudományi

érdeklődés pótolta. Mindez az oka annak, hogy a római költő nem tud olyan jótékony „öszveforrásban egyesülni” közönségével, mint Homérosz.

A szöveg logikájából tehát az következik, hogy a kultúra szerves vagy szervetlen fejlődésének a feltétele kizárólag a hagyomány használóinak tudatos döntésén alapul, és nem lehet függvénye a közösség természettől adott (vele született) egyéni sajátosságainak. Az érvelés szempontjából ez azért rendkívül fontos, mert ezen múlik, hogy az említett két alternatíva megismételhető legyen a történelem legkülönbözőbb korszakaiban, vagyis az, hogy valóban állítható-e a különböző nemzetek elé példaként. Amennyiben a kétféle modell eltérő mivolta természeti sajátosságokon alapul, akkor a görög és római nép esete egyszeri és így nem szerepelhet mintaként más nemzetek előtt; ha viszont valóban a közösség tudatos döntésének az eredménye, akkor minden népnek fel kellene fedeznie a saját Homéroszát.

Úgy tűnik azonban, hogy a beszélő számára akkor is sokkal több rejlik a görögységben, ha kifejezetten a két nép természeti tulajdonságait teszi a vizsgálat tárgyává: „Hazaivá lett félhítoriális mitosz az, mely ezen perspektívában rajzoltatik; de a rajzolatnak két fő pontjai (a trójai szökevények és a látiumi régiség homálya) behatásaikra nézve messze maradnak azon ragyogó táblának színeitől, mely a régi Hellást terjeszti elő, s mind azért, mivel különbözőséggel nem bírnak, mind azért, mivel a későbbi kor temérdek tette mellett igen parányi alakban jelennek meg: lelehetetlen vala, hogy a nemzettel valamely különösen lelkesítő öszvetételben állhassanak.” Innen nézve a római költő azért nem képes olyan közvetlen hatást gyakorolni befogadóira, mint tette ezt mondjuk Homérosz, mert a művészete alapját képező mítoszok *már eleve* különböznek a görögökétől. A különbség ráadásul a két nép költői által használt festészeti eljárás eltéréseiben rejlik. Míg a görög nép táblaképei plasztikusak és ragyogó színekkel vannak megrakva, addig a rómaiaké homályosak és a rajtuk feltüntetett hősök alakjai, legalábbis nagyságuk tekintetében, messze elmaradnak a jelenkor héroszaiéhoz képest. Ez akkor válik igazán fontossá, amikor a beszélő a hagyomány természetének művészi alkalmazhatóságát veszi szemügyre. „A hagyomány – mint írja – annál poétaibb alakot nyer magának, mennél több egyes történetekre oszlik fel, oly egyes történetekre tudniillik, melyek a regénység színét viselvén, az egésznek elevenítő fényt kölcsönözhetnek. A görög hagyomány tele van ilyenekkel [...]”, ami indokolja hatékonyságát. Annak a feltétele tehát, hogy egy hagyomány és az arra épülő művészet kellő befolyást gyakoroljon befogadóira, sokkal inkább az általa hasznosított képek jellegének és természetének a hatalmán múlik, mintsem az ezeket használók tudatos döntésein. Bár a római nép is rendelkezett a nemzeti költészet műveléséhez szükséges mítoszok képeivel, amelyeket később, valóban túl korán váltottak fel a kulturális fejlődés magasabb szintjén álló, egészen más természetű (mert az értelem működéséből következő) történettudományi érdeklődés képei, csak hogy ezek már ebben az eredeti formájukban *is* alul maradtak a görögök hasonló eszközrendszeréhez viszonyítva. Más szóval a néma kép őseredeti formája ebben a tekintetben úgy viszonyul a – fejlődés egy későbbi állapotából visszatekintő, magasabb szinten álló – szóbeliségen alapuló költészethez, mint a természet és az ezt megmunkáló kultúra egymással alkotott összefüggése. Az a nép, amelyik már ezen a kezdeti szinten sem tudja megvalósítani a közösség összekovácsolásának a feladatát, majd később, a nemzeti történet idejéből visszatekintő, nemzeti poézis korszakában szintén hatástalannak (vagy kevésbé hatásosnak) bizonyul.

Más alkalmakkor viszont a gondolatmenet egyértelműen visszatér a modellállítás logikájához. Az ilyen esetekben a beszélő nem hogy nem lát különbséget a két nép természeti adottságai között (azaz példájuk megismételhető), de a mítoszt alkotó képek, innen nézve már sokkal inkább azért tűnnek fontosnak, mivel egyedül ezek képezhetik a mindenkori művészet

fennállásának az alapját. Ilyenkor még az a római kultúra is pozitív instanciaként szerepel (igaz, csupán a későbbi európai fejlődés viszonylatában), amelyik egyébként, a szöveg egy másik pontján, még alulmaradt a görög művelődéssel szemben. Mint írja, főként az biztosította a „római státusalkotvány, patriotizmus és abból folyó nagyság” időtállóságát, hogy „mituson épült, s mitussal tápláltatott”. A rómaiak mindig „tisztelettel hevülő érzések közt pillantottak vissza a tettekkel gazdag jelenkorból a mitus szentté lett képeire”, aminek fő oka, hogy „jelenkor és valóság nagyon tiszta, nagyon emberi fényben állanak, midőn a hajdankor mesés ugyan, de hitelt talált tüneményei némiképpen emberfeletti világításban sugároznak.” Miközben a beszélő szerint a mítoszok eme sajátos képanyagát hasznosító költészet egyértelműen önálló világot alkot a befogadót övező környezet vizuális megjelenésével szemben, amely felépítésének logikájában ráadásul egyértelműen el is különül a jelenkor nagyon is emberi és nagyon is áttekinthető rendszerétől, aközben és azzal egyidejűleg, teljesen ismerős marad. A költészet tehát egy olyan, a nyelv által működtetett, ám elsősorban a látás érzékterületét megszólító médium, amely egyszerre hozza létre befogadójában a közelség és távolság benyomását. Mindkét feltétel az irodalom, és az ezt tápláló hagyomány optikai természetétől függ. Közeli, amennyiben a befogadó „testvéri formákat” lát „maga előtt lebegni”, miként tették ezt a görögök, akik a játékszínen saját nemzeti világukban lelték magukat; és távoli, amennyiben egy más törvények szerint felépülő egésznek alkot, a mindennapi gondolkodás száraz logikájával összehasonlítva.

A beszélő ugyanakkor nem hagy kétséget afelől, hogy milyen következményekkel jár, ha egy közösség, maga mögött hagyva a mitológia képi világát tartalmazó, kifejezetten csak erre a közösségre jellemző emlékezetét, egy idegen kultúra hatása alá kerül. Ez történt tulajdonképpen a római irodalommal, majd ez az európai nemzetek többségével, köztük a magyarral, amikor először a kereszténység váltotta fel a nemzeti hagyomány elemeit, később pedig maga a közösség vált hűtlenné saját múltja iránt. Mint írja, míg a görögöknél „a költés három fő nemei, eposz, dráma és líra egyforma varázslattal vonták a [...] nép egyetemét magokhoz”, addig a jelenkori költő „nem szűnik meg hazája fiaitól bizonyos távolságban állani”. Ennek oka, hogy a görög művész csupán kitisztult ízlést várt el befogadójától; ahhoz viszont, hogy a modern irodalom egyáltalán megértésre találhasson, a közönségnek már egyfajta antikváriusi tudásra van szüksége. A szöveg ezért egyértelműen a jelenkori irodalmak által előállított optikai víziók jellegét teszi felelőssé: „Melyik magyar ismerjen saját mezeire, ha rajtok Pán fújja a sípot, s Tytrius hajhássza bárányait? Melyik magyar találhassa fel magát saját nemzetiségében, ha nemcsak az idegen mitológia képeire, hanem ez vagy amaz római verselőnek ez vagy amaz sorában álló ez vagy amaz névre is emlékeznie kell, ha poétáját érteni akarja?” Az eredmény, csupán „valamely allegóriai tarka festés”, amit ha sikerül is megértenie az ilyen költészet olvasójának, semmiképpen sem gyakorol rá akkora hatást, mint amire az irodalomtól normális esetben számítani lehetne. Más szóval a költészet akkor működik jól, ha a tőle elvárható, elsősorban optikai jellegű illúzió megteremtése érdekében, olvasói semmit nem vesznek észre abból: milyen tevékenységet folytatnak. Az irodalomnak ugyanúgy egy időbeli távolság beiktatása nélkül kellene hatást gyakorolnia a megértésre, mint ahogy ezt, mondjuk, a festészet teszi, amely a képeken megjelenő térbeli formák segítségével, azonnal képes bevonni nézőjét az általa megteremtett képi világba; igaz, azzal az alapvető megszorítással, hogy a költészet ugyanezt, a szóbeli művészetekre jellemző egymásutánosság, időbeli közegében kénytelen végrehajtani.

Ennek a kivételes példája a magyar irodalomtörténetből Zrínyi Miklós és Ányos Pál munkássága. Az első azért, mert „magyar világot *szemlélnünk* énekeiben megnyílni, magyar világot eltarkítva napkeletnek alakjaival, s magok ezen alakok arra szolgálnak, hogy azon időnek szellemét még jobban érezhessük; minden tett, mozdulat, lélekvonás a történet

századát festi előttünk, semmi újabbkori jelenet a szcena elől vissza nem kapja lelkünket”. A második pedig azért, mert „érzése a nemzetiséggel s fantáziája a hon képeivel leginkább rokon. [...] kísérelvévé teszi a bajnoknak a poétát, s az új kort a régivel összekötve, e párosításban *egy költői középvilágot keres, melynek megszelidült, megnemesített fényében magát minden érző hazafi fellelhesse, s meglelkesítve lelhesse fel*” [kiemelések tőlem – ZTP.]. Ha az első az irodalmi festészet művelőjeként válik igazán élenjáróvá a magyar hagyományban, akkor a második mint olyan költő, aki kiválóan ötvözőtt egymással egy – alapvetően szóbeliségen alapuló művészetet –, az irodalomnak, az olvasóra igazából hatást gyakorló vizualitásával. Ez utóbbinak, a nemzeti költészet kialakulása szempontjából lehet jelentősége, hiszen ez az a pont, amikor a közösség költői, visszapillantva a „nemzeti történet” idejéből a mítosz szentté vált képeire, kép és szó összekapcsolásával létrehozzák a közösség egészét megszólító alkotásaikat, és megteremtik az irodalmi hagyományt.

Csak hogy már a gondolatmenetben betöltött zárványjellegük is sokkal inkább azt sugallja, hogy Zrínyi és Ányos példája egyszeri, és ezért nem megismételhető. Ezt támaszthatja alá, hogy a beszélő bár még számos szerző nevét megemlíti az áttekintés során, ám valójában egyikőjüket sem tartja alkalmasnak a példateremtésre. Tinódi szerinte alig tett többet annál, minthogy „újságleveleket” foglalt versekbe, Janus Pannonius pedig latinul írta műveit, s így a hatásuk messze alulmaradt akár Zrínyi, akár Ányos befolyásához viszonyítva. De ugyanez a véleménye az általa „pórdalnak” nevezett jelenségegyüttesről. Míg a történelmi tárgyúak, amelyeknek igazából meg kellene teremnie a hazai mitológiát, valójában, mint mondja, hiányoznak (leszámítva az *Emlékezzünk régiekről* kezdetűt, amelyet és az amelyhez hasonlókat inkább maga mögött hagyott, mintsem megőrzött a közösségi emlékezet). Arról nem is beszélve, hogy az „együgyű dalnak” ez a formája, amelyből később egy „selmai ének”-nek [*Osszián*], vagy éppen egy Iliásznak kellett volna támadnia, gyökeresen eltér a népdalról alkotott, mai felfogásunktól. A népdal jelenkori változatáról, amely jellegében feltételezhetően már sokkal közelebb állna a mai fogalmainkhoz, pedig lesújtó véleménye van. Ez utóbbi, ha történelmi tárgyú, akkor legfeljebb a kurucvilágig nyúlik vissza (azaz nem elég régi ahhoz, hogy mitológiává alakulhasson), azok viszont, amelyek „a szempillantat személyes érzéseit zengik el”, azokról azt állítja, hogy alig többek, mint „üres, ízetlen rímjáték”.

Egyedül a drámaíró előtt nyílik meg az út, hogy az általa előállított képeken keresztül közvetlen hatást gyakoroljon befogadóira, amelynek elsősorban műfajelméleti okai vannak. Mint írja, „[a] poézis minden nemei közt ez áll a közönséges életkörrel legegyszerűs, s legkönnyebben érezhető öszvefűgésben. Az eposz és líra mindketten *életet hagynak szemeink előtt lebegni, de ezen élet a poétával együtt tűnik fel, s bizonyos távolságban, bizonyos emelkedésben áll felettünk: a drámából ki kell a poétának tűnnie, mellettünk és körülöttünk ömledez a megnemesített élet, s családásunk a való színét kapván meg, kikelni látszunk önmagunkból s észrevétlenül a költő világába vegyülünk*” [kiemelések tőlem – ZTP.]. Mivel tehát az ismert műnemek közül, már csak a drámaíró művészete nem igényli az általa megteremtett világ elfogadtatásához a közösségi mitológia hitelesítő fedezetét, így ez az a pont, amikor a nemzet költői, egy műfaj pusztán művelésével, akár még a nemzet kollektív emlékezetének fájó hiánya ellenére is létrehozhatják a közösségi irodalom fogalmának egy merőben új típusú alapját. Ez előtt az új típusú irodalom előtt azonban majd minden bizonnyal a színművek fiktív világa fog példaként lebegni, hiszen ez az a mérce, amelyhez a kritikusok véleményeiket szabják, de egyidejűleg ez az a műfaj, amelyet a folyóirat nyitó számának majd be kell mutatnia a konkrét színműveken és az azokról készült recenziókon keresztül.

Felhasznált és ajánlott irodalom

M. H. Abrams: *Addisontól Kantig: Modern esztétika és az irányadó művészet*, ford.: Mánfai Alice, Jelenkor, 1997/5, 501–520.

Bajza József, *Muzárion. Új folyam. I. füzet*, Kritikai Lapok, 1834, IV. füzet, 3–57.

Élet és Literatura. 1826. Első, második, harmadik, negyedik rész, Pesten, Petrózai-Trattner Mátyásnál.

Élet és Literatura. 1827. Második kötet. Ötödik, hatodik, hetedik, nyolczadik, kilenczedik, tizedik rész, Petrózai-Trattner Mátyásnál.

Ferenczi Attila, „*Nem hazai plánta*”: *Az antik paradigma Kölcsey Nemzeti hagyományok című írásában*, Ókor, 2006/1, 15–19.

Fried István, *Irodalomteremt(ő)dés és és/vagy (mű)fordítás: Fordítói kétségek és bizonyosságok a 18–19. század fordulóján a magyar irodalomban*, Literatura, 1997/3, 286–301.

Gyapay László, „*A' tisztább ízlésnek regulájival*”: *Kölcsey kritikusi pályakezdése*, Bp., Universitas, 2001.

Kölcsey Ferenc, *Összes művei I*, s. a. r.: Szauder József és Szauder Józsefné, Bp., Szépirodalmi, 1960.

Kölcsey Ferenc, *Minden munkái: Irodalmi kritikák és esztétikai írások I. (1808–1823)*, s. a. r., Gyapay László, Bp., Universitas, 2003.

Kölcsey Ferenc, *Minden munkái: Levelezés I. (1808–1818)*, s. a. r. Szabó G. Zoltán, Bp., Universitas, 2005.

S. Varga Pál, „... *az ember véges állat...*” (*A kultúrantropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey*), Fehérgyarmat, 1998 (Kölcsey Társaság Füzetei 10.).

S. Varga Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bp., Balassi, 2005.

Szalay László, *Észrevételek a' Muzarion' III. és IV. kötetéről*, Pesten, Fűskuti Landerer Lajos betűjével, é. n. [1830]

Taxner-Tóth Ernő, *Kölcsey és a magyar világ*, Bp., Akadémiai, 1992.

Martha Woodmansee, *A zsenialitás és a szerzői jog: A „szerző” létrejöttének gazdasági és jogi feltételei*, ford. Kiséry András, Vulgo, II. évf., 3–4–5. szám, 363–378.

Zákány Tóth Péter, *Elkülönülő irodalmunk kezdetei (1826: Megjelenik az Élet és Literatura) = A magyar irodalom története: 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, Bp., Gondolat, 2007.