

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

ÜNNEPI SZÁM A  
60 ÉVES KARDOS TIBOR  
TISZTELETÉRE  
II.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1969

XV. ÉVF.

JANUÁR—DECEMBER

1—4. SZÁM

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

FELELŐS SZERKESZTŐ  
KARDOS TIBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, GÁLDI LÁSZLÓ, HORÁNYI MÁTYÁS, KIRÁLY GYULA,  
MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

*E szám munkatársai:* Köpeczi Béla egy. tanár, az MTA lev. tagja; Radnóti Sándor tanár-kritikus; Szigethy Gábor tud. munkatárs; Szauder József egy. tanár, kandidátus; Szenczi Miklós egy. tanár, kandidátus; Csányi László irodalomtörténész; Király Erzsébet egy. tanársegéd; T. Erdélyi Ilona tud. kutató; Király Gyula egy. adjunktus; Rajnai László író; Koltay-Kastner Jenő egy. tanár, a tudományok doktora; Fogarasi Miklós egy. docens, kandidátus; Benedek Nándor egy. docens, kandidátus; Ferenczi László tud. kutató; Komlós Aladár c. egyetemi tanár, a tudományok doktora; Gál István könyvtáros; Pálffy Endre egy. docens, kandidátus; Sallay Géza egy. docens, kandidátus; Horányi Mátyás egy. adjunktus; Tétényiné Halász Mária egy. adjunktus; Dobossy László egy. tanár, kandidátus; Mádl Antal egy. docens, kandidátus; Folco Tempesti főisk. tanár, író (Róma); Képes Géza tud. kutató; Kolozsvári Grandpierre Emil író; Rába György tud. kutató; Madácsy László egy. docens, kandidátus; Jaroslava Pašiaková egy. adjunktus (Pozsony); Vittore Branca egy. tanár, a Fondazione Giorgio Cini főtitkára (Padova); Szabó György tud. kutató, író; Gáldi László c. egyetemi tanár, a tudományok doktora; Rév Mária egy. docens, kandidátus; Kardos Tibor egy. tanár, az MTA lev. tagja; Caterina Tropea egy. lektor; Herczeg Gyula egy. magántanár, szakfelügyelő.

AZ ÜNNEPI SZÁMOT ÖSSZEÁLLÍTOTTA

FOGARASI MIKLÓS és SALLAY GÉZA

SZERKESZTŐSÉG

BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

TECHNIKAI SZERKESZTŐK

FALUBA KÁLMÁN és SZABÓ GYŐZŐ

A Filológiai Közlöny

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.



## Fénelon Telemachosának első magyarországi fordítási kísérlete

KÖPECZI BÉLA

A Fénelon-kutatók a *Télémaque* magyarországi elterjedését a XVIII. század közepére teszik.<sup>1</sup> 1750-ben jelenik meg ugyanis Gregorius Trautwein latin fordításának kassai kiadása,<sup>2</sup> amelyet a jezsuiták használnak fel oktatásukban. 1755-ben ugyancsak Kassán, a jezsuiták nyomdájában<sup>3</sup> lát napvilágot Haller László magyar nyelvű fordítása s valószínűleg népkönyv lesz, a század végéig számos kiadást ér meg. Zoltán József 1753-ban elkészült magyar nyelvű fordítását 1783-ban adják ki Kolozsvárt a Református Kollégium betűivel.<sup>4</sup> A *Telemachos* népszerűségére jellemző, hogy egy Hriágyel Márton nevű sajtó-püspöki plébános, a Trautwein-féle latin változatot véve alapul, magyar versekbe szedi a történetet.<sup>5</sup> Ráday Gedeon<sup>6</sup> a *Telemachos* elejét mondja el négyes és páros tizenkettesekben, illetve hexameterekben verselési próbaként.

Mindezek a fordítások akár katolikus, akár protestáns szerzők művei, a felvilágosult abszolútizmus ideológiáját kívánják terjeszteni. Hogy mennyire joggal vagy jogtalanul, az más kérdés, de ezt a tényt regisztrálnunk kell. Tegyük hozzá, hogy a század végén Óz Pál vagy Kiss János nem elégszenek meg a fordításokkal, hanem az eredetit is olvassák s a felvilágosult abszolútizmuson túl mutató következtetéseket is levonnak belőle. Ne feledjük, hogy a „század isteni könyve” — ahogy a *Télémaque*-ot Montesquieu nevezte — a forradalmárokat is inspirálta. Saint-Just mondotta Fénelon utópiájára hivatkozva: „*Nous voulons fonder Salente*”.

<sup>1</sup> Baranyai Zoltán: A francia nyelv és műveltség Magyarországon. A XVIII. század. Bp. 1920; Eckhardt Sándor: *Télémaque en Hongrie*. Revue des études hongroises et finno-ougriennes 1926. 1–4. sz.

<sup>2</sup> Francisci Feneloni... *Telemachus Gallice conscriptus, ob amoenissimum tum tradende, tum addiscende christianae politicae methodum in omnes fere Europae linguas transfusus, nunc nitidior latinitate donatus* R. D. P. Gregorio Trautwein Can. Reg. ad Exemptas Insulas Wengenses Collegii S. Arch. Angeli Michaelis Ulmae Professo et Capitulari, Cassovie, Typis Academicis Societatis Jesu, Anno MDCCL.

<sup>3</sup> A következő kiadást használtam: Telemakus bujdosásának történetei, melyeket francia nyelven irtt Fenelóni Saligniák Ferencz Kameráki Érsek. Magyarra fordított Haller-Kői Haller László gróf úr, hajdan Tekéntetes Nemes Máramaros Vár-megyének Fő-ispánnya. Második nyomtatás, MDCC LVIII. Kassa, nyomtatott a' Jesus Társasága Académiai betűivel.

<sup>4</sup> Telemakusnak, az Ulisses Fiának Bujdosásai, melyet frantzia nyelven irt Feneloni Saligniák Ferentz, Kameráki Érsek. Magyarra fordított néhai med. Doctor Zoltán Jo'sef 1753-ik esztendőben. Kolo'svárott, nyomt. A' Réform. Kollégium Betűivel, Kaprontzai Ádám által, 1783-dik eszt.

<sup>5</sup> Kozma Antal: Fénelon *Télémaque*-jának egy XVIII. századi magyar verses feldolgozása. Pécs 1932.

<sup>6</sup> Arany János: Ráday Gedeon. Koszorú 1864 és Összes Munkái V. Bp. 1892. *Vas Margit*: Ráday Gedeon élete és munkássága. Bp. 1932.

Az eddigi kutatások semmit sem tudtak arról, hogy már a Rákóczi-szabadságharc idején is történt kísérlet a *Télémaque* magyarországi népszerűsítésére. Az Országos Levéltár Rákóczi-szabadságharc levéltárában (I. 1. Caps. A. 1. Fasc. 10.) megtaláltam egy latin fordítás elejét, mely ezt a címet viseli: *Eventus Telemaci, Filii Ulyssys*. A fordítás összefűzött levél formátumú 12 lapos füzetben őrződött meg, a lapokon széles margó maradt a javításokra. Az I. könyvet tartalmazza egészen addig a részig, ahol Telemachos elmeséli, miként mentette meg életüket Mentor Szicíliában.

A fordítást és mellette az eredetit az alábbiakban közlöm. A francia szöveg az egyik egykorú 1703-ban Hágában megjelent változatot követi.<sup>7</sup>

Eventus Telemaci, Filii Ulyssys (sic!)

Discessu Ulyssis inconsolabilis Calypso pro dolore suo infoelicitati sibi ducebat immortalitatem. Non caverna eius dulci cantu vocis suae resonabat, nec tryphae ei servientes eam alloqui audebant; spaciabatur sepe sola in florenti cespite, cujus insulam perpetuum ver circumdabat, sed amoenitas loci procul a moderando dolore suo in mentem eius revocabat tristem Ulysis memoriam, quem toties [sibi adesse vi]\* antea secum adesse viderat. Persistebat sepe immobilis in litore maris, quod suis aspergebat lacrimis, et continue circumspiciens oras, versus quas Ulysses aequora sulquans (sic!) oculis suis disparuerat: in ictu vidit naufragium passae navis fragmenta, scamna nautarum confracta, remos dispersos in arenis, timonem, trematum, (?cf. fr. mât) funesque fluctuantes et demum conspexit duos e longinquo homines, quorum unus provectoris apparebat aetatis, alter quamvis juvenis, Ulyssis pretulerat speciem, cujus affabilitatem et gravitatem, elegantiam et gressus majestatem habuerat, agnovitque Dea eum esse Telemachum hujus(sic!) herois filium, sed quamvis Dii infinita cognitione mortales precellant, penetrare non poterat, quisnam sit venerabilis senex comes Telemaci (sic!): Dii enim superiores facile inferioribus cuncta celare possunt, et Minerva, quae sub Mentoris imagine Telemachum comitabatur, a Calypso nosci noluerat.

Calypso\*\* ne pouvoit se consoler du départ d'Ulysse: dans sa douleur elle se trouvoit malheureuse d'être immortelle. Sa grotte ne resonnoit plus du doux chant de sa voix: les Nymphes qui la servoient n'osoient lui parler, elle se promenoit souvent seule sur les gasons fleuris, dont un Printems éternel bordoit son Isle; mais ces beaux lieux loin de moderer sa douleur, lui faisoient rappeler le triste souvenir d'Ulysse qu'elle y avoit vu tant de fois auprès d'elle. Souvent elle demouroit immobile sur le rivage de la mer qu'elle arrosoit de ses larmes: elle étoit sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse fendait les ondes avoit disparu à ses yeux. Tout-à-coup elle apperçût les débris d'un navire qui venoit de faire naufrage, les bancs des rames mis en piece, des rames écartées çà et là sur le sable, un gouvernail, un mats, des cordages flotans sur la côte: puis elle decouvre de loin deux hommes, dont l'un paroissoit âgé, l'autre quoi-que jeune, ressembloit à Ulysse. Il avoit sa douceur et sa fierté, avec sa taille et sa démarche majestueuse. La Déesse comprit que c'étoit Telemaque, fils de ce Heros, mais quoi-que les Dieux surpassent de loin en connoissance tous les hommes, elle ne pût découvrir qui étoit cet homme venerable dont Telemaque étoit accompagné. C'est que les Dieux superieurs cachent aux inferieurs tout ce qu'il leur plaît; et Minerve qui accompagnoit Telemaque sous la figure de Mentor, ne vouloit pas

<sup>7</sup> Az általam használt kiadás: *Aventures de Telemaque fils d'Ulysse, ou Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homere par Monseigneur François de Salignac, de la Mothe Fenelon, Archeveque Duc de Cambrai, Prince du St. Empire, Comte du Cambresis, ci-devant Précepteur de Messeigneurs les Ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry etc. servant d'instruction à Monseigneur le Duc de Bourgogne, La Haye, 1703. Chez Adrian Moetjens. E kiadás első fejezete, amely bennünket jelenleg érdekel, megfelel a szövegkritikai kiadás által hitelesített szövegnek. *Fénelon*: Les Aventures de Télémaque, nouvelle édition publiée... par A. Cahen, I—II. Paris 1920. (Les Grands Écrivains de France sorozat.)*

\* Az áthúzott szöveget []-jellel jelöltem. A fordítást betűhíven közlöm. Az egybe- és különírások az összetett szavaknál nem következetesek. Ilyen esetekben javítottam. Javítottam egyéb nyilvánvaló íráshibákat is. Egyébként a neveknel is megőriztem az eredeti helyesírást. Köszönöm Horváth Jánosnak, hogy latin nyelvhelyességi szempontból átnézte e szöveget és tanácsaival segített.

\*\* A szöveget betűhíven közlöm az 1703-as kiadás alapján. Csak az értelemzavaró sajtóhibákat javítottam.

Leta tamen Calypso de naufragio, quod filium Ulyssis patri similem in insulam suam attulerat, se eum non noscere simulans, ei processerat obviam et inquit: unde tibi insulam meam agrediendi (sic!) temeritas? Scias enim, advena juvenis, neminem in meum impune venire imperium: volebat enim suis minis cordis sui celare letitiam, cuius (sic!) indicium nolente se facies ejus pre se ferebat.

O quisquis es, mortalis, an Dea (quamvis te videndo nonnisi pro divinitate habere possum), ajit (sic!) Telemachus, essesne insensibilis [de] super\* infelicitate filii, patrem suum [per lubitum] favore marium et ventorum quorum, imperio navim suam scopulis suis illisam vidit querentis? Quis ergo pater tuus est, reponit (sic!) Dea, quem querere dicis? Ulysses est, dicit Telemachus, unus Regum, qui Trojam decem annorum obsidione subverterant, nomen ejus celebre fuit in Gretia (sic!) et tota Asia per hoeroicum (sic!) valorem in conflictibus, sed athuc (sic!) magis famosum consiliorum sapientia, nunc vero oberrans per vastitatem marium, terribiles (sic!) percurrit scopulos et sua coram eo fugere videtur patria. Penelope uxor et ego filius ejus, spem eum revidendi amisimus. Curro iis qua (sic!) ipse subiectus periculis, ut ubi sit [est jam] resciam, sed quid dico? fors nunc in profundo marium abyssu (sic!) sepultus jacet. Compasse (sic!) infelicitatibus nostris et si noscis, o Dea, quidnam fata pro perdendo aut salvando Ulysse fecere (sic!), dignare filium ejus instruere Telemachum.

Adtonita et attenerita (sic!) Calypso vivae juventuti tantam sapientiam et eloquentiam conjunctam esse videns non suos in aspectu ejus *satiare poterat oculos*\*\* et silens persisterat, tandem eji dicendo quid patri tuo aciderit (sic!) te quidem instruemus, Telemace (sic!), sed historia longa est tempusque adest, ut requiescas a laboribus tuis; veni ad habitationem meam, ubi te, uti filium recipiam, veni, futura mea in hacce solitudine consolatio et de foelicitate tua securus esse potes, si ea uti sciveris.

Sequebatur Deam Telemachus multitudine nimpharum stipatam easque toto capite precellentem non secus, quam uti inter vastas sylvas elevata quercus proceribus densisque ramis suis se circumdantes tegit arbores. Mirabatur ille lustrum pulcritudinis ejus et vestis suae aurato (sic!) purpureum fluctuans syrma, gratioso neglectu a retro nodatas capilos rutilantemque oculorum suorum dulcore temperantem vivacitatem. Sequebatur Men-

être connuë de Calypso. Cependant Calypso se réjouissoit d'un naufrage qui mettoit dans son Isle le fils d'Ulysse si semblable à son pere: elle s'avance vers lui, et sans faire semblant de sçavoir qui il est: D'où vous vient, lui dit-elle, cette témérité d'aborder en mon Isle? Sçachez, jeune étranger, qu'on ne vient pas impunément dans mon Empire. Elle tâchoit de couvrir sous ces paroles menaçantes la joye de son coeur qui éclatait malgré elle sur son visage.

Telemaque lui répondit: ô vous! qui que vous vous soyez, mortelle, ou Déesse (quoiqu'à vous voir on ne puisse vous prendre que pour une Divinité) seriez-vous insensible au mal-heur d'un fils, qui cherchant son pere à la mercy des vents et des flots, a vû briser son navire contre vos rochers? Quel est donc vôtre pere que vous cherchez, reprit la Déesse? Il se nomme Ulysse, dit Telemaque, c'est un des Rois qui après un siege de dix ans a renversé la fameuse Troye; son nom fut célèbre dans toute la Grece et dans toute l'Asie par sa valeur dans les combats, et plus encore par sa sagesse dans les conseils. Maintenant errant dans toute l'étendue des mers, il a parcouru tous les écueils les plus terribles. Sa patrie semble fuir devant lui; Penelope sa femme, et moi qui suis son Fils, nous avons perdu l'esperance de le revoir. Je cours avec les mêmes dangers que lui pour apprendre où il est: mais, que dis-je! peut-être qu'il est maintenant enseveli dans les profonds abimes de la mer. Ayez pitié de nos malheurs, et si vous sçavez, ô Déesse! ce que les destinées ont fait pour sauver ou pour perdre Ulysse, daignez en instruire son Fils Telemaque.

Calypso étonnée et attendrie de voir dans une si vive jeunesse tant de sagesse et d'éloquence, ne pouvoit rassasier ses yeux en le regardant, et elle demouroit en silence. Enfin elle lui dit, Telemaque, nous vous apprendrons ce qui est arrivé à vôtre pere, mais l'histoire en est longue. Il est tems de vous delasser de tous vos travaux, venez dans ma demeure, où je vous recevrai comme mon fils, venez, vous serez ma consolation dans cette solitude, et je ferai vôtre bonheur, pourvû que vous sçachiez en jouir.

Telemaque suivoit la Déesse environnée d'une foule de jeunes Nymphes au dessus desquelles elle s'élevoit de toute la tête, comme un grand chêne dans une forest élève ses branches épaisses au dessus de tous les arbres qui l'environnent. Il admiroit l'éclat de sa beauté, la riche pourpré de sa robe longue et flotante, ses cheveux noüez par derriere negligemment; mais avec grace, ce feu qui sortoit de ses yeux, et la douceur qui

\* Rákóczi javítása.

\*\* Rákóczi javítása a margón különbözô kísérletek után.



tor Telemachum in modestum silentium dejectis oculis compositus. Advenitur ad portam cavernae Calypso, ubi Telemachus obstupuit in apparentia simplicitatis rusticae omnes oculorum videre delicias: non hic aurum, non argentum, non marmor, non columnae, nec cernebantur statuae, sed antrum fornicato opere excisum lapillis et conchis celatum erat; peristromatum loco nascens vinea tenellos racemos suos in omnes extenderat partes intemperatosque solis fervores recreantes Zephiri (sic!) loci hujus deliciosam conservaverant frigiditatem: scaturigines preterea dulci murmure prata violis et amarantis seminata pererrantes diversis in locis cristalinea (sic!) formabant balnea: mille nascentes flores vermiculato opere viridis tapetis ad instar antrum circumdabant, hic densa (sic!) aderat lucus ex iis plantatis arboribus, quae poma producutur aurea, et quorum omni anni statione renascentes flores omnem odorum difundunt svavitatem; haec (sic!) lucus coronare videbatur prata et solis radiis impenetrabilem fingebat noctem; non hic aliud svaviter modulantium avicularum cantibus audiebatur aut murmure rivuli, qui se ex abrupto saxo precipitans cadebat in bulas (sic!) et plenus spuma fugiens findebat prata.

Antrum Deae declivio colis (sic!) erat, unde quandoque limpide glaciatum (sic!), quandoque amenter saxis irritatum (sic!) spectabatur mare, contra quae\* gemens illidebatur et fluctus suos montium instar elevabat in altum; illic cernebatur\*\* fluvius diversas formans insulas florentibus tiliis circumseptas altisque populis circumdatas, quae superba capita sua adusque nubes elevabant. Diversi harum insularum canales jocari videbantur in campis: hi suas perlucidas rapideolvebant [aquas]; hi placidas et dormientes sinebant currere nymphas (de nyilvân: lymphas), dum alii diversos percurrentes meandros contrario cursu scaturigines suas repetere [videbantur] volentes se quasi litora deserere non (kimaradt: posse) effingebant (sic!); apparebant e longinquo colles et montes, qui se perdebant in nubibus et quorum lepidae figurae deliciis oculorum exoptabile formabant horizon; vicini montes hederis coperiebantur (sic!), que pendentes formabant aureos, nec purpura rubican-dior (sic!) uva se sub densis fructu onerate (sic!) vineae foliis celare poterat ficus, olivae malaque punica et ceterae arbores coperiebant (sic!) campos et deliciosos formabant hortos.

temperoit cette vivacité. Mentor, les yeux baissez gardant un silence modeste suivoit Telemaque. On arriva à la porte de la Grotte de Calypso, où Telemaque fut surpris de voir avec une apparence de simplicité rustique tout ce qui peut charmer les yeux. On n'y voyoit ni or, ni argent, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statuës. Cette Grotte étoit ralliée dans le roc en voutes pleines de rocailes et de coquilles; elle étoit tapissée d'une jeune vigne qui étoit également ses branches souples de tous côtez: les doux Zephirs conservoient en ce lieu malgré les ardeurs du Soleil une delicieuse fraîcheur; des fontaines coulant avec un doux murmure sur des prez, semez d'amaranthes et des violettes, formoient en divers lieux des bains aussi purs et aussi clairs que le cristal; mille fleurs naissantes émailloient ces tapis verts dont la Grotte étoit environnée; là on trouvoit un bois de ces arbres toufus qui portent des pommes d'or, et dont la fleur qui se renouvelle dans toutes les saisons, répand le plus doux de tous les parfums. Ce bois sembloit couronner ses plus belles prairies, et formoit une nuit que les rayons du Soleil ne pouvoient percer; là on n'entendoit jamais que le chant des oiseaux, ou le bruit d'un ruisseau, qui se précipitant du haut d'un rocher, tomboit à gros bouillons pleins d'écume, et s'enfuyoit au travers de la prairie.

La Grotte de la Déesse étoit sur le penchant d'une coline; de là on découvroit la mer quelquefois claire et unie comme une glace, quelquefois follement irritée contre les rochers, où elle se brisoit en gemissant, et élevant ses vagues comme des montagnes; d'un autre côté on voyoit une riviere où se formoient des Isles bordées de tilleuls fleuris, et de hauts peupliers qui portoient leurs têtes superbes jusques dans les nuës. Les divers canaux qui formoient ces Isles sembloient se joüer dans la campagne; les uns rouloient leurs eaux claires avec rapidité, d'autres avoient une eau paisible et dormante, et d'autres par de longs détours revenoient sur leurs pas comme pour remonter vers leur source, et sembloient ne pouvoir quitter ces bords enchantez. On appercevoit de loin des colines et des montagnes qui se perdoient dans les nues, et dont la figure bizare formoit un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. Les montagnes voisines étoient couvertes de pampre verd qui pendoit en feston; le raisin plus éclatant que la pourpre, ne pouvoit se cacher sous les feüilles épaisses de la vigne accablée sous son fruit. Le Figuier, l'Olivier, le Grenadier, et tous les autres arbres couvroient la campagne, et en faisoient un grand jardin.

\* Rákóczi javítása. — Eredetileg a fordító *glaciatum* után helyezte el az igét.

\*\* Rákóczi javítása videbantur (?) helyett.

Calipso (sic!) demonstratis his naturae deliciis Telemacho ajebat, requiesce, vestes tuae madentes sunt, tempus eas mutandi adest, revidebimus demum nos et profecto cor tuum tangentes tibi enarabo (sic!) hystorias. Duxit Telemachum cum *Mentore*\* in loca remotissima et secreta, cavegne vicina *illi*\*\* , ubi Dea morabatur. *Interea nympha-rum* (sic!) *cura magni incendebantur ignes*\*\*\*, quorum odor undique extendebatur novas hospitibus reliquentes (sic!) vestes; Telemachus videns sibi destinatum tunicam ex nivium candorem superante lana contextam clamidemque purpuream auro celatam perlustrans juvenilis letitiae magnifica queque considerantis naturali impetu ductus exhilarabatur.

Mentor\*\*\*\* porro gravi et severo vocis tono allocutus Telemachum: haecne sunt, o Telemace (sic!), cogitationes, inquit, quae cor filii Ulyssis occupare debent? Cogites oportet potius sustinere reputationem patris tui et te persequenter vincere fortunam: adolescens, qui faeminarum ad instar luxum amat, sapientia et gloria indignus est, nec enim illa nisi cordi adversa pati et delicias conculcare scienti debetur. Telemachus vero subridens: utinam me Dii perdant potius, inquit, quam cor meum voluptatibus deditum esse patiantur! non, non Ulyssis filius voluptatibus et deliciis effeminatae vitae vincetur, sed quis coelorum favor hanc Deam aut mortalem invenire fecit, quae nos bonis cumulat.

Time, reponit (sic!) Mentor, ne te malis cumulet, time decipientem eius *blanditiam* [dulcores]\*\*\*\*\* plus scopulis, quae navim tuam disruperant; non enim naufragium, non mors minus affrosa (sic!) est, quam deliciae virtutem insilientes (sic!): cave credere ea, qua (sic!) tibi dictura est, praesumptuosa enim juvenus (sic!) sibi totum a semet ipsa promittit (sic!), quamvis fragile, totum se posse credit, et sine praecautione (sic!) sibi fidens nihil sibi metuendum esse judicat. Cave auscultare dulces et adulantes voces Calypso que in tuum *svaviter*\*\*\*\*\* gliseent cor, sed time celatum venenum, diffide temet (sic!) ipsi et auscultata consilia mea.

\* Rákóczi beszúrása.

\*\* Rákóczi beszúrása.

\*\*\* Rákóczi javítása (Nymphae interea curatu habuerant magnosque incenderant ignes — helyett). E javítás folytán a mondat vége értelmetlenné vált: novas hospitibus *relinquentes* vestes. A szöveg értelme megkívánja az eredeti fordításból a *Nymphae* megtartását!

\*\*\*\* Rákóczi beszúrása.

\*\*\*\*\* Dulcores áthúzza, blanditiam: Rákóczi javítása a margón.

\*\*\*\*\* Rákóczi javítása a margón jucundum helyett.

Calypso ayant montré à Telemaque toutes ces beautés naturelles, luy dit: Reposez-vous, vos habits sont mouillés, il est tems que vous en changiez, ensuite nous nous reverrons, et je vous raconterai des histoires dont vôtre coeur sera touché. En même tems elle le fit entrer avec Mentor dans le lieu le plus secret et le plus reculé d'une Grote voisine de celle où la Déesse demuroit. Les Nymphes avoient eu soin d'allumer en ce lieu un grand feu de bois de cedre, dont la bonne odeur se répandoit de tous côtez; et elles y avoient laissé des habits pour les nouveaux hôtes. Telemaque voyant qu'on lui avoit destiné une tunique d'une laine fine, dont la blancheur effaçoit celle de la neige, et une robe de pourpre avec une broderie d'or, prit le plaisir qui est naturel à un jeune homme en considérant cette magnificence.

Mentor lui dit d'un ton grave et severe: Est-ce donc là, ô Telemaque! les pensées qui doivent occuper le coeur du fils d'Ulysse? Songez plutôt à soutenir la reputation de vôtre pere, et à vaincre la fortune qui voue persecute. Un jeune homme qui aime à se parer vainement comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire. La gloire n'est dûë qu'à un coeur qui sçait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs.

Telemaque répondit en soupirant: Que les Dieux me fassent périr plutôt que de souffrir que la molesse et la volupté s'emparent de mon coeur. Non, non, le fils d'Ulysse ne sera jamais vaincu par les charmes d'une vie lâche et effeminée: mais quelle faveur du Ciel nous a fait trouver après nôtre naufrage cette Déesse ou cette mortelle qui nous comble de biens?

Craignez, lui repartit Mentor, qu'elle ne vous accable de maux, craignez ses trompeuses douceurs plus que les écüeilis qui ont brisé vôtre navire. Le naufrage et la mort sont moins affreux que les plaisirs qui attaquent la vertu; gardez-vous bien de croire ce qu'elle vous racontera: la jeunesse est présomptueuse, elle se promet tout d'elle-même, quoique fragile, elle croit pouvoir tout, et n'avoir jamais rien à craindre; elle se confie legèrement et sans précaution. Gardez-vous d'écouter les paroles douces et flatueuses de Calypso, qui se glisseront avec plaisir dans vôtre coeur; craignez ce poison caché; défiez-vous de vous-même, et attendez toujours mes conseils.

Tantum ad (sic!) eos expectandem Calypso revertuntur; nymphae vero spiratiles crinibus et candidis indutae vestibis fragiles quidem aposuere (sic!) dapes, sed gustibus et munditiis exquisitissimas; non hinc (sic!) alia videbantur fercula, quam aut aves retibus captae aut ferae venando sagittis ipsarum perfixae; vinum nectare dulcius ex argenteis et aureis vasis fluebat in aurea floribus coronata pocula, et illico omnes, quos vel ver promittit vel autumnus terrae profudit fructus, apponebantur in corribus. Quatuor praeterea juniores Nymphae inchoavere concentum: decantabant deorum cum Gigantibus conflictum, subsequenter amores Iovis cum Semele; nativitatem Bachi (sic!) et educationem a vetula Silenna (sic!) moderatam, cursum Hypomenis (sic!) et Atalantis (sic!) pomis aureis in hortis Hesperidum collectis victa. Canebatur tandem in bello Trojano eveniens Ulyssis conflictibus (sic! *conflictus* helyett), cujus adusque caelos elevabat sapientia. Prima Nympharum Leuctoja (sic!) jungebat suavis vocis sua lyra (sic!) concentum; lachrimae Thelemaci ad auditum nominis patris sui de gennis (sic!) ejus profluentes novum pulchritudini eius addebant splendorem, sed dum Calypso eum ab edendo impeditum et dolore correptum esse videret, dato signo Centaurorum cum Lapitibus (sic!) conflictus, Orphaei ad educendam Euridicem (sic!) charam consortem suam in inferos descensus decantatus est finitisque epulis Dea Thelemacum (sic!) arripiens talibus affata est:

Fili magni Ulyssis, vides favores, quibus te hic recipio. Immortalis sum, nec ullus mortalium hanc ingredi potest insulam sine temeritatis suae poena; nec enim naufragium tuum te indignationi meae eriperet, si te amore non prosequerer; communis haec fortuna Ulyssi erat, sed eheu! ea uti nescivit. Diu eum in hac insula retenueram (sic!), nec nisi ipsius erat una mecum immortalitate frui, sed caeca ejus patriam suam revidendi passio has eum repudiare facit foelicitates. Tu vides, quid perdidit, providendo quod nunquam revidebit Itacco (sic!); me deserere voluit, abiit et ultionem meam de eo tempestas sumpsit. Navis enim eius ventorum lus facta in undis sepulta est. Utere tam tristi exemplo naufragi ejus, nec enim eum videndi, nec post eum in insula Itacci (sic!) regnandi spes tibi superesse potest. Consolare de amissione ejus, dum divinitatem et te felicem reddentem et regnum tibi offerentem invenisti; longis his Dea discursibus addiderat de felicitate Ulyssis apud eam commemorantis, narrabat praeterea eventus ejus in caverna Cyclopi Polyphaemae (sic!), et apud Anti-

Ensuite ils retournerent auprès de Calypso qui les attendoit. Les Nymphes, avec leurs cheveux tressez et des habits blancs, servirent d'abord un repas simple, mais exquis pour le goût et pour la propreté. On n'y voyoit aucune autre viande que des oiseaux qu'elles avoient pris dans les filets, ou des bêtes qu'elles avoient percées de leurs flèches à la chasse, un vin plus doux que le nectar couloit des grands vases d'argent dans les tasses d'or couronnées de fleurs. On apporta en même tems dans des corbeilles tous les fruits que le Printems promet, et que l'automne répand sur la terre. Quatre jeunes Nymphes se mirent à chanter. D'abord elles chanterent le combat des Dieux contre les Geants, puis les amours de Jupiter et de Semele, la naissance de Bachus et de son éducation conduite par le vieux Silenne, la course d'Hypomene et d'Atalante, qui fut vaincûe par le moyen des pommes d'or cueillies au Jardin des Hesperides. Enfin la guerre de Troie fut aussi chantée, les combats d'Ulysse et sa sagesse furent élevés jusqu'aux Cieux. La premiere des Nymphes qui s'appelloit Leucothoë, joignit les accords de sa lyre à ces douces voix. Quand Telemaque entendit le nom de son pere, les larmes qui coulerent le long de ses jouës, donnerent un nouveau lustre à sa beauté. Mais comme Calypso aperçût qu'il ne pouvoit manger et qu'il étoit saisi de douleur, elle fit signe aux Nymphes, et à l'instant on chanta le combat des Centaures avec les Lapithes, et la descente d'Orphée aux Enfers pour en retirer sa chere Euridice. Quand le repas fut fini, la Déesse prit Telemaque et lui parla ainsi.

Vous voyez, Fils du grand Ulysse, avec quelle faveur je vous reçois ici, je suis immortelle. Nul mortel ne peut entrer dans cette Isle, sans être puni de sa témérité; et vôtre naufrage même ne vous garantiroit pas de mon indignation, si d'ailleurs je ne vous aimois. Vôtre pere a eu le même bonheur que vous; mais hélas! il n'a pas sçu en profiter. Je l'ai gardé long-tems dans cette Isle, il n'a tenu qu'à lui d'y vivre avec moi dans un état immortel: mais l'aveugle passion de revoir sa miserable patrie, lui fit rejeter tous ces avantages. Vous voyez tout ce qu'il a perdu pour revoir Ithaque qu'il ne reverra jamais. Il voulut me quitter, il partit, et je fus vangée par la tempête. Son vaisseau après avoir été le jouët des vents, fut enseveli dans les ondes. Profitez d'un si triste exemple: après son naufrage vous n'avez plus rien à esperer, ni pour le revoir, ni pour regner jamais dans l'Isle d'Ithaque après lui. Consolez-vous de l'avoir perdu, puisque vous trouvez une Divinité prête à vous rendre heureux, et un Royaume qu'elle vous offre. La Déesse ajoûta à ces



phaten Regem Laestrigonum neque oblita est edicere, quid ipsi in insula Circae, filiae solis, acciderit et pericula, quae in Scilla et Charybdi incurerat. (sic!).

Repraesentarat praeterea ultimam ab Neptuno (derelicta ea) concitatam tempestatem, ut eum in ea periisse significaret; adventum tamen ejus ad insulas Phaeaciorum subticuit: Thelemacus (sic!) tamen, qui se ob favorabilem Calypos (sic!) receptum\* nimis quam proptum letitiae dederat, tam artes ejus, quam sapiens Mentoris consilium dignoscens paucis reposuit (sic!): ignosce, o Dea, dolori meo, a quo nunc nonnisi affligi permittor; fors subsequenter fortior futurus fortunae mihi oblatae gustare delicias; permittite (sic!) me hoc momento deplorare patrem, quod illum meruisse melius me noscere potes.

Neu (sic!) Calypso eum plus premere tunc ausa fuerat, sed se a memoria Ulyssis attentam (sic!) fingens, ut cor ejus tangendi media eo melius dignosceret, naufragii sui eventum disquisivit, et quomodo ad ejus ap (hozzáírva) pulit littora? recitatio inquit, infortuniorum meorum nimis longa foret; non, non, dicit illa anxia, scire desidero, accelera narrationem eorum; quam diu desideranti eidem negare non potuit, et taliter eam affatus est:

Itacco (sic!) discesseram, ut a regibus ab (sic!) ex helyett) obsidione Trojana reducibus aliquid de patre meo audire potuissem. Attoniti fuerant de discessu meo proci matris meae, Penelope, quamvis perfidiam eorum noscens illum eis celare volueram. Nec Nestor, quem in Pyllos (sic!) vidi, nec Maenelas (sic!), qui me Lacaedemoniis (sic!) amice receperat, an pater invisisset, me docere poterant. Taliterque dubiae et incertae vitae pertesum iter in Siciliam resolveram (sic!), quo patrem meum a ventis rejectum esse audivi. Sed sapiens Mentor, quem praesentem vides, temerario ausui meo semet opposuerat, hinc enim Cyclopes monstrosos (sic!) et homines devorantes Gigantes, illinc Aenaeae (sic!) et Trojanas classes (sic!), quae illa pernavigabant littora, repraesentabat. Trojani, dicebat ille, omnibus Graecis infelicissimi sunt et nil eis gratius accidere possit, quam filii Ulyssis effundere sanguinem. Revertere, continuabat, potius Itacum (sic!), ubi fors et pater tuus Diis charus te citius aderit, cujus si Dii perditionem re-

paroles de longs discours pour raconter combien Ulysse avoit été heureux auprès d'elle: elle raconta ses aventures dans la caverne du Cyclope Poliphème, et chez Antiphates Roi des Lestrigons: elle n'oublia point ce qui lui étoit arrivé dans l'Isle de Circé, fille du Soleil, et les dangers qu'il avoit courus entre Scille et Charibde.

Elle representa la dernière tempête que Neptune avoit excitée contre lui, quand il partit d'auprès d'elle, voulant faire entendre qu'il étoit péri dans ce naufrage, et elle supprima son arrivée dans l'Isle des Phaeaciens. Telemaque qui s'étoit d'abord abandonné trop promptement à la joye d'être si bien traité par Calypso, reconnut enfin son artifice et la sagesse des conseils que Mentor venoit de lui donner: il répondit en peu de mots, ô Déesse! pardonnez à ma douleur, maintenant je ne puis que m'affliger; peut-être que dans la suite j'aurai plus de force pour goûter la fortune que vous m'offrez: laissez-moi en ce moment pleurer mon pere, vous sçavez mieux que moi combien il merite d'être pleuré.

Calypso n'osa d'abord le presser davantage, elle feignit même d'entrer dans sa douleur, et de s'attendrir pour Ulysse: mais pour mieux connaître les moyens de toucher son coeur, elle lui demanda comment il avoit fait naufrage, et par quelles aventures il étoit sur ses côtes. Le recit de mes malheurs, dit-il, serait trop long: Non, non, répondit-elle, il me tarde de les sçavoir, hâtes-vous de me les raconter; elle le pressa long-tems. Enfin il ne put lui résister; et il parla ainsi:

J'étois parti d'Ithaque pour aller demander aux autres Rois revenus du siège de Troye, des nouvelles de mon pere. Les amans de ma mere Penelope furent surpris de mon départ; J'avois pris soin de le leur cacher, connoissant leur perfidie. Nestor, que je vis à Pilos, ni Menelas qui me reçût avec amitié dans Lacedemone, ne purent m'apprendre si mon pere étoit encore en vie. Lassé de vivre toujours en suspens et dans l'incertitude, je me résolus d'aller dans la Sicile, où j'avois ouï dire que mon pere avoit été jetté par les vents. Mais le sage Mentor que vous voyez ici present, s'opposoit à ce temeraire dessein; il me representoit d'un côté les Cyclopes, Geans monstrueux qui devoient les hommes, de l'autre la Flote d'Enée et des Troiens qui étoient sur ces côtes. Les Troyens, disoit-il, sont animes contre tous les Grecs mais sur tout ils répandroient avec plaisir le sang du fils d'Ulysse. Retournez, continuoit-il, en Ithaque peut-être que vôtre pere, aimé des Dieux, y sera aussi-tôt que vous;

\* Betoldás a margón.

solverunt (sic!), nec unquam patriam suam revidere debet, ad minimum ut eum ulciscaris, matrem liberes sapientiamque tuam omni populo demonstres; necessum est, ut in te Graecia videat Regem Regno tam dignum, quam unquam Ulysses fuerit. Verba haec salutaria fuerant, sed ad sequenda ea prudentia aberat; non enim nisi passiones meas auscultaveram; tanta tamen me Mentor dilectione prosecutus fuit, ut in omnibus temerariis et contra consilium ejus susceptis itineribus meis me sequi voluerit.

Loquente eo Calypso Mentorem admirans aspexerat. Credebat enim in eo se quid divinitatis sentire, sed confusas cogitationes suas distinguere non poterat, unde timoris et diffidentiae plena ad visum hujus incogniti perstiterat timens, ne ejus penetraretur anxietas. Continua, dicebat, Telemace, et satisfac curiositati mea (sic!).

Favorabilis sat diu fuerat nobis ventus ad petendam Siciliam (narrabat Thelemacus), sed subito atra tempestas nobis profunda nocte circumdatis caelum ab oculis (sic!) erripuit. Nec nisi coruscationum fulgoribus clasim (sic! *classem helyett*) pari nobis periculo subjectam, percipientes, eam Aenaeae (sic!) esse cognovimus. Non haec nobis minus scopulis timenda fuerat, nec nisi tunc, sed nimis tarde conceperam id, quod imprudens juvenilis ardor me intente considerare vettaverat (sic! *vetuerat helyett*). Apparebat mihi in hocce periculo Mentor non solum firmus et intrepidus, sed ordinario laetior. Ille me animaverat et mihi ab ipso extraordinarias vires inspirari senseram. Ille tranquillum confuso naclero mandata dederat, dicebamque ei: Chare Mentor, cur tua repudiavi consilia? nonne infortunatus sum mihimet ipsi plus credidisse in hacce aetate, quae nec futurorum provisionem, nec praeteritorum experientiam, nec praesentium moderationem admittit. O, si unquam sane tempestatem evaserimus! mihimet ipsi prout periculosissimo inimico diffidam tibi que solum, Mentor amice, credam. Qui subridens respondit: non tecum errores commissos (sic!) expostulabo, quos te sentire sufficit; prosint igitur in futurum moderare desideria tua; sed cum pericula evaserimus, fors et praesumptio redibit. Nunc praevidenda et timenda pericula sunt, quae dum institerint, contemni debent. Sis igitur dignus Ulyssis filius, monstra cor maius periculis te minantibus. Svavitatis et audaciae sapientis Mentoris me delectabat, sed adhuc magis attonitus fui, dum (sic!) eius dexteritatem viderem, qua nos liberavit.

mais si les Dieux ont résolu sa perte, s'il ne doit jamais revoir sa patrie, du moins il faut que vous alliez le venger, délivrer votre mere, montrer votre sagesse à tous les peuples, et faire voir en vous à toute la Grece un Roi aussi digne de régner que le fut jamais Ulysse lui-même. Ses paroles étoient salutaires, mais je n'étois pas assez prudent pour les écouter, je n'écoulois que ma passion; et le sage Mentor m'aima jusqu'à me suivre dans un voyage téméraire que j'entreprendois contre ses conseils.

Pendant qu'il parloit, Calypso regardoit Mentor, elle étoit étonnée; elle croyoit sentir en lui quelque chose de divin; mais elle ne pouvoit démêler ses pensées confuses: ainsi elle demuroit plaine de crainte et de défiance à la veüe de cet inconnu? mais elle apprehenda de laisser voir son trouble. Continuez, dit-elle à Telemaque, et satisfaites ma curiosité. Telemaque reprit ainsi:

Nous eûmes assez long tems un vent favorable pour aller en Sicile; mais en suite une noire tempête déroba le Ciel à nos yeux, et nous fûmes enveloppez dans une profonde nuit: à la lueur des éclairs nous aperçûmes d'autres Vaisseaux exposez au même péril, et nous reconnûmes bien-tôt que c'étoient les Vaisseaux d'Enée; ils n'étoient pas moins à craindre pour nous, que les rochers. Alors je compris, mais trop tard, ce que l'ardeur d'une jeunesse imprudente m'avoit empêché de considerer attentivement. Mentor parut dans ce danger non seulement ferme et intrépide, mais plus guai qu'à l'ordinaire; c'étoit lui qui m'encourageoit: je sentois qu'il m'inspiroit une force extraordinaire: il donnoit tranquillement tous les ordres, pendant que le Pilote étoit troublé. Je lui disois, mon cher Mentor, pour quoi ai-je refusé de suivre vos conseils? Ne suis-je pas malheureux d'avoir voulu me croire moi-même dans un âge où l'on n'a ni prévoyance de l'avenir, ni expérience du passé; ni moderation pour ménager le présent? O! si jamais nous échapons de cette tempête, je me défierai de moi-même comme de mon plus dangereux ennemi! C'est vous Mentor, que je croirai toujours. Mentor en souriant me répondit: Je n'ai garde de vous reprocher la faute que vous avez faite, il suffit que vous la sentiez et qu'elle vous serve à être une autre fois plus modéré dans vos desirs. Mais quand le péril sera passé, la présomption reviendra peut-être: il faut toujours le prévoir et le craindre: mais quand on y est. il ne reste plus qu'à le mépriser. Soyez donc le digne fils d'Ulisse, montrez un coeur plus grand que tous les maux qui vous menacent. La douceur et le courage du sage Mentor me charmoient, mais je fus encore bien plus surpris, quand je vis avec quelle adresse il nous délivra.

Dum caelum clarescere caeperat, prope Trojanis (sic!) existentes nos cognovissent. Sed Mentor videns unam de earum navibus nostrae quasi similem certis floribus coronata prora et a tempestate se motam et errantem. Capita nostra similibus floribus coronare acceleravit, eosque ligulis similis coloris, prout Trojanis, alligaverat, mandans remigibus, ut se quantum possent, per scamna sua inclinarent, ne per inimicos cognoscerentur. Transimus itaque per mediam classim (sic!) illorum ipsis clamores prae laetitia edentibus, crediderant enim se socios perditos revidere; violentia maris et ventorum nos sat diu cum illis navigare adigaverat (sic! *adegerat* helyett), sed tandem nobis paululum remanentibus dum eos ventorum impetus Affricam (sic!) versus impulerat, omnium virium nostrorum conatu et remorum impulsu vicina Siciliae littora tetigimus.

Appulimus quidem, sed id, quod querabamus non classe Trojana, quae nos fugere fecit, (kimaradt *minus*!) funestius fuerat: alios in iis oris Siciliae invenimus Trojanos Graecis infensissimos. Regnavit ibi senex Acestes, qui e Troja exiverat, et vix ad arenosa littorum pervenimus, incolae nos aut alios populos insulae ad eos invadendos armatos, aut advenas ad occupandam terram eorum advenisse credebant. Combusserant navim nostram primo impetu, trucidarant socios nec nisi Mentorem et me reservarant, ut nobis Acesti praesentatis rescire valerent unde? et ad quid agendum venissemus? Manibus igitur religatis civitatem intravimus, nec nostram retardaverant mortem, nisi ut populo crudeli spectaculo esse possimus, dum (sic!) nos Graecos esse resciverint.

Taliter praesentamur immediate Acesti, qui sceptrum manu gerens suos iudicaverat populos et ad solemne praepaverat (sic! *praeparaverat* helyett) sacrificium. Severo nos ille tono interrogaverat, quae nos (sic!) sit causa itineris et patria? Acceleravit Mentor responsum et ajit: ex magnae Hesperidis advenimus oris, nec nostra abinde longe dissita est patria; taliter evitans nos Graecos esse dicere. Sed Acestes non nos ultra audire volens nos advenas intentiones suas celare volentes esse credit, et ut nos captivos ad pascendos greges in vicinas silvas mitteret, mandavit. Durior morte haec videbatur conditio et: o Rege (sic! *Rex* helyett) (clamaveram), fac nos mori potius, quam tam indigno subijci tractamento; scias me esse Thelemacum (sic!) sapientis Ulissis (sic!)

Les Troyens dans le moment où le Ciel commençoit à s'éclaircir, nous voyant de près, n'auroient pas manqué de nous reconnoître. Il remarqua un de leurs Vaisseaux presque semblable à celui des nôtres que la tempête avoit écarté, et dont la poupe étoit couronnée de certaines fleurs. Il se hâta de mettre sur nôtre tête des couronnes de fleurs semblables, il les attacha lui-même avec des bandelettes de la même couleur que celles des Troyens. Il ordonna à tous nos Rameurs de se baisser le plus qu'ils pourroient le long de leurs bans, pour n'être point reconnus des ennemis; en cet état nous passâmes au milieu de leur flote; ils pousserent des cris de joye en nous voyant, comme en revoyant les Compagnons qu'ils avoient perdus: nous fûmes même contraints par la violence de la mer d'aller assez long-tems avec eux; enfin nous demeurâmes un peu derriere: et pendant que les vents impetueux les pousoient vers l'Afrique, nous fîmes les dernieres efforts pour aborder à force de rames sur la côte voisine de Sicile.

Nous y arrivâmes en effet, mais ce que nous cherchions n'étoit guères moins funeste que la flote qui nous faisoit fuir. Nous trouvâmes sur cette côte de Sicile d'autres Troyens ennemis des Grecs; c'étoit là que regnoit le vieux Aceste sorti de Troie. A peine fûmes-nous arrivez sur ce rivage, que les habitans crurent que nous étions, ou d'autres peuples de l'Isle armez pour les surprendre, ou des étrangers qui venoient s'emparer de leurs terres. Ils brûlent nôtre vaisseau dans le premier emportement; ils égorgent tous nos compagnons; ils ne réservent que Mentor et moi pour nous presenter à Aceste, afin qu'il pût sçavoir de nous quels étoient nos desseins, et d'où nous venions. Nous entrons dans la ville les mains liées derriere le dos, et nôtre mort n'étoit retardée que pour nous faire servir de spectacle à un peuple cruel, quand on sçauroit que nous étions Grecs.

On nous presenta d'abord à Aceste, qui tenant son sceptre d'or en main, jugeoit les peuples et se préparoit à un grand sacrifice. Il nous demanda d'un ton severe quel étoit nôtre païs, et le sujet de nôtre voyage. Mentor se hâta de répondre et lui dit: Nous venons des côtes de la grande Hesperie, et nôtre patrie n'est pas loin de là, ainsi il évita de dire que nous étions Grecs. Mais Aceste sans l'écouter davantage, et nous prenant pour des étrangers qui cachoient leur dessein, ordonna qu'on nous evoyât dans une Forêt voisine où nous servirions en esclaves sous ceux qui gouvernoient les troupeaux. Cette condition me parut plus dure que la mort; je m'écriai: O Roi! faites-nous mourir plutôt que de nous traiter si indignement, sçachez que je suis Telemaque fils du sage



regis Itacci (sic!) filium et si patrem per tot maria quaesitum nec invenire, nec repatriare nec servitutem evitare possum, aufer vitam, quam supportare nequeo. Vix haec verba edixeram, cum totus populus emotus conclamaverat: perire debere crudelis Ulyssis filium, cujus artes Trojam subverterant. Filiis (helyesen: *Fili*) Ulyssis, dixerat Acestes, non sanguinem tuum manibus tot Trojanorum, quos pater tuus ad nigrae (sic!) Cocitis (sic!) ripas detruserat, denegare valeo, et tibi et ei, qui te ducit, pereundum est. Illicoque unus adstantium senum è turba Regis proposuerat, ut nos super Anchisis tumulo immolare faciat. Sanguis, dicebat ille, horum erit acceptus umbrae hujus herois; Aeneas quoque dum (sic!) hocce sacrificium resciverit, commovebitur videns, quanto eum amore prosequeris, quem solum in mundo dilexerat. Aplauderat (sic!) unusquisque propositioni huic, nec amplius nisi de nostra immolatione cogitaverant. Jam ad Anchisis ducebamur tumulum et erecta videbantur altaria sacro igne corruscantia (sic!); clavaqua nos perfodere debebat, erat prae oculis (sic!); floribus coronati eramus, nec amplius modus aderat, qui vitam nostram protegere potuisset. Factum denique de nobis erat, dum Mentor tranquille (sic!) ad Regis eloquium admitti petierat: O! Acestes, dicens: si (sic! hiányzik *non*) infortunia juvenis Thelemaci, qui nunquam arma contra Trojanos strinxit, propria ad minimum commoveat utilitas. Scientia praesagiorum voluntatum Deorum, quam acquisivi, me facit cognoscere, quod ante trium dierum defluxum (sic!) populis barbaris, qui torrentis ad instar ad inundandam civitatem tuam ex altitudine montium et ad devastandum regnum tuum (hiányzik a *veniunt*), invaderis. Festina praevenire eos, arma populum tuum, nec unum perde momentum in reducendis gregibus intra maenia tua. Si praedictio haec falsa fuerit, liber esto ad immolandos nos postriduum, si e contra vera, recordare non eius vitam adimendam esse, qui eam tibi dederunt. Mirabatur Acestes has Mentor's voces, quas a nullo mortalium tanta certitudine prolatas unquam ab alio audiverat. Video bene, O Advena! respondit, quod Dii, qui tam male tecum repartiti (sic!) sunt fortunae dona, omni prosperitate aestimabiliorem tibi cesserunt sapientiam. Retardavit illico sacrificium et sine dilatione mandata dederat ad praeveniendos insultus, quos Mentor praedixerat. Undique videbantur trementes faeminae (sic!), curvati senes, infantes vagentes (sic!) et pueri civitatem petentes, mugentes (sic!) properabant boves et pingvibus relictis pascuus belantes (sic! *balantes helyett*) currebant oves, nec pro (sic!) eis stabula reperiri poterant. Parte ex omni confusus hominum se allidentium et prementium audiebatur susurrus, qui se cognoscere non poterant, et

Ulysse, Roi des Ithaciens; je cherche mon pere dans toutes les mers: si je ne puis ni le trouver, ni retourner dans ma patrie, ni éviter la servitude, ôtez-moi la vie que je ne saurois supporter. A peine eus-je prononcé ces mots, que tout le peuple émû s'écria, qu'il faloit faire périr le fils de ce cruel Ulysse, dont les artifices avoient renversé la ville de Troye. O fils d'Ulysse! me dit Aceste, je ne puis refuser vôte sang aux manes de tant de Troyens que vôte pere a précipitez sur les rivages du noir Cocyte. Vous et celui qui vous mène, vous perirez. En même tems un veillard de la troupe proposa au Roi de nous immoler sur le tombeau d'Anchise. Leur sang, disoit-il, sera agréable à l'ombre de ce Heros; Enée même, quand il sçaura un tel sacrifice, sera touché de voir combien vous aimez ce qu'il avoit de plus cher au monde. Tout le monde applaudit à cette proposition; et on ne songea plus qu'à nous immoler: déjà on nous menoit sur le tombeau d'Anchise, où l'on avoit dressé deux Autels, où le feu sacré étoit allumé. Le glaive qui devoit nous percer étoit devant nos yeux, on nous avoit couronné de fleurs, et nulle composition ne pouvoit garantir nôtre vie; c'étoit fait de nous, quand Mentor demanda tranquillement à parler au Roi, il lui dit: ô Aceste! si le malheur du jeune Telemaque qui n'a jamais porté les armes contre les Troyens, ne peut vous toucher, du moins que vôte propre interêt vous touche. La science que j'ai acquise des présages et de la volonté des Dieux, me fait connoître qu'avant que trois jours soient écoutez, vous serez attaqué par des peuples barbares qui viennent comme un torrent du haut des montagnes pour inonder vôte ville, et pour ravager tout votre país: hâtez-vous de les prévenir, mettez vos peuples sous les armes, et ne perdez pas un moment pour retirer au dedans de vos murailles les riches troupeaux que vous avez dans la campagne; si ma prediction est fautive, vous serez libre de nous immoler dans trois jours; si au contraire elle est veritable, souvenez vous qu'on ne doit pas ôter la vie à ceux de qui on la tient. Aceste fut étonné de ces paroles que Mentor lui disoit avec une assurance qu'il n'avait jamais trouvée en aucun homme. Je vois bien, répondit-il, ô étranger, que les Dieux qui vous ont si mal partagé pour tous les dons de la fortune, vous ont accordé une sagesse qui est plus estimable que toutes les prosperitez. En même tems il retarda ce sacrifice, et donna avec diligence les ordres nécessaires pour prevenir l'ataque dont Mentor l'avoit averti. On ne voyoit de tous côtez que des femmes tremblantes, des vieillards courbez, des petits enfans les larmes aux yeux qui se retiroient dans la Ville. Les boeufs mugissans et les brebis belantes venoient en foule, quittant les gras pâturages,

ignotos pro amicis reputantes incerto passu discurrebant. Primarii civitatis se aliis sapientiores credentes, Mentorem impostorem esse et falsis fictionibus vitam suam salvare voluisse imaginabantur. Necdum tertius finiebatur dies, cum similibus repleti fuissent cogitationibus, in declivis vicinorum montium pulverum videbantur elevari turbines et innumerabilis barbarorum armatorum comparebat exercitus.\* *II*, qui sapientis Mentoris praedictionem contemperant, suos cum armentis perdiderant captivos. Et Rex Mentori dixit: obliviscor vos Graecos esse, inimici nostri in fideles convertuntur amicos. *Dii* enim vos ad salvandos nos miserunt; non minus a tuo valore, quam a sapientia verborum tuorum exspecto; festina ad adjuvandos nos.

et ne pouvant trouver assez d'étables pour être mis à couvert; c'étoit de toutes parts des bruits confus de gens qui se pousoient les uns les autres, qui ne pouvoient s'entendre, qui prenoient dans ce trouble un inconnu pour leur ami, et qui couraient sans sçavoir où tendoient leurs pas. Mais les principaux de la ville se croyant plus sages que les autres, s'imaginoient que Mentor étoit un imposteur qui fait une fausse prediction pour sauver sa vie. Avant la fin du troisième jour, pendant qu'ils étoient pleins de ces pensées, on vit sur le penchant des montagnes voisines un tourbillon de poussiere, on aperçût une troupe innombrable de barbares armez: ceux qui avoient méprisé la sage prédiction de Mentor perdirent leurs esclaves et leurs troupeaux, le Roi dit à Mentor: J'oublie que vous êtes des Grecs. Nos ennemis deviennent nos amis fideles. Les Dieux vous envoient pour nous sauver; je n'attens pas moins de votre valeur que de la sagesse de vos paroles, hâtez-vous de nous secourir.

Az összevetésből láthatjuk, hogy a latin fordítás általában híven követi az eredetit, bár néhol nem teljes vagy nem egészen érthető, talán azért, mert másolatról van szó. A nyelvhelyességi problémákat a szövegben jeleztem, az értelmi eltérésekre az alábbiakban utalok. Az első két mondatot a fordító összevonja és érdekes módon *nimfák* helyett *szolgálólányokat* használ. Kisebbségi eltérést találunk a következő mondat fordításában is: *Les montagnes voisines étoient couvertes de pampre verd, qui pendoit en festons; le raisin, plus éclatant que la pourpre, ne pouvoit se cacher sous les feuilles épaisses de la vigne accablée sous son fruit.* A fordító ezt írja: *Vicini montes hederis coperiebantur* (sic!), *que pendentes formabant aureos nec purpura rubicandior* (sic!) *uva se sub densis fructu onerate* (sic!) *vineae foliis celare poterat.* Az aureus (aranypézn) nem szerepel az eredetiben.

Nem lehet kétségbevonni, hogy az átültető kitűnően ismerte mind a két nyelvet, mégis néhol franciás kifejezéseket használ a latinban. Amikor Mentor inti tanítványát, hogy ne hallgasson Calypso csábításaira, többek között ezt mondja: *Le naufrage et la mort sont moins affreux que les plaisirs qui attaquent la vertu.* Ez a latin fordításban így hangzik: *non enim naufragium, non mors minus affrosa est, quam deliciae virtutem insilientes.* A jó latinság természetesen a *terribilis* szót, vagy valamelyik szinonímáját kívánta volna meg.

Más hasonló, franciából átvett sajátosságok ellenére a fordító magyar volt. Erre hadd idézzek néhány példát: Calypso elítéli Ulysses magatartását, aki nem akart ott maradni szigetén, s nem kívánta a halhatatlanságot. *L'aveugle passion de voir sa miserable patrie lui fit rejeter tous ces avantages* — mondja ő. A fordító a *misérable* kifejezést elhagyja és a következőképpen adja vissza az eredetit: *caeca ejus patriam suam revidendi passio has eum repudiare facit foelicitates.* Nyilvánvaló, hogy csak a kuruc szabadságharc szemléletében

\* A fordítás hiányos. A „hitlenekre” vonatkozó mondat kimaradt.

tarthatták lehetetlennek a *nyomorult*, *nyomorúságos*, *szerencsétlen* stb. jelző használatát a *hazával* kapcsolatban. Trautwein fordításában ilyen fenntartással nem találkozunk. Ott ez a szöveg: *At miserae patriae inconsultus amor sprevit haec commoda*. Haller Lászlót sem befolyásolta a kuruc hazaszemlélet, mert így fordít: *Mind-azáltal meg-vetette nyomorult hazája látásának vak kívánsága illy nagy szerencsáját*. Zoltán Józsefnél pedig ezt látjuk: *De az ő nyomorult hazájába való vissza-menetelnek vak kívánsága meg-vettette véle mind e boldog állapotot*. Mindezek alapján azt hiszem, itt nemcsak a fordítási hűség kérdéséről van szó, hanem sokkal többről.

Érdekes talán még egy eltérésre felfigyelni az *aventure* szó fordításával kapcsolatban. Amikor Calypso úgy érzi, hogy túl messzire ment szerelmének felajánlásában, arra kéri Telemachost, hogy mesélje el hajótörésének történetét és azokat a kalandokat, amelyek e partok felé sodorták. Franciául ez így hangzik: *Elle lui demanda comment il avoit fait naufrage et par quelles aventures il étoit sur ses côtes*. Ezt a mi fordítónk így adja vissza: *naufragii sui eventum disquisivit, et quomodo ad ejus appulit littora*. Trautwein fordításában ez áll: *super naufragio, quod fecisset, multa interrogat, quique huc terrarum ipsum egisset casus*. Most tekintsünk el attól, hogy a *kaland* szót a Rákóczi-szabadságharc fordítója a hajótöréshez kapcsolta, csak arra figyeljünk fel, hogy az egyik fordító *eventust*, a másik *casust* használ. Haller László magyarul ezt a megoldást találja: *az ő hajó-törésének módjárul, és ezen sziget rév partjához-való ki-vettetéséről kezdett értekeződni*. Zoltán József így fordít: *kérdé tőlle, miképen esett volna az ő hajó-törése, és miképen történt volna az ő e kö-sziclákra való jövetele*. Nyilvánvaló, hogy a legelső magyarországi latin fordítás készítője beleütközött abba a nehézségbe, amelyet a későbbi fordítások is bizonyítanak: nyelvünknek ekkor nem volt megfelelő szava az *aventure* fordítására. Ez megmutatkozik egyébként a könyvcím átültetésével kapcsolatban is. Mindkét későbbi magyar fordító a *bujdosás* szót variálja. Haller *Telemákus bujdosásának történetéről* beszél, Zoltán pedig *Telemachusnak . . . bujdosásairól*. Az *aventure* azonban nem *bujdosás*, mint ahogy az *eventus* sem az.

A fentiekén kívül Szilágyi János György kedves barátom volt szíves felhívni figyelmemet néhány olyan megoldásra, amely csak magyar fordítótól származhat. Calypso barlangjának előterét Fénelon leírva a következő romantikus képet idézi: *là on n'entendoit jamais que le chant des oiseaux ou le bruit d'un ruisseau qui se précipitant du haut d'un rocher toiboit à gros bouillons pleines d'écumes et s'enfuyoit au travers de la prairie*. Haller László ezt így fordítja: *Nem-is hallatott semmi ottan egyéb a madarak kedves éneklésénél, vagy a magas kö-sziclárul le eső források zugó csörgésénél, melly a mező közepén folyván sietet elenyészni*. A mi latin fordításunkban ezt találjuk: *Non hic aliud svaviter modulantium avicularum cantibus audiebatur aut murmure rivuli, qui se ex abrupto saxo precipitans cadebat in bulas* (sic! bullas helyett) *et plenus spuma fugiens findebat prata*. A *non aliud avicularum cantibus audiebatur* csak magyarul gondolkodó fordítónál érthető, mert *aliud* nem vonz a latinban ablativust s a francia szöveg *que*-szerkezetét kézenfekvő lett volna jó latinsággal *quam*-mal visszaadni (*non aliud quam avicularum cantus*). Trautwein másképpen is fordít: *Sylvestri solitudini nihil, praeter cantus avium obstrepebat . . .* A mi fordítónk nyilván arra a hungarizmusra gondol, amelyet Haller Lászlónál pontosan megtalálunk: *Nem is hallatott semmi ottan egyéb a madarak kedves éneklésénél . . .* Ugyanezt a megoldást választja egyébként Zoltán József is: *Ottan soha nem hallatik egyéb a madarak*



éneklésénél, avagy egy pataknek tsergésénél, a melly, egy kő-sziklának tetejéből tsorogván leeset habbal tellyes nagy buborékokkal, a virágokkal tarka réten keresztül foly vala.

Egy másik, a szerzőség szempontjából reveláns rész az, amelyben Mentor megfeddi Telemachost hiúsága miatt. A francia eredetiben ez áll: *Un jeune homme qui aime à se parer vainement, comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire : la gloire n'est due qu'à un coeur qui sait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs.* A mi latin fordításunkban ez olvasható: *Adolescens, qui feminarum ad instar luxum amat, sapientia et gloria indignus est, nec enim illa nisi cordi adversa pati et delicias conculcare scienti debetur.* Trautwein ezt a megoldást választja: *In rudi meretur vulgo sordescere juvenis, vilio rem sexum cui libet in colendo corpore imitari. Molestiis par et voluptatibus superior animus sedes est et digna gloriae.* A Rákóczi-korabeli fordítót itt két hatás is érte. Az egyik maga a francia szöveg befolyása, amely a *savoir* igét használta, a másik a magyar nyelvnek az a sajátossága, hogy a *scire* és a *posse* igéket egyformán *tudni*-val fordítja.

A fordítást — amennyire a kézírásból és a javításokból erre következtetni lehet — maga a fejedelem ellenőrizte. A fordító Téli maque szavait Calypsóhoz így fordítja: . . . *essesne insensibilis de felicitate filii.* Rákóczi a *de*-t *super*-re javítja. A francia eredeti Calypso meglepetését így jellemzi: *Calypso . . . ne pouvoit rassasier ses yeux en le regardant.* A fordító a *satisfacere* szóval kísérletezik a *rassasier* visszaadásában, Rákóczi így javít: *non suos aspectu ejus satiari poterat oculos.* Máskor a fejedelem szórendet változtat. Így Calypso barlangjának latin leírásában ezt olvassuk: *Antrum Deae declivio colis (sic!) erat, unde quandoque limpide glaciatum (sic!), quandoque amanter saxis irritatum spectabatur mare* (franciául: *La Grotte de la Déesse étoit sur le penchant d'une colline; de là, on découvroit la mer, quelquefois claire et unie comme une glace, quelquefois follement irritée contre les rochers*). Az igét (*spectabatur*) Rákóczi helyezte a mondat végére, a fordítót eredetileg a *glaciatum* után használta. A francia eredetiben egy másik helyt ez olvasható: *on voyoit une rivière ou se formait des Isles.* A latin fordító valószínűleg *videbatur*-t akar használni az ige átültetésére, Rákóczi így javítja ki: *cernebatur fluvius.* Egy másik helyt a fordító kihagyja Mentor nevét, a fejedelem viszont beszúrja. A francia szöveg így ír a nimfák előkészületeiről: *Les nymphes avoient eu soin d'allumer en ce lieu un grand feu de bois de cèdre. Nymphae interea curatu habuerant magnosque incenderant ignes* — ez a fordítás, Rákóczi pedig így javít: *Interea nimpharum cura magni (sic!) incendebantur ignes.* Mind a fordító, mind Rákóczi kihagyják a cédrusfát. A *douceur* szót a fordító *dulcores*-szel akarja visszaadni, Rákóczi *blandities*-szel fordítja (*time . . . eius blanditiem*). Nehéz feladatot jelentett a következő rész fordítása: *Gardez-vous (Mentor beszél) d'écouter les paroles douces et flatteuses de Calypso, qui se glisseront comme un serpent sous les fleurs.* A fordítás így hangzik: *Cave auscultare dulces et adalantes voces Calypso qua in (sic!) tuum jucundum gliscent cor . . .* A fordító kihagyta a virágos képet s ezen Rákóczi sem változtat, de a *jucundum* helyett *svaviter*-t ír.

Amint e néhány példából látszik, Rákóczi valóságos ellenőrző szerkesztői feladatokat látott el, s a javításnál a legtöbbször a szöveg hűségét és a jó latin-ságot vette figyelembe. Az egész fordítást azonban nem nézte át.

Hogyan jutott el Rákóczihoz Fénelon püspök munkája? Az Archivum Rákócziánium<sup>8</sup> közli azon könyveknek a jegyzékét, amelyeket a fejedelem

<sup>8</sup> Archivum Rákócziánium XII. kötet, közzétette Lukinich Imre, Bp. 1935. 120.

bécsújhelyi fogsága alatt 1701-ben forgatott és ezek között szerepel az „Aventieur Telemaque” is, ahogy a lajstromozó jegyezte. Fénelon műve először részletekben jelent meg Párizsban 1699. áprilisától kezdve, majd kiadták Hágában ugyanabban az esztendőben.<sup>9</sup> A könyv a következő években számtalanszor megjelent. Rákóczi az első kiadások egyikét olvasta. Az inventárium készítője nem írta le pontosan az egyes könyvek címét, ezért nem lehet tudni, hogy melyik kiadásról van szó. Nyilvánvaló, hogy a fejedelem menekülése után Bécsből nem kapta vissza elkobzott tárgyait, tehát valamely későbbi kiadást kellett felhasználnia a fordításhoz, de ezek is az elsőket reprodukálták. Az első hiteles kiadás ugyanis csak a szerző halála után jelent meg Párizsban 1717-ben. Rákóczi oly mértékig ragaszkodott ehhez az olvasmányához, hogy még Rodostóban is lapozgatta.<sup>10</sup>

A kérdés most az, hogy milyen céllal kívánta a fejedelem lefordíttatni a *Telemachost* és miért éppen latinra. Először próbáljuk tisztázni a nyelvi kérdést. A latin nyelv választását meghatározta az, hogy franciából magyarra addig keveset fordítottak, tehát nem volt megfelelő hagyomány. A magyar nyelvű morális-didaktikai irodalom nem volt túl gazdag, s inkább latinul tanulmányozták a régebbi szerzőket is. A latin fordítás emellett a nyelvgyakorlás céljait is szolgálhatta, ami nem volt másodrendű jelentőségű. Ne feledjük, hogy ekkor a nyelvoktatásban a memorizálásnak nagy szerep jutott, s amint számtalan példa bizonyítja, egyáltalában nem volt közömbös, hogy a tanulók emlékezetébe mit véstek. Hadd emlékeztessünk ezzel kapcsolatban arra is, hogy később a század közepétől az iskolákban használták a *Télémaque* latin fordítását mind tartalmi, mind nyelvi okokból.

Fel kell tételeznünk, hogy Rákóczi is valamilyen oktatási cél szolgálatába akarta állítani a fordítást. Véleményünk szerint mindenekelőtt a Nemesi Társaságra és annak politikai-erkölcsi nevelésére gondolt. A fejedelem 1706 áprilisában létrehozta az ún. Nemesi Kompánia csíráját, amely az erdélyi fejedelmek testőrségének a mintájára alakult. Először hét erdélyi és egy magyarországi nemes ifjút rendelt maga mellé, a következő évben számuk százra emelkedett. Az 1707-ben Kolozsvárt elfogadott szervezeti és rendtartási szabályok kimondják: „Az mióta az német nemzet által nemzetünknek minden ditsőssége le tapotatott, s az nagy emlékezetű familiák a sok változások és zaklatások után udvar tartásokra alkalmatlanná tétetnek, az nemesi ifjaknak isteni félelemben való felnevelkedésekre és más hadi és politikai állapotokban való tanulására alkalmatosságok annyira vétetődött, hogy hazánkban az hadi és politikai szolgálatra való személyek alig találtatnak; kihez képest ezen Nemesi Társaságnak serege legfűképen a végre rendeltetik, hogy zászlója alatt lévő nemes iffijuság oldalunk mellett, szemünk előtt nevekedvén, hazájához való szeretetet az isteni félelemmel együtt több tudományokkal és jóságos erköltsőkkel tanullya és gyakorollya, és az idő mostohasága által letapottatott és el szegényedet atyák fíjokat költség nélkül mind azokkal fel ékesíttethessék, az mellyek nemességekhez illendők. Mind ezekből következik ezen seregnek nem tsak hadakozó időkbén, de békességben is fel maradása, így hogy Isten ő szent felsége kegyelmébül fejedelmi székünkben bé lépvn, az fellyeb említett okokra

<sup>9</sup> Lásd *A. Cahen* id. kiadását, amely felsorolja a különböző megjelenéseket, I. kötet CIV. és k.

<sup>10</sup> *Zolnai Béla*: II. Rákóczi Ferenc könyvtára. Bp. 1926.

nézve ennek rendi fent maraggyon, és senki semminemű hadi tisztségre jövendőben ne mehessen, valaki, ezen seregben nem szolgálván, magát érdemessé nem teszi.”<sup>11</sup>

A fiatal nemeseknek tehát a haditudományok mellett a politikai és erkölcsi kérdésekkel is kellett foglalkozniok. Ráday Pál 1707. április 26-án a Nemesi Társaság ifjaihoz fordulván kétfajta nemességet különböztet meg. Van a származási nemesség, de ez önmagában nem elég, hanem erkölcsi nemességgel kell párosulnia. „Bizony méltán azt itilhettyük igazán nemesnek — mondja —, a’ kit a’ nemessi virtusok condecoralnak ama mondás szerint: Virtus nobilitat. Innen midőn edgyszer látná Diogenes cynicus, hogy nagy fő rendben levő embernek fia maga nemessi nemzetéhez képest nem alkalmaztatná magát: pudeat te ex eburnea vagina plumbeum evaginare gladium; mindazáltal valamint az illyek edgy mással nem illenek, ugy minden bizonnyal szép és dicsőséges állapot, a’ kinek mind régi nemessége, mind edgyszersmind nemessi virtussi tündöklenek. Grator est veniens de nobili pectore virtus. Kihez képest mivel ezen Nemes Társaságban is csak azok jöhetnek bé, a’ kik ős nemességeket bizonyithattják, és ugyan a’ nemes affiaknak abbéli disze mindnyájunknál tudva vagyon, nem kélti a mi kegyelmes urunk eő Fölsége, hogy ki ki magaelőtt viselvén maga természeti nemességét, ugy fogja magát alkalmaztatni, hogy jó erkölceivel igazán való nemességet ruházhasson magára, annyival inkább, hogy eő felségének kegyelme el végezése szerint olly móddal fognak megtiszteltetni, hogy minden hadi tiszték a’ haza oltamára ezen társaságbul, mint egy ex equo Trojano vitessenek ki.”<sup>12</sup>

Rákóczi az Onodon elfogadott belső rendtartás — avagy edictum — szerint nemcsak jó erkölcsökre akarja szoktatni a fiatalokat, hanem világnézetileg is nevelni kívánja őket. „A Nemesi Társaság kiváltképpen az jó erkölcsökben való gyakorlások és az által az isteni szent Felsőnek kegyes isteni félelemmel való ditsőítésére lévén fel állitva, mindenek felett szükséges, hogy ki ki magát a kegyes életben gyakorolja.”<sup>13</sup> Nem tűri meg, hogy atheus vagy epikureus legyen közöttük.<sup>14</sup> Tiltja a káromkodást, a „versenkedést” a „duellizálást”, a „gyalázatos böcstelenítést”, a paráznságot, a részegeskedést és a „tobzódást”, a kockázást. Az erkölcs része a hazaszeretet és a haza védelme mindenkiel szemben. A nemes társaságbelieknek „kötelességekben lészen, hogy nemzetek betsülletek mellett minden ellenkezők ellen meg mordullyanak és azokat az magok tiszteinek első alkalmatossággal ki jelentsék.” A fejedelem megkívánja saját tisztének megbecsülését és az engedelmességet is, halálbüntetést helyezvén kilátásba azok ellen, akik

<sup>11</sup> A Nemesi Társaság iratait közölte: Ráday Pál iratai II., sajtó alá rendezte *Benda Kálmán* és *Maksay Ferenc*, Bp. 1961. A fentebb említett passzus a kötet 162. oldalán szerepel. A Nemesi Társaságról lásd még *Thaly Kálmán*: Irodalom és műveltség-történeti tanulmányok a Rákóczi-korból. Bp. 1885; *Markó Árpád*: II. Rákóczi Ferenc a hadvezér. Bp. 1934. és *uő*: II. Rákóczi Ferenc nemesi testőrsége, Magyar Katonai Szemle 1933. I. füzet.

<sup>12</sup> I. m. 168.

<sup>13</sup> I. m. 173.

<sup>14</sup> Erről ezt mondja: „kire nézve valaki magának idegen Istent keres, avagy maga életét akar szája vallásával, akar penig nálóságos tselekedettel, mint egy atheus avagy epicureus, úgy rendeli és foglalya, először az egész Nemes Társaság jelen létében zászló alatt admoneáltassék, és ha ugyan tovább is azon istelentelenségben el menne, ezen Nemes Társaságbul ki csapattatik és az külső magistratusnak büntetésre kiadattatik, az holott érdemlett büntetését a törvénynek igazságos rendi szerint el fogja venni”. I. m. 173.

„ellenünk akármely módon is practicálni és egy szóval nótát incurrálni találatnak”.<sup>15</sup>

Ezek a gondolatok természetesen nem Fénelon *Télémaque*-jából származnak, de e mű szellemének nem is mondanak ellent. Meggyőződésünk szerint Rákóczi éppen azért választotta ezt a könyvet lefordításra, mert úgy gondolta, hogy több okból is megfelel a Nemesi Társaság politikai-erkölcsi nevelési céljainak, mégpedig magasabb<sup>1</sup> szinten, mint a korabeli latin vagy magyar hazai irodalom.

Nyilvánvaló, hogy a fejedelem egyetértett azzal az erkölcsi tanítással, amelyet a cambrai-i püspök kifejtett. E tekintetben a helyzetet megkönnyítette, hogy bár a *Télémaque*-ban Fénelon vallási felfogása érvényesül, a mitológiai téma nem teszi lehetővé, hogy direkt formában vetődjék fel a katolikus erkölcstan számos, a protestánszal szembenálló tétele és arra sincs mód, hogy közvetlenül nyilvánuljon meg Fénelon quietizmusa.<sup>16</sup> Általános erkölcstanról van tehát szó, amelyet a magyarországi bonyolult vallási viszonyok között egyaránt használhatnak katolikusok és protestánsok. Egyébként a belső vallásosság, amelyet Mme Guyon hirdet, egyáltalán nem áll távol Rákóczitól.

Ami Fénelon „politikáját” illeti, Rákóczi rokonszenvvel fogadja a pater-nális királyságnak azt a képét, amelyet a *Télémaque*-ban elsősorban Salenteval kapcsolatban olvashatunk és amelynek alapelveit Mentor fogalmazza meg. Közismert, hogy XIV. Lajos és Mme de Maintenon a *Télémaque*-ot allegóriának fogták fel, amely az abszolút monarchia ellen irányul. Még ha tudhatott is erről Rákóczi, nem sokat gondolt vele. Először is a könyv mint Bourgogne hercegének, azaz a trón örökösének szánt munka jelent meg. Fénelon 1689-től 1697-ig a herceg nevelője volt, bár már a király 1695-ben Cambrai püspökének nevezte ki. Ez a hivatalos funkció mindenkit megnyugtathatott arról, hogy politikailag nagyon is „ortodox” kézikönyvről van szó.<sup>17</sup>

Rákóczi nemesi jellegű felkelés élén állt, amely az idegen abszolutizmus ellen vette fel a harcot. A *Télémaque* zsarnokságellenes kijelentései és a nemesi rend kiemelésére vonatkozó elképzelései egyáltalán nem zavarták a fejedelmet.<sup>18</sup> Igaz, hogy Fénelon az arisztokrata ellenzék képviselőjeként a nemesség privilégiumait védte XIV. Lajossal szemben, s e tekintetben célkitűzései nem tekinthetők haladóknak, mégis elképzelt erősen hierarchizált társadalmában a nemességnek nemcsak jogait, hanem kötelességeit is megállapítja, mégpedig magas erkölcsi mércével. Tegyük mindehhez hozzá, hogy az abszolutizmus elleni fellépés a *Télémaque*-ban sokkal kevésbé nyilvánvaló, mint Fénelon későbbi írásaiban, még akkor is, ha a kortársak észrevették az allegorikus utalásokat.

Rákóczi Fénelon olvasásából később sem vonja le azt a következtetést, hogy az ő tanításai ellenkeznének az abszolút monarchia felfogásával. A bujdo-

<sup>15</sup> I. m. 176.

<sup>16</sup> Fénelonról, munkásságáról, politikai eszméiről gazdag irodalom áll rendelkezésre. A. Chérel: Fénelon ou la religion du pur amour. Paris 1934. E. Carcassone: Fénelon: L'homme et l'oeuvre. Paris 1946. XVII<sup>e</sup> siècle, Bulletin de la Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle, No. spécial; Jeanne-Lydie Goré: L'itinéraire de Fénelon: Humanisme et spiritualité, Paris 1957. L. Cognet: Crépuscule des mystiques: le conflit Fénelon-Bossuet. Paris 1958. Charles Dédéyan: Le Télémaque et Fénelon. Sokszorosított egyetemi előadás, é. n.

<sup>17</sup> Vö. J. Renault: Les idées pédagogiques de Fénelon. Paris 1922.

<sup>18</sup> Fénelon politikai felfogásáról l.: Jean Touchard: Histoire des idées politiques. Paris 1963. I. 360. és k. Bibliográfia ugyanerről a kérdéstről a 379. oldalon.

sásban írt *Hatalomról* szóló értekezésében megpróbálja Bossuet-t és Fénelont egyeztetni. Vallomásaiban pedig XIV. Lajost a paternális királyság képviselőjeként mutatja be.<sup>19</sup>

Politikai szempontból egy lényeges különbségre kell felhívni a figyelmet, arra, hogy a fejedelem maga mind a Nemesi Társaság ediktumában, mind későbbi írásaiban erőteljesen hangsúlyozza a hazaszeretetet. Ez nem mond ellen Fénelon felfogásának, de ő maga mint már kialakult nemzeti állam polgára, erre kevesebb figyelmet fordít. Nyilvánvaló, hogy az idegen abszolutizmus ellen folytatott függetlenségi harc határozza meg itt Rákóczi állásfoglalását és hangsúlyait.

A *Télémaque* alkalmas volt a magyar ifjak nevelésére abból a szempontból is, hogy nemcsak az erkölcs és a politika, hanem a gazdaság, a tudomány és a művészetek kérdéseiről is tájékoztatta őket és irányítást adott e tekintetben is. Igaza van A. Cahen-nek, a *Télémaque* első kritikai kiadása sajtó alá rendező-jének, amikor azt írja, hogy az *Aventures de Télémaque* „valóságos morális enciklopédia: ki lehet vonni belőle különösebb megerőltetés nélkül egy fajta teológiát, az ékesszólás és a szépművészetek egy bizonyos filozófiáját, a katonai bátorság és egy hadvezér kötelességeinek kis traktátusát és egy másikat a nemzetközi jogról és bíraskodásról. Fénelon menetközben még a bírósági eljárás levezetéséről is a higiénia és az orvostudomány valódi alapelveiről is kedvtelve ad egy-egy tanórát.”<sup>20</sup>

Végül vonzhatta Rákóczit, mint ahogy vonzotta később mindazokat, akik ezt a könyvet nevelés céljából fel kívánták használni, az irodalmi forma. Nem száraz traktátusról van ugyanis szó a *Télémaque* esetében, hanem didaktikus regényről, amelyet líraisága az érzelmi nevelés szempontjából különösen érdekessé tesz. A fejedelemtől nem állt távol az az érzelmesség, amely ezt a könyvet jellemzi.

Pápai Páriz Ferenc 1696-ban Kolozsvárt megjelenteti a *Pax Aulæ*-et, amely, mint Misztótfalusi Kis Miklós írja róla, „egész Ethica, s kis theologia”. A munka Michel Boutauld francia jezsuita *Les conseils de la sagesse* című könyvének fordítása. Ugyanezt a könyvet Karl Enders latinra is lefordította, és 1783-ban Nagyszombatban megjelentette. Joggal állapítja meg Tarnai Andor,<sup>21</sup> hogy ez az írás, mint ahogy általában az egész Pax-sorozat, „az európai szellemi élet spektrumának jobb oldalán” foglal helyet, ahol „az angol restauráció korának papja és a francia jezsuita a nagyszombati és a nagyenyedi tanár a dogmatikai kérdésektől eltekintve békésen megférnek egymás mellett”.

Ehhez képest sokkal modernebb, felvilágosultabb és haladóbb mind politikailag, mind az erkölcsi felfogás szempontjából, mind a műveltségi anyag tekintetében Rákóczi választása. Tegyük mindehhez hozzá, hogy a fordítási kísérlet rendkívül korai: mindenütt másutt később ültetik át s igazán csak a felvilágosult abszolutizmus karolja fel a XVIII. század közepétől. A munka célját tekintve feltételezzük, hogy az első magyarországi fordítási kísérlet a Nemesi Társaság megalakulásához kapcsolódik, tehát 1706—1707 táján keletkezett. Csak sajnálni lehet, hogy a kísérlet csonka maradt és a fordítás nem

<sup>19</sup> Vö. Köpeczi Béla: Rákóczi Bossuet és Fénelon között. A tanulmány rövidesen megjelenik a Francia—magyar eszmei és irodalmi találkozások című kötetben.

<sup>20</sup> A. Cahen: i. m. I. kötet, XXXIII o.

<sup>21</sup> Tarnai Andor: Pax aulæ. ItK. 1968. 3. sz.

jelenhetett meg. Véleményünk szerint ez a vállalkozás is jelzi, hogy joggal beszélhetünk a Rákóczi-szabadságharc kapcsán korai felvilágosodásról<sup>22</sup> abban az értelemben, ahogy azt E. Winter tette Közép- és Kelet-Európa vonatkozásában.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Rákóczinak ez a kísérlete nyilvánvalóan befolyásolta Mikes Kelemen munkásságát is. Erre utal *Hopp Lajos* a *Törökországi Levelek szövegkritikai kiadásában*. (Bp. 1966.)

<sup>23</sup> *E. Winter: Frühaufklärung*, Berlin, 1966. Vö. még *B. Zolnai: Über Frühaufklärung in Ungarn*, az *E. W. von Tschirnhaus und die Frühaufklärung in Mittel- und Osteuropa* (Berlin, 1960) c. kötetben.

## Walpole-ok és Jonathan Wild-ok

Jegyzet a XVIII. századi angol irodalom egy tipikus motívumáról

RADNÓTI SÁNDOR

Walpole: a XVIII. századi Anglia korrump minisztere, Jonathan Wild: hírhedt rablóvezére. E kettőt nemegyszer hasonlították össze, mondván, hogy ugyanazok a feltételei „fent” a politikának, az arisztokraták nagyvilági életének, mint „lent” a bűnözésnek. Ez az analógia-motívum pl. Defoe-nál, Fieldingnél, Smolett-nál ismételtelen megjelenik. Közvélemény és irodalom ebben az azonosításban megegyezik — e gondolatnak *nyilvánossága* van. A példák közismertek és korlátlanul szaporíthatók. De nem ez a célja ennek a jegyzetnek, hanem az, hogy „történelmi szociológus” módjára földerítse e plebejus gondolat megalapozottságát a korabeli mindennapi életben.

Lássuk még egyszer a tételt. Gay *Koldusoperája* végén a koldus szerző így beszél: „Láthatják a darabból, hogy a felső és alsó osztályok erkölcsi teljesen azonosak — annyira azonosak, hogy nehéz eldönteni, az előkelő gentlemanek utánozzák-e bűneikben az országút gentlemanjeit, vagy fordítva, az országutak gentlemanjei az előkelő urakat. Ha a darab úgy marad, ahogy eredetileg akartam, akkor igen tanulságos és kitűnő morált tartalmazott volna. Ugyanis megmutatta volna, hogy a szegények és gazdagok bűnei ugyanazok — de a szegényeket megbüntetik bűneikért.” Ez az analogizáló gondolat csak azután lehetett közvéleménnyé, miután „átjárhatókká” lettek a társadalmi osztályok. A XVIII. század konszolidációjában ugyan egyre kevesebb objektív lehetőség van a fölemelkedésre. Defoe még abban bízik, hogy bűnökben élő alakjai, Singleton, a kalóz, Moll Flanders, a szajha és tolvajné tartós meggazdagodás után majd megengedhetik maguknak a jó útra térést — (persze nem fordítva, bűnbánatuk eredményeként gazdagodnának meg!) —, Hogarth, amikor egy évtized múltán rézkarc sorozatán ábrázolja a Moll-témát, éppen itt változtat: a hősnő nem emelkedik fel, hanem nyomorultul elpusztul. De megmarad és biztosítja az időleges áthatolást alacsonyabb társadalmi osztályból magasabba az angol élet általános sajátossága, a *korrumpáló látszat*. Már Moll Flanders is menekülését szorult helyzetéből számtalanszor annak köszönheti, hogy föllépése vagy csak egyszerűen öltözete középosztálybelivé teszi. Ha kell, az előkelőséget is elhitheti magáról — „éppúgy megvolt az aranyóráim, mint az ifjú hölgynek”. A pénz a társadalmi hierarchiát felborító, *elméletileg* egyenlősítő funkcióját azon a az indirekt módon gyakorolja, hogy a reprezentáció *eljátszhatóvá* lesz. Ez Tom Jones, Roderick Random állandó tapasztalata. Nem érdektelen még egy példa: „Emlékszem arra az időre, mikor búsan ballagtam a Citybe, alig egy shillinggel a zsebemben, de amint 10 guineát kaptam, nyomban hazamentem, fölcsatoltam a kardomat és újra kivontam, olyan öntudatosan, mintha 10 000 font lett volna a zsebemben” — írja Hogarth visszaemlékezéseiben. A pénz eltulajdonítja és ezzel megsemmisíti azt a lehe-



tőséget, hogy egy ember *önmagában* reprezentálja társadalmi helyzetét. De ezzel, kivált Angliában, a reprezentáció nem semmisül meg, hanem azzá lesz, ami valódi lényegével a legmélyebb ellentmondásban van: *szereppé*. Ez egyrészt kiüresedett feudális formák továbbélése az angol fejlődésben, másrészt állandó újratermelés is: a jogrend, az adminisztráció alacsony színvonalra lehetségessé teszi, hogy a pusztá fellépés, a szerepjátszás-teremtette látszat egyedi esetekben már *önmagában* sikert hozzon — méghozzá az apróbb szolgálatok kicsikarásától egészen az elítéltetés elkerüléséig az élet-lehetőségek viszonylag széles skáláján. Fielding gyakran és gazdagon ábrázolja a pénz szép egyenlősítő sikerét, hogy mindenki eljátszhatja az egyenlőtlenség bohóctréfáját: a postakocsin utazó szobalány úrnőnek adhatja ki magát és mélyen lenézheti a másik ott utazó szobalányt. S ezzel a jelenséggel, amely még máig sem vesztette el teljesen a hatását, először csak az ipari forradalom idején lép fel általános ellentendencia. (Dickens *Nehéz idő*kjében pl. már az lepeződik le, hogy a gyáros *nem* lelencházi árvaként, a nyomor mélyéről indult, ahogy híreszteli magáról.)

Tovább lépve a feltételek vizsgálatában, világos, hogy e gondolat elterjedéséhez olyan közeg kell, amely számára egyrészt szélesen és átlátszóan folynak a társadalom eseményei, másrészt az élet törvényei immanensek, evilágiak. Azzal, hogy az angol politikai filozófia a vallást átértelmezi politikai tényezőnek, ez utóbbit regisztrálta. Az előző kritérium a polgári fejlődés első szakaszának olyan jólismert és általános tendenciája, hogy azt egészében tárgyalni szükségtelen és itt lehetetlen is. De megpróbáljuk konkretizálni egy olyan specifikus angol történelmi jelenségre, a korrupciós viszonyra, amely egyben megalapozza analógiánk további elemzését is.

Az angol kapitalizmus „klasszicitásának” alapja az angol feudalizmus „nem-klasszikus” volta. Annak gyengesége, osztálybázisának ingatagsága tette lehetővé ugyanis, hogy az eredeti tőkefelhalmozódás a lehető legkedvezőbb módon, utolsó száz évében már polgári kormányzat alatt, a fejlődés irányát veszélyeztető konfliktusok nélkül menjen végbe. A feudális abszolutizmus jellegzetessége, a politikai erő és a gazdasági-társadalmi erő közötti distancia Angliában bomlasztó módon már az államigazgatás és a végrehajtás közötti ellentétben jelentkezett. Hivatalnoki végrehajtóhatalom helyett — a korona önálló anyagi ereje és stabil osztályalapja híján — békebírók rendszere — a békebírók maguk is birtokosok, s így mint végrehajtó szervek ellentétben állnak saját gazdasági érdekeikkel (pl. az elkerítések kérdésében). Az ellenállás itt a maga kisszerűségében, korrumpált és korrumpáló szabotázs formájában jelentkezik, mint egy személyes mozzanat, a közvetlen érdek közvetlen kifejeződése, a lényegi gazdasági-társadalmi mozgást nem-politikusan tükröző magatartás. Másrészt az udvar és a kereskedőtöke szövetségének, amely a korona anyagi hatalmát időlegesen biztosította, alapja és újrászülője a korrupciós kapcsolat. „Ez a fejedelmek s tisztviselők nemes lopása. Ők elveszik az ajándékot. Mai nap gyöngéd jutalmazásnak nevezik. Hagyjuk el a szépitgetést és nevezzük a keresztnevükön — megvesztegetésnek” — figyelmeztet már Latimer. Ez már pl. a monopóliumok esetében hivatalos — anyagi-politikai viszony. Amíg azonban valóságos politikai harc folyik, nem válhat a politika lényegévé. Így a parlament harcol az udvari korrupció ellen. (Gondoljunk Bacon botrányára.)

Csak minden politikailag aktív réteg, tehát a két uralkodó osztály egészének tartós kompromisszuma bontakoztathatja ki, teheti a gazdasági és tár-

sadalmi élet egészét átfogóvá a korrupciót, mint ami az osztálykompromisszum általános viszonyán belül a rétegharcokat és a magánvállalkozók konkurrenciárcát tükrözi és a politikát valóban meghatározza. Azt, hogy a korrumpáló érdekeltségek közül melyik mellett lép akcióba az állam, a kormánynak nyújtott kölcsönök nagysága, a parlament és az udvar megvesztegetése döntötte el. „A szövetséget az alkotmányos monarchia és a monopólista fináncérdekeltségek között, a Kelet-Indiai Társaság és a ‚dicsőséges‘ 1688-as forradalom között ugyanaz a hatalom segítette elő, amelynek révén a liberális érdekeltség és a liberális dinasztia minden időben és minden országban megtalálták egymást és összefogtak: a korrupció hatalma — az alkotmányos monarchia első és legfontosabb mozgató ereje” — írja Marx. A *korrupciós viszony* az egymással konkurráló magántörvények és „szakszervezetük”, az állam kapcsolatainak megnyilvánulási formájává, az állam politikai lényegévé lett. A kompromisszum a valódi politikai alternatívát megszüntetve a földbirtok, a kereskedelmi és ipari tőke kompromisszumon belüli érdekellentéteit változtatás nélkül fordította át politikára. Amikor például az általános adóterhek fölemelésével a whigek csökkenteni tudják a földadót s ezzel megteremtik a stabil kormányt, a toryk oppozíciója a szubjektív érzelmek hatásosan világába, a whigek politikája pedig a frakcióharcok cinizmusába lábol. A korrupció, ez a személyes viszony, általános viszonyként emelkedik föl a politikába és ugyanakkor azt megfosztja minden ideologikus látszat-lehetőségétől, szubjektivizálja. Ez a következő ellentmondást jelenti: a korrupciónak nem lehet titkos története ott, ahol az általános viszonyra fejlődött. Ugyan e normalizálás a személyességből való kiemelkedést tartalmazza, de ezt a tendenciát minduntalan megsemmisíti két jelenség. Az általánossá vált korrump viszony állandóan terjeszkedik és reprodukálja önmagát, kialakítja a korrump pszichológiát és megteremti a korrumpáló látszatot. Analógiás úton tehát gyakran az is visszakerül a köztudatban a személyesség szférájába, ami objektíve kiszakad belőle. Ezt erősíti az, hogy a korrupció, mivel érdekharcol története, az állandó leleplezések története is. A korai polgári államalakulat jellemzője viszonyainak *nyíltsága*. A gazdasági mozgások már átláthatatlanok, a politikai mozgások még átlátszóak. (Gondoljunk Walpole nyílt cinizmusára. A maga szűkebb, a politikai állapotoknak csak egyik pólusát kifejező formájában itt megint a feudális abszolutizmus intonálta az alaphangot: pl. Bacon a vesztegetések nyílt elfogadását hozza föl mentségére.)

Ennyiben tehát világos annak a közgondolatnak, hogy fent és lent között elvész a minőségi különbség, hogy a törvény fölé emelkedés vagy a törvény alá hullás csak mennyiségi kérdés, objektív alapja és nyilvánosságának oka. Fielding Jonathan Wildról, a gonosztevőről ír regényt, és mindenki tudja, hogy Walpole-ról, a miniszterről van szó.

A korrupciós viszony ténye önmagában megnehezíti a tartós és általános, apologetikus politikai ideológia kialakulását. Ez máskülönben is lehetetlen. Az angol kapitalizálódásban ugyanis a legszélesebben értelmezett heterogén középosztály vett részt, a francia fejlődéssel ellentétben a nemesség nagy része is. S mivel az eredeti tőkeakkumuláció befejeződése mélyen belenyúlik a polgári uralomba, ezért sohasem valósulhatott meg — mint Franciaországban — egy *politikailag elnyomott* polgárság és a gazdaságilag kizsákmányoltak ideológiai egysége. A polgárság kénytelen minduntalan elhatárolni magát kétfelől a felső és alsó osztályoktól, mint „dologtalanoktól” és apologetizálni önmagával együtt a munkás középosztály más osztályait is. S mivel a hetero-

genitás kollíziókat jelent, ezért a polgári *társadalom* direkt apológiájának talaja a társadalom *politikai* valóságának tagadása. A társadalmi apologetika kicsúszik a polgári társadalom környezetéből a társadalmon kívüli kaland (Robinson) vagy az intim bensőség világába. Ezenkívül marad a bűnök cinikus igenlése (Mandeville) és még egy lehetőség: a konkrét *negatív* töredékek mint kiindulópontok.

Ilyen negatív töredékek ismerjük föl a fenn és a lenn azonosítását is. Ebben indirekt módon megvalósul társadalom és politika kettéválasztása, ahol az *utóbbi* teljesen szükségtelennek és teljesen szubjektívnak bizonyul. Éppen a politikai e szubjektívizálása menti meg a társadalmi szférát. Az *állam* „külső szükségszerűsége” mint nem szükségszerű, mint valami viszonylagos elenik meg. „Amíg a hurzsoá osztály uralma nem volt teljesen megszervezve, amíg nem találta meg tiszta politikai kifejezését, a többi osztályok ellentéte sem léphetett tisztán fel s ahol föllépett, nem vehette azt a veszélyes fordulatot, amely az államhatalom ellen irányuló minden harcot a tőke elleni harcáá változtat” — írja Marx.

A fenn és lenn bűnökben való azonosításának gondolatában immár két tartalmat kell megkülönböztetnünk. Az egyik a plebejus politikai-erkölcsi *kritika*, a másik mentség-ürügy az elkövetett rossz tettekre: az ügyeskedők, tolvajok, szélhámosok és más bűnözők mentsége. Az állam „tagadása” nem rontja meg az állam erejét — az általunk tárgyalt politikai gondolat mint mentség, soha nem emelkedett a töredékesség fölé, sohasem egy teljes magatartás meghatározója, amely előre mutatva új és új cselekedeteket ölthet meg tartalommal. *Előre* mindig elmosódott érzületről van szó és csak *hátrafelé*, egy partikuláris cselekedetet mereven általánosítva politikai gondolat. S bár ez a partikuláris cselekedet a bűntény, objektíve a társadalom tagadása, a cselekedet végiggondolásából mégsem következik a társadalom tagadásának gondolata. Ezt az ellentmondást még élesebben karakterizálja, hogy semmi sem lepesheti el Angliában a társadalom felelősségét abban, hogy a bűnözés tömegessé vált.

Eltekintve a periférikus retrográd tendenciáktól, az angol XVIII. században valóban nincs politikai alternatíva. Ez közös kerete köznapoknak és nagy irodalomnak. Fielding ezt mondja a *Jonathan Wild*-ban: Több vagy kevesebb kéz felhasználása jelzi a nagyságot: aki saját kezét használja, alantas. A kezeket föl lehet használni a társadalom érdekében, ilyen „a kigazda, a gyáros, a kereskedő s talán a birtokos nemes” és saját haszonra, ilyenek a hódítók, az abszolút uralkodók, az államférfiak és a zsványok. A zsvány a nagyoknál csak annyival alacsonyabb, hogy saját kezével dolgozik. „. . . tétellezzük fel, hogy egy zsványnak ugyanannyi kiszolgálója lenne, mint amennyi csak egy miniszterelnöknek lehet; nem éppen olyan volna az ilyen, mint bármelyik miniszterelnök?” Ezek az idézetek megmutatják azt a pontot, ahol a polgári értelmiség interpretációja meghaladja a mentséget és szembefordul azzal. A bűnöző mindkét ábrázolásban a *politika proletárja*. De amíg a mentségkereső számára a politikai alternatíva hiánya összefügg a magatartás-alternatíva hiányával, addig a polgári értelmiség előtt a politikus bűnözésével szemben megjelenik a magánember hasznos tevékenysége. „A magánszféra átfogja a szűkebb értelemben vett polgári társadalmat, tehát az áruforgalom és a társadalmi munka területét: ebbe ágyazódik be a család intim szférája” — írja J. Habermas a polgári nyilvánosságról szóló könyvében. De az apologetikus ábrázolásában éppen fordítva, a *bensőség* határozza meg a magánember

társadalmi tevékenységét. A magatartásnak ez a választási lehetősége adja meg a gondolat politikai jellegét: az egyetlen valóban politikus magatartás egyelőre ez a nem politikusság, ellentétben a kései kapitalizmussal, amikor minden nem-politizálás önkéntelenül politikus.

Szeretnénk néhány szót szólni arról a nagyon általános szituációról, amikor analógiánk mentséggé válik — az elnyomott osztályoknál és rétegek-nél. A lent élő ember úgy gondolkodik, milyen belső parancs tilthatja a bűntől, amikor a vele szemben álló közösség tagjai a bűnt csak helyzetük, de nem saját bűntelenségük jogán tilthatják neki. „Lent” nincs semmilyen lehetősége egy olyan *másik* magatartásnak, mint amiről az előbb szó. Az *analógia* határokat elmosó megjelenítő ereje révén a közvetlen valóság, az erkölcsi fellebbezés fundamentuma, a magatartás támasza lesz. A morális autonómia alapja éppen a magatartás-választási lehetőség tudatosulása. A művészi ábrázolás ezen az alapon torkollik egy nagy moralista harcba, amelynek parancsa a visszavonulás a magánéletbe és ott az emberi lényeg kifejllesztésére. A mentségben viszont megszűnik a *moralitás* — jellemző módon *erkölcsi* talajon: a politikai status quo erkölcsi status quóvá lesz, amelyben az állami élet erkölce a maga rossz-ságában is mérce. Ez azt fejezi ki, hogy sem élet-, sem gondolati lehetőség nincs a társadalmi-politikai valóság kereteit szétfeszítve — minden csak azon belül manipulálódhatik. Itt tehát valójában nem egy morális alternatíva megsemmisítéséről van szó, hanem éppen arról, hogy az ilyen felvetése is a társadalmi *egészre* nézve abszurd — amint ez az angol forradalom morális-teológiai gondolatának rohamos elsekélyesedésében és nevetségessé válásában megmutatkozott.

Az a magatartás, amely a gondolatot mentséggé játssza át, homlok-egyenest ellenkező azzal, ami Fielding vagy Hogarth nagy, realista művészetében tűnik fel, s amit az előbb tisztáztunk. A mentség ugyanis a meglévő *politikai* állapotot, mint ami legális, az *erkölcsös* kritériumává teszi. Ha az erkölcstelen, akkor *lehet erkölcstelennek lenni*. Ezzel — ismétljük — minden *morális* belátás megszűnik. De mégsem véletlen a formula azonossága, mert e manipuláció alapja maga is egy itt külsővé vált erkölcsi tartalom, az *egyenlőség* fent és lent között, az egyenlő megítélés követelése: az erkölcsi látszat leleplezése (gondoljunk a pénz egyenlősítő szerepéről mondottakra), amely persze itt maga is bennmarad az erkölcsi látszatban. Mindez abba az irányba mutat, ami valóban jellemző a korai polgári fejlődésre: az emberi képességek minden-oldalú kibontakozásának talaján jelenik meg az annak ellentmondó tendencia.

# Dugonics drámái magyarításai az első Magyar Játzó Színi Társaság színpadán

SZIGETHY GÁBOR

„... a színjáték célja, föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy fölmutassa az erénynek önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”

Hamlet

1. A dráma színpadi élete, megelevenedése a színészek szavaiban s gesztusaiban régóta izgatja az irodalom és a színház történetében és jelenében búvárkodókat. Hisz az irodalmi műben megálmodott írói gondolatvilág a színpadon önálló életet él. A mindennapok emberének érzelmi s gondoljai, a színházművészetnek a társadalom életében betöltött szerepe, a színház technikai adottságai, a színészek felkészültsége, a rendező politikai szándékai, a kor műveltségi közállapotai mindmeggannyi lépcsőfok, melyen a dráma eljut a könyvek nyomtatott lapjairól a színpadig. S közben a kényszerítő külső körülmények hatására alakul, változik: politikai megfontolásokból elhagynak jeleneteket, a nagy színész kedvéért átírják a befejezést, rövidebbre szabják a szöveget s időt kerítenek hosszú némajátékokra, miközben a színház nézőterén ülő közönség várható vagy megkívánt igényeihez gyúrnak, alakítják a drámái alkotást. Néha csak egy-egy szó vész el az eredeti műből, néha egy-egy jelenet, nemegyszer a mű egész gondolatvilága.<sup>1</sup>

A dráma színpadi metamorfózisa különlegesen izgalmas és nehezen követhető olyan esetekben, mikor idegen nyelvről átültetett mű kerül bemutatásra. A magyar felvilágosodás korában a sajátos fordítói elvek következtében az eredeti mű s a magyarított változat néha felismerhetetlenül különbözik s a fordításokat nem is az irodalmi újrateremtés igénye hozza létre, sokkal inkább a színház, a megalakuló első Magyar Játzó Színi Társaság sürgető várakozása, mely magyar nyelven írt és színpadon sikerrel játszható műveket követel a kor íróitól. A színpad lehetőségeit távolról sem irodalmi külső tényezők korlátozzák, s a társadalom, melyben a magyar színjátszók igyekeznek gyökeret verni, nem csupán saját fejlődésének belső ellentmondásait hordozza, de a Béctől függő gyarmati elnyomás minden terhét is. Béctől Budáig hosszú az út. A társadalmi megújulás gondolatait, a német dráma-irodalom remekait s a színházművészet emberi és közösségi lehetőségeit Bécsben, Bécsen keresztül szívták magukba a korabeli írástudó magyarok, de a Budáig tartó hosszú úton minden megváltozott, átalakult, új értelmet kapott. Jelen tanulmányban azt kívánjuk nyomon követni, hogy az Európát mozgásba

<sup>1</sup> A dráma és színpad, a megjelenítő játék és a megjelenített szöveg egymást feltételező kölcsönösségével foglalkozó jelentékeny nemzetközi szakirodalomból elsősorban vö. *Alardyce Nicoll: The World of Harlequin.* Cambridge 1963; *A. K. Dzsivelegov: A commedia dell'arte.* Bp. 1962; *R. Garapon, K. Kumbatovic, A. Nicoll előadásai: Il teatro del Rinascimento III.* Corso Internazionale di storia del teatro, Venezia 1965; *George Thomson: Aiszkyhos és Athén.* Bp. 1958; *Grace Frank: The medieval french drama.* Oxford 1954. A drámái mű scenográfiai megközelítéséhez vö. *G. R. Kernodle: From art to theatre.* Chicago 1947.

hozó gondolatok miként törtek utat maguknak a korabeli Magyarországon, a német és francia drámákat miért s milyen elvek alapján magyarították s miképpen ötvöződött e változó világ változó irodalma az első Magyar Játsszó Színi Társaság színpadán eleven, embert és társadalmat tükröző és alakító színjátékká.<sup>2</sup>

2. A XVIII. század utolsó évtizedeinek magyar társadalmi élete, a világtörténeti fejlődéshez viszonyítva megkésett, ahhoz rendkívül ellentmondásosan kapcsolódó magyar fejlődés nem teremtette meg nagy drámai alkotások létrejöttének feltételeit. A korszak belső ellentmondásai a nagy drámai összeütközéseknek csak árnyékát hordozzák magukban s a csak ellentéteket, de nem drámai összecsapásokat szülő kor a drámaírói tehetség kibontakozásának sem kedvezett. A magyar felvilágosodás korában a történeti és társadalmi helyzet sem az objektív feltételeit, sem a szubjektív lehetőségeit nem teremtette meg nagy drámai alkotások létrejöttének.<sup>3</sup> Jelentős drámai művek tehát nem születtek, de olyan művek létrejöttek, s nem is jelentéktelen számmal, melyek esztétikai színvonalának még gyengeségeit sem érdemes elemezni, annyira nem illeti meg őket a műalkotás elnevezés. S mégis, e művek színpadi sikere messze fölülmulta a színpadon szórványosan fölbukkanó valódi értékek csendes vagy éppen értetlen fogadtatását. Dugonics András 1793–94-ben keletkezett történeti drámáit elemezve nem e művek irodalmi értékét vizsgáljuk. E drámákban esztétikai értéket felfedezni a magyar irodalomtörténetírás legrosszabb hagyományai közé tartozik.

De társadalmi és kortörténeti szempontból hallatlanul érdekes e művek színpadi életének vizsgálata. A színháztörténeti kutatás számára elméletileg is izgalmas kérdés húzódik meg itt: vajon az ilyen esztétikailag és irodalmilag nem értékelhető drámai alkotások tartalmazznak-e olyan esztétikailag is értékes, de nem irodalmi elemeket, melyek a kor társadalmi nyilvánosságában ha nem is forradalmi, de pozitív szerepet tölthetnek be. Megfejtetni igyekszünk tehát a Dugonics drámáiban fellelhető színjátékos elemeket s ezeknek a kor színházi és társadalmi életében betöltött szerepét és hatását.

A társadalmi fejlődés rendkívül egyenlőtlen és ellentmondásos alakulása, Magyarország félgymarmati helyzete, a feudális kötöttségek átmeneti megerősödése, a polgári erők szinte teljes hiánya, a köznemesi réteg nem egyértelmű, sőt bonyolultan ellentmondásos haladó szerepe, a XVIII. század első felének erőt gyűjtő, de nagy alkotásokat létre nem hozó és a nagy művészi alkotás létrejöttének szubjektív feltételeit nem megteremtő irodalmi élete következtében, 1772 után sem jöhetett létre egységes arculatú frontokba rendeződő irodalmi közélet Magyarországon. Sőt épp az elmaradott anyagi és szellemi fejlődés következtében mai értelemben vett irodalmi közletről nem beszélhetünk, legfeljebb bizonyos írókörökről, időleges írói csoportosulásokról, amelyeket néha közös elvek, néha helyi kötöttségek, végső soron egyfajta egymásrautaltság hozott létre. A tudati, szellemi megosztottság jelentkezése szükségszerű

<sup>2</sup> Csak utalni szeretnénk a magyar összehasonlító színjáték-kutatás két úttörő munkájára. *Hont Ferenc*: Az eltűnt magyar színjáték (Bp. 1940.) című könyvében a honfoglalás kori magyar nép színjátékos szokásait vizsgálja s a lovas-nomád nép ázsiai eredetű színjátékos hagyományainak átalakulását az európai társadalmi fejlődésbe történt beilleszkedés után. *Kardos Tibor*: A „trufa” (Fil. Köz. 1955. 111–138.) című tanulmányában egy sajátos reneszánsz színjáték típus magyarországi útját kutatja s idomulását a korabeli magyar állapotokhoz.

<sup>3</sup> E kérdést korábban már elemeztük: Bessenyei és a Shakespeare-i dramaturgia. Fil. Köz. 1967. 293–310.

következménye a nagyon sokféle érdekcseréről percre átrendeződő egyensúlyi helyzetének s az irodalomtörténetírás számára mindig is nehezen megoldható feladatot jelentett a korszak íróinak valamilyen egységes elv alapján történő csoportosítása s Erdődi Sándoron, Beöthy keresztül Pintérig húzódik az a felosztás, mely a felvilágosodás korának magyar irodalmi életét németes, deákos, franciás és magyaros írói körökre tagolja,<sup>4</sup> s lényegében ennek a formai felosztásnak elvi alapjait szem előtt tartva, kisebb nagyobb módosításokkal máig elfogadott ez a rendszerezés.<sup>5</sup> Nevezhetjük a deákosokat a klasszicista költészet magyarországi képviselőinek, lehet a magyaros költészetet hagyomány-őrző írók csoportjára keresztelni, a felosztás elvi alapjai nem változtak: a kitüntetett formai jegy alapján történő besorolás szükségszerűen sémává mervévát az egyes írók műveiben bizonyos kétségtelenül meglévő formai sajátosságokat s csak e formai jegyek alapján, azokon keresztül vizsgálja művészetüket s a magyar fejlődés és szellemi előrehaladáshoz való viszonyukat. Waldapfel József megkerüli a kérdést, mikor a nagyobb íróegyéniségeket kiemelve tárgyalja s a kisebb alkotókat csak a korszak történeti áttekintésén belül s csak röviden elemzi.<sup>6</sup> De ezek esetében ő sem képes meghaladni a megcsontosított formai felosztást, s a *Magyar irodalom története* harmadik kötete is részben hasonló elveket követ, mikor Bessenyeit az előbb jelzett kategóriákból kiemelve külön tárgyalja, ezzel lényegében korszakot kezdő szerepét hangsúlyozva — korszakot átfogó szerepével, egyéni fejlődésének hosszan tartó ívével szemben.<sup>7</sup>

E rendszerezés alapvetően formális jellegét azért tartottuk szükségesnek hangsúlyozni, mert az e felosztás alapján magyarózott jelenségek értékelésében is szükségszerűen jelentkezik bizonyos formai vagy tartalmi egyoldalúság, s nem egy irodalmi jelenség épp a megközelítés módszere következtében tűnik érthetetlennek. A kilencvenes évek elején, egészen a Martinovics-féle mozgalom leleplezéséig és kegyetlen megtorlásáig, a kor viszonyaihoz mérten kiugró és meglepő irodalmi sikerek születtek. Dugonics *Etelkájának* első kiadása ezer példányban kel el s hamarosan sor kerül második kiadására is,<sup>8</sup> Barclay *Argenisének* néhány év alatt két magyar fordítása is születik,<sup>9</sup> s eredeti darabok híján Dugonics regényeit is dramatizálják, majd pedig dramatizált regényeinek színpadi sikerén felbuzdulva maga Dugonics próbálkozik meg drámaírással. Jóllehet darabjai tágabb értelemben vett fordítások, amelyek az eredeti műveknek csak bizonyos elemeit őrzik meg, de számunkra most

<sup>4</sup> Vö. *Endrődi Sándor*: Dugonics András. Bp. 1881; *Beöthy Zsolt*: Magyar irodalomtörténet I—II. Bp. 1895; *Pintér Jenő*: A magyar irodalom története. Bp. 1931. IV. kötet.

<sup>5</sup> *Horváth János* felismeri e formai felosztás veszélyeit s az elkülönülő formai iskolák bizonyos tartalmi kölcsönösségét hangsúlyozza, de e formális felosztást ő sem haladja meg. Vö. A XIX. század fejlődéstörténeti előzményei. Tanulmányok. Bp. 1956. 101—104.

<sup>6</sup> *Waldapfel József*: A magyar irodalom a felvilágosodás korában. Bp. 1954. E portré-szerű kiemelés buktatóira már *Baróti Dezső* (A felvilágosodás korának magyar irodalma újabb irodalomtörténetírásunk tükrében. ItK 1956. 168—178.) felhívta a figyelmet a könyvről írt elemző bírálatában.

<sup>7</sup> Vö. A magyar irodalom története III. Bp. 1965. 22—53.

<sup>8</sup> *Dugonics András*: *Etelka*. Pozsonyban és Kassán 1788; második kiadás uo. 1791-ben; harmadik — s nem csak életében utolsó kiadás mint Dugonics hitte — 1805-ben.

<sup>9</sup> Barclay művének magyar fordításairól és azok elterjedéséről vö. *Lukinich Imre*: Barclay *Argenisének* magyar fordításaihoz. Egyetemes Philológiai Közöny 1912. Barclay *Argenisét* Dugonics *Etelkájának* közvetlen forrásaként próbálja nem túl meggyőzően bizonyítani megjelölni *Berthóty Ilona*: Dugonics és Barclay (Bp. 1909.) c. tanulmányában.



nem e művek eredetisége vagy éppen eredete fontos.<sup>10</sup> A filológiai összevetés már korábban kimutatta, hogy Dugonics milyen pontokon tér el az eredeti művektől s általában milyen hazafiúi elvek alapján „magyarítja” az idegen drámák szövegét. E terjengős és szószátyár, a rossz eredetieknél rosszabb darabok *színpadi sikere* szorul érzésünk szerint mélyebb magyarázatra. A magyaros vagy hagyományörző kategória egyoldalúságára támaszkodva nagyon egyszerűnek tűnik a megoldás: Dugonics magyarkodó hangvétele, nemzeti hősök színpadi szerepeltetése, a régi szép hősi magyar történelem emlegetése, a déli-hábos ősmagyar múlt felidézése a nemesi kiváltságait féltő, érzelmeiben Habsburg- és haladásellenes középnemesség gondolatvilágát elégítette ki egyfajta — a kor műveltségi és szellemi közállapotaira jellemző — középszerűség szintjén. De véleményünk szerint magyarázatnak ez kevés. Mindenekelőtt másfajta sikere volt a nyomtatott *Etelkának* s más a színpadon játszott átiratnak. S máshoz szólt az *Etelka* s megint másokhoz az *Arany pereczek*. Maga Dugonics fogalmazta meg a mű első kiadásának előszavában: „Amazon Etelkát és emezen Arany Pereczeket nagy különbséggel írtam. Amazt az Ország Eleihez és a tanultabb Elmékhez szabtam, Ugyanezért: ottan minden szó talpra esik és sokat jelent ha fessegetik. Ezen Arany Pereczeket a közép-renden lévő Magyarainknak számokra készítettem. Minden szavak tulajdon értelemben vannak.”<sup>11</sup>

Dugonics drámái tartalmukban nem magyarkodóbbak, mint prózai munkái. S bár furcsa és anakronisztikus, de még mindig könnyebb hitelt adni a szegedi dialektusban beszélő Etelkának s a felelősségrevonás elől az Árpád-kori Szegedre menekülő Róka kalandjainak a regényben, mint Toldi vagy Báthory Mária alakjának a drámákban. Sőt! Az *Etelka* és az *Arany pereczek* magyar múltat hamisan eltúlozva dicsőítő és példaképpül állító szemlélete jólrosszul, de a regény során kibomlik, cselekményes formában föltárul, míg a drámákban — nem utolsósorban az eredeti művek dramaturgiai megoldásaitól szorítva — ez a magyarkodó szemlélet tulajdonképpen csak a nevekben és az erőltetett környezetben fedezhető fel: a mondabeli Toldi Miklós Dugonics művében siránkozó és gyáva hős, távolról sem olyan, mint a dicső magyar történelem hősi alakjától a korszellem elvárta volna. A drámákból épp az a koncepciózus ál-hazafiság hiányzik, ami majd Kisfaludy első tragédiáit jellemzi, vagy ami az *Etelkának* sajátja volt. A darabokban fellelhető fellengzős és hazug történet-szemlélet már csak mélyebb összefüggések következménye, de nem elsődleges oka a darabok színpadi sikerének.<sup>12</sup> A darabok hatásának igazi okát sajátos dramaturgiájukban kell véleményünk szerint keresni s e dramaturgia színpadi megelevenedésében, a részben a szövegben is kimutatható, de valójában csak a színpadon kibomló színjátékelemekben, a drámái színjáték sokszínűségében és gazdaságában.

3. Mindenekelőtt e sajátos dramaturgia jellemző vonásait kell megvizsgálunk, hogy Dugonics drámaírói egyéniségének közelébe férközhessünk.

<sup>10</sup> A darabok eredetére vonatkozóan vö. *Heinrich Gusztáv*: Bevezetés Dugonics Kun László c. drámája előtt. Bp. 1885; *uő*: Bevezetés Dugonics Toldi Miklós c. drámája előtt. Bp. 1894; *Prónai Antal*: Bevezetés Dugonics Etelka Karjelben c. drámája előtt. Pozsony 1904.

<sup>11</sup> *Dugonics András*: Az Arany Pereczek. Pozsonyban és Pesten 1790. A2.

<sup>12</sup> A történeti témák megjelenését és egy újfajta történet-szemlélet kialakulását részletesen elemzi *Mezei Márta*: Történet-szemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában. Bp. 1958.

Az író öt színpadi művének keletkezési időpontjai két nagy periódusra bomlanak. A legkorábbi — 1770-ből származó — *Tárházi* élesen elkülönül a történelmi drámáktól, amelyek 1793—94 körül íródnak, és bár e periódusban születik meg, de az *Etelka Karjelben* már egyfajta új, bár a valóságban az író által soha ki nem művelt drámaírói szemlélet alapvonásait is tükrözi. Épp a művek keletkezési időpontjai közötti hiátus elgondolkotató s egyben magától értetődően veti föl a következő kérdést: a művek születése közötti huszonöt esztendő milyen változásokat hozott Dugonics írói alkotómódszerében s milyen változásokat a társadalom életében s vajon az írói szemlélet és a társadalom éleződő ellentétei tartalmas kapcsolatba kerültek-e?

A *Tárházi* az író első színpadi műve, s annak ellenére, hogy fogyatékoságai következtében ma már színpadon elképzelhetetlen, dramaturgiai szempontból messzemenően egységesebb, mint bármelyik későbbi alkotása. A darabban egyértelműen kimutatható az iskoladráma hagyományos megoldásainak és követelményeinek s Plautusnak hatása, de elsősorban arra kell felfigyelnünk, hogy Dugonics — bár didaktikus célzattal, de egységesen szerkesztett — az iskolai színjátszás kiszabott keretei között eljátszható drámát akart írni. A *Tárházi* a plautusi hely-idő egységen alapuló komédia szerkesztési elvei alapján épül és így viszonylag tömör a játék, szemben a későbbi darabok jellemző és elviselhetetlen terjengősségével. A mű szerkezeti egysége azonban tartalmi ellentmondások végtelen sorát rejti magában. Nem elsősorban azokról a kényszerű változtatásokról van szó, amit a Kegyes Rendi iskolai színelőadás megkövetelt, bár csírájában már ez is buktatót jelentett. Részben, mert az iskolai előadás ha nem is tiltotta, de lehetőség szerint kerülni óhajtotta a női szereplők felléptetését,<sup>13</sup> részben mert megkövetelte, a dráma ne csak léha mulatság legyen, hanem oktató és nevelő része az iskolai szervezetségnek, Dugonics a darabot a fordítás során megváltoztatni kényszerült. A darab eredetije egy Holberg-vígjáték német átdolgozása, mely Gottsched 1746-ban megjelent s híressé lett Játékszínében található. Az első döntő változtatás, amit a fordító eszközölt, hogy kiiktatta a központi cselekmény magvát alkotó szerelmi versengést és helyébe egy örökségért folyó csetepatét helyezett. A darabnak ez az átalakítása persze a mű egész mondanivalóját s lényeges vonásait módosította s megértésének kulcsát annak megfejtése adja kezünkbe, vajon a mese átalakítása, kényszerű módosítása mit tükröz, mit fejez ki s főként milyen következményeket von maga után.

A központba helyezett figura Tárházi, a gazdag kalmár, akinek vagyonáért küzdenek a versengés résztvevői. Ismeretes, hogy Dugonics dalmát származású kereskedőcsalád sarja, aki élete során magyar nemesi címet kapott.<sup>14</sup> Fontos tény ez, ha tekintetbe vesszük, hogy ez az 1770-ben írt darab kegyetlenül polgárellenes és az író heves polgáryűlöletét vagy inkább megvetését tükrözi: az örökséget hajszoló három személy ugyanis csak ostobaságának és tehetetlenségének fokában különbözik, és végül semmi nem indokolja, hogy épp Polgári nyeri el az örökséget, ha csak nem az, hogy neki ju-

<sup>13</sup> A jezsuita és piarista rend többnyire kerülte az iskolai színjátékban női szereplők felléptetését, a pálosoknál viszont gyakran előfordul, például a Kocsonya Mihály házassága címen ismert közjátékban. Vö. *Dömötör Tekla: Régi magyar vígjátékok*. Bp. 1954. 44—45.

<sup>14</sup> Dugonics életére vonatkozóan vö. *Prónai Antal: Dugonics életrajza*. Szeged 1903., valamint *Endródi* már idézett tanulmányát. A Dugonics családnak a magyar nemesség eléérése tett iparkodása (1791) c. írás s a hozzá csatolt latin nyelvű dokumentumok megjelentek a Dugonics András feljegyzései (Bp. 1883.) c. kötetben.

tott a legromlottabb, legagyafúrta segítőtárs vagy még inkább az eredeti darab szerkezete és meseszövése, amelyben viszont Polgári megfelelője egy másfajta figura és így győzelme is más hangsúlyt kap. A darab címében „víg szabású játékot” ígér,<sup>15</sup> de a gazdag kalmár és az örökségért folytatott küzdelem középpontba állításával végül is a maró és keserű hang lesz uralkodó a műben. Nem hinnék, hogy igaza lenne a darab korábbi elemzőjének, amikor a keserű és kiábrándult hangvételt Dugonics humorérzékének hiányával, a nevetséges helyzetekkel szembeni érzéketlenségével magyarázza.<sup>16</sup> Sokkal inkább arról van szó, hogy míg az eredeti darab egy *miles gloriosus* középpontjába állító szerelmi felsülés és hódítás története, Dugonicsnál a darab polgárok pénzt szerezni akaró marakodását mutatja be; tehát míg az eredeti mű vígjátéki szituációi, szereplői és fordulatai fogva tartják Dugonicsot, a fordítót, másfelől az író Dugonics keserű polgárelenessége a vígjátéki cselekménybonyolítás nevetséges alaphelyzetein belül fogalmazódik meg. Így az idegentől örökölt s egységes szerkezeten belül létrejön egy mondanivalóban, szemléletmódban bekövetkezett törés és feszültség.

Kik is tehát e darab szereplői? Egy nagyszájú és hetvenkedő katona, aki a döntő pillanatban a kardját sem meri kihúzni, egy latin idézeteket összegyűjtő áltudós, aki a kapitányt lenézi hetvenkedéséért és ostobaságáért, jóllehet maga is épp oly hetvenkedő és ostoba, és egy tehetetlen, de rosszindulatú polgár, akit egy Sehonnai nevezetű, valóban sehonnai egyén támogat. E három személy csatázik és intrikál egymás ellen, hogy megszerezzék egy hetven éves öreg kalmár apai pártfogását s ezzel együtt vagyonát. A kalmár Tárházi kicsit szenilis, meglehetősen ostoba és kenetteljes és semmiképpen nem lehet sajnálni, hogy a komédia végén a legnagyobb gatzickó furakszik a kegyeibe. Gondosi, Tárházi mindenescé pedig, aki talán a hűséges szolgát lenne hivatott megjeleníteni, nem kevésbé korrupt, mint a többi vagyonra áhítózó, csak még náluk is ostobább. Az események során végül győzedelmeskedik a két kisebb csibész felett a legnagyobb csibész és megszerzi a szenilis vénember pénzét.

Nem a „planum”, a kellő intrika hiányzik a darabból, hanem az ellentétes erők. Nem véletlen, hogy Dugonics összes ellenszenves hőse polgár, és a cselekmény a kalmárkodásból szerzett vagyon öröklése körül bonyolódik. Az eredeti történetben egy furfangos diák ravaszságai egy rokonszenves fiatalembert egy lány szerelméhez segítenek, itt egy Sehonnai családok sorozatával egy tehetetlen polgárnak pénzt és örökséget szerez. A hátortalan, de egyértelműen a fiatal és szegény polgár mellett álló eredeti komédiából polgárelenés melodráma lett. Dugonics polgári származása ellenére vagy tán épp azért nem szíveli a polgárokat, és a nemességre áhítózó polgár polgárgyűlöletéről vall egyértelműen a dráma. A közrendűekről alkotott keserű vélemény és a vígjátéki cselekménybonyolítás ellentétét azonban Dugonics nem tudja sem feloldani, sem tartalommal megtölteni. A darab egyértelműen keserű hangvétele eredményezhetett volna egy — ha nem is nagyságban, de érzelmileg — az *Athéni Timon*hoz közelálló művet; a szereplők egyszerű nevetségessé tétele egy, az eredetit meghaladó igazi plautusi komédiát; a két lehetőség ötvözete egy Molière *Fősvényére* emlékeztető tragikomikus históriát; de mindhárom

<sup>15</sup> *Dugonics András*: Tárházi — vígjáték öt szakaszban —. Az eredeti kéziratból kiadta és bevezetéssel ellátta Háhn Adolf. Bp. 1882.

<sup>16</sup> Ellenpéldaként elegendőnek érezzük itt Dugonics egyetlen ma is élvezhető és olvasmányos művére hivatkozunk: Magyar példabeszédek és jeles mondások. Szeged 1820. Válogatott újrakiadása 1931-ben a Magyar irodalmi ritkaságok 9. kötetében.

megoldáshoz egységes és határozott írói mondanivaló és állásfoglalás lett volna szükséges. Ez viszont alapvetően hiányzott Dugonicsból mint íróból és mint emberből egyaránt. Ebből a szempontból is jellemző, hogy a jóval később írt *Etelka* kulcsregény jellegét már a korabeli olvasók is csak Dugonics magyarázatával együtt ismerték fel.<sup>17</sup> s ennek oka legelsősorban abban kereshető, hogy Dugonicsot egyéni alkata és szemléletmódja képtelenné tette az igazán kiélezett helyzetek megragadására és művészi ábrázolására. A dráma műfaji követelményei a regénynél sokkal kiélezettebb konfliktust igényelnek, a *Tárháziból* pedig épp ez a kiélezettség hiányzik. Dugonicsot emberi közepszerűsége írói közepszerűsége kényszeríti, és a társadalom valódi ellentéteit nem látó vagy teljesen rossz szemszögből megítélő író eleve reménytelen vállalkozásba kezd, amikor drámát akar írni.

4. Bessenyei néhány évvel később már megsejti a társadalom valós belső ellentmondásait és ösztönösen ráérez a történeti krónikán alapuló drámai formára mint megjelenítő és ábrázoló lehetőségre, de végül is a klasszicista hely — idő — cselekmény egység szemléleten alapuló megmerevedett dramaturgiai követelményt nem képes meghaladni. 1777-ben keletkezett vígjátéka, a *Lais vagy az erkölcsi makacs*<sup>18</sup> azonban már világosan mutatja azokat a problémákat, melyek a kor drámaírói előtt állnak s melyek Dugonics korai és késői drámái között kimutatható éles dramaturgiai változás okaira is rávilágítanak.

Bessenyei vígjátéka kéziratban maradt ránk s mindmáig egy kiadása van.<sup>19</sup> E kiadás előszavában Lázár Béla részletesen elemzi a mű számbajöhető forrásait s végül megállapítja, hogy nehéz lenne meghatározni, vajon melyik Destouches mű szolgált kiindulópontul a mű megírásakor. E kérdés a pozitívista filológia számára megnyugtató módon ma sincs tisztázva s véleményünk szerint nem is tisztázható. A felvilágosodás korának magyar irodalmában, különösen a kezdeti időszakban, a fordítás és önálló alkotás között még elmosódnak a határok, s így nagyon gyakran a művek és fordítások eredetijét rendkívül nehéz vagy éppen lehetetlen kimutatni. Hisz az írók részben nem jelölik meg forrásaikat, részben maguk sem tekintik forrásnak az olvasott és kedvelt idegen munkákat s így egy-egy irodalmi alkotásban számtalan hatást, olvasmányélményt egyesítenek.<sup>20</sup> Nem is az a legfőbb kérdés, vajon melyik Destouches mű szolgált a *Lais* forrásául, sokkal inkább az, vajon milyen közös gyökerei vannak a *Tárháziban* és a *Laisban* fellelhető hasonló szemléleti és szerkesztési elveknek.

A *Lais* — mint a *Tárházi* is — a klasszicista drámaszerkezet elvein épül, bár a hely és idő egysége viszonylagos. A mese középpontjában itt egy lány áll, aki makacskodik s három kérője közül egyiknek sem akarja kezét nyújtani. A *Tárházi* meseszövéésének kényszerű módosításait már láttuk, de itt is, ott is közös a mese kiindulóhelyzete: egy elnyerhető kegyért hárman versengenek,

<sup>17</sup> Dugonics naplójának idevonatkozó részeit — *Etelkának kulcsa* — közli *Endrődi* idézett tanulmányában 59–71.

<sup>18</sup> Mint a korábban keletkezett tragédiák esetében is, a vígjátékok keletkezési időpontját sem lehet határozottan rögzíteni, mert a kiadásra sokszor csak pár év elteltével kerít sort Bessenyei, miközben a félig kész kéziratokon állandóan alakít, javít. Ez magyarázza részben néhány kéziratban maradt vígjáték végleges eltűnését (A kedvetlen okos, Dudásból lett doktor — vö. *Beöthy*: *Képes magyar irodalomtörténet* I. Bp. 1889. 552.), részben a drámákban fölfedezhető elvi és dramaturgiai többszemponúságot.

<sup>19</sup> *Bessenyei György*: *Lais vagy az erkölcsi makacs*. Bp. 1889.

<sup>20</sup> Vö. *Waldapfel József*: i. m. 59–84, valamint *Dömötör Tekla*: *Régi magyar vígjátékok*. Bp. 1954. 61–63.

s a három közül, mint a kor legtöbb vígjátékában, az egyik gazdag nemes, a másik szegény nemes, a harmadik polgár. Dugonics gyűlöli a polgárokat, ő a versengés tárgyául egy polgár vagyonát teszi meg s így a polgár, aki elnyeri Tárházi kegyeit s vagyonát, Dugonics számára erkölcsileg vesztes. Bessenyei világosabban és helyesebben ítéli meg a társadalmi osztályok belső ellentéteit s a kibontakozás esetleges lehetőségeit. Nála a polgár Kukulini — egy gazdag serfőzőné fia — ostoba fajankó, aki pénzéért nemességet akar szerezni s ennek fejében még Lais kezéről is hajlandó lemondani. Hippodon — a gazdag nemes — miniszter, aki Laisért már-már sutba dobja miniszterségét, de természetszerűleg meggondolja magát, abból a bölcs elvből kiindulva, hogy egy nőért nem szabad a hatalomról lemondani. Lais pedig végül a fiatal, szép és értelmes Pelozisnak, a szegény nemesnek lesz a felesége. Lázár Béla már idézett tanulmányában rátapintott arra a nagyon lényeges mozzanatra, hogy Lais nem makacs, mint a darab címe hirdeti, hanem egyszerűen határozatlan: nem tud választani a miniszter, a gazdag és hatalmas nemes úr és a szegény és jóságos nemes ifjú között. 1777-ben Bessenyei számára is kérdéses, vajon melyik erő képviseli az igazi erőt Magyarországon, s mert a szoros drámaszerkezet fogva tartja, csak főhőse jellemző határozatlanságát s nem küzdelmét ábrázolja. Bár más-más kiindulópontonról indult Bessenyei és Dugonics s szemléletükben igen kevés a közös vonás, de mindketten ösztönösen felismerték, hogy a korabeli állapotok a hagyományos klasszicista drámai formába — ami számukra a drámai formát jelentette — nem sűrítethők s nem ábrázolhatók. Bessenyei végleg felhagy a drámaírással, Dugonics azonban több mint húszéves szünet után újra kísérletet tesz, s ha drámát nem is, de színpadi sikereket ír. E színpadon sikert arató darabok azonban már egy megváltozott társadalmi helyzetben születnek s szinte egyetlen jellemző vonásban sem emlékeztetnek Dugonics korábbi drámai alkotásaihoz.<sup>21</sup>

5. II. József halála után megváltoztak a magyar társadalom fejlődésének lehetőségei. II. József felvilágosult abszolútizmusa a fejlődésről alkotott nézetek többszintű rétegződését idézte elő, Lipót s különösen Ferenc uralkodásának első éveiben viszont egy tekintetben leegyszerűsödtek az ellentmondások: a magyar társadalom fejlődése a szavukat hallathatók legnagyobb része számára már csak egyértelműen a Habsburgokkal szemben, Bécs ellenében volt elképzelhető. A belső ellentmondások, a zömében kisnemesek által képviselt polgári fejlődéseszmény sokszor zavaros távlatai természetesen ebben az időszakban sem tették lehetővé egy egyértelműen forradalmi periódus kibontakozását. Martinovics mozgalmának társadalmi gyengesége és bukása nagyon nyilvánvalóan mutatja a hazai polgári-forradalmi eszmék szűk sugarú hatókörét s e kör áttörhetetlen határait. De Martinovics mozgalmának létrejötte nagyon is objektív társadalmi alapokon nyugodott: a magyar nemzet (e fogalom szűkebb vagy tágabb értelmezésének korabeli lehetőségeit most nem részletezve) és Bécs szembenállása vízvonalzó volt minden kérdés megítélésében. Az 1790-ben összeülő országgyűlés kacagányos, kócsagtollas magyar nemessége és Martinovics Szabadság és Egyenlőség Társaságának Kátéja szinte minden kérdésben áthidalhatatlanul különbözött, de mindkettő sajátja volt a Bécs

<sup>21</sup> A ránk maradt Tárházi mellett Dugonics már 1762-ben írt magyar nyelven egy vígjátékot, melyet szülővárosában növendékei adtak elő, e darabnak azonban még címe sem maradt ránk, csak naplójából tudunk létezéséről. Töredékes kéziratban maradt fenn két 1766-ból származó Plautus fordítása is. Vö. *Hahn Adolf*: Bevezetés Dugonics Tárháziájának első kiadásához. Bp. 1882. 3—4.

ellenében kívánt és óhajtott magyar fejlődés előmozdításának szándéka. A Bécs ellenében óhajtott magyar fejlődés előmozdításának szándéka azonban a nemesség érdekeit védelmező nemzeti király-választás jelszavát éppúgy magába foglalta, mint a köztársaság gondolatát. Az elutasítás vagy elfogadás mozzanata jellemző e néhány év társadalmi és gondolati mozgalmaira, s az elutasítás vagy elfogadás mint magatartásforma a mindennapi élet számtalan tényében is felfedezhető.

A XVIII. század európai fejlődésében más-más hangsúlyval s nem elhanyagolható eltérésekkel, de szinte minden ország szellemi és politikai életében előtérbe kerülnek a polgári-forradalmi gondolatok, a polgárság öntudatra ébredésének és a hatalom megragadására tett kísérleteinek ellentmondásos gyakorlata. A még gyenge, de a hatalom átvételére készülő polgári eszmék és a még erős, de lassan erejét veszítő feudalizmus kiélezett összecsapásának korszaka ez. A kor jelentékeny drámaírói szükségszerűen olyan zárt formát keresnek, melyben a kor leglényegesebb ellentmondása, az elutasítás vagy elfogadás mozzanata jeleníthető meg: megszületik a polgári szomorújáték, a polgári miliódráma, az *Ármány és szerelem*, a romlott régi és a tiszta új tragikus összeütközésének és feloldhatatlan ellentétének világa. S hasonló úton jár a vígjáték fejlődése is. Goethe ragyogó komédiája, a *Kéz kezét mos*, tartalmában és formájában egyaránt kitűnően példázza az elutasítás vagy elfogadás mint a mindennapok magatartásformáiban meghúzódó lehetőségek komikus jelentkezését. A polgári és a nemesi morál összeütközése a vígjátékot író Goethe számára egy mondatban megfogalmazható kérdést vet fel; melyik tett elítélendőbb: elegánsan és úri módon elragadni valakitől a feleségét vagy kevésbé úri módon e fent említett úr pénztárcáját lopni? Az előremutató mozzanat itt Goethe mély iróniája, mely a csendes megbékélést hirdető kéz kezét mos elvet, egy hazugságokra épült világ elfogadását ítéli el. Ez a távolságteremtő ironia sajnos tökéletesen hiányzott a kor magyar drámairodalmából.

A XVIII. század végi magyar fejlődés vízváltatója ugyanis nem a polgári eszmék elfogadása vagy elutasítása körül kristályosodott ki. A fejlődés lehetősége a *Bécs mellett* vagy a *Bécs ellen* kérdését vetette fel, de a pusztá Habsburg-ellenesség szükségszerűen nem lehetett egységes társadalmi bázist teremtő kiindulópontja forradalmi eszméknek és megmozdulásoknak: az osztályérdekek határai elmosódnak, a hatalom ellen vagy mellett kérdése az idegen elnyomás elutasításának vagy elfogadásának kérdésére szűkül le. A Habsburg-ellenesség azonban nem rejti magában a társadalmi fejlődés valódi lehetőségét, hisz valaminek a pusztá elutasítása még nem tartalmazza az előrejutáshoz szükséges építő mozzanatot, a pusztá tagadással szembeállítható valamilyen reális lehetőség igenlését. A francia forradalom gondolatait követni akaró Martinovicsék mozgalma elvérzik s a kevesek bukása a sokak ellenállását is megtöri: a szélsőséges nézeteket egybesűrítő Habsburg-ellenes ideológia atomjaira hullik szét.

Az elutasítás vagy elfogadás mozzanata tehát nagyon ellentmondásosan, lehetőségeit tekintve hamis fejlődés távlatait hordozva magában, de jellemző a magyar társadalom pillanatnyi állapotaira a kilencvenes évek elején. Épp a fent vázolt belső gyengeség és ellentmondásos erőviszonyok s nézetek következtében nem beszélhetünk drámailag igazán megragadható korszakról, marxi értelemben vett „tragikus korról”,<sup>22</sup> de a korszak belső ellentéteit

<sup>22</sup> Vö. *Karl Marx*: Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikája. Bp. 1949. 9—19.

mindenképpen csak valamilyen zárt, a kényszerű választást középpontba állító drámaszerkesztési elveken alapuló drámaírói szemlélet lett volna képes megragadni és művészi szinten visszatükrözi. De a társadalmi fejlődés megkésétt és ellentmondásos volta az irodalmi élet megkésétt és ellentmondásos voltát is jelenti. Nálunk csak ekkor kezdik Shakespeare-t megismerni, de még mindig jobbára csak rossz és hamis német fordításokból; Lessing, Goethe drámái nem jutnak el a magyar színpadig,<sup>23</sup> annál inkább Bertuch, Schröder, Schikaneder s legfőképp Kotzebue művei,<sup>24</sup> s egyetlen darab sem eredeti formájában, hanem jól-rosszul sikerült átdolgozásban, néha az eredetit felismerhetetlenségig átalakító újraköltésben. Ugyanakkor a Habsburg-ellenes ideológia egy nagyon pozitív program megvalósítását is napirendre tűzi: egyre szélesebb rétegen nő az igény a hivatásos és állandó magyar színjátszás megteremtésére, állandó pesti magyar színház létrehozására. Kelemen László színtársulatának küzdelmes útját most nem kísérhetjük nyomon,<sup>25</sup> csupán hangsúlyozni szeretnénk, hogy az első magyar színtársulat működésének egész tartama alatt eredeti darabok hiányával küszködött és ez már objektíve megteremtette a lehetőségét, hogy minden jól-rosszul összetákolt, de magyar nyelven íródott darab színpadra kerüljön. Ilyen társadalmi, politikai, irodalmi és színházi előzmények után lép fel Dugonics mint drámaíró 1792-ben, hogy rövid időre a legsikeresebb és legkedveltebb magyar színpadi szerző legyen.<sup>26</sup>

6. Dugonics 1793–94-ben írja történeti színdarabjait s 1794–95-ben jelennek meg a művek nyomtatásban.<sup>27</sup> Regényei dramatizált változatainak<sup>28</sup> sikerén felbuzdulva maga is kedvet kap a drámaírásra s mérhetetlen hazafiúi érzése is készteti eredeti magyar színdarabok megalkotására: „Megkévántam ezzel mutatni, hogy lehessen a magyar játékszínbe magyarul beszéltetni a külsőket is. Nincs is előttem nagyobb éktelenség, mint mikor egy ánglust német ruhába, avagy egy spanyolországi embert széles bugyogójába magyarul szállani hallok; s füleimbe a sok don Pietrók, don Gonzáleksek hangzanak.”<sup>29</sup> Az ilyen fordítói és alkotói elvekből persze logikusan következnek, hogy sem az eredeti mű világát, sem a magyar történelem eseményeit nem képes a valóság-nak megfelelően és művészi módon ábrázolni. „A történelem még nem jelent a számára külön, egyéni világot, még nem tudja, hogy minden kor más; egyelőre csak azt tudja, hogy van nemzeti történelem, és a közönségnek ez is

<sup>23</sup> Kazinczy már 1789-ben elkészülhetett Hamlet-fordításával s 1790-ben a *Külföldi Játékszín* számára fordítja Lessing *Miss Sara Sampsonját* s az *Emilia Galottit*. Az *Orpheus* 1790. januári füzetéből tudjuk, hogy a bemutatásra szánt művek sorában szerepelt még többek között *Goethe Stella* és *Clavigo* című műve és *Racine Britannicus* című tragédiája. — Vö. *Bayer József*: A magyar drámairodalom története. Bp. 1897. I. 144–146.

<sup>24</sup> A bemutatásra került művek teljes jegyzékét *Lugosi Döme* állította össze Kelemen László és az első Magyar Játzó Színi Társaság c. monográfiájában, Makó 1927.

<sup>25</sup> Alapvető mű *Endrődy János*: Magyar Játék-Szín. Pest 1792–1793. Az újabb feldolgozásokból ki kell emelni *Lugosi Döme* már idézett művét, valamint *Mályuszné Császár Edit*: Kelemen László színháza című tanulmányát. Tanulmányok Budapest múltjából, Bp. 1956. 153–195.

<sup>26</sup> Dugonics művei közül különösen a Bátorfi Mária aratott sikert s a társulat vidéki élete során, 1795 után is többször játszották. A Nemzeti Színházban is színrekerült, először 1839-ben, utoljára 1855-ben. Vö. *Bayer József*: i. m. II. 456.

<sup>27</sup> *Jeles történetek I–II*. Pest 1794 és 1795.

<sup>28</sup> Arany pereczek vagy Macskási Julianna Szerémben, Dugonics András regénye után írta Endrődy János, 1792. június 18; *Etelka* vagy a megszorított ártatlanság — szomorú-játék Dugonics András regénye után írta Soós Márton, 1793. szeptember 11. vö. *Lugosi Döme*: i. m. 65 és 103.

<sup>29</sup> *Dugonics András*: Toldi Miklós — ajánlás. Bp. 1894. 68.



elég.”<sup>30</sup> S ez a történetfelfogás még kiegészül egy olyan meggyőződéssel, mely szerint az erkölcsi érték tulajdonképpen egyetlen követelménye, hogy a főhős magyar ember legyen. Dugonics drámáit középszerű német munkákból magyarítja. Fentebb idézett meggyőződésének megfelelően a szereplőknek magyar nevet ad, méghozzá magyar történeti nevet, a legkevésbé sem törődve a személyek és a szituáció történeti hitelességével. Már Bayer József felfigyelt arra,<sup>31</sup> hogy az eredeti művek cselekménye, mennyire korlátozza Dugonicsot a jellemábrázolásban, s így lesz a magyar történelem Kálmán királyából tehetetlen, férfiatlan, siralmas, királyi fenség nélküli hős a *Bátori Máriában*, vagy nyomorúságos torzkép a mondabeli Toldi Miklósból a hasonló című darabban.

Nem a drámák tartalmi elemzése és értékelése a célunk, csupán a fent vázolt fordítói elvek és írói gyakorlat dramaturgiai következményeire, a Dugonics minden drámáját jellemző dramaturgia sajátos vonásaira kívánunk rámutatni a *Kun László* rövid vizsgálata során. Heinrich Gusztáv már idézett tanulmányában részletesen elemzi a dráma cselekményét és kimutatja eredetijét. Az angol-szász mondakörből ismert Elfrida-mondát feldolgozó angol darabot fordítja németre Bertuch s azt gyúrja-alakítja át hősi magyar történetté Dugonics. Heinrich nagyon meggyőzően, jelenetről jelenetre bizonyítja, hogy Dugonics az eredeti Bertuch-darab középszerű drámaiságát is eltünteti s lapos megoldásaival, bőbeszédű fecsegésével a drámát drámai mivoltától fosztja meg. Heinrich szerint ez a drámaírói tehetség teljes hiányára vall s ez egyfelől kétségtelenül igaz, de lényegesebbnek érezzük ezt a jellemző mozzanatot abból a szempontból, hogy midőn Dugonics az eredeti darabból a konfliktust, a drámai összecsapást tünteti el, saját korának tipikus gyengeségét ragadja meg, engedve annak a szemléletnek, mely a túl éles konfliktusok kerülésével a valós társadalmi ellentétek hangsúlyozását vagy további élezését igyekszik elkerülni. A valódi társadalmi ellentétek művészi ábrázolása helyett Dugonics a kor közízülésének és lapos gondolkozásának látószögén keresztül diczi fel a magyar történelmet, amely számára gonosz idegenekkel folytatott idős nemzeti viadal. A viszonylag zárt szerkezetű eredeti drámákat felesleges epizódokkal lazítja fel, a drámai magot lapos fecsegéssel helyettesíti s nem törődve az alakok és helyzetek következetes végiggondolásával és ábrázolásával, csak a magyarok és idegenek ellentétét tartja fontosnak hangsúlyozni és következetesen hirdetni az első perctől az utolsóig. A jellemábrázolás következetlensége tehát Dugonics emberi és írói következetlensége: Kun László a darab első részében igazi jó magyar király, megcsalatott nemes magyar szív s a negyedik felvonásban egy haldokló lányhoz erőszakos szerelmével közeledő vagy inkább csörtető bohóc, aki a darab utolsó pillanatában végtelenül nevetéssé lesz, mikor a kitört felkelés elől szolgájával, a gonosz Tulonnal elmenekül. Pedig az alábbiak az író szándéka szerint mélyen drámai pillanatok:

László: Mi jót hozol, édes Mizém!

Mize: Semmi egyebet az Isten ostoránál.

László: Azt tudom, hogy szerencsétlenséget huhogó bagoly voltál mindenkor.  
Halljuk tehát.

Mize: Mind Tétényinek, mint Jolántának halála nagyságodnak munkája. Óh, ha a pitvarban nem állana immár az egek büntetése!

<sup>30</sup> *Szerb Antal*: A magyar irodalom története. Bp. 1958. 241.

<sup>31</sup> *Bayer József*: i. m. I. 163–165.

László: Ne ijesszess, Mize.

Mize: Uram, tele van Buda számatlan magyarokkal, hogy bosszút vegyenek Tulonon azon felaggatott érdemes magyarokért. Tele van Pest városa is, az egész Rákos mezeje a temérdek kunokkal. Arbucz és Turtul vezetik a sereget, kiknek feleségjeket elcsalogatta. Az Isten szerelmére kérem nagyságodat: menjen ki az országból. Máskép életében nem marad.

László: Oh csendesítsd le, Mize, a népet.

Mize: Azon voltam, vagyok is. Kiadtam a parancsolatot, hogy addig a magyarok által ne eresszék a Dunán a fene kunokat, még nagyságodat biztos helyre tehetem. Az Istenre kérem nagyságodat: szaladjon.

László: De merre szaladjak?

Mize: A budai részen akár hová, mert a magyarok ezen a tájon vannak. Ezekben pedig bízhatik. Által ne menjen a Dunán, mert a kunok kezébe eshetik. Ezek nagyságodnak esküdt ellenségei. Kint a paripám, üljön reá és szaladjon.

László: Menjünk, Tulon! Szaladjunk! (Elszalada Tulonnal)

Berényi: Óh, én szerencsétlen ember. Se vőm, se lányom.

Mize: Berényi! — Nézd ezen két áldozatot. Egy is elég lett volna egy napra.

Berényi: Óh, az én leányom! az én kedves Jolantám!

Mize: Berényi! A magzat szép Isten-adománya. De mely atyák azt megböcsülni nem tudják, bár azoknak macskafiat adna az Isten.<sup>32</sup>

Dugonics bármelyik drámáját — akár csak nagyon felületesen is — végigolvasva, rendkívül szembetűnő az alakok logikátlansága, emberi következetlensége, felszínessége, a cselekmény széteső, néha már értelmetlen és érthetetlen összevisszasága. De nem is igen olvasták ezeket a darabokat, már megszületésük idején sem s azóta még kevésbé. Néhanapján egy-egy kutató kézbe vette őket s a korabeli színpadi sikerre hivatkozva, a színpadi sikerrel is a drámák irodalmi értékét igyekezett bizonyítani. Véleményünk szerint azonban az út csak fordítva járható: a leírt, tehát fennmaradt szöveg megőrzött számunkra olyan jellegzetes elemeket, amelyek felderítésével a kor játéktípusának homályos vagy éppen eddig nem látható pontjait lehet megvilágítani.

7. A színjáték rekonstrukciója minden esetben több irányú megközelítést követel meg. Egyfelől a színpadon megelevenedő művet kell megismerni s dramaturgiailag elemezni, másfelől rendszerezni kell mindazokat a tárgyi emlékeket és leírásokat, melyek a kor színházi életére, a színház felépítésére, felszerelésére és a társadalomtörténeti összefüggésekre vonatkoznak. A dramaturgiai elemzés eredményeinek s a rendszerezett és értékelt tárgyi elemek szembesítésének eredményeként tudjuk rekonstruálni a színjáték egészének képét s korabeli szerepét. A dráma bármilyen mélyen szántó, de önmagában álló elemzése sem képes közel vinni a korabeli színházi élet titkaihoz, felderíteni a kor színpadi jellegzetességeit s a színházra és előadásokra vonatkozó tárgyi emlékek és adatok gondos feltárása és ismertetése is csak egy önmagában érdekes, de halott képet rajzol az eredetileg színes és eleven színjátékról. A kutatás feladata itt mindig a kellő hangsúlyok megtalálása és szilárd kiindulópontok kialakítása. Bizonyos korszakokban a színjáték rendkívül eleven tényező és fontos feladatot tölt be a társadalom életében, jöllehet írott drámák nem szerepelnek a színpadon. A *commedia dell'arte* kutatói

<sup>32</sup> Dugonics András: Kun László. Bp. 1885. 190—192.

számára tökéletesen nyilvánvaló, hogy a *canovaccio*, a rövid szövegvázlat tizedrangú kérdés a maszkokhoz vagy a *lazzi*-hoz, a játékról játékra ismétlődő tréfákhoz viszonyítva.<sup>33</sup> Az egyes népek ősi színjátékát kutatók számára pedig még ilyen rövid szövegvázlatok sem állnak rendelkezésre s a színjáték egészét a néprajzi, vallástörténeti és nyelvészeti kutatások bizonyos összehasonlító eredményeiből s az őstörténet tárgyi emlékeiből kell rekonstruálni.<sup>34</sup> Bizonyos periódusokban — s vizsgált időszakunk ilyen — a dráma döntő fontosságú tényezője a színházművészetnek, a drámai mű filológiai és dramaturgiai elemzése nélkül a színjáték egészéről nem kapunk képet. Az első Magyar Játzó Színi Társaság életét és tevékenységét kutató színháztörténészek majd mind elkövezték azt a hibát, hogy nem törődve a színpadon bemutatásra került művek színjátékot meghatározó szerepével, csak a tárgyi emlékek és adatok felkutatását, feldolgozását tekintették feladatuknak. Az ilyen jellegű történeti kutatás rendkívül sok, a korra feltétlenül jellemző és önmagában is érdekes adatot hoz felszínre, de eredményei, megfigyelései elsősorban a színház s nem a színjáték történetét gazdagítják. A színjáték történetét kutatóknak természetesen fel kell használnia minden, a színházzal kapcsolatos kortörténeti, társadalomtörténeti ismeretet, de e rendszerezett, megfigyelt és föltárt, adatszerű emlékeket minden esetben szembesíteni kell a színelőadás bemutatásra kerülő — e korban általában írásos — anyagával. Lugosi Döme és Mályuszné Császár Edit korábbi, e korszakra vonatkozó tanulmányainak felkutatott adatszerű eredményei nélkülözhetetlen kiindulópontjai a további kutatásnak.<sup>35</sup> E tanulmányokból ugyanakkor igen keveset tudunk meg arra vonatkozóan, hogy vajon milyen is volt egészében Kelemen László színháza, hogy játszottak akkor a színészek, milyen szerepet játszott a színház a társadalom életében s miért volt színpadi siker az egyik darab s miért bukott meg a másik. Kotzebue mellett Dugonics András neve szerepelt legtöbbször a Színi Társaság műsorrendjén, s mert műveiben irodalmi és színjátékelemek rendkívül sajátosan s egyben a korra igen jellemző módon fordulnak elő, az ő műveinek dramaturgiai elemzésével kísérleteztünk korábban. A teljes rekonstrukció eredményességéhez azonban még számba kell vennünk a lényeges és meghatározó szerepű tárgyi-leíró emlékeket.

8. A színháztörténeti kutatás rendkívül sok, számottevően érdekes adatot és forrást kutattot fel. De napjainkig jellemző a kutatás elsődlegesen historikus érdeklődése, mely többnyire csak számba veszi, feltárja s nem esztétikailag közelíti meg a fennmaradt emlékeket. Az irodalomtörténészt is izgatják a költő életére, halálára vonatkozó adatok, emberi és irodalmi kapcsolatai, szerelmei és zálogcédulái, de mind e felkutatott ismeretanyag alapján a költő életútját s egyéniségét térképezi fel, mely magyarázó kulcsa lesz a műalkotásnak, a költői életműnek. A színjátékkutatást is körültekintő és alapos adat-

<sup>33</sup> Jellegzetes példa erre, hogy *A. Nicoll* Dzsivelegovval vitázva a *commedia dell'arte* színpadán bonyolódó cselekmény felidézésekor nem az azonos előadást, azonos *canovacciót* kutatja, mert a szereplők jellemét, egy-egy jellegzetes gesztusát nem a szöveg, hanem a „maszkok” s olyan színpadi tények befolyásolják például, mint egy szék. Hogy ki kinek a jelenlétében ült le vagy ülhetett le, azt nem a figurák egymáshoz való viszonya döntötte el, hanem az az egyszerű tény, hogy a *commedia dell'arte* színpadán nem volt szék. *Vö. A. Nicoll*: i. m. 46—47.

<sup>34</sup> *Vö. Hont Ferenc*: i. m.; *G. Thomson*: i. m.; *Julius Lips*: A dolgok eredete. Bp. 1962. 268—313, valamint *G. Frazer*: Az aranyág. Bp. 1965.

<sup>35</sup> *Vö. Lugosi Döme*: i. m.; *Mályuszné Császár Edit*: i. m.; valamint *Bayer József*: A nemzeti játékszín története I—II. Bp. 1887.; Magyar színháztörténet. Szerk. *Hont Ferenc*. Bp. 1962.

feltárás kell hogy megelőzze, de a feltárt anyag mégoly látványos rendszerezése sem képes az elmúlt kor színjátékának felidézésére. Mályuszné Császár Edit kísérletet tett Dugonics *Bátori Mária* című drámájának színpadi rekonstrukciójára,<sup>36</sup> de véleményünk szerint csak az 1794-ben tartott előadásra vonatkozó és fellelhető irodalmi és színpadi adatokat rendszerezte s meg sem kísérelte a fessorakoztatott emlékek egységének, kölcsönösségének alkotó újratereztését. Az általa feltárt és feldolgozott tények és adatok alapján véleményünk szerint ez nem is lehetséges. A historikus, adatfeltáró és rendszerező, de a színjáték esztétikai megközelítését nélkülöző szemlélet ugyanis szükségszerűen már az adatok értékelésében is torzít. Egyes előadásokat és nem a korra jellemző színjátékot akarja rekonstruálni s az egyes előadások felidézésében minden adat egyenlő hangsúllyal szerepel. Így a színjátékot jellemző lényeges meghatározó elemek és az egyes előadásokat feltétlenül befolyásoló, színesítő, esetleges, alkalmoszerű elemek keverednek. A színjáték általános rekonstrukciója tehát a tárgyi és leíró elemek, emlékek megrostálásával és értékelésével kell hogy kezdődjön.

Lugosi Döme Kelemen László életét feldolgozó monográfiájában idézi Szilágyi Pál emlékiratait, aki maga is színész volt és Kelemen László rokona s aki a már idős Kelemen elbeszélése alapján örökített meg epizódokat a Színi Társaság életéből. Ezt írja többek között: „...egy ily előadás alkalmával Kelemen Lászlót (intrigant szerepében) Sehynek, mint hősnak le kell lőni, de Kelemen agyában egy gondolat villant meg, s azon pillanatban, midőn lőne Sehy, elrántja magát a cél elől, s úgy esett el. De kettős golyó fúródott a színpadon keresztül a falba, rémület futotta el a játzókat, azt hitték Kelemen keresztül lövetett. Felvonás végével azonnal kérdőre vonták a szertárnokot, ennek vallomásából mit tanúkkal is bizonyított az sült ki, hogy ő töltötte meg a pisztolyt igen gyenge töltéssel s maga is megjed a durranáson, de Sehy Ferenc már játék elején elkérte tőle azon szín alatt, hogy megakarja nézni, ha jól van-e megtöltve, nehogy kudarcot valljon, s nevetséget szüljön el nem sülés esetében.”<sup>37</sup> E részlet érdekes dokumentum, s amennyiben a történet hiteles, további bizonyítéka a Kelemen és Sehy, a társulat vezetői közötti ismert ellentétnek. De az ilyen értelemben feszült pillanatok csak erre az egy előadásra vonatkozóan jellemzőek, s számunkra a fentiekből legfeljebb csak az a mondat érdekes, mely arról tudósít, hogy a színészek bár azt hitték, Sehy keresztüllőtte Kelemen, mégis megvárták a felvonás végét s csak akkor győződtek meg az ellenkezőjéről. Ez azonban rendkívüli színpadi és színészi fegyelmezettséget követel, amiben erős okunk van kételkedni.

E naplórészletet pusztán azért idéztük, mert végtelenül sok hasonló apró, a fentieknél talán kevésbé érdekes, de izgalmas és jellegzetes eseményt lehetne összegyűjteni, amelyek sok mindentről, csak épp a színjátékról nem tudósítanak. Véleményünk szerint az olyan kérdések is tökéletesen harmadrendűek, hogy a *Bátori Mária* előadásán Mária kislány a ruhatári leltár alapján feltételezhetően tengerszín dolmányt, vörös nadrágot viselt, fekete színórozással.<sup>38</sup> Különösen szembe tűnő az adat esetlegessége, ha figyelembe vesszük, hogy az első Magyar Játzó Színi Társaság hat éves pest-budai működése során ha öt-hat alkalommal játszott egy-egy darabot, az már kiugró sikernek számított,

<sup>36</sup> Vö. *Mályuszné Császár Edit*: Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez. Bp. 1962. 10–19.

<sup>37</sup> *Lugosi Döme*: i. m. 17.

<sup>38</sup> *Mályuszné Császár Edit*: Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez. Bp. 1962. 15.

s az egyes előadások között néha egy-két év is eltelt, ruhatár pedig hol volt, hol nem volt, hol a német színészek használták, hol éppen Busch igazgató foglalta le a színészek tartozása fejében.<sup>39</sup> A tárgyi és leíró emlékek közül tehát csak azokat igyekszünk az alábbiakban rendszerezni, melyeknek általános érvénye van s nemcsak egyes előadásokat, de a kor színjátékát s játékstílusát általában jellemzik és meghatározzák.

9. A színpad és nézőtér felszerelése, kapcsolata kétséget kizáróan elsődleges meghatározó. A *színpad* és *színház* szavunk nyelvújítási termék, e korban még a *Játék-Szín* s még inkább a *Játék Néző Hely* elnevezés általános.<sup>40</sup> A *Játék Néző Hely* kifejezés egyértelműen utal a népi eredetre, nyilván a vásári s falusi komédiások mutatványainak helyét jelölték vele. A kifejezés értelmezése már a hetvenes évek elején is bizonytalan. Bessenyei hol *színház*, hol *nézőtér* értelemben használja, s bár a *Játék Piaz*t kifejezés egyértelműen a színpadot jelenti, a *Játék Néző Hely* még nagyon határozottan jelzi a nézőtér és a színpad között fontosnak tartott és meglevő egységet.<sup>41</sup> Báróczy már főként *színház* értelemben használja a *Játék Néző Hely* kifejezést 1775-ben a *Marmon-tel-mések* fordításakor,<sup>42</sup> s a színpadot e korban még a latin *scena* szóval jelölik, ami korábban a *Levél Színt* jelentette, „mely alatt a komédiát játszották”.<sup>43</sup> A szavak jelentésváltozása egy lényeges mozzanatot jelez számunkra: a korábbi *Játék Néző Hely* még a nézőtér és a színpad szoros kapcsolatát feltételezte. Elevenen élt még a vásártéren a színjátszókat körülülő közönség és színész szoros kapcsolatáról kialakult kép. De már Bessenyei érzi a kifejezés pontatlanságát a bécsi Burgtheater nézőterén ülve, s az 1787-ben színházzá átépített Karmelita-templom, a Várszínház s a kisebb igényű Rondella is már az új színházstípus jellegzetességeit mutatta: az emelt színpadot a nézőtértől a zenészek ülései s a legfőbb világítói forrásul szolgáló rivalda-sor választotta el. A közönség és a színész szoros kapcsolata, mely korábban általános volt, most lassan megszakadt; a *Játék Néző Helyből* kifejlődött a *színház*.

Az első Magyar Játszó Színi Társaság három színházépületben működött, a pesti Rondellában, a Reischl-féle nyári faszínházban s a budai Várszínházban. A Várszínház belső felépítéséről tudunk legtöbbet, de a társulat sajnos itt játszott legkevesebbet.<sup>44</sup> Csak egy-egy előadásra engedték át a német színészek a jobban felszerelt budai épületet, s így a magyar társulat működésének fő területe a Rondella s bizonyos periódusokban a Reischl-féle színház. Ennek színpadáról tudjuk, hogy hét és fél méter széles volt, a Rondelláé feltételezhetően kisebb.<sup>45</sup> A színpadot a rivalda-sor és a rögzített kulisszák háttára

<sup>39</sup> Vö. *Lugosi Döme*: i. m. 111–112.

<sup>40</sup> Vö. *Synonyma — Tyrnaviae Anno MDCCLXXI*. 1144.

<sup>41</sup> Vö. *Bessenyei György*: Buda tragédiája. Pozsony 1787. 114.

<sup>42</sup> „Az Asszonyok naponként nevedekett hozzája bátorsága, 's szabadabban bánt véle A Játéknézőhelyen, azt kívánta, hogy háta megé üljön, ha Templomban ment, hogy karjánál fogva vezesse.” Vö. *Báróczynak minden munkája*. Pesten 1814. VIII. 28.

<sup>43</sup> Vö. *Synonyma — Tyrnaviae Anno MDCCLXXI*. 1042.

<sup>44</sup> Vö. *Kádár Jolán*: A budai és pesti német színészet története 1812-ig. Bp. 1914; *Clauderné Vladár Margit*: A Várszínház története. Tanulmányok Budapest múltjából. Bp. 1944.

<sup>45</sup> A Reischl-féle színháznak nevezett fabódéről a rendbehozás előtt így ír *Endrődy*: „Pusztá vala az egész épület, s ha belülről tekinted tsürhöz inkább, sem mint Játék-Színház hasonl.” *Endrődy János*: i. m. 2. kötet X. A színpadnyílás szélességéről a fennmaradt inventárium alapján alkothatunk képet. Vö. *Mályuszné Császár Edit*: Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez. Bp. 1962. 14. A Várszínház nagyobb színpadának (színpadnyílás kb. 12 m) méreteit *Clauderné* adja meg idézett tanulmányában.

felszerelt gyertyák világították meg, amelyek a kicsi színpad ellenére is meg lehetően gyenge fényt biztosítottak.<sup>46</sup> A társulat saját előfüggönnyel rendelkezett, ami a felvonások s jelenetek végén legördült s így a színváltozások zavartalan lebonyolítását biztosította. „A Rondella-színház eleinte elég tágas volt, 18 páhollyal, 49 zártszékkal bírt, a földszinten és a második emeleten egy-egy karzat volt. Az egész 500 embert fogadhatott be.”<sup>47</sup> A Rondella belső kiképzéséről képes ábrázolás nem maradt fent,<sup>48</sup> így csak a színház külső, rekonstruált makettjének alapján következtethetünk arra, hogy a nézőtér meglehetősen szűkös volt, talán közvetlenül az utcára nyílt, s így — különösen télen — nem valószínű, hogy a közönség szünetben elhagyta volna a nézőteret. A díszletváltozások viszont bizonyos időt feltétlenül megköveteltek, s így időnként cigányzene szórakoztatta a szünetben is helyükön ülő vagy a szűk helyen álldogáló közönséget. A szünet időtartamáról nehéz képet alkotnunk, de az kétségtelen, hogy alkotóan az előadáshoz tartozónak érezték a korabeli színészek s a jelenetváltozások között is — talán ezeket a rövid periódusokat tekinthetjük szünetnek — minden eszközzel szórakoztatni igyekeztek a közönséget. Erre vallanak azok az adatok, melyek az *Igazhízi* előadásának szünetében muzsikáló cigányzenekarról tájékoztatnak, vagy amely szerint Dugonics *Bátori Mária* című darabjának előadásán a játék közben elhangzó sirató vers nyomtatott szövegét osztogatták a nézők között.<sup>49</sup> Az 1792. július 22-én tartott prózai előadás — *Ki-ki a maga háza előtt seperjen* — színlapja hasonlóan érdekes zenei közjátékról tudósít: „A Muzsika igazgatását már régen különös Talentumáról esméretes Lavota Úr vállalván magára, oly állapotban teszi a Muzsikát, hogy nem csak válogatott Szimfóniákkal, hanem Nemzeti Magyar Tántz-nótákkal is gyönyörködtesse az érdemes Nézőket. Hozzá járul még az is, hogy több nagy Nemből való Muzsikában gyönyörködők ajánlották, hogy az Orchesztrában mint Muzsikusok jelen legyenek.”<sup>50</sup>

A színpad előtt ült hagyományosan a kisszámú zenekar, a sűgő a sűgőlyukból sűgött, zenés előadás esetén az énekeseket is vezényelte. Az ügyelő felügyelt az előadás menetére, színpadra küldte a színészeket s esetenként a játék menetét is befolyásolta alkalomszülte megoldásokkal. Téves azonban a rendezői és ügyelői funkció azonosítása, Protasevitz — aki igazgató-hérlő korában a játék betanításával is foglalkozott, inkább a pénztári bevétellel és a nemes vendégek fogadásával volt elfoglalva, mintsem az előadással.

Az előadások időtartamára vonatkozóan a színlapok utolsó sorai adnak értékes felvilágosítást. A fennmaradt, illetve jelenleg fellelhető tizenöt színlap<sup>50</sup>

<sup>46</sup> A gyertyavilágítás, a rivalda és a kulisszák mögött elhelyezett gyenge fényerő játékstílust befolyásoló szerepéről vö. *Katona Ferenc*: Szabálytalan színháztörténet I. Bp. 1967. 31–35.

<sup>47</sup> Vö. *Kádár Jolán*: i. m. 13.

<sup>48</sup> A Rondella külső felépítésének rekonstruált makettje a Színháztörténeti Múzeumban. A Rondelláról készült egykorú körrajz és a makett fényképét közli a Magyar Színháztörténet. Szerk. *Hont Ferenc*. Bp. 1962. 65.

<sup>49</sup> Vö. *Lugosi Döme*: i. m. 71 és 114, valamint *Mályuszné Császár Edit*: Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez. Bp. 1962. 12.

<sup>50</sup> A fennmaradt színlapok reprodukcióit *Staud Géza*: Az első magyar színtársulat színlapjai című kiadványában (Bp. 1960.) közli. Ezenkívül még egy színlap reprodukciója ismeretes (*Lugosi Döme*: i. m. 63.), ennek eredetije azonban ma már elveszett. Lugosi hivatkozik egy az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti osztályán valaha létezett kötetre, mely 1790–1800 közötti magyar színlapokat tartalmazott, de már Lugosi sem tudott nyomára akadni, s a kötet azóta sem került elő.

közül hat arról ad hírt, hogy az előadásnak kezdete leszen hét óraker, vége pedig kilenckor. A további kilenc színlap szerint az előadás fél hétker kezdődik s szintén kilencre fejeződik be. Fentiekből két dologra következtethetünk. Megtudjuk, hogy az előadások átlagos időtartama két, két és fél óra körül mozgott, s hogy szükség szerint váltogatták a kezdésidőt, de kilencre mindig befejeződött az előadás. A kor történetére vonatkozóan természetesen érdekes adalék lenne egy olyan adat, mely bizonyítja, hogy kilenckor ment az utolsó hajó Pestről Budára s viszont s így a Társulat játékrendje ehhez vagy hasonló külső kényszerítő körülményhez alkalmazkodott.<sup>51</sup> Mindenesetre a változó kezdési időpont magyarázatul szolgál a színlapok nagy példányszámára, hisz a közönség csak a kiragasztott hirdetésekkel értesült az előadás kezdésének alkalmoszerűen változó időpontjáról.<sup>52</sup> S e színlapok alapján tájékozódhatunk az első Játszó Színi Társaság viszonylagosan rövid játékidéjéről.<sup>53</sup> A szövegek húzása, megrövidítése esetén is, két és fél óra alatt csak nagyon feszített játéktempóban lehetett előadni a bemutatásra kerülő nem éppen rövid darabokat.

Ugyanakkor a gyors játéktempónak ellentmondani látszik az a tény, hogy a színészek a színpadon többnyire valóságos ételeket, italokat fogyasztottak, s az előadás alatt, ha a darab engedte, ténylegesen megvacsoráltak.<sup>54</sup> Az állandó anyagi gondok ellenére, melyekkel a társulat egész fennállása alatt küszködött, könnyen elképzelhető ez, hisz a környékről beránduló, pénzben szegény nézők között nem is egy akadhatott, aki természetben váltotta meg a beléptidíjat. A színpadon folyó természetes evés-ivás viszont mindenképpen megkövetelte a színészektől a természetes cselekvés iránti érzéket. A kisméretű, gyengén világított színpad, technikai adottságai következtében is igényelt egyfajta mozgás és gesztusgazdagságot. Erre vallanak a kor drámairodalmában sűrűn előforduló játékleírások is.<sup>55</sup> Sőt a túlzottan természetes vagy éppen

<sup>51</sup> Ismeretes például, hogy néhány évvel később, 1797-ben már rendelet szabályozta az előadások befejezésének időpontját. A rendelet kimondja, hogy a színházi előadásokat este tíz óráig be kell fejezni. Vö. *Kádár Jolán*: i. m. 67–71.

<sup>52</sup> *Lugosi Döme* i. művében feldolgozta és ismertette a nyomdai elismervényeket, melyek a színlapok nyomtatási költségeivel kapcsolatosak. Ez bizonyos értelemben magyarázatul szolgál arra is, hogy az 1785-ben nyomtatott és fennmaradt két színlap, mely a Schmallögger és Bulla igazgatása alatt működő Theatromba invitálja a közönséget, miért nem tartja fontosnak a szereplők nevét felsorolni, hisz a színlap elsősorban a kezdés időpontját volt hivatott közölni s a közönség figyelmét a játékra felhívni.

<sup>53</sup> Még a Székes Fehérvári Nemzeti Színjátszó Társaság által 1822. január 26-án Pécsen előadott Hamlet előadás színlapján is a következőt olvashatjuk: „Kezdődik 6 óraker vége 8 után.” A színlap eredetije a Színháztörténeti Múzeumban.

<sup>54</sup> *Kármán József* Kasszaraportjai alapján ismerjük az 1792. július 29-i előadásra elfogyasztott vacsora étrendjét is, eszerint a boron, kenyéren és salátán kívül hét adag csirke is elfogyott. Vö. *Lugosi Döme*: i. m. 71.

<sup>55</sup> Már *Bessenyei* a Buda tragédiájában részletesen leírja Emézia örülesi jelenetét s *Dugonicsnál* is gyakoriak a hasonló leírások: „Állott egy darabig Jolánta az állás mellett oly szomorúsággal, melyet le nem írhatni, le sem rajzolhatni, és éppen semmi máshoz hanem csupán maga-magához hasonlíthatni. Béhunyorodott és már egészen kislirt veres szemei, édes urának holt testjére fordulván, merevedetten minden pillantás, minden tekintet nélkül állottak. Öszvekulcsolta osztán kezeit és az egekre felvetette esző szemeit. Néma keserveit csupán valami irtóztató jelekkel mutogatta. Végére az állás mellé letérdelt és urának jobbát elővén, azt megcsókolta, egy ideig könyveivel áztatta, azután ismét letette. A mint tőle kitelhetett, igen gyengén, és a haldoklóhoz nagyon hasonló hanggal így kezdette kifejezni iszonyú gyötrelmeit.” Vö. *Dugonics András*: Kun László, id. kiadás 156. A Jeles Történetekben megjelent szövegeket egybevetve a bemutatásra került változat szövegével, melyet *Rehákné Moór Anna* színésznő dolgozott át színpadra, feltűnő a cselekményes játékelemek leírásának megszaporodása.

eltűzött játékot kerülendő, a II. színházi törvény szükségesnek tartotta le-  
szögezni, hogy a színpadon csak a szerző utasításakor szabad csókolózni, férfi  
a nő száját nem csókolhatja meg, csak a homlokát, öleléskor a nő keblét a férfi  
nem érintheti, s egymás iránt a szereplőknek tisztelettel kell viseltetniük.<sup>56</sup>  
A természetes evés-ivás, gesztusgazdagság, némajelenetek, cselekményes  
elemek mindenképpen időt igényeltek, s a rövid játékidőről s viszonylag  
terjedelmes szövegekről eddig elmondottak ennek ellentmondanak.

E kérdés megfajtásához egy nagyon egyszerű és nyilvánvaló tény vizs-  
gálatából kell kiindulnunk. Az első Magyar Játszó Színi Társaság bemutatóit  
rendszerint három próba előzte meg.<sup>57</sup> A szöveg betanulására az I. színházi  
törvény szerint nagy szerep esetén kilenc, kisebb szerep esetén hat nap állt a  
színész rendelkezésére, a II. törvény ezt tizennégy, illetve nyolc napra módosít-  
totta.<sup>58</sup> A szöveg pusztá betanulására — figyelembe véve, hogy a társulat  
általában csak két-három naponként tartott előadást — ez a szűkre szabott idő  
talán elegendő lehetett. A szöveg pontos betanulását mindenesetre mindkét  
színházi törvény igen szigorúan megköveteli a társulat tagjaitól, s így általá-  
ban feltételezhetjük, hogy a színészek viszonylagos szövegtudással jelentek  
meg az utolsó próbán. A három próba azonban csak bizonyos alapvető mozgás-  
beli sztereotípiák beállítására (s nem begyakorlására!) elegendő. Mai értelemben  
vett rendezői koncepcióról nyilvánvalóan nem beszélhetünk, a rendező  
inkább játékmesterként meghatározta, hogy a lényeges jelenetekben miképp  
álljanak a színészek, mikor menjen le a függöny, az éppen rendelkezésre álló  
ruhatárból ki milyen jelmezt vegyen magára, mikor jöjjön a színpadra a  
statisztéria stb.<sup>59</sup> De ha esetleg módot is kerítettek egy-egy jelenet részletesebb  
próbálására, ismétlésre már nem igen akadhatott idő, s így semmiképp nem  
tudták a jelenetek egymáshoz kapcsolódó rendjét rögzíteni. Az egységes ren-  
dezői koncepció hiánya már eleve kizárta, hogy az egyes jelenetek szisztemati-  
kusan épüljenek fel, de bizonyos színészi tehetség megérzi azokat a pontokat  
egy jeleneten belül, amelyek számára hangsúlyosabbak, lényegesebbek, és  
ösztönösen is ezek kiemelésére törekszik. Így a rendezői kéz segítségével nélkül  
is létrejöhet egy-egy jeleneten belül a színészi játék sajátos íve. De a színész  
a következő jelenetre, különösen ha abban ő nem szerepel, nem gondolhat, s a  
két-három próba nem teszi lehetővé, hogy az egyes jelenetek gördülékenyen  
kapcsolódjanak egymáshoz. Új szereplő belépése, lényeges akció a színpadon  
tehát mindig másfajta és új feladatot rótt a színészre. A szöveget otthon meg-  
tanulta, a lényegesnek érzett mondatokat bejegyezte magának s előadásról  
előadásra tudta, mely mondatokat fogja hangsúlyozni, előtérbe állítani.  
De minden előadáson bizonyos új momentumot jelentett egy-egy színész be-  
lépése, távozása, a statisztéria mozgása, a kényszerű jelmezcsere, a három  
színházban tartott előadások következtében előálló technikai különbségek.  
A viszonylag begyakorolt és szépen elmondott szöveges részek között az elő-

<sup>56</sup> Vö. *Endrődy János*: i. m. 3. kötet XXVI. A színházi törvényekre vonatkozóan vö.  
*Staud Géza*: A magyar színháztörténet forrásai. III. rész. Bp. 1963. 31–45.

<sup>57</sup> Vö. *Endrődy János*: i. m. 2. kötet XXXIX, valamint a 3. kötet XXIX. A három próba  
közül — Olvasópróba, Játékpróba, Főpróba — lényegében a színházi szabályzat értelmében  
csak a főpróbán követelték meg, hogy a játész-személy fejből tudja szövegét.

<sup>58</sup> Vö. *Endrődy János*: i. m. 3. kötet XXIII–XXXI.

<sup>59</sup> „A Játék-igazgatónak kötelessége volna a Játszó-tagokat minden szükséges személyi  
viseletre megtanítani, megmutatni a Játékdarabokban előforduló Karaktereket, a decoratio-  
kat megszerezni, s el-intézni a Játék-darabokhoz szükséges Requisitumokról gondoskodni,  
egy szóval a Játékra tanítani.” Vö. *Endrődy János*: i. m. 3. kötet XVII.



adás menetében így sűrűn szerepelnek bizonyos akciók, melyeket nem kísér szöveg s nagymértékben véletlenszerűek. A korabeli színjátszói stílus és színjáték legfontosabb jellemzőjének a szöveges jeleneteknek és a cselekményes játékelemeknek ezt a szétválását, elkülönülését tartjuk, melyben a viszonylag rögzített szöveges jelenetekkel szemben véletlenszerű cselekményelemek állnak. Az előadás egységéről így nem beszélhetünk, a jobban kidolgozott szöveges jelenetek és a véletlenszerű elemeket gyakorta magába foglalo játékelemek laza kapcsolatából, egymásutániségából állt össze az előadás, melyben az egyes részletek jelentősége, közönségre gyakorolt hatása került előtérbe a dráma és színjáték egységével, az előadás egészével szemben.

10. Nem csak kéziratban, de kinyomtatva már a könyvespolcokon is megtalálható volt Kazinczy *Hamlet* fordítása 1790-ben, s készült Goethe két drámájának, a *Stellá*-nak és a *Clavigónak* magyar átültetése is. Bessenyei Ágását ismerték, olvasták, a *Buda tragédiája* 1787-ben került újra a könyv-árusok kirakataiba.<sup>60</sup> De a darabhiánnyal küzdő első Magyar Jászó Színi Társaság tagjai legfeljebb olvasták e műveket, de nem játszották el. A *Hamlet*-et műsorra tűzte s nyitó darabnak szánta ugyan Kelemen, de a mű nehézségére hivatkozva inkább Simai *Igazházi*ját mutatták be. S Bessenyeitől csak a *Filozófus* került színpadra mindössze kétszer 1792-ben.<sup>61</sup> Néhány rangos irodalmi alkotás eljutott egyszer-egyszer a színpadra, de rendszerint az eredetire alig-alig emlékeztető átirathat. Így például német közvetítéssel Shakespeare *Othelloja* is bemutatásra került egy alkalommal, meglepő módon zenés kísérettel!<sup>62</sup> Az irodalmat, Lessinget, Goethét, Shakespeare-t jobbra csak olvasták e korban, s a színpadon Kotzebue és Dugonics uralkodott. Ebből már következik, hogy a bemutatásra kerülő művek eszmei-politikai és esztétikai színvonala meglepően alacsony és keveset mondó e korban. Mályuszné Császár Edit meggyőzően bizonyítja, hogy a polgári-forradalmi eszmék szinte tökéletesen hiányoztak a színpadról, sőt a többnyire németből fordított darabok magyar változatai „a magyar viszonyok rendibb, elmaradottabb állapotát, az anyagi igények alacsonyabb fokát tükrözik”, s a talán árnyalatnyinak tűnő, de nagyon jellemző különbséget az alábbi példa is meggyőzően bizonyítja: „Az öreg paraszt németül így panaszkodik: 'Da hatt'ich keine Decke, meine Füsse drein zu wickeln!' Magyarul ez a mondat így hangzott: 'Nem vala szalmátlan ágyamban mivel dudorgó lábaimat bé takarjam...' Tehát míg a porosz jobbagynak a *takaró* hiányzik, a magyar csak a *szalma* után kívánczik... ”<sup>63</sup> De a műsorban Kotzebue *Az asszonyi jakobita klub*<sup>64</sup> című egyfelvonásosa is szerepelt, mely egészen egyértelműen gúnyolódik a jakobinus eszméken. 1794-ben aztán ezt is betiltotta a cenzor, ekkor már gúnyos formában sem lehetett a francia forradalomról szót ejteni.

<sup>60</sup> Vö. *Waldapfel József*: Ötven év Buda és Pest irodalmi életéből. Bp. 1935. 65–123.

<sup>61</sup> *Bessenyei Filozófusát* 1792. június 4-én mutatták be s 9-én ismételték meg az előadást. 1881 augusztusában még háromszor színrekerült a mű a Nemzeti Színházban. Vö. A Nemzeti Színház. Szerk. *Székely György*. Bp. 1965. 196; *Péterfy Jenő*: Dramaturgiai dolgozatai. Bp. 1932. 7–10.

<sup>62</sup> 1795. június 3-án. Vö. *Lugosi Döme*: i. m. 134.

<sup>63</sup> *Mályuszné Császár Edit*: Polgári-forradalmi eszmék és az első magyar színtársulat műsora. ItK 1956. 154–160.

<sup>64</sup> Az asszonyi Jakobita Klub — Vig-Játék egy Felvonásban Kotzebue után fordított Sebestyén László által, Magyar Játék-Szín, Első kötet, Pesten 1792. Bemutatásra került 1793. október 2-án.

Forradalmi nézetekkel Dugonics drámáiban is csak akkor találkozunk, ha az írónak gúnyolódni van kedve. A színpadi sikert már inkább magyarázza Dugonics nyelve, mely olvasva ma már valóban néha elviselhetetlenül szószátyár, a közmondásokkal zsúfolt stílus nagyon tudálékosnak tűnik,<sup>65</sup> de a korabeli néző — tehát hallgató! — szép és ízes magyar beszédnek hallotta, s a középserűen művelt, vagyis a kor mértékét tekintve rendkívül műveletlen hallgatók számára még okosnak is tűnhetett e lapos bölcsességek gyűjteménye.<sup>66</sup> Dugonics műveinek színpadi sikerét azonban legfőképp és alapvetően dramaturgiájának abban a sajátos vonásában kell keresnünk, mely a korabeli játéktílusnak is legmélyebb sajátja volt. E drámák s a színjáték kifejezési eszközei között egy ponton mutatkozik lényegi azonosság: mindkettőt jellemzi a részletek fölénye az egészszel szemben. Dugonics valóban jobban figyel egy közmondás zuhatagból felépített szép tirádára, mint hősenek jellemére, jellemének egységére. De a zínest is jobban magával ragadta egy-egy jelenetében elmondható szép és szamos szegedi tájszólásban megírt szövege, mint a bemutatásra kerülő mű s az alak egésze. Dugonics széteső, jelenetekre bomló dramaturgiai megoldásai a korabeli színész számára — mint ezt a próbafolyamat hiányával igyekeztünk igazolni — megoldható lehetőséget teremtettek a korban jónak tartott színészi alakításra. A *Hamlet* valóban nehéz mű, de az első Magyar Jászó Színi Társaság számára nem a mű eszmei súlya és nagysága jelentett megoldhatatlan feladatot, hanem a mű által megkövetelt színpadi egység, aminek hiányát saját felkészültségükben és lehetőségeikben ösztönösen vagy tudatosan, de felismerte Kelemen. S ezért nem került színre Bessenyei *Ágisa*, ezért nem Goethe *Stellája*, *Clavigója*, ezért csak olvasták s nem játszották Lessing *Miss Sara Sampsonját* és az *Emilia Galottit*: ezért mutatták be az *Othellót* zenés kísérettel, s ezért csak Pontyi alakjának s nem Bessenyei gondolatainak, a műnek tapsolt a közönség a *Filozófus* előadásán. A mai operett ősenek, Chudy mester művének, a *Pikko hertzeg és Jutka Perzsi*nek is ezért lehetett hosszantartó sikere, hisz a nézők a „Szomorú Víg Opera” dalait csodálták, elámultak egy-egy részleten s közben nem vették észre a darab meséjének bárgyú ostobaságát.

Dugonics műveinek elemzésekor megpróbáltuk felvázolni azt a társadalmi átalakulást, mozgást, melynek egyik eredménye volt a Dugonicsra jellemző sajátos dramaturgia kialakulása. A korabeli társadalmi állapotok sajátos irodalmi kifejeződése a részletekben komponáló, csak lazán összefüggő jelenetekre bomló drámaírói szemlélet és az összefüggéseket elhanyagoló, csak a részleteknek figyelmet szentelő alkotások a színjátékok korabeli lehetőségei-

<sup>65</sup> Vö. *Zsigmond Ferenc*: Dugonics stílusa. Debrecen 1936.

<sup>66</sup> Nem érdektelen e szempontból a korabeli másodrangú tudományos irodalom tanulmányozása, mert az általános műveltségi szint ezekből inkább kiolvasható, mint a szórványosan előforduló kiemelkedő alkotásokból. *Nagy-Várad* *Ajtay Sámuel* 1814-ben Pesten megjelenő műve, *A Világ Történetei* a teremtéstől fogva a legújabb időkig, ilyen ajánló sorokkal kezdődik: „Minden Rend- és Karbéli Olvasóknak, de leginkább a Tanuló Ifjúságnak közhasznára Kézi-könyvképen.” E mű egy kézlegyintéssel intézi el Sajnovics úttörő elméletét, amely már a hetvenes évek elején nyelvészeti úton bizonyítja a magyar és finn nyelvcsalád rokonságát. (*Sajnovics*: *Idioma Hungarorum et Lapporum idem esse*. 1773.) A „tót” nemzetéről azt írja, „a Tótok öltözete s szokása igen ellenkező volt a Németekével. Azok sert, méhsert ittak, s a sok fördés, mosódás mellett is lusnyák, csinatlanok voltak”, s a svédeket, norvégeket is ide sorolja, hisz tőlünk azok is északra laktak. S a lelkes író számára Mária Terézia „a halhatatlan emlékezetű Királyné Magyarország javára, boldogítására s dicsősége öregbítésére” éppúgy törekedett, mint II. József, aki „minden tetteiben tükör gyanánt szolgált minden Uralkodónak” (169, 109 és 113. oldal).

nek és igényeinek is tökéletesen megfeleltek. De mindez még csak azt bizonyítja, hogy a színészek kedvvel és szívesen játszották e műveket. A színházi sikernek azonban még egy eleven tényezője van: a közönség. Vajon a korabeli néző miért nem tartott igényt a kor jelentékeny irodalmi alkotásainak színpadi bemutatására s miért fogadta el, miért tapsolt Dugonics drámáinak? Nem vették volna észre, milyen szánivalóan gyenge-hős Toldi Miklós, nem tűnt volna fel az *Etelka Karjelben* mondatról mondatra logikátlan cselekménye? S nem vették volna észre, hogy e díszmagyarba öltöztetett német lovagok nem is igazán hősiések s a régi dicső múltról sokkal többet beszélnek, sőt szavalnak, mint cselekednek? Könnyen elképzelhető, hogy a korabeli olvasók, akik átrágták magukat Dugonics drámáin, hasonló kétségeket támasztottak e művek irodalmi értékét illetően. Kazinczy írásban s elvileg is támadta Kotzebue, Dugonics s a hasonlók színpadra került műveit. De a színjáték nemcsak megjelenési formájában, de ebből következően hatásában is különbözik az irodalmi mű hatásától. Más az írott szöveg s más a színjáték hatóköre s e hatókör logikája. A színpadra kerülő mű sajátos dramaturgiája és a színpad és a színjátszói stílus követelményei és lehetőségei olyan színjátékokban ötvöződtek, mely színjátékoknak alapvető jellemzője a közönség magatartásának, gondolkozásmódjának és igényeinek is legmélyebb sajátja és sajátossága volt. A korabeli átlagnéző egész gondolatvilágát, magatartását, igényeit és indulatait az elutasítás vagy elfogadás mint magatartásforma jellemezte. Nem a társadalom belső mozgása, lassú fejlődése által felvetett és megoldásra váró problémák egészével szemben volt elemző véleménye; nem a kor teljességét próbálta átlátni és megérteni; kísérletet sem tett, hogy valamennyi tényezőt egységben látva az egésztől alkosson képet; csupán a közvetlenül elékerülő egyes esetekről mondott ítéletet, elfogadva vagy elutasítva azokat. A partikuláris jelenségek előtérbe kerülése, a társadalmi élet totalitásával szembeni uralkodó szerepe jellemezte a közönséget s a közgondolkodást, és a néző a színházban megtapsolta a részleteket s nem gondolkozott az egészen. Örült, ha az áruló a színpadon megbűnhődött, tapsolt a régi dicső idők királyi tetteinek, elégedett volt, ha a kórus szépen énekelt, az intrikust kifütyülte, s szidta a színészt, ha nem tudta szerepét. A színpadi hősök jellemének logikátlanságával pedig nem törődött, hisz a színpadi hősök jellembeli következetlenségeinek felismerése már kikényszerítette s egyben feltételezte volna saját egyéniségük s jellemük következetlenségének felismerését is. Ilyen tudatos önfelismerésre azonban csak igazán forradalmi korszakokban képesek széles körben az emberek, Magyarországon pedig ekkor csak a kevesek akartak valóban forradalmi megújulást, a nagy többség csak egyéni érdekeit szem előtt tartva mondott jót vagy rosszat az életetornyosuló jelenségekről. S bírálta vagy dicsérte a részleteket, hogy az egésztől ne kelljen véleményt mondania.

11. A színház és drámairodalom közös társadalmi nevezőjét igyekeztünk megkeresni a XVIII. század utolsó évtizedének pest-budai hétköznapjaiban. Bizonyítani akartuk, hogy a színház sajátos esztétikai és technikai fejlődése áttételekkel s nem mindig egyenesvonalúan, de követi a társadalom fejlődését, s megfelel neki. S a színpadon sikert arató dráma is a korszak átlagnézőjének s nem a néhány kiművelt emberfőnek igényét s tudását tükrözi. A színház ezért *nevelő és morális intézmény*,<sup>67</sup> mert a társadalmi közízlésből nő ki, azt tükrözi

<sup>67</sup> Vö. F. Schiller: A színpad mint morális intézmény. Válogatott esztétikai írásai. Bp. 1960. 43–54.

vissza s azt igyekszik megváltoztatni, fejleszteni. Az irodalmi mű megelőzheti korát, a színházi alkotás soha. A nagy irodalmi alkotások a kor nagy pillanatairól hoznak hírt, a társadalom nyilvánosságában élő színjáték a kor legáltalánosabb jellemzőiről — a hétköznapiokról. Dugonics drámáinak színpadi sikere ezért legékeesebb bizonyítéka a polgári-forradalmi eszmék korabeli hazai gyengeségének, az ellentmondásos és éretlen, a jelenségek teljességével szemben a részletek elfogadására vagy elutasítására figyelő közgondolkodásnak, s a színjáték eleven világának megidézése, a színház, a társadalom s az irodalmi mű szembesítése, alapvetően jellemző vonásainak egybevetése, így lesz képes a kor társadalmi életének homályos pontjait vallatóra fogni. S ez már nem csupán a történetíró számára tanulság.

## A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a Felvilágosodás magyar irodalmában

SZAUDEK JÓZSEF

1. A történelmi korszakra jellemző kollektív stílusnak egyneműségéről, egyik vagy másik uralkodó osztályhoz köthető fennállásáról, egy korszakban kizárólagos érvényéről az utóbbi évtizedekben Európa-szerte több megfontolt kétség merült fel, mint bizonyíték és pozitív áliásfogalás. A történelmibb megértés, az értelmezés differenciálódása következtében e stílusfogalom egyre inkább túlnőtt egykori önmagán, s elvesztette régi egységét, ugyanakkor jelentését illetőleg mélységileg is átrétegződött. A művészettörténetből átvett és formális kritériumokat követő eljárás elégtelennek bizonyult a stílus teljes megértéséhez. A művészeti módszerről a Szovjetunióban lefolyt<sup>1</sup> és Magyarországon is visszhangra talált vitáknak, értelmezéseknek tendenciája lényegében egybevág P. Francastelnek a formák és rendszerek viszonyáról alkotott felfogásával.<sup>2</sup> A művészettörténeti impasse-szal szemben ő épp a neoklasszicizmus palladiói (angol), orosz és francia válfajain mutatja ki a „schèmes d'organisation” meghatározó erejét az azonos „outillage” fölött.<sup>3</sup>

A magyar szakirodalomban először Klaniczay Tibor mutatott rá határozottan a korszak-kategóriák összetett, nemcsak stílusként való értelmezésének gyümölcsöző voltára, s a korstílus fogalmának tartalmában a hangsúlyt a módszerre és a magatartásra helyezte át, mint amely alapvető hatóerők (— „belülről fűtik, alakítják, határozzák meg a stílus fejlődését” —) a kiemelkedő alkotásokban „szétporlasztják, feleslegessé teszik a szorosabban vett barokk, ill. romantikus stíluselemeket”.<sup>4</sup> Sőtér István pedig arra figyelmeztetett, hogy „az irodalomban a stílusok csaknem mindig egy-egy irányzat, program és a bennük foglalt módszer következményei. Sőt az irányzat és a módszer annyival előbbrevaló, szembetűnőbb magánál a stílusnál, hogy egyazon stílus

<sup>1</sup> M. Kagan A módszer mint esztétikai kategória c. jeles tanulmányának gondolataival értünk egyet (Voproszi Lityeraturi 1967. 3. 109—132.) és részben N. Berkov XVIII. századról és klasszicizmusról szóló nagy tanulmányaival, melyekben ő is elveti a XVIII. századi orosz irodalmi klasszicizmus egységes és oszthatatlan irányzatként való felfogását; de nem osztoz a szkepszisével a klasszicizmus terminusával kapcsolatban. L. Ruzszkaja literatura XVIII veka, Epoha klaszszicizma Moszkva—Leningrád 1964. Akad. Nauk Sz.Sz.Sz.R.—P. N. Berkov: Problemi izucsenija ruzszkogo klaszszicizma 29.

<sup>2</sup> Il est évident qu'une même forme, suivant qu'elle se trouve engagée dans un système ou dans l'autre, prend une valeur tout à fait opposée. Le classement des oeuvres en fonction des éléments règne souverainement à l'heure actuelle. Il a mis l'histoire de l'art dans l'impasse. L'esthétique des Lumières, megj. az Utopie et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Pragmatisme des Lumières. Textes recueillis par P. Francastel (École Pratique des Hautes Études, Paris 1963). c. kötetben, mely az 1959-i nancy-i kongresszus anyagát tartalmazza. 349.

<sup>3</sup> Uo. 349. stb.

<sup>4</sup> Klaniczay Tibor: Stílus és módszer. Kritika V. 1967. 3. 33.

néha különféle, egymással ellentétes eszmék és irányzatok szolgálatába is szegődik. . . ”<sup>5</sup> A funkció és a magatartás, mely Barta János szerint létrehozza a módszert,<sup>6</sup> maga a módszer és az irányzat fogalmainak átvittele a stíluséba, ill. összekapcsolásuk emezzel (bármily bizonytalanul, a műalkotás-jelleg vizsgálata nélkül, ellentmondásosan történt is meg, és lényegében kevésbé járult hozzá a tulajdonképpeni stílus mibenlétének tisztázásához) visszaszorította a korstílusnak pusztán a formanyelvre, a forma felől meghatározható elemek rendszerére korlátozott felfogását.

Nem véletlen, hogy a korábbi stílusfogalom jelentésének felbomlásával egyidejűleg elvesztette hitelét az a gyakorlatban még mindig fennálló nézet is, mely egy adott történelmi korszakban egy annak megfelelően uralkodó és homogén kollektív stílust vél felfedezni vagy rekonstruálni. A szellemtörténet ily veszélyeire Mátrai László<sup>7</sup> már 1943-ban szellemesen figyelmeztetett. A legújabb magyar tanulmányok<sup>8</sup> a stílusbeli egyneműsítés jogosságát éppúgy kétségbevonják, mint Francastel, aki hivatkozva<sup>9</sup> Hans Sedlmayr hasonló véleményére még határozottabban tagadja egy korszak értékeinek egyetlen magyarzó elvre való visszavezethetőségét, és a felvilágosodás korszakának stílusbeli összetettségét hangsúlyozza: „Au siècle des Lumières, il y a aussi et le rococo et le néo-classicisme et le romantisme naissant” (i. m. 334.). A század esztétikai rendszereit sem tekinti egységeseknek,<sup>10</sup> s ennek megfelelően mondja ki: „Il existe des néoclassicismes, comme il existe des Lumières” (i. m. 342). Yvon Belaval — a Pléiade francia irodalomtörténetében — szemére veti az irodalomtörténészeknek, hogy „d’un des siècles les plus complexes, on a fait un siècle simplet”.<sup>11</sup>

2. A magyar irodalomban, melynek szorosabban vett felvilágosodás-korszaka az 1760-as és az 1820-as évek közti jó félévszázadra terjed ki, Besenyei György klasszicista művelődési programjától Kölcsey Ferenc romantikus irodalmi-költészeti programjáig számítható, a belső bázis önállósága és a nyugati helyzethez képest fennálló elkésetttség együttevén sajátosan komplex helyzetet eredményezett. A rendi szemléletű magyarság-eszme az 1770-es évekig csak szűkösön engedte érvényesülni magyar nyelven a felvilágosodás polgári gondolatait — a latin nyelvű irodalom már korábban reagál a felvilágosodásra, és egy barokkos vagy horatiánus klasszicizmust is kiképez; amikor az 1770-es évektől kezdve az irodalom viharos gyorsasággal ismét magyar nyelvűvé vált, e magyarnyelvűség egyaránt hordozta a múltnak nem

<sup>5</sup> Sötér István: Az irodalmi irányzatokról. Kritika V. 1967. 4. 6.

<sup>6</sup> Barta János: Élmény és forma. Bp. 1965. 84–85.

<sup>7</sup> „Le kell mondanunk arról a fikcióról is, hogy egy-egy történelmi kor kulturális alkotásai unisono ugyanazt a stílár szólalmot fújják.” Mátrai László: A klasszicizmus. Ezüstkor 1943. Március 2. — Fülep Lajos egy 1956-os cikkében szögezte le: „Minden stílus mindig szórványosan keletkezett és nőtt; sok forrásból fakad föl itt és ott, sok ér, csermely, patak, folyó és folyam kell hozzá, hogy végre tenger legyen belőle. Nemcsak akkor van készen, amikor mindenben készen van — egy-egy műben is készen van, amikor körülötte még ott a másik.” Csillag 1956. jan.

<sup>8</sup> Csetri Lajos: Kritikai szempontok az irodalmi stílustörténet elméletéhez. Kritika V. 1967. 7.

<sup>9</sup> «réagissant opportunément contre la tendance simpliste qui identifierait volontiers chaque époque historique avec un style dominant . . .» i. m. 331.

<sup>10</sup> «Qu’il ait existé, non pas une esthétique mais des esthétiques rattachées à l’une et à l’autre des spéculations intellectuelles, à l’un ou à l’autre des grands courants politiques de l’époque, c’est le problème véritable» i. m. 335.

<sup>11</sup> Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures, 3. 1958. 593.

egyértelmű irodalmi örökségét és a beözönlő francia és német felvilágosodásnak olyan, már a felvilágosodás krízisééről, ellentmondásairól is tanúskodó tanításait, melyek egyenest kedveztek az antiklasszikus tendenciáknak. Ha pedig a régi típusú iskolás, horatiusi klasszicizmus mellett, azzal érintkezve, a felvilágosodás eszméi egy modernebb klasszicizmust, a voltaire-i típusút hozták magukkal, amely az új érzékenységet kifejező rokokóval is össze tudott olvadni — a még modernebb antiklasszikus tendenciákkal, a Sturm und Drang típusúakkal, a népiességgel, az osszianizmussal, a szentimentalizmussal sajátos módon a barokkos örökség, a hősi nemesi szemlélet és pietista kegyesség stílusa igyekezett összetapadni, át akarván menteni magát a jövőre. A régi tehát, harcban az újjal, túlnyúlt az új felvilágosult és klasszicista tendenciák fölött, és átalakulva ugyan, de átment, beleolvadt azokba a még modernebb stílusirányokba, melyek a franciás felvilágosult klasszicizmus ellen lázadtak. Ugyanekkor azonban a felvilágosult klasszicizmus maga is átalakul, és a klasszikus szemléletnek és stílusnak egy olyan új válfaja támad fel az új életérzések, eszméknek és ízlésnek megfelelően, amely a korábbi romantikus („preromantikus”) tendenciák jó részét összefogja és közvetlenül a romantikába vezet át. Ez az a neoklasszicizmus, mely Nyugat-Európában a XVIII. század eleji angol connaisseur-ök palladiánus építészetre és az akkori angol esztétikára (Shaftesbury), majd Pompeji és Herculanum napvilágára kerülésének és Winckelmann felléptének hatására vezethetők vissza, a magyar irodalomban csak 1800 és 1820 között válik többé-kevésbé uralkodóvá, és ez időszak legjelentősebb nyelvi, stilisztikai és irodalmi mozgalmának: a nyelvújításnak lesz a premisszájává.

A neoklasszicizmus — melyet határozottan megkülönböztetünk a XVIII. század Voltaire, Delille és mások képviselte felvilágosodott klasszicizmustól — a fogalom egységén belül a feszültség és a különbözőzés erőit képviseli, mindamellet néhány közös átfogó alapelv fenntartása miatt a többi válfajokkal együtt ezt is a klasszicizmus tágan vett fogalma alá tartozónak kell tekintenünk.

Ha az európai összképpel összevetve a magyar felvilágosodás első fele — a XVIII. század közepétől a végéig — sem a domináns stílust, sem az eltérő stílusirányok tisztaságát nem mutatja is, több okból mégis a klasszicizmust nevezzük ez időszak legfontosabb, a legtöbb íróra kiterjedő irányzatának, stílusának és módszerének. A korizlés vegyességéből a mozgásirány ennek kitisztázása felé mutat, a köztársasági mozgalom bukása (1795) után már a század végén felerősödnek azok a klasszicista tendenciák, melyek a XIX. század első évtizedeiben Kazinczynak és körének neoklasszicizmusát viszik uralomra. Ismeretes továbbá az a körülmény, hogy sem a rokokónak, sem a szentimentalizmusnak, sem egyéb „preromantikus” költészeti jelenségnek nincsen a klasszicizmuséhoz mérhető doktrínája, a műalkotással, keletkezésével, lényegével, funkciójával rendszeresen foglalkozó poétikája.<sup>12</sup> Míg Bouhours, Dubos és Batteux — akiket ismertek Magyarországon — csakugyan adhattak elméleti bátorítást a rokokó irányában, és hasonló elméleti-poétikai kíséretet a „preromantikus” tendenciák sem nélkülöztek, átfogó, az egész irodalomra

<sup>12</sup> Vö. ezzel kapcsolatban Ph. Minguet kissé túlzó, de lényegében igaz megállapítását: «Une fois pour toutes, il n'y a pas de théorie du rococo, pas plus qu'il n'y a de théorie du baroque, nous voulons dire: pas de poétique expressément définie. Une théorie d'art est liée nécessairement à un classicisme susceptible d'enseignement, à un académisme». Esthétique du Rococo. Paris 1966. 241.

kiható elokvencia- és poétika-tanítást (tankönyvek egész sorozatában) csak a humanisztikus hagyományokon alapuló iskolás klasszicizmus nyújtott írónak és olvasóközönségnek egyaránt.

A fejlődés tendenciájának és a poétikai tudatnak e közös vonásai mellett az egyes alkotók életművében nagy az ízlés- és stílusbeli tarkaság. Újabb minták — Milton, Osszián, Young stb. — nyomulnak előre a régieket fenyegetve a klasszicista műfaji tudatot, a diszkurzív előadásmódot gyakran megtöri az újabb, regényes és érzelmes elbeszélő, ill. költői gyakorlat, az intuitívabb, patétikus, eredetiséget kereső stílus; a műalkotás célját, funkcióját, módszerét illetőleg azonban még mindig oly elevenen él a klasszicizmus tanítása, hogy nemcsak elméleti kérdésekben nyújt kiindulást, hanem az alkotás módszerét is befolyásolja, és ha lazán is, ha differenciáltan, újabb szükségletekhez alkalmazva is, át tudja fogni azt a terjedelmes költői termést, mely egyre inkább fel akar szabadulni e doktrína alól.

3. Azokkal szemben, akik kétségbevonják a XVIII. századi klasszicizmus létezését, hangsúlyoznom kell, hogy a kutatás a század eszmevilágának, esztétikájának és stílusának éppenséggel bonyolult összetettséget, átmenetiségét tartva szem előtt, tehát éppen nem valami homogén klasszicizmus főlényének védelmét vállalva, jutott el a differenciálódó, átalakuló klasszicizmus dialektikusabb meghatározásához. W. Folkierski az esztétikai gondolat történetére máig alapvető monográfiájában megállapítja, hogy „les idées nouvelles elles mêmes grandirent en Angleterre au soleil du classicisme”, és „Ainsi une fois encore, l'esprit classique français est le nerf de la pensée du siècle, même lorsque elle s'en éloigne”,<sup>13</sup> majdnem negyven évvel később pedig H. Dieckmann ugyanezt mondja ki Diderot esztétikai nézeteivel kapcsolatban: „la manière même dont il pose ces problèmes et définit ses idées est déterminée par le double mouvement d'une opposition et d'un attachement à l'art et à l'esthétique du classicisme.”<sup>14</sup> Nyilvánvaló, hogy a XVIII. századi klasszicizmusnak mint homogén, monolit egységnek létezését támadó kritika értelmetlenné válik, mihelyt maga az irodalomtudomány utasítja el elvileg és általában a kollektív stílusok zárt egységének, egyneműségének posztulátumát. Ugyanakkor az a néhol még feltűnő nézet is tarthatatlanná lesz, mely azért nem fogadja el a XVIII. századi klasszicizmust, mert az a viszonyítás és mérték alapjává tett XVII. századitól nagy mértékben eltért. A XVIII. századi irányzatokat egyértelműen a XVII. századhoz mérni hozzá úgy, hogy közben ezt magát homogén egységnek és dominánsnak tételezik fel, ugyanis kettős hiba forrása: mert a zártságnak, egységnek és kizárólagosságnak azokat az állítólagos ismérveit, melyeket a XVIII. századon belül nem fogadtak el, a XVII. századi irányzatra vonatkozólag történetietlenül fenntartják, nem véve tudomást arról, hogy a klasszicizmus doktrínája — az olasz reneszánsz-klasszicizmus nyomán — jóval Boileau előtt kialakult már,<sup>15</sup> és Boileau idejében sem lett olyan forradalmi fordulattá, oly egymást kizáró, homogén blokkok szülőjévé, mint amilyenek Faguet, Brunetiére vélte egykor;<sup>16</sup> másrészt nem látták világosan, hogy a XVIII. század továbbvihetett egy olyan kulturális-doktrinális tradíciót is, amely benne volt ugyan a XVII. századi francia klasszicizmusban is, attól azonban mégis függetlenül állt fenn, előtte és utána egyaránt.

<sup>13</sup> *Władysław Folkierski*: Entre le classicisme et le romantisme. Cracovie — Paris 1925. 29.

<sup>14</sup> *Herbert Dieckmann*: Cinq leçons sur Diderot. Genève — Paris 1959. 111.

<sup>15</sup> *D. Mornet*: Histoire de la littérature française classique (1660 — 1700). Paris 1947<sup>3</sup>. 8.

<sup>16</sup> L. uo. Avant-Propos.



Egy ilyen tágabb, társadalmilag is széles körre kiterjedő klasszicista szellem, műveltség és doktrína állandó jelenlétével számol ugyan a francia (Mornet, Hazard, Laufer stb.), a német (Neubert, Korff, Curtius, W. Krauss), az olasz (Praz, Momigliano, Binni) kutatás, de közelebbről ritkán határozza meg. Amikor Mornet a XVIII. századról így beszél: „ne sort pas ou ne sort guère des grandes oeuvres classiques; il sort de l'ensemble de l'esprit classique, de l'esprit classique moyen, ce qui est tout différent”,<sup>17</sup> amikor Curtius egy „ausgedehnte Hochfläche der Normalklassik”-ot különböztet meg (a művészi érték szempontjából) az „Idealklassik”-tól, megjegyezve, hogy „Die Normal-klassik ist nachahmbar und lehrbar. Es ist für die Ökonomie einer Literatur vorteilhaft, wenn solche Bestände reichlich vorhanden sind”,<sup>18</sup> vagy Werner Krauss az arisztotelikus esztétika recepciója által elterjedt Modellpoetikáról ír („Die Streuweite dieser normativen Ästhetik schloss alle geistig erwachten Nationen in sich”<sup>19</sup> és hasonlóképp választja el az új formáktól a velük együttélő régi típust Momigliano: . . . „una forma vecchia, puramente letteraria di classicismo: quella degli oraziani . . .”<sup>20</sup> — lényegében ugyanarra az irodalmi klasszicizmusra gondolnak.

Ez az „átlag klasszicizmus” kétségkívül nem önálló, és szociológiailag és program szerint el sem határolható irányszav: inkább csak iskolás műveltség-készlet, mely a régi humanisztikus alapokon álló, latin nyelvű elokvenciát és antik auktorok imitációját tanító iskola hatására Európa-szerte belevésődött az iskolával majd szembe is forduló értelmiség, irodalmárok elméjébe. Amikor H. Hatzfeld minden történelmi stílusirányszav kíséretjeként helyesli a reneszánsz „előbarokk”, felvilágosodott, romantikus klasszicizmus fogalmának alkalmazását,<sup>21</sup> alighanem erre az iskolás hagyományra is gondol, nemcsak az egyetemes magatartásformára. Nem szükséges kitérnünk a latin nyelvű elokvenciának mintegy a XVIII. század közepéig Franciaországban is makacsul fennálló (az esprit galant et précieux-vel párhuzamos) hagyományára,<sup>22</sup> hogy belássuk, amit Voltaire tanult a jezsuitáknál a költészetről, az nem sokban különbözött az akkori Magyarország katolikus és protestáns kollégiumaiban tanított retorikától. Friedrich Paulsen ezt a költészet taníthatóságának elvén alapuló racionalista iskolázást, melynek főeszköze az antik szerzők utánzása, és segédeszköze a collectanea-könyvek, dáriumok, szólások, fordulatok, bölcs mondások, propositiók mértéktelen használata volt, Imitationspoesie-nak, Imitationsklasszicizmus-nak nevezi és a Sturm und Drangig uralkodónak tartja<sup>23</sup> a bölcs mondások, sentenciák, propositiók tömegét, az Ana-k erudícióját megverseltető, allegorikus képeket, morális típusokat, nap- és évszaktémákat tárgyaló iskolás költészet, mely a világnézeti alapok végső soron fennmaradó közössége miatt poétikai bázisa lehetett a modernebb érzékenységet kifejező évszak-költésnek is, Európa-szerte egyforma volt. Diákok,

<sup>17</sup> Uo. 376.

<sup>18</sup> Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948. 276.

<sup>19</sup> W. Krauss—H. Kortum: Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts. Berlin 1966. X. stb.

<sup>20</sup> A. Momigliano: Cinque saggi. Gusto neoclassico e poesia neoclassica. Firenze 1945. 10.

<sup>21</sup> Helmut Hatzfeld: Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung. Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1961. 13.

<sup>22</sup> D. Mornet: Histoire de la clarté française. Paris 1929. 152—153.

<sup>23</sup> Friedrich Paulsen: Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten . . . Leipzig—Berlin I. 1919, II. 1921, III. Auflage. II. 3—6. stb.

jegyzők, falusi papok, kántorok a feudális magyar értelmiség legalacsonyabb rétege művelte ezt a többnyire barokkos ízléssel vegyülő, népies vagy inkább népszerű költészetet, melyet a humanisztikus latin iskolától kapott célzat, szabályos versépitő módszer miatt iskolás klasszicizmusnak nevezünk. Amennyiben ez a műveltség a műfaj és stílus tudatosságáig emelkedve antik minták fordításával és értelmezésével az irodalmi élet egyes csoportjaiban is ható tényező lett, beszélünk a magyar irodalom deákos klasszicizmusáról a XVIII. század utolsó harmadában. Ennek képviselői (pl. Rájnisi) ragaszkodnak a hagyományos iskolai poétikának a művészetet a tudomány és a tanítás alá rendelő doktrínájához, legfeljebb Gottsched wolffiánus deduktív rendszeréhez érkeznek el (l. Tarnai A.: *A deákos klasszicizmus és a Milton-vita*. ItK 1959.).

Szükséges ettől az átlagos, iskolás klasszicizmustól megkülönböztetni és adott esetben el is választani a felvilágosodott klasszicizmus költészetét. Ezt a terminust Karel Krejčí-nek 1963-ban megjelent tanulmánya alapján használom. Az ő szavaival: „Minthogy a »Felvilágosodás« terminus valóban más területre helyezi át az irodalmi jellemzés súlypontját, az olyan terminusok pedig mint a »rokókó« és a többi, kivétel nélkül túl szűkek és a XVIII. századi irodalom legkiemelkedőbb képviselői kimaradnak belőlük (Voltaire? Lessing?), azt tartjuk a leghelyesebbnek, ha erre az időszakra vonatkozólag a tulajdonképpeni klasszicizmustól megkülönböztetjük a *felvilágosodás klasszicizmusát*, melynek egyik legjellegzetesebb vonása az, hogy az irodalmat áthatja a felvilágosodás gondolati tartalma és elmosódik a határ a szépirodalom és a tudomány között.”<sup>24</sup>

Amikor ő „tulajdonképpeni klasszicizmus”-t mond, bizonyára a XVII. századi franciára gondol, de alája foglalhatjuk ugyanily joggal az előbb jellemzett iskolás kultúrát is, mely — ismételjük — nem egy bizonyos konkrét irodalmi-költői csoportot, határozott poétikai irányt jelent, hanem csak átlagműveltséget. Az ettől megkülönböztethető felvilágosodott klasszicizmus, minden tartalmi, tendenciabeli jellegzetessége ellenére is poétikailag, a versalkotás módszerét tekintve kapcsolatban marad az iskolás klasszicizmussal, ennek formai tanítását és tanulságait csak annyiban (és sokszor öntudatlanul) módosítja, amennyiben az új tartalom a régi műfajokat fellazítja, szellemüket és struktúrájukat megváltoztatja és újakat — pl. az elbeszélésben a conte philosophique-ot és moral-t — állít melléjük.

Ahogy Paulsen az iskolás Imitationsklasszizmus típusától élesen választotta a németeknél a göttingai neohumanizmussal kezdődő és az antikvitáshoz való viszony szabadságát hangsúlyozó neoklasszicizmust, ez utóbbihoz sorolva Gesner, Heyne, Wolff, Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe nevét is, úgy a nemzetközi szakirodalom legújabbban is megkülönbözteti a felvilágosodott, voltaire-i típusú klasszicizmustól azt a másik, modern, a romantikus érzékenységgel rokon válfajt, melyben — mivel a XVIII. század második felére esik — rendszerint közös nevezőre hozzák egymással (nem egész jogosultan) a francia forradalmi klasszicizmust, az olasz irányt (Alfieri, Foscolo) és a német klasszikát.

Ha a lisszaboni földrengés Voltaire-t a „Tout est bien” axiómájának átgondolására készítette (érzékileg elevenítve meg a fizika szépségébe elmerült kortársak előtt az apokalipszis jeleneteit), az a másik, régen lefolyt kataszt-

<sup>24</sup> Karel Krejčí: *Klasszicizmus és szentimentalizmus a keleti és nyugati szlávok irodalmában*. Filológiai Közöny 1963, 31.

rófa, mely Herculaneumot és Pompejit temette el, most — Goethe szerint — csupa gyönyörűség forrásává lett az emberiségnek. Ami ebből a képzőművészeti neoklasszicizmusba alexandrinus báj és dekorativitás formájában származott át,<sup>25</sup> érzelmileg annyira idegennek látszott a komplex és romantikus érzékenységgel rokon, a természet másféle, nosztalgikus-kulturális ideálján alapuló irodalmi neoklasszicizmustól, hogy a kapcsolatot a kettő között általában figyelmen kívül hagyták. Pedig e kétféleség finom átmenetekkel, a rokokó klasszicizálása révén is egybeolvad, tiszta, önálló irányokká nem különül el, és erre Parini útja az arkádikus klasszicizmustól a polgárosító-felvilágosultig vagy Wieland-rokokó-klasszicizmusa, Kazinczy hasonló — korai — stílusa, Lessing és Goethe rokokó rétegei a meggyőző példák. Akár gránitba álmódták, akár kámeába metszették (Praz szavai a *La Napoleoneide*-del kapcsolatban), az eposz és az ősi, primitív hősiesség nosztalgikus vágy maradt és a rajz, a tiszta kontúr winckelmanni elvét ott is fenntartották, ahol az ideális szépséget testileg, a természetben, már megfoghatatlanná szublimálták, a nem annyira testetlen, mint inkább test fölötti ideál jegyében utasítva el a természet nemes, ideális részeinek szinkretista egyesítését.<sup>26</sup> Igaza van Baeumlernek, mikor Winckelmann, aki pedig az iskolás klasszicizmustól teljesen elszakadt, az igazán romantikus mítosztól is elhatárolja, és anélkül, hogy nyíltan kimondaná a herculeumi és pompeji ihletésű rokokó-klasszicizmussal való kapcsolatát, leszögezi: „Was er in dieser Hinsicht (ti. a mitológiát illetően) kennt, ist nur die Allegorie im Sinne des Rokoko.”<sup>27</sup>

Francastelnek megállapításai arról, hogy az empirikus áramlatok gyöngülése kedvezett a racionális neoklasszikának (353.), hogy ezáltal a tradicionális kulturális formáknak (a rokokó válságára következő) megerősödése korlátolt mozgásteret nyújtott a modern eszméknek (350. stb.) saját tanulmányában egészülnek ki azzal, hogy „l'antique fournit alors un terrain de rencontre au désir d'originalité des jeunes artistes comme au conformisme des sphères dirigeantes” (357.), vagy azzal, hogy David „teneur sentimentale”-t adott hozzá a klasszikához, „David apparaitra alors comme le continuateur du Rousseau de la prosopopée à Fabricius . . .” (354.). Az irányzat ambiguitását, a Watteau-tól Diderot-ig, Ledoux-ig, Davidig vezető „realizmusát” hangsúlyozva Francastel (352.) — noha ő az empirizmus gyöngüléséből vezeti le a neoklasszicizmus megerősödését — lényegében nem áll távol Praznak szerintem találóbb felfogásától, mely szerint „il razionalismo disgregatore si fa strada durante il Settecento, sotto veste sentimentale, come esigenza di conformità

<sup>25</sup> Percier és Fontaine belső dekorációs gyűjteményére, izléskódexére gondolok, s az irodalomban is: pl. az olasz és nemzetközi arkádikus hagyománynak találkozására a herculeumi ásatások képeinek hatásával, ami nemcsak *Savioli* Amori-jának hedonizmusában és a Praz által felfedezett kései, Petroni-féle (*La Napoleoneide*) emblematis érem-metszeteken, numizmatikus ábrázoló művészetben nyilvánul meg, hanem a Parinihoz vezető olasz művészeti kultúrában is. I. *W. Binni*: *Poetica neoclassica*. Belfagor 1950.

<sup>26</sup> *F. Ulivi*: *Settecento neoclassico*, 1957 291—292.

<sup>27</sup> A titok Winckelmann számára a szépség fogalmában van, s nem az ősidő gondolatában, ennek homályos regéi, kőtömbjei, mivel nem megformált figurák, neki keveset mondanak. Winckelmann birodalma ott kezdődik, ahol az alakított világ. A fénynek és a formának való feltétlen odaadásából következik, hogy a vallásos és ami ezzel függ össze, önála háttérbe szorul. Szerinte csak *szabad népnél* virul a művészet s a keletiek szelleme a *babona* által elfogadott alakokhoz volt kötve. A neoklasszicizmus és a felvilágosodás szoros kapcsolatát nem szükséges tovább részleteznünk. L. *Alfred Baeumler*: *Das mythische Weltalter*. 1965. 91. stb.

alla »natura«<sup>28</sup>, amely természet azonban már nem a grand siècle (Boileau és Pope) racionális természete, hanem az inkontaminált primitív — és csak a második rousseau-i discoursból kioldódó vágyakban élő — természetnek, a Homérosz, Osszián, Shakespeare, dór oszlop, Michelangelo mögötti „ősi” intuitíve megragadható mintának ideálja.

Piranesinek és tanítványainak, Gillynek és Ledouxnak művészetében éppoly szilárd a neoklasszicizmus korai, palladiánus és dekoratív ideálja, mint a romantikus érzékenységgel rokon szuggesztív és konstruktív tartalom (l. Praz, 98—99.). Marco Ricci és F. Guardi rokokó jellegűnek mondott capriccio-művészetében Newton sírja vagy nimfaszobor antik romok romantikus hangulatú együttesében tűnik fel<sup>29</sup> filozófusi vagy antik emlékművek melankóliájával olvad össze. Teljesen analóg jelenség ez azzal a preromantikusként címkézett éjszaka és sír-költészettel, melynek melankolikus temetői meditációja és bőlevű dikciója, főleg Youngban és nagyhatású népszerűsítői, mint Hervey műveiben, a felvilágosodott klasszicizmus ideológiai alapjain áll még, a fiziko-teológiai deizmus képleteibe simítja bele az újabb érzékenység mármár lázongó elemeit. És nem lehet elég nyomatékosan figyelmeztetni arra a belső összefüggésre, mely mindezek és Canova letisztult neo-klasszicizmusának morbid, temetői, halálkultuszos jelenetei, csoportjai között áll fenn (XIII. Kelemen pápa síremlékére, az Amor és Psyche-re, az Endymionra gondolunk). Amikor Diderot az 1768-i *Salon*-jában oly kedvvel fogta egy közös portréba a két fanatikus, akit szeret (és akikben önmaga továbbnyomuló dialektikájának rokonait is felismerhette), Winckelmann és Rousseau-t, tulajdonképpen a neoklasszicizmus és a felvilágosodás belül jelentkező romantikus érzékenység szoros összefüggésére, összetartozására vetett fényt. S fanatizmust mondva ez ideálok elérhetetlenségét is jelezte. Mint Praz írja: „Le più ardite fantasie architettoniche del classicismo rivoluzionario non divennero mai realtà di pietre, i grandi carmi neoclassici dell’Occidente — Hyperion del Keats, Le Grazie del Foscolo — rimasero incompiuti” (108.).

A tudománytörténeti helyzetet találóan foglalta össze Krejčí, rámutatva az angol klasszicizmusnak a kontinensen vitt szerepére, s még inkább azzal, hogy hangsúlyozta az új irányba haladó klasszikus kultúrával rokon újabb jelenségeket, melyek az angol klasszicizmushoz kapcsolódtak. „E jelenségek közül némelyik kvalitását és hatékonyságát tekintve az élvonalba került, elhomályosította a legnagyobb régebbi és korabeli mintaképeket is, és elsőrendű uralkodó helyzetre tett szert (Rousseau, Herder)” (32.). Félreértendő az utóbbi mondatokat, ha nem tennők hozzá: éppen az új irányba terelődő klasszikus kultúrának a régi klasszicizmustól (a XVII. századi franciától és az iskolás-imitációs klasszicizmustól) idegen polgári érzékenységgel való telítődése jellemzi azt a neoklasszicizmust, mely a francia forradalmi típusban (Écouchard Lebruntól a képzőművészet nagy alkotóiig), az olaszban (Parinitól Alfierin át Foscolóig, Pindemontéig, Leopardiig) és a német klasszikában (Lessingtől Hölderlinig) egyaránt körvonalazható utolsó, harmadik nagy európai fázisa a klasszicizmusnak, és nézetünk szerint történelmibb, dialektikusabb fogalom, mint a pusztán gyűjtőnévként használt, mindent mindennel össze-

<sup>28</sup> A továbbiakban is: *M. Praz: Gusto neoclassico*, 99. stb.

<sup>29</sup> *M. Ricciné* a prágai galériában őrzött Newton sírja c. festménye a velencei festők 1968-as budapesti kiállításán is látható volt, F. Guardi nimfaszobros rom-capriccióját l. *Mostra dei Guardi, Catalogo della mostra a c. di P. Zampetti, Venezia 1965<sup>2</sup>, n° 57. Figure nell’interno di rovine romane*, pag. 116.

zavaró, valami homályos „filius ante patrem” képzetten alapuló preromantikáé. A szentimentalizmusnak sem tulajdonítunk oly önállóságot, amelyet Krejčí enged neki (némi önellentmondással is, mikor azt is állítja, hogy „a szentimentális elvek jelentősége a klasszicizmus keretein belül szakadatlanul fejlődött”, 33.), arról nem is beszélve, hogy véleményünk szerint nem a szentimentalizmus ment át „hirtelen fordulattal a romantikába, hanem e romantika magva már benne rejtett abban a Shaftesbury—Winckelmann—Herderi neoklasszicizmusban, melynek éppen az iskolás és felvilágosult klasszicizmussal vitázva volt eleven alkotóeleme az alárendelt szentimentális magatartás. A szentimentális és a romantikus különben történelmileg szétváló és fogalmilag is elkülönítendő jelenségek — a szentimentális nosztalgia kis vagy nagy közösségre vágyódást fejez ki, a romantikus, a magányos, az elszigetelt, az inadekvát ember életérzését. A XVIII. századi szentimentalizmusban nemigen van megfoghatatlan, tárgyaltalan, irracionális elvágyakozás. A szentimentális a racionális párja (Rousseau szentimentalizmusa a racionalista gondolkodóé, vö. a *Nouvelle Héloïse* Júliája hortus clausus-ának értelmezésével Starobinskinél),<sup>30</sup> amennyiben nagyonis a neoklasszikus irányzatok és konkrét művek erjesztő tartalma. Nagyjából Krejčínek azzal a meghatározásával értünk egyet, mely szerint „a szentimentalizmus a klasszicizmuskeretek között kialakult romantikus jelenség” (33.). Ezért is a neoklasszicizmusnak, így a német klasszikának is azt az összetettségét, komplex voltát szeretnők újból hangsúlyozni, melyet legutóbb Vajda György Mihály<sup>31</sup> emelt ki finoman, a kelet-európai komponensre figyelve a német klasszika ideológiájában. A neoklasszicizmust, mint a XVIII. század klasszicizmusának új, a romantikába vezető fázisát és típusát éppenséggel nem érthetjük meg, ha eltekintünk ettől a Vajda György Mihály hangsúlyozta összetettségétől.

Az „iskolás klasszicizmus”-nak az átlagos irodalmi műveltséget alapozó és az egész századon végigvonuló hatása mellett a felvilágosodott klasszicizmust és az előbbi két típustól elforduló neoklasszicizmust természetesen nem tekinthetjük élesen elkülönülő irányzatoknak, az átmenet és kapcsolódás, különösen az iskolás hagyomány és a felvilágosodott klasszicizmus között, mindig megfigyelhető. A konkrét művészi szintézisek alapján is kivehető azonban a XVIII. század közepén beálló fordulat a neoklasszicizmus irányába, melynek kihatása a német, az olasz és a közép-európai irodalmakban meghosszabbodik a század végéig, ill. a XIX. század elejére tolódik el időben.

<sup>30</sup> J.-J. Rousseau *La transparence et l'obstacle*. Paris 1957. 136—138. «Qu'est-ce que ce jardin? Un ouvrage d'art qui donne l'*illusion* de la nature sauvage. Un 'désert artificiel' . . . Au coeur de l'île civilisée de Clarens se trouve l'île déserte de la lointaine Polynésie. La synthèse (la société juste) a donc conservé ce qu'elle a dépassé. Par une bienheureuse illusion l'Élysée nous fait posséder ce qui est au commencement des temps et ce qui se trouve au bout du monde . . . Cette nature ainsi retrouvée n'est certes pas celle dans laquelle vit le primitif . . . L'Élysée est une nature reconstruite par des êtres raisonnables qui ont passé de l'existence sensible à l'existence morale. Pour reprendre les termes de Schiller, nous dirions que cette nature retrouvée n'est plus la nature 'naïve' mais un simulacre de nature suscité par le regret 'sentimental' de la nature perdue . . . Rien de plus *médiat* que cette nature obtenue comme un produit de l'art humain. Seulement dans un art *achevé*, le travail s'efface et l'objet obtenu est une nouvelle nature. L'oeuvre est médiante, mais la médiation s'évanouit et la jouissance est à nouveau immédiate (ou se donne l'*illusion* d'être immédiate . . . » 137.

<sup>31</sup> „Elsősorban a népköltészet helyzetére és szerepére gondolok a német klasszikának abban az áramlatában, amelyet Herder képviselt, s amelytől — ha klasszikáról beszélünk — általában el szoktunk tekinteni.” 23. Állandóság a változásban. Bp. 1968.

A magyar irodalom igazi klasszicista — neoklasszikus — korszaka is a XIX. század első két évtizedében alakul ki, a Csokonai által képviselt korábbi ízlés után, melyben a felvilágosodott klasszicizmus alaptételei és tendenciái régibb és modernebb inspirációkkal egyesültek.

4. Mi a közös a klasszicizmus e három, imént leírt típusában, mi teszi lehetővé, hogy a nagy eltérések, főleg tartalmi és programbeli változások ellenére mégis egyaránt klasszicistának nevezzük az iskolás-imitációs gyakorlatot (mely évszázadokon át fennmaradt), a felvilágosodott klasszicizmust és a romantika medrébe lejtő neoklasszicizmust? A számtalanszor megkísérelt definíciók, a Krejčí által is gondosan megjelölt alkotóelemek felsorolása helyett néhány alapelv oly összefonódására, az elmélet oly csomópontjaira utalnék csak, melyek a klasszicizmus egymástól eltérő változataiban közösek (e közösség egy történelmileg kialakult, ugyanakkor általános érvényű — a történelem más fokán is megjelenni képes — emberi magatartásnak is a bizonyítéka).

A történelmi eszmék, magatartások és stílusok pluralitásának elvét fogadva el, teljes joggal adható közös jellemzés is a klasszicizmus változatairól abban a hosszú történelmi időszakban, mely egyidejűleg a barokk kialakulásának és virágzásnak korszaka is volt: a két, korábban szöges ellentétbe állított stílusirányt ma egyre inkább közelítik egymáshoz (anélkül, hogy az egyiknek vagy a másiknak „imperializmus”-át igazolni lehetne), fenntartva autonómiájukat.<sup>32</sup> A klasszicizmus alapvetően közös elveit a vonatkozó történelmi periódusok egy nagyobb egységbe tartozásának alapján is indokolt megkeresni: ahogy a manierizmus, a klasszicizmus és a barokk egyaránt a reneszánszból indult ki és az eszmék, a stílusok pluralitása ellenére is a romantikáig fennmaradt az ember és a világ egységének, az értékek immanens, evilági jellegének tudata<sup>33</sup> ugyanúgy Blagoj, Krejčí, Souriau<sup>34</sup> ez egész összetett történelmi korszak végigvonuló, közös (ha nem is domináns) stílusának tekinti a klasszicizmust.

Úgy gondoljuk, hogy a *prodesse* és a *delectare* (az *utile dulci*) legátlagosabb, legiskolásabb elve mögött oly mélyebb összefüggések, megfelelések és évszázadokon át érintetlenül fennmaradt, problematikussá, de nem meghala-

<sup>32</sup> A. Adam, V. L. Tapié és J. Ph. Minguet felfogását követem, amikor a klasszicizmusnak a barokkba való bekebelezését lényegében a klasszicizmus negatív megítélésének is tulajdonítom, összefüggésben a barokk = modern, barokk = szabadság típusú megengedhetetlen azonosításokkal. Vö. Minguet: *Esthétique du rococo*. Paris 1966. 116–117. A klasszicizmus autonómiája Tapié szintéziseiben meggyőzően indokolt, noha a szerző nagyonis hangsúlyozza, hogy a barokk és a klasszicizmus nem heterogén szellemi világok — «la Connaissance impartiale de l'époque révèle, au contraire, des contaminations, des échanges, des interférences dont les conditions historiques, bien comprises, fournissent la clé». Le Baroque, 33.

<sup>33</sup> Az említett stílus- (és nem csak stílus) irányzatokat nagyobb történelmi egység egymással közlekedő módozatainak tekinteni nemcsak az a marxista történet szemlélet teszi lehetővé, amely a reneszánsz forradalmait a nagy francia forradalomban látja betetőzni és beteljesedni, hanem oly hitelt érdemlő polgári történészek is emellett foglalnak állást, mint Tapié vagy E. Battisti, aki *Rinascimento e Barocco* c. könyvét a hagyományos szimbolikus jelenségeknek XVIII. század végi elpusztulásával kezdi, melyet nagyobb jelentőségűnek tart a francia forradaloménál. (Torino 1960. 3.) L. Goldmann hasonlóképp ír a *Le Dieu Caché*-ben (Paris 1959. 51–53.).

<sup>34</sup> Blagojt Horváth Károly idézi A klasszikából a romantikába c. monográfiájában (Bp. 1968. 8–9.), Krejčí-re l. id. művét: a klasszicizmusban a feudalizmusról a kapitalizmusra való áttérés egész folyamatának stílusát látják; ugyanígy E. Souriau klasszikusnak nevezte évszázadok művészeti helyzetét, «une situation artistique qui règne de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle» (az idézetet l. Minguet, i. m. 112.).

dottá vált elméleti tételek húzódnak meg, amelyek a klasszicizmus XIX. század elejére átnyúló változataiig közősek maradtak. Alapvetően az, hogy a *prodesse* a taníthatóságot s azt, ami tanítható: a megismerhető igazat jelenti (még ha ennek iskolás taníthatóságától a neoklasszicizmus eltekintett is); s ezzel szoros kapcsolatban a *delectare* is az Igaz alkotó lenyomatát viselő, vagyis teremtett és így szép természethez — mint utánozandóhoz — való viszonyban jelentett gyönyörködtetést (antik klasszikusokon mint közvetítő-kön keresztül, vagy sem, mindegy). A két jelszó mögött a XVIII. századig a *velünk született eszmék* tétele alapján marad fenn az *abszolút szép* elmélete. Aligha véletlen, hogy a romantizálódás, a nagy fordulat kezdetét legújabbban (Fabre, Pomeau felvilágosodással foglalkozó könyveire gondolok) a XVII. század végére, Locke-nak a velünk született eszméket kiiktató filozófiájára vezetik vissza. A krízis — anélkül, hogy megszüntetné annak a szubsztancia-litásnak hitét, mely az értelem (a világos eszmék) és a világ (a teremtett lét foglalata) egységében áll fenn — a Paul Hazard-tól oly szuggesztíven leírt krízis (*Crise de la conscience européenne*) a XVII. század végén kezdődik s végigvonul a XVIII-on.

Az abszolút szép elmélete implikálja a minden klasszicizmusban közös párhuzamosságot vagy komplementer jelleget a tudomány (= igaz, teremtés, tanítás) és a művészet (= szép, szép természet, gyönyörködtetés) között, ami annak is egyik oka, hogy az erudíció és a művészet — legalábbis az esztétika autonóm kibontakozásáig — nem válik el egymástól elvszerűen, elméleti bizonyossággal.<sup>35</sup> A Magyarországon kétségtől fennálló elmaradottság, régiesség maradványa (hogy ti. a költészet még az erudíció, a tudósság differenciálatlan részének tekinthető) tehát sajátosságosan találkozik és olvad össze Bessenyeieki programjában azzal, ami az *Encyclopédie* felvilágosodás klasszicizmusára jellemző a tudomány és művészet reciprocitását illetően, korántsem korszerűtlenül.

Mindebből — az Igaz alapfogalmából, az e szerinti teremtésből — következik ezen az ellenlökések és az előrenyomuló, de mindig megtorpanó,

<sup>35</sup> A tudományok és a művészetek paralellizmusára *Cassirer* még mint a XVII. századi francia klasszicizmus egyik alaptézisére hivatkozott (Die Philosophie der Aufklärung. 1932. 375. stb.), csakhogy ez az elv korábbi és tovább él az *Encyclopédie*-ben is. A rendet, a szintézist kereső *d'Alambert* abból indul ki, hogy «Les sciences et les arts se prêtent mutuellement des secours. Il y a par conséquent une chaîne qui les unit», s *Francastel* további összefüggéseket mutat ki e tudomány és művészet közti kölcsönösség nyomán az *Encyclopédie*-ben, főleg a velünk született eszmék esztétikai vetületében: mivel a civilizációt egyre kevésbé fogják fel úgy, mint az istenség érdek nélküli liberalitásának gyümölcsét, hanem mint az ember alkotását, az esztétika területén majd ebből vonják le az oppozíció szükségességét az abszolút szép elméletei (aminek a művek csak tükörképei vagy megközelítései) és a kultúra mindenkor szükséges emberi elaborációjának elméletei között (l. *P. Francastel*: L'esthétique des Lumières. Utopie et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le pragmatisme des Lumières. Textes recueillis par P. Francastel, Sorbonne, Mouton kiadó, 1963. *Francastel* tanulmánya a 331—357. l-on, hivatkozott rész 336—337.). Hogy a forradalmi átalakulásig csak egy lépés kellett volna, de ezt az enciklopedisták (a civilizáció szabályos fejlődésének eszméjéhez ragaszkodva) nem tették meg, s ez magyarázza, hogy esztétikájuk kétértelmű maradt, *Francastel* szintén aláhúzza. — A helyzetet félreérthetetlenül rögzíti *Y. Belaval* az *Encyclopedie de la Pléiade*. Histoire des littératures 3.-ban (a francia irodalom története): «cette esthétique maintient une analogie entre la science et l'art . . . Les exigences d'une classification encyclopédique ne pouvaient que renouveler un des thèmes les plus anciens de la rhétorique: l'imitation de la belle nature . . . » 602. stb.

körbe forduló relativizálás ellenére zárt, statikus világgépen belül<sup>36</sup> az ideáció és a produkció sajátos kettéválasztásának, a mű anorganikus (időtlen) szemléletének és mindezzel szoros kapcsolatban a nyelv nem kifejezőként, hanem vehiculumként való felfogásának a neoklasszicizmusban is uralkodó szerepe.

Az ideáció, vagyis az eszmei kép megfogalmazásának és a produkció, vagyis a technikai kivitelezésnek szétválasztásában, abban, hogy a művész elsősorban ideatív feladatot végez, a reneszánsztól és Poussintól vagy Félibientől Winckelmannig, Lessingig és Kazinczyig mindenki megegyezik, s éppen ez a reneszánsz-eredetű eszmény<sup>37</sup> teszi lehetővé azt, hogy a klasszicista doktrínában nevelkedett író az ideáció külön-mozzanata után, ettől mintegy elszakadva, lásson hozzá a szabályok szerinti technikai kidolgozáshoz. A műve nem valami mögöttes álló szubjektív érzésnek, képzületnek, élménynek meghosszabbodása, kifejezése (az élmény legfeljebb hajtóerő marad), hanem ahogy világgépében is elutasítja a transzcendenciát — magába zárt alkotás, a cél és eszköz lehető tökéletes megfelelésében.

Anorganikusnak is neveztük a klasszicista alkotás szemléletét, szerkezetét, vagyis eltérőnek a romantikus értelemben organikusán nőtt szervezettől, mert az ideáció és a produkció kettéválasztása, a költészet elméletisége és attól elkülönült gyakorlata (amit Morpurgo-Tagliabue idézett művében Croce esztétikájában is kimutat) a jeles alkotásokat is oly meggyőződéssel íratja a szerzőkkel, hogy az „oratio poeseos vestis est”, s a poesis pedig „ars

<sup>36</sup> Igen sokat írtak — főleg a földrajzi, utazási irodalommal kapcsolatban — a világnézet, az ízlés relativizálódásáról, amely kétségtelenül előre haladt és új jelenség a XVII. századi világgéphez mérten. *Cassirer* azonban meggyőzően mutatta ki, hogy az általános érvényűség végső instanciái még ott is, pl. Hume-nál is, fennmaradtak (l. i. m. 411. stb.), ahol az elveszni látszik („Ein solches Mass ist uns zwar nicht a priori durch das »Wesen« des Schönen, wohl aber ist es uns rein tatsächlich durch die Natur des Menschen gegeben”, 412.) ez a sensus communis általánosságára építő ítélet az emberi természet egyformaságát vallja empirikus alapon is. *Helvetius* szociológiai értékű kezdeményei nem vesznek erőt a természettudomány matematikára alapozott mechanisztikus szemléletén, a deizmusnak (a vele egybehangzó fizikoteológiának, meg a *scala naturae* tannak) abból keletkezett racionálisan koherens világgépén (deizmus és klasszicizmus összefüggéseire l. *Lovejoy* *Modern Philology* 1932. *Parallelisme of Deisme and Classicisme*). A matematikai és mechanisztikus világnézet és természet egyetemes és örök, körforgásában lényegileg egy egyszer s mindenkorra adott világgépe, ezért a neoklasszicizmusban is egyetemes és örök a szép. A XVIII. század közepétől áll be lényeges változás, mely későbbi egyéni szintézisekben nyer konkrét alakot: a biológiai fejlődés (*Buffon*: *Histoire naturelle*), a művészeti fejlődés (*Winckelmann*) és a forradalmi változtatás (*Rousseau*: *Histoire naturelle*) elinduló (vagyis a század képét csak az utolsó évtizedekben megváltoztató) tanai a diderot-i kétely, evolúció eszméjével és élményével súlyosodnak el. Ekkor kezd végképp elmúlni ember és világ oly adekvációjának lehetősége, mely *Voltaire*-nél még fennállt, az inadekvát ember lázadását kifejező romantika azonban csak jóval később — e csírák, és a *rolonté générale* forradalmi próbája után — alakulhatott ki, a reform-felvilágosodás összeomlásával.

<sup>37</sup> A többiekre is jellemző *lessingi* állásfoglalás (»Ha! dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren! . . . Meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden? . . . « *Emilia Galotti*, I. 4.) egyértelműen a reneszánsz-koncepcióra vezethető vissza (l. *G. Morpurgo Tagliabue*: *Il concetto dello stile*, *Bocca*, *Milano* 1951. 41. és 180—183.: „Per un Cennini, un Danti, un Leonardo, un Leon Battista Alberti, un Michelangelo, un Varchi, l'artista non imita la natura, ma produce imitando una sua propria idea o immagine o concetto o notizia o forma etc.”) Ez az elv, az arte spirituale-é, melynek alapja Cennini szerint a disegno della mente, Félibien szerint (az *Entretiens*-ben) a kompozíció, melyet képzeletben végeznek el, a végrehajtást, a kivitelezést megelőzőleg (l. uo.), az egymástól *különválasztott* igazság-intuícóra (tartalomra) és a mű kivitelezésére (formára és technikára) fordítja a figyelmet, és mivel a tartalom mint olyanok (a teremtett világban) meghatározottak és preformáltak, csak kifejezésükre, ábrázolásukra kell törekedni. A tartalom és forma adekvációja a megismerés igényét kifejező szabályok



imitandi actiones humanas oratione”,<sup>38</sup> aminek következményeképp — kivált az iskolás klasszicizmus poétagyakorlatában — nemcsak az eredetiséget, a költeménynek valakihez, mint alkotójához való tartozását nem értékeli igazán, hanem a vers belső egységét, megismételhetetlen egyszeriségét, eszmei-érzelmi és szemléleti-perceptív összefüggéseinek egymásba ágyazottságát s így szétbonthatatlanságát sem ismerik el, látszólag rácafolva az imént említett zártságra (mely azonban nem organikus jellegű, nem önkifejezés, hanem cél és eszköz megfelelésének zártsága).<sup>39</sup> Ha maga az író nem gondolkozott másként saját műveiről, mint a „tökéletes” eszménye felé tartó és így egymást „kisegíteni” is alkalmas próbák soráról, e tárgyas szemlélete módot adott arra, hogy művéből vagy más valakiéből változtatlanul is átvehessen nemcsak alaphelyzeteket, motívumokat (mint a nagy eposzokban), hanem lírai képeket, sőt kiragadható sorokat, frázisok, szóöntvények egész készletét. A romantikával szemben, mely mindig a változót akarja megragadni újra meg újra (s így megismételhetetlen konfessziókra, organikusán zárt alkotásokra osztja az életművet), a klasszika az egyszer már megragadottnak variációit írja csak le, a már elkészült művek megújításával, átdolgozásával, részleteinek át- és beépítésével is közeledni akarván a tökéletességhez.

Hogy ez a tökéletesség, a tiszta forma, az „időn kívül” áll fenn, kétségtelen, s ezért — még oly mély illúziója is ez a klasszicista költőnek — a költő elhanyagolja a fejlődés, vagy önfejlődése elvét, nem segít azoknak, akik (sok tekintetben a XIX. századi evolúciós szemlélet alapján (időrendet, kronológiát vinnének bele műveinek egymásutánjába. A fejlődés-elv helyett a korrekcióé áll.

Az anorganikussággal függ össze az a — tudomásom szerint — behatóbban és átfogóan nem vizsgált jelenség is, hogy ez a költészet, ideatív kiindulásának megfelelően, a prózai előadásban fogalmazható meg a legtisztábban. Míg a romantikus azonnal versbe írja le — akár töredékesen, kihagyásokkal —

---

értelmében, a szüntelen korrekció útján érhető el, e korrekció-elv a klasszicista etikai tartásának megfelelően a műfajilag kötött technikáig lehatoló normává lesz. (Vö. *Cassirer*: i. m. 390—391.) Merő tévedés tehát azért róni meg a klasszicistáknak „öncélú”, „formalista” művészet látszatába keveredő elméletét, mert a tartalommal nem sokat törődik, és mindent a formára, a technikára koncentrál; a valóság az, hogy a tartalom és a forma a klasszicista számára egyaránt lényeges, de míg a tartalmat (a szubjektíve megragadott igazságot, élményt, felismerést) csak a mű keletkezése, születése számára fogja fel nélkülözhetetlennek, a mű létezésének, fennállásának, érvényességének mozzanatából elhagyja azt, és csak a formát meghatározó normákra, mértékekre helyezi át a hangsúlyt, holott intuíció és percepció sem a keletkezés, sem a fennállás mozzanatában nem választhatók el egymástól. — X. *Belaval* a *Pléiade* id. francia irodalomtörténetében (1959) a XVIII. századra vonatkozólag emeli ki: «Ce siècle demeure classique: la conception lui paraît supérieure à l'exécution, bien mieux elle en est séparable. Si, pour Diderot (1771), le 'philosophe' peut juger le peintre dont il ignore la technique, c'est que, comme le peintre, mieux que lui, il peut concevoir le tableau . . . ce tableau, il le dessine dans sa tête, il ne lui manque que les mains pour l'exécuter. Ainsi, à l'analyse: 1° un don de discernement permet la conception de la copie modèle en idée, idéal; 2° à son tour, cette conception permet l'exécution. L'oeuvre ne s'exécute que si l'on a appris à imiter la conception . . . Les règles de l'imitation sont, par conséquent, de deux sortes: les unes pour trouver, les autres pour exécuter . . .» (*Histoire des littératures*, 3. Sous la direction de R. Queneau, 1959. 657—658.).

<sup>38</sup> *Institutiones ed Eloquentiam Pars posterior Institutiones poeticas complectens ad usum Scholarum Hungaricarum, Budae et Tirnaviae. 1787. 2, 33.*

<sup>39</sup> Az „oratio poeseos vestis est” tökéletes — ily értelmű — megfelelője az, amit az építészetről A. Soreil írt az *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*-ben (131, idézi *Minquet*, 185.): «l'esthétique classique est servé d'une conception essentiellement ornementale de la beauté, selon laquelle, dans un édifice, la beauté formelle s'ajoute à la structure».

költeményét, a klasszicista szívesen indul ki a prózai megfogalmazásból és a gondolat (=ideáció) versbe öltöztetése (= oratio poeseos vestis est) után szívesen parafrázálja (mintegy igazolja) azt ismét prózában.<sup>40</sup>

Hogy a nyelv nem a szubjektív emóció, élmény kifejezése, hanem az eszme hordozója, vehiculum a klasszicizmusban, régóta ismert. E kérdérről Rousseau átmeneti szerepét jellemezve kitűnő összefoglalást adott Starobinski,<sup>41</sup> a felvilágosult-klasszicista és a romantikus nyelvszemlélet különbségét pedig Herder körül — közelebb a romantikához — Mittner nagyszabású szintézise világítja meg az irodalomtörténeti fejlődésben.<sup>42</sup> Starobinski, Mathieu és Mittner lényegében ugyanazt mondják, a klasszicistára jellemző „mediáció” „közvetítés” lebontását hangsúlyozva (az általunk jellemzett parallelizmusok: tudomány és művészet, ideáció és produkció, próza és vers entelecheia-szerű összekapcsolásának megszüntetését), a romantika felé irányuló fejlődésről.

A mondottakból egyenest következik a klasszicizmus és a nyelvreform, nyelvújítás vagy az irodalmi nyelvért, az irodalmi forma megújításáért indított vita szoros összekapcsolódása, a felvilágosodásnak utolsó, többnyire a neoklasszicizmussal egybeeső szakaszán (így történik a XVIII. század második felében Itáliában és Németországban, a XIX. század elején Magyarországon és tágabban Közép-Európában). A mozgalom tehát, noha kiindulása merőben felvilágosodott és klasszicista, a jellemzett rousseau-i és herderi koncepció jegyében már a romantikába hajlik át, végét jelezvén egy évszázadokon át legjelentősebb eszmei és stílusiránynak, a klasszicizmusnak.

5. E vázlatos, a klasszicizmusok közös alapvonásait a megszokottnál nyomatékosabban kirajzoló kép után — melyet magam is egyetlennek, vitával továbbfejleszthetőnek tartok — lássuk, miben áll felvilágosodás és klasszicizmus kapcsolata a XVIII. század végi, XIX. század eleji magyar irodalomban.

<sup>40</sup> Elég itt a XVIII. század eleji francia irodalmi vitákra utalnunk, melyekről *Phil. Van Tieghem* összefoglalólag ír a *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France*-ban (PUF, 1950), különösen a *Combats autour de la poésie* c. fejezetében (92–99.) Itt pl. *La Motte*-ról esik szó: «Si la perfection est dans la justesse . . . cette perfection, jamais les vers ne pourront l'atteindre; la prose seule y parviendra . . . Ainsi, on sent avec force que la poésie n'est point la versification . . . » Az ideatív-imaginatív mozzanat így kerül át, *elkülönítve* a versről, a prózába. Nem ezzel a lényegében klasszicista felfogással hangzik-e egybe *Goethe* felfogása, mikor ő is kijelenti (*M. Wehrli*: Általános irodalomtudomány. Bp. 1960. 140. lapjáról idézem): „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst Poesie wird, aber das eigentlich Tiefe und gründlich wirksame, das Wahrheit Bildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrigbleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird.”

<sup>41</sup> «Certes Rousseau est loin de renoncer à l'idée traditionnelle qui voit dans le langage un instrument que l'écrivain s'efforce de gouverner: le langage est simplement un moyen, un outil dont on se sert comme de n'importe quel outil matériel . . . Néanmoins . . . laisse poindre l'attitude nouvelle: laisser faire le langage, ne pas intervenir. Dès lors la relation entre le sujet parlant et le langage cesse d'être une relation instrumentale, analogue à celle de l'ouvrier avec son outil; maintenant le sujet et le langage ne sont plus extérieurs l'un à l'autre. Le sujet est son émotion, et l'émotion est aussitôt langage. Sujet, langage, émotion ne se laissent plus distinguer . . . le problème du langage s'évanouit dès l'instant où l'acte d'écrire n'est plus envisagé comme un moyen instrumental utilisé en vue du dévoilement de la vérité, mais comme le dévoilement même . . . Le langage est l'émotion immédiatement exprimée . . . » (J. J. Rousseau. *La transparence et l'obstacle*. Paris 1957. 244–45.) L. még uo. a *Le pouvoir des signes* c. fejezetet (172–207.), ahol a gondolat kettős mediációja — hiszen «la parole, signe de l'idée, est le signe d'un signe», «l'art d'écrire sera donc une représentation doublement médiée de la pensée» — elleni tiltakozásról, a «communication immédiate» vágyáról van szó. — Ennek a *romantika irányába* mutató feszültségéről a mediáció, a közvetítés lebontásának akarata tanúskodik. Erre vonatkozólag l. *Vittorio Mathieu* *Romanticismo* cikkét az *Enciclopedia filosofica*-

Az iskolás klasszicizmus doktrínája és típusa, anélkül hogy az ebben felnőtt értelmiségi összetalálkozott volna korának reprezentatív eszméivel, vagy — mint Francastel írja (i.m. 349.) — az érzékek általi információ felemelésével helyettesítette volna az abszolút Szép (velünk született eszmékhez kötött) elveit, semmiféle jelentős konkrét művészi szintézist nem eredményezett, ezzel szemben a XIX. század első évtizedeiig igen széles körben elterjesztett egy az iskolai „poetica classis”-ból kinőtt, egyáltalán nem klasszikus vagy klasszicista, hanem barokk-népszerű költészetet. Ezt az iskolát — ha ugyan iskolának lehet mondani — az utóbbi kételyt is kifejtő Arany János jellemezte irodalomtörténetünkben először és máig tökéletesen.<sup>43</sup>

E költők iskolás klasszicista „tudatossága” csak kis részben érvényesül versíró módszerükben és stílusukban, mely antikos és köznapi képekkel, olesó hasonlatokkal teletömött, néha játékos, többnyire nehézkes és pedáns barokk. Klasszicista művészi szándékaikkal, műveltségükkel azonban majdnem mindig hivalkodnak. „Vers szerzésnek Tudománnya! Az Észnek szép találmanya” — kezdődik a korszak egyik neves közéleti személyének, de igen középszerű költőjének, Péteri Takáts Józsefnek *A költéshez* c. verse (Péteri Takáts József *Költeményes Munkái*. Béts 1796. 111.), mely épp oly tipikus kifejezése a költészetet a tudománnyal összekapcsoló iskolás poétikai tudatnak, mint pl. a Péteri Takáts színvonalá alatt dolgozó ponyva-szerzőnek, Csenkeszfai Poóts Andrásnak hivalkodó kijelentése a *Sénai Lukrétzia* c. fordításának bevezetőjében (XV. 1. 1787): miután a közjóra való tekintettel, a jóra nevelés érdekében szükségesnek mondja a költészetet, az orátorok szerepét emeli ki, akik a poétáktól kölcsönzik a „fűszer”-t az „óratori szép intések”-hez; de ez a „fűszer” sajátos módon nem esztétikai, nem a szép és a gyönyörködtetés körébe tartozó fogalom, hanem — maga a tudomány. Annak okát is, hogy e „tudós sekulumba” kevés magyar poéta lép fel, a tudományosság hiányában látja, pedig a jó poétának jó katonának is, jó historikusnak is, jó geográfusnak

ban (Centro Studi di Gallarate): «il romanticismo è la tendenza a ridurre, in favore dell'immediatezza, la mediazione formale che la classicità aveva stabilito.» V. Mathieu klasszika és romantika-interpretációja lényegében az eddig mondottakat támasztja alá és a kérdésnek alighanem a legtartalmasabb, további kifejtésre érett értelmezése.

<sup>42</sup> «Il linguaggio per Herder non è più, come per gli illuministi, uno strumento del pensiero . . . ma è forma imprescindibile e veste viva dello spirito. Noi non parliamo, cioè, per esprimere un'idea già pensata prima dell'espressione [az „idea prima dell'espressione” lenne épp a klasszicista koncepció!]; pensiamo invece, in quanto parliamo, in quanto esprimiamo . . . quello che è in quel momento il contenuto della nostra realtà spirituale. È abolito con ciò ogni dualismo fra pensiero e parola . . .» L. Mittner: *Storia della letteratura tedesca (1700—1820)*. Einaudi 1964. 310. stb.

<sup>43</sup> „Közvetlen Csokonai előtt, alatt és után verselők hosszú sorát halljuk zszibongani, . . . azon iskola volt ez — ha ugyan iskolának lehet mondani —, amely egyenest a „poetica classis”-ok napi és heti gyakorlataiból cseperedett fel. Őnteni a verset valamely eladott tárgyról, mint „az év négy szaka” — „a reggel” — „az égi ház” . . . — „a fősvénység” stb. vagy valamely „pátrónus” nevenapjára örvendő — halálakor gyászéneket enyvezni össze, többnyire latinul, de olykor . . . magyarul is: az volt a költészet műhelye, a költői hivatás kritériuma, hol az, ki a többi felett ügyesség, könnyűség által kitűnt . . . már az iskola falai közt megnyerte a felavató olajt kilépvén pedig már előre némi nimbusz várt rá az illető társaskörökben, melyek ízlése nem kívánt jobbat” (Irányok, 1861—62). Arany kiemeli, hogy e költők nem tekinthetők népieseknek, költészetük nem hozott magával népi eszmejárást vagy naiv frisseséget, csak népszerűek voltak, „ellenben örömezt affektálják a tudós zszínezetet; nem a »népből«, nem a »népnek« írnak, hanem azon diákos középosztály számára, mely érti, megtapsolja ovidiusi célzásait, fogékony bszavú reflexióikra . . . bámulja furfangos rímeiket; a csattogó leoninust . . .” Ez az „iskola” nem engedte „egy Kazinczy homlokát a méltó babérhoz jutni” stb. (Magy. Klasszikusok. Arany János válogatott művei. IV. 1953. 154—155.).

is, moralistának is kell lennie; „ha különben a Vers Trallalára vígan ugrik is; de ha fűszerszám, az-az Tudomány nélkül való; már úgy nem egyéb, hanem a Mártziális szavaiként: Fatua beta! — ízetlen tzékla . . .” (XXX. 1.).

Amikor tehát a korszak átlagos műveltségű, az iskola hagyományos oktatásán túl nem jutott magyar versszerzője a horatiusi *utile dulci*-t bigygyesztette oda mottóként versei élére, s próbálta megvalósítani gyakorlatában, vagy az éppen a hagyományos klasszicista felfogása miatt számos vitát támasztó Rájnis József, ez a jobb költő, az *Illiteratum plausum non desidero* phaedrusi mottóját írta nevezetes könyvének (*A Magyar Helikonra Vezérlő Kalauz . . .* Pozsony 1781.) címlapjára, igyekeztél követni e jelszót még emberi magatartásában is, ezzel a tudomány régies, erudíció-fogalmát követelték a költészet lényegéül, mint ezt Rájnis maga meg is fogalmazta: „tisztelj'd a régi s mostani Ritmus-szerzőket; de a Poétai Tudományért, nem ám a Ritmus-ért, a mely bizonyára nem nagy ékessége a Poétai Tudománynak” (i. m. A5 lap.).

Mellőzve további ilyen példákat,<sup>44</sup> a klasszicizmus ama típusának magyar irodalomtörténeti helyére, szerepére, eredményeire térek át, melyet felvilágosodottnak neveztem, és amelynek kétségtől fennmaradtak kapcsolatai az iskolás klasszicista doktrínával.

A magyar felvilágosodás jellegzetes eszmeiségét kísérő klasszicizmus Bessenyei György felléptétől (1772) kezdődik és Csokonai nagyszabású lírai-epikai életművében bontakozik ki (1793 és 1805 között). E nagy ívben — mely az egyik, korántsem egyedüli vagy az irodalmi életben uralkodó irányzatot jelenti — a műfaji, tematikai, módszertani és nyelvi-stílusbeli kérdések tisztázódnak leginkább, ennyiben ez a felvilágosodott klasszicizmus a korszak legértékesebb tendenciája, nagy életművek érlelődését kíséri, miközben a barokkos-rendi tradíciókat ápoló, a nemességnek a Habsburgokkal szembeni oppozícióját erősebben támogató népszerű irodalomnak jóval nagyobb a tömeghatása. Míg ez utóbbinak esztétikai-kritikai alapozása nem megy túl az iskolás klasszicizmus körén, Bessenyeinek, még inkább Csokonainak ugyaninnen eredő elmélete, célja, eszközei fokozatosan átalakulnak, s eredeti műveik tanúsítják, a francia klasszicizmusnak mily érett fokára emelkedtek fel, a voltaire-i mintát már az újabb, a Voltaire és Chénier közti forradalmasító eszmék asszimilálásával dolgozva át.

A Bessenyei és Csokonai közé eső közel negyedszázad zezugos fejlődés-vonalára nem térhetek ki most, de meg kell említenem, hogy e fejlődés során a hazai szükségleteknek megfelelően, eredeti anyagon és vívmányokkal, reprodukálódik a fontos nyugati irodalomkritikai-esztétikai vitáknak némelyike. Még oly nagy időbeli eltolódással is, Baťsányi János, a jeles költő és mások Milton és Osszian védelmében tipológiailag ugyanazt a harcot vívják meg Rájnis humanisztikus-iskolás (gottschediánus) felfogásával, amely annak idején a svájciak és Gottsched között zajlott le.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Az iskolás klasszicizmus és a barokk viszonya még nincs megnyugtatóan tisztázva. Az összefüggésre utal *Bán Imre*, aki egy iskolás klasszicista poétika és barokk tárgyában írt újabbban egy fontos értekezést (Losontzi István poétikája és a kései magyar barokk költészet. *Studia Litteraria*, a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtört. Intézete kiadványa, tomus II. 1964.).

<sup>45</sup> Baťsányié is, mint Bodmer és Breitinger, csak *más* utat kerestek *ugyanannak* a *cél*-nak eléréséhez, elutasítva az előre feltett tételekből való levezetést, az apriorisztikus-deduktív szemléletet és módszert, s e helyett a jelenségekből való kiindulást követelve. A szándék (a köl-

A századvég egyik letehetségesebb, fiatalon meghalt költőjének, Dayka Gábornak (1769–1796) lírája 1791-től a klasszicizmus jegyében stilizálódik, s ez a tény egyrészt a stílusbeli kitisztulás, a homogénebbé válás irányába mutat, másrészt közvetlenül előkészíti Csokonai ekkortájt felszárnyaló nagy líráját és hivatkozási alapja lesz Kazinczynak, az ő harcaiban kibontakozó (1805–1820) neoklasszicizmusnak. (Vö. Kabdebó Lóránt: *Dayka G. költői pályája*. Miskolc 1968. 46. stb.)

Maga Bessenyei György (1746–1811), a magyar felvilágosodásnak az európai színvonalán mozgó úttörője és egyben legnagyobb ideológusa, programadója, prózaírója és költője, a későbbi eszmei, műfaji, stílári kibontakozásnak szinte minden változatát előlegezi, ezeknek igen egyenetlen, sietős — csak kevés esetben, pl. a reflexív-vitatkozó esszé-prózában, a leíró versben, a groteszk elbeszélői ábrázolásban remeklő — kidolgozásával. A sztoicizmust leküzdő, érzékenységgel teli, a természet igazságát kereső világnézete, a korlátolt nemesinél messzebb látó, demokratizáló patriotizmusa, szülőföldlátomása, elmúlás-élménye, szatirizáló kedve oly formákat teremt, melyeket Berzsenyiig, az 1820-as évekig fejleszt tovább, tölt meg új tartalmakkal a magyar költészet, s mint e témák mutatják, korántsem egyértelműen klasszicizáló értelemben. „Én minden munkáimat oly sebességgel írom, mint a levelet, mert nyughatatlan vagyok, ha dolgozom. Bánom, hogy hosszas igazításokat nem tehetek . . .” — írta. A klasszicistára jellemző műgonddal nem törődött, és ha *A filozófus* c. eleven, értékes vígjátéka (1777) cím-hősének, a filozófus Párméniónak alakját a francia vagy az osztrák klasszicizmuséival összevetjük, jogos az ítélet: elnehezült magyar változat áll előttünk, aki valóban emésztődik a világnézeti problémáktól, amelyeken komikusan kellene rágódnia, hogy könnyed-elegáns tanulással szolgáljon a közönségnek. Élete végén írt nagyregényének, a *Tariménes utazásának* eresztékei, kompozíciója is — pedig e filozófiai államregény klasszicista fogantatású — azért hasadozik meg, mert az új életérzés nem fér meg a régi formák között: a csalódottság, a görbe tükörbe tekintő fájdalmas pillantás, a szentimentális érzelmi lázongás deformálja az egészet.

Mégis mint az angol és a francia klasszicizmus legmélyebb átértője, majd azok nyomán eredeti mondanivalójára ébredő író, pályájának első, nyilvánosság előtt mozgó szakaszán (1772–1781) jellegzetesen klasszicista típusú művekkel, műfajokkal jelölte ki hosszú időre irodalmunk útját. Pope *Essay on Man*-jének fordításából, magyar „fêtes galantes”-ok rokokó-klasszicista stílu megénekléséből, filozófikus, természetleíró, tájfestő „építre”-ekből indult ki útja, franciás klasszicista, de nemzeti történeti tárgyú és hazai társadalmi problémákról szóló tragédiákkal — a jövőben kifejtendő motívumokat tartalmazókkal — folytatódott, s hamar — 1777–79 tájt — pompás esszéig klasszicista (szinte La Bruyère-i) tömörségű portréig és meditációig jutott el, hogy nagyhatású röpiratokban emelkedjék először a magasba. Ezek (a magyar *Spectator* és társai) a változásnak és változtatásnak, a tudat és a nyelv megújításának eszméit vetették fel, polemikusan a vallásos, latinizáló és feudális módon jogászi magyar értelmiség előtt. Legmeglepőbben

---

tészet tanító és nevelő funkciója) ugyanaz marad, csak nem az ész tételeinek követésével, hanem a képzelőerő útján kell azt elérni. A kérdésre l. *Cassirer* i. m. 449. („die Korrelation zwischen »Phänomen« und »Prinzip« bleibt somit bestehen; aber der Accent dieser Beziehung hat sich verschoben”).

egyesíti a régi felfogást (mely szerint az irodalom, a költészet erudíció) azzal a modernnel, melyet a francia *Encyclopédie* is vallott: a tudomány és művészet reciprocitásával a magyar tudományos akadémia megteremtésére írt tervezete. Gondolatmenetének lényege szerint a közboldogság eléréséhez a tudományt kell mennél szélesebben elterjeszteni, ámde ez csak az anyanyelven lehetséges, az anyanyelvet pedig hozzá kell igazítani a magyarországi kívül előbbre haladt idő, dolgok, tudás változásához, a gondolat (=tudomány) és közlés (=nyelv) nem választható el egymástól a szüntelen fejlődés, átalakulás folyamatában. Így a nyelvreform és az irodalom egybefonódik az ország „boldogságá”-nak előmozdítására hivatott tudományműveléssel — súlyos, messze előremutató (a magyar Tudományos Akadémia ezeken az alapokon csak 1825-ben jött létre) művelődési programjában Bessenyei a klasszicizmusnak a tudomány és a művészet közti parallelizmusára vonatkozó alapelvét tette a magáévá.

Csokonai Vitéz Mihály (1773—1805) nemcsak líraiság tekintetében fejlesztette ki a Bessenyei által bevezetett „*épître*” és „*discours*” műfaját, nemcsak az állatmesei — játékos célzásokkal lényegbe találó — dialógusokban, az értekezésekben vagy a nagyobb epikus költeményekben vitte művészi tökélyre a Bessenyei kezdeményezte klasszicista formákat, hanem fejlődésének egész útja az iskolás klasszicizmusból való kibontakozásának és a felvilágosodott klasszicizmus csúcsaira érkezésének jellegzetes példája.

13—14 éves korában az iskolás klasszicizmustól elébe tárt, megverselendő propositio-k kidolgozásával kezdte, és 20 éves korában ezek többszöri átalakítása, meg bővítése után érkezett el az első nagy, klasszikus költeményekig, melyek semmi jelét sem mutatják annak, hogy a költő fáradtságosan javította, építette, alkotta meg őket, az eredetileg egyszerű leíró vagy lélektani tárgyakat az emberi közösség és az egyéni lét végső kérdéseinek felvetésére aknazva ki. *Az Estve* c. nagy, idilli kezdetű, majd rousseau-i társadalombírálatba felszárnyaló — s ugyanakkor a költőnek a társadalomból való kirekesztettségét is kifejező — költeménye eredetileg szokványos leíró költemény volt az estéről, a benne rejlő lehetőségek csak az író megpróbáltatásai, nagyszabású olasz és francia stúdiumai után váltak világossá. Ugyanígy formálta át *Az álom*-ról írt zsengejét a test feltámadás nélküli halálának d’holbach-i meditációjává.

Csokonai többféle ízlésirány összefoglalója, és az, amit a felvilágosodás időszaka végén az eszmék sajátos keveredéséről R. Pomeau legutóbb Albergati kapcsán vetett fel,<sup>46</sup> felfedezésszerűen, éppúgy elmondható Csokonairól is, de őnála (szemben Albergati-Capacelli közepszerűségével, esztétikai gyöngeségével) a klasszikusan letisztult lírai alkotás egységébe szerveződik a több irányból jövő hatás. A hagyományos magyar énekköltészet formáit részben az olaszos rokokó hatására alakítja át, részben a franciás (voltaire-i) építre és discours irányába fejleszti tovább, betetőzve Bessenyei kezdeményeit. Ugyan-

<sup>46</sup> „Philosophie et romantisme” — írja túlozva is e kettősség közelíthetőségét — «progressent par seuils successifs (échelonnés a des dates différentes selon les pays), solidaires l’un de l’autre. De cette liaison Albergati porte témoignage en ses *Convulsions* (1784): quatre livres ont «dérangé la cervelle» de Laura, et ces livres s’intitulent, péle-mêle, les *Nuits* de Young, *Candide*, la *Julie* de Rousseau, le *Système de la Nature* du baron d’Holbach. D’Holbach conspirant avec Young? Ils sont moins incompatibles qu’il ne semble. La philosophie d’où procède le romantisme est celle des «lumières», la différence par rapport au monde classique consistant en ceci que l’homme ne peut plus se fonder sur des certitudes préalables.» (René Pomeau: *L’Europe des Lumières*. Paris 1966. 95.)

akkor Youngot és Hervey-t is — főleg kozmológiájukat — beolvasztja költeményeibe, istenességükkel szemben azonban a maga materializmus felé hajló deizmusát érvényesítve. Élete utolsó szakaszán — tragikus szerelme miatt — nagy szentimentális költeményeket írt. Mindez egy olyan alaprétegre épült rá, vagy inkább olvadt azzal össze organikusan, amelyet a debreceni kollégiumi népszerű, vaskosan komikus erejű költészet jelentett.

Ahogy költői kibontakozása a klasszicista tankönyv elébe tárta poétikai minták szerint kezdődött el,<sup>47</sup> úgy az 1793—96 közti nagy versek után, miután *Lilla* című rokokó-klasszicista szerelmi versciklusával elkészült, két nagy, jellegzetesen a felvilágosodás klasszicizmusába illeszkedő poémával fejezte be életművét. Az egyik a *Dorottya* c. komikus eposza, melyben a farsangi témát a szerelemre vágyakozó vénkisasszony kifestésével kapcsolta össze, remek képet festve a dunántúli magyar nemesség életéről, alakjairól, szórakozásáról. A legnagyobb világirodalmi példákön tájékozódó ambíciójának kifejezése ez a bravúrosan megírt eposz. A másik, *A lélek halhatatlansága* címen ismert poéma, az 1793—96 közti, világnézeti ihletű nagy költemények minden tanulságát sűríti. Nagyigényű vallástörténeti áttekintése — mint legjobb monográfiája, Julow Viktor írja<sup>48</sup> — azt a felvilágosodott nézetet tartalmazza, hogy a hitek sokfélék és viszonylagos értékűek. „Abban, hogy Csokonai igent mond a lélek halhatatlanságára, nem láthatunk mást, mint a kételkedő s a kétségbeesés partján álló embernek legfeljebb egy sóhaj erejével bíró vágyakozását a vallásos hit után.”

Csokonai, a halálos beteg, klasszikus tisztaságú nagy költeményekben öleli magához, enyelegve, a halált és a költői halhatatlanság remegő reményét, úgy írt, ahogy Canova kereste a halál pillanatában a regeneráció, a feltámadás mozzanatát, az Ámor és Psychében. Csokonainak *A pillangóhoz* c. verse fejezi ki ezt az érzést a legtisztább rokokó-klasszicista stílusban, a realiztikus földközelség és az éteri elvágódás oly ellentétei között, melyek a versben heves érzelmi lüktetést keltenek. Életművének gazdagságát egyáltalán nem meríti ki a klasszicizmus szerinti jellemzés: ez leginkább műfajaira, műformáira, nyelvi tisztaságára és mindenekelőtt versalkotó módszerére vonatkozatható. A népies téma és látásmód, a rokokó díszítőkedve, a groteszk-szatirikus vígjátékok egész sorára buzduló felvilágosult kritika, a szentimentális és preromantikus hangoltság együtt van nagyméretű költészetében, melyet korán lezárt a halál: de a vers tökéletes szerkezetét, a gondolat és érzelem harmóniáját egy oly fegyelem, műveltség és lelkület biztosítja, mely a felvilágosodott klasszicizmus reprezentánsává teszi Csokonait.

Kazinczy Ferenc (1759—1831), Csokonai mestere és barátja, már a XIX. század eleji magyar klasszicizmusnak, az ekkor uralkodóvá — ha nem is kizárólagossá — lett neoklasszicizmus vezéralakja, központi figurája. 1795-ben, Martinovics jakobinus összeesküvésének felszámolásával, a kispolgári-plebejus írók jó részét kivégezték, vagy börtönbe vetették, köztük Kazinczyt is, aki az 1780-as évek végétől a leghatározottabban s a legeltérőbb ízlésváltozatok szellemében képviselte a felvilágosodás racionalista propagandistájának és a klasszicista formák közt is szentimentális lázadónak álláspontját. Hírét Gessner idilljei (1788) és egy német Werther-utánzat árnyalt, érzékeny fordításának köszönhetette, két évig (1790—92) a magyar felvilágosodás legélesebben felvilágosult irodalmi folyóiratát, az *Orpheust* szerkesztette

<sup>47</sup> L. Szauder J.: Sententia és pictura. A kezdő Csokonai verstípusai. ItK 1967.

<sup>48</sup> A magyar irodalom története, III. 1772—1848. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. 245.

(1790—92), s 1790 körül 13 színműfordításával, szervezőmunkájával a játékszíni mozgalom élén küzdött a polgári gondolat diadaláért. Mindez — pedig már ekkor kedvelt írója Goethe — azt mutatja, hogy 1795 előtt az ő termésére is az ízlésváltozatok sokfélesége, az irodalom heterogén s változó tartalma és formagyakorlata volt jellemző a felvilágosodás eszméinek uralkodó jegyében.

A Bessenyei kezdeményezte művelődési-tudományos és irodalmi programtól Kazinczy (aki különben Bessenyei egy német nyelvű kisregényének fordításával kezdte pályáját) erőteljesen a szépirodalom sok ágú kiművelése irányában ment tovább. Nagy terveit azonban fájdalommal visszavetették a reakció felülkerekedésével beálló viszonyok, közel hét évi börtön (1795—1801) után másként kellett folytatnia harcát az irodalom polgárosításáért.

Az új eszményt azokban a művekben találta fel, amelyek biztos lelki menedéket nyújtottak a fogoly önemésztő nyugtalanságának. A jelenkorból a legrégebb mintaszerű és lezárult művészet világába vezették át, melynek lelkes, tehát aktív átélésétől a szabad humanitás és szépség új és egyértelmű megvalósítását lehetett remélnie. Winckelmann eszméi a magyar nyelvnek az antik klasszikushoz való modellálásával kapcsolatban sugallják Kazinczy gyakorlatát: az utánzás szükségyszerűségéről győzve meg őt. Az utánzás elve önála, a jakobinusok mellé állt citoyennél elsősorban a szabad görögségnek ama winckelmanni víziójából következik, amelybe saját politikai szabadságvágyát is átvetítette. Winckelmann szinte minden olyan ítéletben jelen van, melyet a német hellenizmusról, főleg a leginkább csodált Goethéről alkotott.<sup>49</sup> De Winckelmann szépségelvei feloldódnak abban a rendszerben, melyet Kazinczy a magyarországi feltételek között alakított ki; ez a gondolatrendszer alászáll a hellén humanitás fenségéből, országos mozgalom sokszor nyers csatáiban próbálja ki jogosultságát, és a tudat átalakításának elemi eszközét, a nyelvet újítva meg, egyszerre küzd az irodalmi nyelv egységének és az azon belüli stíluselemeknek, az integrációnak és a differenciációnak megteremtéséért. Mindez nem lehet soloecismusok, szókészletgyarapítás nélkül — s mindez már antiklasszikus vonás is, nem a winckelmanni klasszikus ideál „edle Einfalt und stille Grösse”-je, hanem Shakespeare-rel, Sterne-nel, Ossziánnal, Cesarottival és Herderrel kiszélesült, feszültségekkel és robbanásokkal teli nyelvújító, és írói szabadságot és a szépirodalom autonómiáját kihirdető klasszicizmus. A Nachahmung winckelmanni elvének klasszicista kiindulása a magyar nyelvújítás harcai során az ellentétjébe fordul át, a szépírónak az a joga, hogy megtörve a szokást, urává legyen a nyelvnek, többre s másra szabadít fel, mint a pontos követésre; az író szabadságára, hogy merőben saját útját követve eredetiségét, géniuszát szögezze szembe a klasszikus ideállal. Ezért mondhattuk már korábban is, hogy ez a neoklasszicizmus a romantika medrébe vezet át.

A copia, a remek másolásának elvével akarta Kazinczy a kultúra állóvizét felkavarni. A pesti egyetem esztétika-professzorának, Schediusnak már 1803-ban megírta, hogy a művészet dolgában csak úgy haladhat előbbre az ország, ha az eredetiségre irányuló szerencsétlen törekvés helyett a szerencsésebb fejlődésű nemzetek remekait vesszük — fordítással — birtokunkba. Ámde a klasszikusok átültetésének terve csak a szókészlet és stilisztikum terén megújított, és esztétikailag kiképzett magyar nyelven válhat valóra. „Ki nem érzi, mennyire szegény nyelvünk, ha valaha az idegen nemzeteknek valamely

<sup>49</sup> Vö. Bán Imre: Kazinczy klasszicizmusának kérdéséhez. ItK 1960.



klasszikusát akarta fordítani?” — írta Kis Jánosnak (1804). S mindebből következőleg kellett kijelentenie: „Kárhoztassanak a puristák, akik soloecismusaimon azért akadnak fel, mert nem értik. . .” Klasszikus minta, másolásuk, soloecismus, vagyis nyelvrontás és újítás: ezek szoros logikai rendbe illeszkedő lépései átgondolt írói gyakorlatának, programjának.

E klasszicizmusa — melyben a klasszikus már korántsem csak antikot jelent, hanem minden nagy nemzeti irodalom kiemelkedő művét — volt az 1811-ben kirobbanó nyelvújítási harc elvi, eszmei előfeltétele. A harcot ő kezdte egy támadó epigramma-gyűjteményével s egy remek szatirikus episztolájával, 1813—15 között a harc országos méreteket öltött, mire Kazinczy kiadta fordításainak 9 vaskos kötetét és kritikákkal, elvi tanulmányokkal támogatta álláspontját. Fordításait a stílusváltozatokra való nagy figyelemmel és addig ismeretlen műgonddal készítette (Marmontelt, Lessinget, Goethét, Ossziánt, Denist, Klopstockot, Herdert, Sternet és La Rochfoucauld-t adta ki magyarul).

A nyelvújítás harcában eszmei és stilisztikai értelemben is elkülönült egymástól a klasszikus, a nemesi szentimentális és a paraszti népies irányzat. Kazinczy legnagyobb harcostársai — a korábbi időszakhoz tartozó, jellegzetesen felvilágosodott klasszicista ízlésű Virág Benedeken kívül — a magyar neoklasszicizmusnak legnagyobb költői: Berzsenyi Dániel és Kölcsey Ferenc. Mondhatnók, hogy az a költői nyelvi ideál, melynek megteremtését „fentebb stíl” néven Kazinczy célul tűzte (és amiben volt arisztokratizmus, de a feudális nemesség ízlésével szemben, és minden zsirosság, nehézkesség, faragatlanság ellen, amiben a feudális viszonyok nemesi és paraszti életének jellegzetességét látta), tulajdonképpen Berzsenyi és Kölcsey 1800 és 1820 közti szuggesztív, heroikus és érzelmes, csupa eszmei és értelmi ellentmondással teli, romantikus költészetének stílusában valósult meg. Ugyanakkor mind az *Erdélyi Múzeum* c. irodalmi folyóirat köre — ahol már a romantikus zsenielméletet alakígtatták neoklasszikus köntösben — mind más, Kazinczyval kapcsolatban álló városi körökben<sup>50</sup> gazdag és romantizálódó neoklasszikus stílusú költészet alakult ki.

A nyelvújítás Kazinczynak 1819-es nagy tanulmányával zárult le. Az alkotásra és a műkritikára vonatkozó korszerű elveket — ha nem is teljes rendszerességgel, hanem a polémia sodrában — azokkal a műfajokkal együtt, melyek már Bessenyeinél megjelentek és most gazdagon kibontakoztak, ez a mozgalom határozta meg jó időre. Az ódát, az elégiát, az episztolát, a filozófiai költeményt és a kritikai tartalmú, politikai jellegű vagy familiáris tónusú misszilis levélnek irodalmi formáját — különösen Kazinczy óriási méretű levelezésében — ez a neoklasszikus-nyelvújító mozgalom alakította ki. Az értekezés, az önéletrajz, az írói arckép, a jellemzés, a bírálólat — az irodalomtudomány műfajai — ekkor váltak korszerű formákká.

A korszak legtisztábban klasszicista bélyegű írója — görög és német vonzalmak között — Kazinczy maga volt, a mélyebben görögös műveltségű Kölcsey a romantika felé ment tovább. Kazinczy ezt tudta magáról. „A régi ihlet az én verseimen van legigazábban. Berzsenyi méltán tiszteltetik mások által és énáltalam. De legjobb ódája tiszta izlet-e? . . .” — célzott fegyvertársai romantikus irányba fordulására. „Egy magyar író dolgozásán sem ismerék annyi classicitást, mint a magamén. . . Nem classicus szépséget értek én ott,

<sup>50</sup> V. Windisch Éva: Klasszicizmus és szentimentalizmus a 19. század elején. ItK 1967. 4.

hanem classicus ismeretséget, s ez alatt nem csak a reminiscentiákat, allusiókat, hanem a színt is, még pedig ott is, ahol semmi új vagy régi classicus példány nem lebege szemeim előtt” — írta 1827-ben Toldy Ferencnek, a rendszeres magyar irodalomtörténetírást Kazinczy nyomán kialakító romantikus literátornak.

Klasszicizmusa — és az egész neoklasszicizmus is az 1820-as évek végéig — lezárult és mégis továbbélt: abban, hogy a klasszikus minták követéséből kiindult nyelv- és stílusreformja elválasztotta az irodalom nyelvét az életétől s a csak keveseknek, beavatottaknak, tiszta ízlésűeknek otthonos ideálvilágában kivívta az ízlés és írói egyéniség szabadságát. Ami Kazinczynál még a szűk körű elit kozmopolita szépség-kultusza volt, az a romantika nagy ellenhatását váltotta ki, de ami az irodalmi nyelvváltozat érvényét illeti, az múlhatatlanul fennmaradt: ezen belül állította helyre művészet és valóság egyensúlyát a romantika és Petőfi.

## Blake tanítása a képzeletről

SZENCZI MIKLÓS

John Donne mellett William Blake (1757—1827) a XX. századi angol-amerikai irodalomtörténetírás és kritika másik nagy felfedezettje. Életében külön hajlamú, sokan örült költőnek és festőnek tartották, csak Alexander Gilchrist életrajza (1863), a prerafaeliták lelkesedése és A. C. Swinburne monográfiája (1868) indította el a hírnév útján, de még századunk első évtizedeiben is a kisebb preromantikusok közé sorolták, s csupán az utolsó negyedszázadban foglalta el megérdemelt helyét a nagy angol romantikus költők között. Az újabb angol-amerikai kritikusok főleg két szempontból közelítik meg Blake életművét; egyesek a kor társadalmi-történeti valóságának kifejezőjét, a szociális igazságtalanság ostorozóját emelik ki benne;<sup>1</sup> mások Blake szemléletének dialektikus vonásaiban, mítoszteremtő képességében látják nagyságának lényegét.<sup>2</sup> Az eltérő, de egymást kiegészítő nézőpontokból történő vizsgálódás majdnem minden jelentős kritikusnál Blake felmagasztalásához vezet. Schorer benne látja a legnagyobb angol romantikus költőt, mert szerinte egyedül Blake ragadta meg a kor alapvető konfliktusát és azt dialektikus formulában fejezte ki.<sup>3</sup> Bronowski is a dialektikus látásmód úttörőjét, Hegel és Marx előfutárát becsüli benne,<sup>4</sup> rámutatva arra is, hogy az ipari kapitalizmus léleknyomorító hatását, a munkásság ösztönös lázadozását Blake komor képek, szimbólumok szövedékével jeleníti meg.<sup>5</sup> A költő szimbólumrendszerének legmélyrehatóbb elemzését Northrop Frye végezte el, 1947-ben megjelent Blake-monográfiájában. Húsz évvel később, a nagy sikerű budapesti Nemzetközi Italianista Kongresszus során a romantika lényegét egy új mitológia teremtésében jelölte meg, hozzátéve, hogy valamennyi nagy angol romantikus költő közül Blake értette és valósította meg legteljesebben e szemléleti változás lényegét, nála fejez ki az új mítosz valóban forradalmi állásfoglalást, mind a társadalom, mind a vallás, mind az egyéni élet viszonylatában. A hagyományos, bibliai ihletésű kép- és szimbólumvilágot felváltó romantikus mítosz elemzését Frye azzal a megállapítással fejezi be,

<sup>1</sup> *Jacob Bronowski: William Blake. A Man without a Mask.* London 1944. A könyv átdolg. kiadása: *William Blake and the Age of Revolution.* New York 1965. — *Mark Schorer: William Blake. The Politics of Vision.* New York 1946. — *David V. Erdman: Blake: Prophet against Empire.* Princeton Univ. Press 1954.

<sup>2</sup> *Northrop Frye: Fearful Symmetry. A Study of William Blake.* Princeton Univ. Press 1947. — *Harold Bloom: The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry.* Garden City, New York 1963 (1961).

<sup>3</sup> I. m. 23—24.

<sup>4</sup> *William Blake and the Age of Revolution*, 180.

<sup>5</sup> I. m. 120—123.

hogy Shakespeare és Milton után Blake volt az egyetlen angol költő, akit hatalmas szellemi látóköre képessé tett arra, hogy saját korának mitológiai építményét szétörve egyetlen költői nyelvet teremtsen.<sup>6</sup>

Költői rangjának emelkedése fokozott mértékben irányította a figyelmet Blake kritikai-esztétikai nézetei felé. A leglelkesebb elismerés hangját Harold Bloom ütötte meg: Blake-et Coleridge mellé helyezi, mint a képzelet legmélyebben szántó elméleti elemzőjét valamennyi költő között.<sup>7</sup> Állítását nem indokolja meg részletesebben, ezért a kritikátörténet európai látókörű művelőihez és Blake saját kijelentéseihez kell fordulnunk, hogy fényt derítsünk a tanulmány címében felvetett kérdésre.

Az európai kritika és irodalmi ízlés első angol rendszerezője és történetírója, George Saintsbury, nagyszabású művének III. kötetében<sup>8</sup> szinte bocsánatkérően vezeti be Blake nevét, megjegyezve, hogy talán még nem múlt el egészen az az idő, amikor Blake besorolása az irodalmi kritikusok közé képzelenségnek vagy rossz viccnek tűnt volna fel. De azon a három és fél lapon, amelyet az éles szemű kritikátörténész szerzőnknek szentel, Blake irodalomtörténeti nézeteinek lényege bontakozik ki. Saintsbury sommázása szerint ezek a nézetek elegendőek ahhoz, hogy megfelelő kedélyben mozgásba hozzák a romantikus kritika egész rendszerét, nem csupán elvont formájában, hanem néha konkrét alkalmazásában is. A neoklasszicista nyárspolgárság levitézlett istenei helyére Blake új hiteket, új szenteket állított: a Ráció helyére a Képzeletet, a Józan Ész helyére a Lelkesedést, a Szabály helyére a Teljesítményt. „Nincs Blake-nek egyetlen kortársa, még maga Coleridge sem, aki precízebben, határozottabban, ugyanakkor átfogóbban és lendületesebben fogalmazta volna meg a neoklasszicizmust elvető credót” — ez Saintsbury végső ítélete Blake kritikátörténeti jelentőségéről.

Fél évszázaddal később René Wellek jóval tompítottabb hangnemben méltatja Blake szerepét, mindössze egy lapon, a kisebb angol kritikusok között.<sup>9</sup> Napjaink kiváló cseh-amerikai kritikátörténésze főleg Blake-nek a képzeletről szóló tanítását kifogásolja; szerinte annyira felmagasztosítja a képzeletet, hogy az többé már nem művészi, sőt nem is emberi képesség, hanem „az igazi, örökkévaló világ, melynek az érzéki, tenyésző mindenség csupán halvány képmása”. A kritika történetének krónikása és elemzője arra a következtetésre jut, hogy Blake felfogása a képzeletről aligha szorítható irodalmi vagy akár esztétikai kategóriák közé — nem is az esztétikai gondolkodás hagyományából, hanem misztikus ismeretelméletekből és értelmezésekből fakad. Blake „a képzelet betű szerinti követője”, „a literalist of the imagination” — írja a tudós kritikus W. B. Yeats ismert jellemzését idézve —, aki csak azt írja le, amit „az örökkévalóságban élő szerzők” diktálnak neki.

A vizionárius költő merész képei, szikrázó epigrammái, ellentmondást nem tűrő tételei valóban alkalmasak arra, hogy meghökkentsék a logikus gondolatmenethez, ésszerű argumentáláshoz szokott tudóst. Blake azok közé a szerzők közé tartozik, akik gyakran ellentmondanak önmaguknak, akiknek

<sup>6</sup> *Northrop Frye: The Romantic Myth* c. kéziratos előadása alapján.

<sup>7</sup> „Blake is, with Coleridge, the most profound theorist of the imagination yet to appear among the poets.” I. m. 18.

<sup>8</sup> *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*. Vol. III. *Modern Criticism*. Edinburgh and London 1935 (1904). 266–269.

<sup>9</sup> *A History of Modern Criticism: 1750–1950*. Vol. I. *The Later Eighteenth Century*. Yale Univ. Press 1965 (1955). 110–111.

kijelentéseit az életmű egészének ismeretében lehet csak értelmezni és értékelni.

Wellek kritikája több olyan szempontot vet fel, amely Blake költészet-felfogásának alaposabb megértéséhez vezethet. Itt van mindenekelőtt a „diktálás” kérdése, amire a költő nemcsak a *Jeruzsálem* előhangjában, hanem pl. a Thomas Buttszhoz 1803. április 25-én írt levelében is nyomatékosan hivatkozik;<sup>10</sup> egyes kritikusok ezt úgy próbálták értelmezni, hogy itt az „automatikus írás”, a tudattalan korlátlan előretörésének és mechanikus rögzítésének tipikus esetéről van szó. Blake kéziratának vizsgálata azonban mást mutat: Geoffrey Keynes és David V. Erdman kritikái kiadásainak tanúsága szerint legpontosabbnak ható, kristálytisza nyelvű és szerkezetű költeményeinek, éppúgy mint a Négy Zoa bonyolult mitikus történetének fogalmazványa tele van törlésekkel, betoldásokkal, új és új variánsokkal, jeléül annak, hogy a költő alkotó képzelete, irodalmi ízlése nem riadt vissza az „örökkévaló szerzők” által „diktált” szöveg módosításától. Blake beszámolója az alkotás folyamatáról éppúgy képes értelmezést kíván, mint Milton invokációja a teremtésnél jelenlevő isteni Szellemhez vagy Urániához, az Örök Bölcsesség nővérehez, aki éjente látogatja a költő álmait.

A miltoni analógia egyúttal figyelmeztet egy fontos tényre, melyet Northrop Frye és az ő nyomán Harold Bloom is kiemel: arra, hogy Blake a nagy angol reneszánsz költők, Spenser és Milton vonalát követi, hogy a költői mintaképe az *Elveszett Paradicsom* volt, gondolatvilága pedig a reneszánsz hármas eszmei hagyományából táplálkozik: az olasz platonizmusból, amely a szépség és szerelem lépcsőfokain közelíti meg az Istenséget; a „belső világosság” baloldali protestáns tanából; s végül a teremtő képzelet okkultista-alkimista elméletéből.<sup>11</sup> Blake részint Milton prózai műveiből, részint Jakob Boehme és Swedenborg írásából hasonította át a reneszánsz és a reformáció korának radikális vallási és politikai tanításait;<sup>12</sup> Platón és Plótinosz elméleteit viszont valószínűleg a neoplatonista „angol pogány”, Thomas Taylor közvetítésével ismerte meg.<sup>13</sup>

A fiatal Milton és a fiatal Blake eszmevilágának dinamikus, sőt apokaliptikus vonásai egyaránt a társadalmi-politikai forradalom teremtő ábrándjaiból, egy új kor látomásából erednek. Az amerikai és a francia forradalom éppúgy a csodaváró optimizmus hangját szólaltatta meg a romantikus költő lelkében, mint ahogy másfél évszázaddal korábban, az angol polgári forradalom hajnalán Milton Isten közeli eljövételét, a zsarnokság eltörlését várta az egész földön. Ezt a teremtő elvet, forradalmi ábrándot jelölte Milton a „szabadság”, Blake pedig a „képzelet” szóval. A két fogalom hasonló tartal-

<sup>10</sup> „Ezt a költeményt [a *Milton* ?] közvetlen diktálás alapján írtam, egy-egy alkalommal tizenkét, néha húsz vagy harminc sort, előzetes gondolkodás nélkül, sőt akaratom ellenére.” *The Complete Writings of William Blake*, ed. *Geoffrey Keynes*. Nonesuch Press, London and New York 1957. 823. A Blake-szövegeket ezen kiadás alapján idézzük, mert könnyebben hozzáférhető, mint *David V. Erdman* 1965-ben megjelent kiadása (*The Poetry and Prose of William Blake*. Garden City, N. Y.).

<sup>11</sup> Vö. *Frye*: i. m. 150–155.

<sup>12</sup> Boehme és a kvékerek politikai hitvallása, amint erre *Frye* rámutat, az anabaptisták anarchisztikus tanításából ered, amely minden társadalmi rendszert és államvallást zsarnokságnak bélyegzett. *Bronowski* is (i. m. 143–44) abba a föld alatti puritán hagyományba állítja be a „dissenter” Blake-et, amely az angol polgári forradalom szélső balszárnyához, a „leveler” és „digger” mozgalomhoz nyúlik vissza.

<sup>13</sup> Vö. *Kathleen Raine*: *William Blake. Writers and their Work* no. 12. London 1965 (1951). 13.

mára Northrop Frye mutatott rá,<sup>14</sup> megjegyezve azt is, hogy az 1644-ben kiadott *Areopagitica*, Milton ékesszóló védőbeszéde a sajtó- és szólásszabadság mellett, legközelebb áll Blake eszmevilágához és egyúttal forrása is a későbbi költő számos szimbólumának.

Miltoni eredetű, de az angol empirista filozófia elleni harcban fogalmazódott meg pontosabban az az alapvető ellentét, amelyet Blake egyrészt az emlékezet, másrészt a képzelet és ihlet között felállít. A szembeállítás csírája egy ismert önéletrajzi passzus Miltonnak az angol polgári forradalom kezdetén, 1641-ben megjelent vitairatában: a költő itt egy nagy mű tervéről beszél, mely nem származhat az ifjúság hevéből vagy a bor gőzéből, sem az Emlékezet istenasszonyának és leányainak, a Múzsáknak az idézéséből, hanem csak buzgó ima eredménye lehet ahhoz az örökkévaló Szellemhez, aki minden kifejezést és tudást gazdagít, s elküldi szeráfjait, hogy választottainak ajkát érintse, és megtisztítsa oltárának szentelt tüzével.<sup>15</sup> Hasonló eksztatikus hang, az emlékezetnek és ihletnek ugyanez az éles szembeállítása jelenik meg a *Milton* című kéténekes költeményben, melyet Blake a címlap tanúsága szerint 1804-ben metszett rézbe, de Keynes az 1804–1808 közötti időből származtat. Az előszó elveti „a Kard ostoba Görög és Latin rabszolgáinak” műveit, melyek fertőzése még Shakespeare-t és Milont is megnyomorította és annak az Új Kornak az eljövetelet áhítózza, amikor „az Emlékezet Leányai az Ihlet Leányaivá lesznek”.<sup>16</sup> A költemény végén a címadó hős így önti szavakba a megváltás evangéliumát:

Megfürdőzni az Életnek Vízeiben, lemosni a  
Nem Emberit, imé jövők ön-semmisítőn, Ihlet fölségében,  
Hogy elvessem az Okszerű Bizonyítást Hit által Megváltómban,  
Hogy elvessem az Emlékezet hitvány rongyait Ihlet által,  
Hogy elvessem Bacon-t és Newtont és Locke-ot Albion tetejéről,  
Hogy letépjem piszkos gúnyait és Képzeletbe öltöztessen;  
Hogy ellökjem a Költészettől mindazt, ami nem Sugalom.<sup>17</sup>

(Tóth Eszter fordítása)

Blake nem híve az „okszzerű bizonyításnak”, Bacon és Locke empirikus módszerének, ezért a képzeletről és ihletről szóló tanítását is szinte lehetetlen logikus gondolatrendszerbe foglalni. A Prófétai Könyveknek Sloss és Wallis-féle kiadása a II. kötet szimbólum-szótárában „imagination” címszó alatt több mint hat lapon próbálja ezt a rendszerezést elvégezni;<sup>18</sup> a feladatot nehezíti, hogy Blake-nél egyrészt az „imagination” szó különféle tartalmakat jelöl, másrészt a fogalom Blake-re legjellemzőbb tartalma különféle nevek alatt jelenik meg, így az *All Religions are One* című, 1788 táján rézbe metszett korai aforizmagyűjteményben a „Poetic Genius” nevet viseli. Az első aforizma azt az elvet mondja ki, hogy „a Költői Génusz az igazi Ember, s a test, az Ember

<sup>14</sup> I. m. 159.

<sup>15</sup> *The Reason of Church Government Urged against Prelaty. The Prose Works of John Milton*, ed. J. A. St. John. Vol. II. London 1848. 481. A passzus\* maga Blake is idézi a Reynolds-jegyzetekben: *Complete Writings*, 457.

<sup>16</sup> *William Blake: Versek és próféciák*. Bp. 1959. 255.

<sup>17</sup> Uo. 269.

<sup>18</sup> *The Prophetic Writings of William Blake*, in two vols, ed. D. J. Sloss and J. P. R. Wallis. Vol. II. Oxford 1926. 171–177.

külső formája a Költői Géniuszból származik”.<sup>19</sup> A képzelet aktív, teremtő aspektusa még jobban kidomborodik a *Menny és Pokol Háasságában* (1790—93 körül): a létezésnek ebben az ellentéteken alapuló, dialektikus szemléjében a képzelet az energiával azonosul: „az Energia az egyedüli élet, s a Testből ered . . . az Energia Örökös Gyönyör”, bár jellegzetes logikai ellentmondással az előző mondatban Blake kijelentette: „az Ember Teste nem különíthető el Lelkétől: amit Testnek nevezünk, a Léleknek egy része, az öt Érzéken keresztül felfogva, amelyek a Lélek legfőbb kapui a mi korunkban.”<sup>20</sup> Az ellentmondás abban a gondolatban oldódik fel, hogy az ember az érzékelés hörtönében él, mindent barlangja szűk hasadékaiban keresztül lát; a mindenség végtelensége akkor tárul fel, ha az érzékelés ajtóit megtisztulnak s a teremtő Energia szét-töri a rabság bilincseit.

A platóni barlang-hasonlat Blake alkotásának ebben a korszakában a forradalmi energia és a nemi szabadság dicsőítésével párosul, az amerikai és a francia forradalom megrázkódtatásai a teremtő és pusztító, rabságba döntő és felszabadító erők, Urizen, Orc, Los és más mitológiai alakok kozmikus harcává szublimálódnak. A képzelet felszabadító szerepét Los, az „Örök Próféta” jelképezi; Sloss és Wallis benne látják a szellemi impulzus, a képzelet energiájának megtestesítőjét, nyomon kísérve alakjának fejlődését, amíg Blake végső költői remekművében, a *Jeruzsálemben* Los alakja Jézuséval azonosul.<sup>21</sup>

A költői szintézisnek ebben a nagy korszakában nyer végleges megfogalmazást Blake tanítása a képzeletről, főleg *A Descriptive Catalogue* (1809) és *A Vision of the Last Judgment* (1810) című prózai írásaiban, melyeket saját festményeinek kiállítására készített, valamint a jegyzetekben, amelyeket különböző könyveknek, köztük Sir Joshua Reynolds *Discourses* című előadásgyűjteményének margójára írt. A miltoni megkülönböztetés visszhangja itt is hallható: a görög Múzsák Mnemosyné, vagyis az Emlékezet leányai voltak, nem az Ihlet vagy Képzeleté, ezért nem hozhatták létre a legfenségesebb koncepciókat.<sup>22</sup> Blake a költészet két forrását különbözteti meg, ezek élesen elválnak egymástól. A Képzelet vagy Látomás azt ábrázolja, ami valóban, örökké és változatlanul létezik; a Képzeletet az Ihlet leányai veszik körül. A költészet másik, alacsonyabb rendű válfaját az Emlékezet leányai alkotják.<sup>23</sup> Saját éltető elemének, Örök Hajlékának Blake az Ihletet és Látomást jelöli meg és csak megvetést és irtózást érez olyanokkal szemben, mint Bacon, Locke, Burke és Reynolds, akik gúnyal halmozzák el az Ihletet és Látomást.<sup>24</sup>

Blake esztétikai nézeteinek ismeretelméleti alapját legvilágosabban *Az utolsó ítélet látomása és a Jeruzsálem IV. fejezetének előbeszéde* (*A keresztényekhez*) fogalmazza meg. A költő itt a képzeletnek nem mint literalistája, hanem mint realistája jelenik meg, a platóni és középkori filozófia szóhasználatára értelmében. Tanításának veleje, hogy a Képzelet világa az igazi, örökkévaló, végtelen világ, melynek a fizikai mindenség, a Tenyészet véges és mulandó világa csupán halvány árnyéka. A Képzelet örök világában létezik az állandó valósága mindannak, amit a Tenyésző Természet tükrében visszaverődni

<sup>19</sup> Complete Writings, ed. G. Keynes, 99.

<sup>20</sup> Verseik és próféciák, 161.

<sup>21</sup> I. m. 188—193.

<sup>22</sup> A Descriptive Catalogue. Complete Writings, 565—566.

<sup>23</sup> A Vision of the Last Judgment. Complete Writings, 604.

<sup>24</sup> Annotations to Reynolds. Complete Writings, 476—477.

látunk. A platóni idea-tannak ezt a modern változatát Blake azzal a keresztény gondolattal egészíti ki, hogy „minden dolgok Örök Formái a Megváltó isteni testében, az Örökkévalóság igazi szőlőtőkéjében, az Emberi Képzeletben foglaltatnak”.<sup>25</sup>

Blake tanításának leginkább szembevetendő vonása, hogy egyenlőségi jelet tesz a képzelet mint az emberi elme aktív képessége és mint végtelen, örök létezés között. Ez a megoldás összhangban áll Blake gondolatvilágának, sőt az egész romantikus mozgalomnak egyik alapvető tendenciájával, amely fel akarja oldani az egyén és a mindenség, a szubjektum és az objektum, a tudat és a lét antinómiáját. Wordsworth valami „áthatóbb, fenséges értelmet” keresett, „melynek lakása a naplementék tündöklése . . . s a kerek óceán és a kék ég; s az ember lelke mélyén mozgást és szellemet: az ösztökéli mindazt, ami gondolkodik a gondolat minden tárgyát s átcsap mindeneken”.<sup>26</sup> Az ilyen panteista ízü ömlengések nem nyerték el Blake tetszését: az ő rendszere éles határvonalat húz a Természet és a Képzelet világa között. „Wordsworthben a Természet embere állandóan lázong a Szellem embere ellen, és ilyenkor nem is költő, hanem Pogány Filozófus, aki harcban áll minden igazi költészettel vagy Ihlettel” — írja 1826-ban Wordsworth költeményeinek margójára, újból hangsúlyozva saját álláspontját: „csak egy képesség teszi a Költőt: a Képzelet, az Isteni Látomás.”<sup>27</sup>

Blake központi tanítása nem az ember és a természet, hanem az ember és az Isten egyneműsége, sőt azonossága. „Minden Istenség az emberi szívben lakozik” — hirdette már a *Menny és Pokol házasságában*,<sup>28</sup> s érett gondolatrendszerében sem különül el egymástól az objektív és a szubjektív idealizmus, Platón és Berkeley tanítása, a Képzelet mint az ősfomák összessége és mint az egyéni ember szellemi lényege, a teremtő képesség. „A Képzelet az Isteni Test minden emberben” — írta 1820 körül Berkeley egyik értekezésének margójára;<sup>29</sup> utolsó éveiben a művészi alkotást, a teremtő képzelet világát magával a kereszténységgel azonosítja. „Költő, festő, zenész, építész: amelyik férfi vagy nő nem egy ezek közül, az nem is keresztény . . . Jézus és apostolai és tanítványai mind művészek voltak” — írta 1820 táján készült Laokoón-metszetére.<sup>30</sup> De a művészetben is élesen megkülönbözteti egymástól az emlékezet és a képzelet termékeit, ezen az alapon tesz minőségi különbséget a klasszikus ókor és a középkor művészete között: „A görögöké matematikai forma, a gótika élő forma. A matematikai forma örökké él a racionális emlékezetben. Az élő forma örök létezés.”<sup>31</sup>

Blake viszonya a klasszikus kultúrához és művészetéhez külön tanulmányt érdemelne. 1799. augusztus 16-án kelt levelében még abban jelöli meg élete egyetlen célját, hogy barátaival együtt felélessze a görögök elveszett művészetét; egy másik levelében (1800. július 2.) a londoni National Gallery alapításának tervével kapcsolatban a görög fény és dicsőség hatalmas áradatáról beszél, amely elárasztja Európát.<sup>32</sup> Néhány évvel később, a *Milton*

<sup>25</sup> Complete Writings, 605—606.

<sup>26</sup> Sorok a tinterni apátság fölött, *Szabó Lőrinc* fordításában. Örök barátaink II. 780.

<sup>27</sup> Complete Writings, 782.

<sup>28</sup> Versek és próféciák, 166.

<sup>29</sup> Complete Writings, 773.

<sup>30</sup> Uo. 776—777.

<sup>31</sup> Uo. 778.

<sup>32</sup> Uo. 792, 797.



előszavában, Homérosz és Ovidius, Platón és Cicero „lopott és torz írásait” támadja, melyeket „mesterségesen sorakoztattak fel a Biblia Magasztossága ellen”. A továbbiakban fejti ki már idézett gondolatát, hitét az Új Kor eljövételében, amikor „az Emlékezet Leányai az Ihlet Leányaivá lesznek”.<sup>33</sup> A hidat a két ellentétes értékelés között *Az utolsó ítélet látomásának* egyik passzusa jelzi: Blake szerint a görög mítoszok is a valóság víziójából, a szellem titkaiból születtek, de ezeket a vonásokat elhomályosította a mese és az allegória, a héber Biblia és a görög evangéliumok viszont megőrizték eredeti vizionárius értelmüket.<sup>34</sup> A Laokoón-jegyzetek az Ó- és Újtestamentumban látják a Művészet nagy törvénykönyvét, ismét Milont juttatva eszünkbe, aki a *Visszanyert Paradicsom* IV. könyvében szigorú ítéletet mond saját klasszikus irodalmi eszményei felett és Sion szent énekeiben jelöli meg a költészet csúcsát. A puritán költő főleg erkölcsi szempontból bírálja a görög költészet mondavilágát, az anarchista elvek felé közeledő Blake a háború szellemét ítéli el, elsősorban a római költőkben, akik az erőszak és az uralom eszméit választották a művészet helyett.<sup>35</sup>

Blake tanítása a Képzelet örökkévalóságáról, isteni lényegről éles ellentétben áll az angol filozófia empirista fő vonalával és saját korának mechanisztikus materializmusával. Ismeretelméleti elveit legkimerítőbben a Reynolds-jegyzetekben fogalmazta meg 1808 táján. Polémiája főként Bacon és Locke rendszere ellen irányul, Burke és Reynolds esztétikai nézeteit Locke empirista-szenzualista filozófiájából eredezteti. Ismeretes, hogy Locke rendszerében a tapasztalás minden ismeret forrása; velünk születtek ideák nincsenek, az értelem az ember születésekor „üres lap”, *tabula rasa*; nincs semmi az értelemben, ami előzőleg nem volt az érzékekben.<sup>36</sup> Blake mindennek homlokegyenest az ellenkezőjét hirdeti. Az ő szemében az emberi elme nem az érzetek pusztá befogadója és feldolgozója, hanem minden dolgok közül a legtermékenyebb, kimeríthetetlen forrás; az értelem nem üres lap, az ember mindent magával hoz a világba, már születésekor bevetett kert, a világ túl szegény ahhoz, hogy akár egyetlen magvat is létrehozson.<sup>37</sup> Reynolds-zal polemizálva jelenti ki, hogy „mindaz, ami értékes a tudásban, felette áll a bizonyítékokkal élő természettudománynak”. „Isten őrizzen! — kiált fel —, hogy az Igazságot a matematikai bizonyításra korlátozzuk!”<sup>38</sup> Blake itt saját korunk irodalomelméletének egyik fontos tételét vetíti előre, amely éles különbséget tesz a természettudományos és a költői megismerés között, az előbbi sematizált, egyszerűsített világképével, matematikai képleteivel szemben a költészet életközeli, képszerű világában keresi a megismerés adekvátabb, „realisztikusabb” válfaját.<sup>39</sup>

Blake művészetelméletének, saját költői és képzőművészi munkásságának egyik legjellemzőbb vonása, hogy a látomásokban, képzeletben fogant tartalmat precíz képekben, határozott körvonalakban kívánja realizálni. „A művészetben minden határozott, körvonalazott — írja a Reynolds-jegy-

<sup>33</sup> Versek és próféciák, 255.

<sup>34</sup> Complete Writings, 605.

<sup>35</sup> Uo. 777—778. Blake kétszer is idézi az Aeneis VI. énekének 848. sorát: „...a te mesterséged, római, az, hogy uralkodj!”.

<sup>36</sup> Vö. A filozófia története I. Bp. 1958. 365.

<sup>37</sup> Complete Writings, 471.

<sup>38</sup> Uo. 474—475.

<sup>39</sup> L. erről bővebben „Angol romantikusok és a valóság” c. tanulmányomat. Filológiai Közölny 1967/1—2. szám, kül. 50—55.

zetekben —, mert a Látomás határozott és tökéletes... A kidolgozás minuciózus pontossága nélkül a Fenséges nem létezhetik! Az Eszmék Fensége az Eszmék Pontosságán alapszik.”<sup>40</sup> Az „apró részletek” (minute particulars) fontosságát Blake a Prófétai Könyvekben szüntelenül hangsúlyozza; művészetelméletének ezt az aspektusát legtömörebben 1822-ben rézbe metszett műve, a Byronnak dedikált *The Ghost of Abel* indokolja meg: „A Természetnek nincs körvonala, a Képzletnek van. A Természetben nincs Természetfeletti s szétfoszlik: a Képzlet az Örökkévalóság.”<sup>41</sup>

A magasztosság és precizitás egysége talán legmélyebben jellemzi Blake géniuszát. Ezen a ponton szintén a romantika egyik alapvető törekvését fejezi ki, szemben a XVIII. századi racionalizmussal, amely az „általános tudás”, az „általános emberi természet” eszményeit csodálta, a művészetben is ilyen eszmények kifejezését kereste. Blake a tőle megszokott szokimondással veti el az effajta nézeteket: „Csak a hülye általánosít. Az egyedít kifejezni: ez az egyetlen érdem. Az általános ismeretek a hülyék ismeretei.” A Reynolds-jegyzeteknek ezt a spontán kifakadását *Az utolsó ítélet látomásában* szalonképesebb hangnem váltja fel: „Az általános tudás távoli tudás: a bölcsesség és a boldogság apróságokban lakozik.”<sup>42</sup>

Blake képzőművészeti alkotásainak vízionárius tartalma és részletekbe menő, valóság-hű kidolgozása okozhatta a prerafaelita festők, később W. B. Yeats, a magyarok közül pedig a gödöllői iskola, Nagy Sándor és Kőrösfői-Kriesch Aladár lelkesedését egyénisége és művészete iránt. Ami jelen témánkat illeti, Northrop Frye helyesen mutat rá, hogy Blake az emlékezet világában a locke-i reflexió és az elvont eszmék valóságot nélkülöző (unreal) világát látta, ezért becsülte le egyrészt az érzékelés, másrészt a képzelet és látomás világával szemben. A három világ azonban nem különül el egymástól, mint a keresztény vallásban a menny és a pokol a mindennapi élettől, hanem ugyanannak a világnak köznapi (érzéki), egocentrikus (elvont) és vízionárius szemzőgből való szemlélete.<sup>43</sup>

Ezt az értelmezést támasztja alá Blake legfontosabb művészetelméleti elmékedéseinek, *Az utolsó ítélet látomásának* befejező passzusa, a köznapi és a képzeletben fogant, művészi látásmód különbségéről. „A magam részéről állítom — jelenti ki profétai túlzással —, hogy nem látom a külső teremtett világot... olyan, mint a pizok a lábamon, nem része magamnak. „Hogyan? — kérdezhetik tőlem — amikor a Nap felkel, nem egy aranypénzszerű tűzkorongot látsz? Nem, nem, én az Égi seregek megszámlálhatatlan sokaságát látom, amint ezt kiáltják: „Szent, szent, szent a Mindenható Úristen.” Ha látni akarok, épp oly kevésbé kérdezem a testi vagy érzéki szemem, mint ahogy egy ablakot sem kérdeznék. Rajta keresztül látok, nem vele.”<sup>44</sup>

Blake nagyszerű hasonlata érzékeltes módon villantja fel művészetelméletének lényegét. Az aranypénz nagyságú tűzkorong a passzív érzékelés, a Locke-féle „sensation” terméke; a Mindenhatót körülvevő, hozsannázó angyalok látomása a teremtő képzelet aktív működéséből, az asszociációk

<sup>40</sup> Complete Writings, 457.

<sup>41</sup> Uo. 779.

<sup>42</sup> Uo. 451, 611. Vö. Wordsworth megjegyzéseit a tudós távoli, elvont tudásáról és a költő szenvedélyes tudásáról, amely az ember „látható barátja, minden órájának társa”. Előszó a Lírai balladák 1800-as kiadásához.

<sup>43</sup> N. Frye: i. m. 26.

<sup>44</sup> Complete Writings, 617.

gazdagságából fakad, a létezés teljesebb, gazdagabb szintjén mozog, ezért több benne a realitás. Blake a romantikus filozófiának és esztétikának azt a válfaját képviseli, amelyben az érzéki lét kapu a végtelen és az örökkévaló felé, a művészet az érzéki, véges közege átderengő végtelen, a képzelet a természetfeletti valóság megismerésének eszköze. A transzcendens eszmény olyan képviselője, mint C. M. Bowra, ezért dicsérettel halmozza el költőnkét, mert szerinte Blake fejt ki legkövetkezetesebben a teremtő képzelet tanát, már pedig Bowra szemében őt nagy angol romantikus költő — Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley és Keats — megegyezik abban, hogy a teremtő képzeletben látja a költészet lényegét, mert az „sajátos bepillantást nyújt egy láthatatlan rendbe a látható dolgok mögött”.<sup>45</sup> Bowra felfogásának egyoldalúságát legjobban az a tény mutatja, hogy Byront kénytelen mellőzni, mert nem illik bele a sémába. De nem illik bele Coleridge sem, a képzelet funkciójának legmélyebb elemzője az angol romantikusok között. Coleridge két alapvető vonást különböztet meg a költészetben: az egyik a valóságghűség (truth to nature), amely felkelti az olvasó rokonszenvét; a másik a képzelet színezése, amely az újdonság varázsával ruházza fel az ábrázolás tárgyait.<sup>46</sup> Coleridge egész költészetelmélete a valóságghűség és a képzelet látszólag ellentétes elveit igyekszik összebékíteni. Blake egyszerűbb konstrukciójából a természet és a valóságghűség kategóriái hiányoznak: a művészi képzelet a természetfeletti, örök valóság megragadásának eszköze, az a képesség, amely az embert az Istenséggel rokonítja. Coleridge filozófiai gondolkodásából nagyrészt eltűnnek a keresztény hitvilág képei és szimbólumai, a képzelet szerepének demitizált tárgyalása sokkal közelebb áll a tudományos szemlélethez, költészetelmélete ezért is tudott mély hatást gyakorolni a XX. század kritikusaira.

Blake vehemenciája, prófétai ihlete Coleridge finom szellemi iskolázottsága mellett primitívnek tűnhet, de egyénileg végtelenül rokonszenves, s mintegy gyújtópontban egyesíti a klasszicista eszmények elleni lázadást. Támadásának célpontjai között ott voltak az arisztokratikus szellemű, csiszolt költők, Dryden és Pope; a felvilágosodás filozófusai, Locke és Voltaire; az elegáns, szkeptikus történetírók, Hume és Gibbon; a divatos portréfestők, Reynolds és Gainsborough.<sup>47</sup> Harcos életében, fáradhatatlan munkásságában Blake a képzelet, a művészi ihlet megszállottja volt; a szegénység és mellőzetés éveiben az a tudat éltette, hogy a lelkét betöltő fény és teremtő erő azonos a létezés legmagasabb elvével, a mindenség lényegével, a teremtő képzelettel. Nézeteinek egyoldalúsága arra figyelmeztet, hogy az angol romantika költészetelméletének széles spektrumában Blake csupán egyetlen szint, irányzatot képvisel; igazi jelentősége akkor mutatkozik meg, ha nézeteit szembesítjük kortársai felfogásával, és meghatározzuk helyét a romantikus költészetelmélet nagy angol mesterei között.

<sup>45</sup> *The Romantic Imagination*. New York, Oxford Univ. Press 1961 (1949). 14, 271 -

<sup>46</sup> *Biographia Literaria* by S. T. Coleridge. Ed. J. Shawcross. Oxford Univ. Press 1962 (1907). vol. II. 5.

<sup>47</sup> *N. Frye*: i. m. 161.

## „A természet leánya”

Goethe és Christiane Vulpius

CSÁNYI LÁSZLÓ

Goethe 1788. június 18-án érkezett vissza Weimarba itáliai útból. Nem sokkal később a parkban egy lány toppant elébe, s átnyújtotta bátyja, Christian August Vulpius kérvényét. A pillanat elég jellegtelen, s nyilván légszerű volt rá példa Goethe életében: a kérelmező nem tud a mindenható államférfi közelébe férkőzni, tehát megkér valakit, hogy adja át kérvényét. Christian August Vulpiusnak nyilván jó oka volt, hogy ne személyesen zavarjon, s miután jobb ajánlót nem talált, hűgát bízta meg, mintegy annak szépségét és fiatalágát csatolva a kérelem mellé.

Nem ismerjük a parkban lezajlott beszélgetés tartalmát, csak a következőt: Goethe július 12-én, tehát valószínűtlenül rövid idő alatt, „lelki ismereti” házasságot kötött Christiane Vulpiussal.

Christiane portréja

Tudjuk, hogy a kortársak — főleg a nők — elfogultak voltak vele; elsősorban a Christianére kedvezőtlen vonásokat emelték ki, leírásaikat tehát fenntartással kell fogadnunk. Christiane Vulpiusról egyébként is többet mondanak arcképei, s szerencsére több olyan maradt ránk, amelyet feltétlenül megbízhatónak kell elfogadnunk.

Goethe, a szenvedélyes rajzoló, természetesen Christianéről is több képet csinált. A legkorábbiak a kerti házban készültek, az egyiken Christiane az asztal mellett ül — ez mond a legkevésbé. Egy másikon a magas támlájú pamlagon kuporogva alszik, s mintegy a *Der Besuch* című vers illusztrációja:

Endlich, da ich leis die Kammer öffne,  
Find ich sie, gar zierlich eingeschlafen,  
Angekleidet, auf dem Sofa liegen.

A rajz könnyed, vonalvezetése biztos, de az arc elmosódott, s a bő ruha is inkább magas, karsú nőt sejtet. Fontosabb egy másik Goethe-rajz, amelyen Christiane szembenéz velünk, haja dús fürtökben omlik vállára, karját széles, mintás kendő rejti el. Lehetetlen fel nem fedezni rajta, hogy Goethe vonalait a szeretet sugallta: az egyébként is szép lány vonásai szabályosak, tekintete okos. Goethe nem volt jó portretista, s bár a hasonlóság Meyer és Bury rajzával egybevetve nyilvánvaló, a kép nem sokat árul el Christiane lényéről. Egészen más arcot mutat egy kis rajz, amely profilból ábrázolja Christianét, s bár ezt sem nevezhetjük jónak, a szó művészi értelmében, vonalai árulkodóbbak.

Ami azonnal feltűnik: az orr és a homlok vonala csaknem szabályos egyenes, a homlok nem emelkedik ki az orrnyereg hajlásából, hanem az orr

egyenes folytatása. Az ajkak vastagok, s ebben hihetünk a jó megfigyelő Goethének, hogy az áll, az ajkak, az orrnyereg és a homlok — amennyire az előrefésült haj látni engedi — egy egyenessel összeköthető. Arca itt már nem szép, nem is vonzó, s az a kedvesség sem sugárzik róla, amit a kendős képen éreztünk.

Goethe jó megfigyelőképességét igazolja J. H. Meyer 1792-ben készült festménye, amely a hároméves Augusttal ábrázolja Christianét. A Goethe-rajzok egy csinos lányt idéznek, aki a maga 23 évével vitathatatlanul vonzó lehetett. Meyer képén egy erőteljes arcvonású asszonyt látunk, s bár vonásait a kép nem hangsúlyozza túl, az ekkor 27 éves Christiane koránál idősebbnek tűnik. A már ismert arcról mintha eltűnt volna a fiatalság, darabosak, majdnem durvák a vonásai. Itt is felismerjük, hogy az orr vonala nem pihen meg a nyereg hajlatában, hanem átmenet nélkül visz át a homlokba, s a széles ajkak szögletéből kemény vonal fut az erőteljes áll felé. Ha egybevetjük Steinné kezdetleges rajzú, állítólagos önarcképével vagy a róla készült árnyképpel, a különbség nyilvánvaló. Steinné, bár jóval idősebb volt szerelmük kezdetén s a rajz feltehető időpontjában, mint Christiane, amikor Goethe életébe lépett, arca mégis bájos, alakja a hét gyerek ellenére is törekeny, s vele szemben Christiane a vaskos realitás, a hízásra hajlamos háziasság.

F. Bury Goethét és Christianét ábrázoló két rajza 1800-ban készült. Mindkét rajz biztos kezű művészre vall: a középkorú, meghízott Goethe arca Meyernek arra a képmására emlékeztet, amelyet Eckermann a kerti házban látott. Christianét némileg idealizálta Bury, megfiatalította, s nem is az Augusttal ábrázolt Meyer-képre hasonlít, hanem a korai Goethe-rajzokra, amelyeket nyilván ismert, sőt azt sem nehéz elképzelnünk, hogy — szolgálva Goethe hiúságát — alapul is vett. Amivel gazdagodik Christiane-képünk: a kéz. Meyer említett képén az Augustot fogó bal kéz jellegtelen, nélkülözi a megfigyelést, feltehetően emlékezet után készült. Itt ugyancsak bal kezét látjuk, tömzsi, erős, rövid ujjakkal, a tenyér is széles: egy munkásasszony keze.

A leghatásosabb Christiane-ábrázolás Karl Gottlob Weisser szobra, melyet 1811-ben vagy 1812-ben mintázott, tehát a 46 év körüli asszonyt mutatja, aki ezekben az években is vígan táncol Lauchstädtben, s amiatt panaszkodik, hogy „nagy a hiány fiatal táncosokban” (1810. július 18.). Weisser nem szépíti modelljét: Christianéja elhízott, a széles csontozatú arc, melyen húsz évvel korábban még ott volt a fiatalság mindig csábító derűje, elkomorult, barátságtalan lett, sőt majdnem rút, s a kurtára nyírt haj egymásba fonódó sűrű csigái inkább az ünnepre kiöltözött háztartási alkalmazottat sejtetik, mint a Goethe-ház asszonyát.

A fiatal Christiane arcképe mellé felvillantottuk Steinnét, ide ellenpontnak Marianne von Willemer kívánczik, a Frankfurt melletti Csermalom romantikus díszletével. Christiane akkor Steinné törekeny, dekadens finomságát ellensúlyozta a maga plebejus élnivágásával, Marianne az öregedő Christiane ellenpontja. Nem az 1780-as évek Steinnéjét idézi, kövérkés arca értelmet sugároz, úgy érezzük, rászabták a Szulejka-szerepet, amiben Steinnét nem tudjuk elképzelni. Marianne inkább a fiatal Christianére emlékeztet, de arca átszellemlütebb, lényé finomabb. A szerep, amit Goethe mellett játszik, lényéből fakad: énekel, verseket szaval, s az öregedő Hátem újra élheti a Christiane-idillt, s ha akkor a fiatal munkáslány vaskos realitása épp azért kellett, hogy Steinné emlékét közömbösítse, most Marianne egyesíteni tudja magában Christiane életkedvét Steinné szublimált erotikájával. Ha Christia-

nének finomabb hallása lenne, az ilyen levélrészletekből fel kellene ismernie a valóságot: „Este átmentem Willemer titkos tanácsosnéhoz; derék barátunk ugyanis in forma megnősült. Felesége most is épp oly barátságos és jóságos, mint régen. Willemer nem volt otthon...” (1814. augusztus 12-én, Frankfurtból.)

Goethe 1788 nyarán

Goethe 1786 szeptemberében ment Itáliába. Tudjuk, államférfiúi szerepébe, melyhez Weimarba érkezésekor oly nagy reményeket fűzött, tulajdonképp belebukott, hivatali működése alig nevezhető sikeresnek, ugyanakkor terhet jelentett számára az öregedő, féltékeny Steinné, a köztük lejátszódó, lelke békéjét és alkotókedvét veszélyeztető jelenetek.

Goethe még a nevét is megváltoztatja — Johann Philipp Möller néven utazik —, s csak az utolsó pillanatban vesz búcsút a rosszat sejtő, de erre semmiképp nem számító asszonytól, aki még ekkor is úgy véli, hat héten belül viszontlátja Goethét. A búcsúvétel elég homályos; „semmit sem vágytam oly sóváran, mint azt, hogy olyan legyen viszonyunk, amit erőszak nem ronthat meg. Egyébként nem akarok közeledben élni...” — s nyilván ezeknek a szavaknak kell az igazi jelentőséget tulajdonítanunk, aminek az itáliai levelek kedves, nemegyszer szerelmes, de mindig az örökkévalóságnak szánt hangja sem mond ellent.

A Steinnétől vett búcsúnál is árulkodóbbnak érezzük azt a levelet, amelyet a hercegnek küldött. „Őn boldog, óhajtott és választott rendeltetése felé halad, jó rendben vannak házi dolgai, jó úton, s tudom, megengedi, hogy most én is gondoljak magamra.” Aligha véletlen, hogy Goethe szükségesnek tartja kiemelni, hogy a hercegnek — aki mégsem volt a családi hűség mintaképe — házi dolgai (häusliche Angelegenheiten) a legjobb rendben vannak, főleg akkor, amikor ezt magára célozva, menekülése érveként említi. Politikai bukása mellett ez az elszánt, mindvégig titokban tartott útiterv, mellyel tulajdonképpen a herceg barátságát kockáztatja, Steinnének is szólt.

Az asszony sejtí, hogy szerelmüknek vége, de a búcsúzás sokáig tart, csaknem két évig. Egyelőre türelmesen várja Goethe visszatértét, remélve — s a levelek alapján nem is oktalanul —, hogy egy újjászületett Goethét kap vissza. De Goethének már csak arra van gondja, hogy a búcsút méltóvá tegye az évtizedes szerelemhez: a *Tassóval*, az *Iphigéniával* s nem utolsósorban az itáliai levelekkel rója le háláját.

A gyakran ismételt Goethe-idézet szerint „a formában gazdag Itáliából a formátlan Németországba” tért vissza, amit — ismerve weimari körülményeit — mindenképp túlzottnak kell tartanunk, ha nem látjuk benne a hűtlenség vádjá ellen ösztönösen védekező Goethe szavát. A „formátlan” jelzőnek azonnal ellentmond a július 21-én Jacobinak írt levél kitétele: „öröm és reménység ismét megelevenedett bennem”, s rögtön ide kívánczok a már idézett dátum: július 12, Goethe „lelkiismeretbeli” házasságának napja, s kétségtelen, hogy az „öröm és reménység” erre vonatkozik. Ahogy erre utalnak a július közepén Steinnének küldött sorok is: „Szívesen meghallgatok mindent, amit mondani akarsz, csak arra kérek, ne légy túl szigorú jelenlegi szórakozott, hogy ne mondjam, széttéptett lelkemhez.”

A Steinné-szerelm első éveiben szinte óránként vitték a futárok a boldog levelet, most a közel két évi távollét után találkozni sem akar vele. A jószemű Herderné, bár ekkor, 1788 augusztusában, még nem tud semmit, a lé-

nyegest jelzi férjének, aki közben Itáliába utazott: „Nagyon jól érzi magát (ti. Goethe), elmondta, hogy van háza, étele, itala s minden egyéb. Mindabból, amit te Filozófiád három kötetében megírtál, a tatároktól a rómaiakig, azt szűri le, hogy az embernek legyen háztartása.” S rögtön hozzát teszi, pietista őszinteséggel, mely azt is feleli, hogy Goethe mily sokat tett értük: „Nem tudom jól érezni magam a társaságában.”

Goethe visszatérése után mindenekelőtt Steinnétől akar szabadulni, bár kerüli a teatrális jeleneteket, inkább a „formákban gazdag” jelzővel igazolja az elmúlt két évet, amit szívesebben fordítanánk kötöttség nélkülinek, ahogy a Németországot illető „formátlan” jelző is inkább a Steinnéhez fűződő kötöttséget jelenti. Steinné mindezt nehezen érti meg, vagy inkább nem akarja elhinni. A Goethe lelkében végbement változást, legalább kifelé, azzal intézi el — Herderné tanúsága szerint —, hogy Goethe „érzéki lett”, holott csak arról van szó, hogy őt, Steinnét, igyekszik elkerülni. De attól is fél, hogy kimondja a végső szót, inkább megismétli a még Karlsbadban kezdeti titkolózást és megtévesztést: Sophie von Schardt, Steinné sógornője, még szeptember végén is, tehát több mint két hónappal a „lelkiismeretbéli” házasság után, annak tudja be Goethe jókedvét, hogy visszatér Itáliába.

A második olasz út 1790 tavaszán valóban be is következik, ezúttal hivatalos küldetésben tartózkodik Velencében az anyahercegnővel, de mily türelmetlen most, s még Herdert is, jóllehet barátságuk nem a régi, arra kéri, hogy legyen gondja az otthoniakra: „Lánykám és kicsim teljesen magára van hagyatva.” S itt kell idéznünk ugyanebből az időből (1790. április 3.) a herceghez írott levelét, melyben egymás mellé kerül Itália és Christiane iránti vonzalma. A „formátlan” Németországot a szeretett nő ismét vonzóvá tette, s a szellem csábításánál erősebb a szerelemé: „A vonzalom és kíváncsiság első virágai lehullottak. . . Ehhez járul vonzódásom az otthon hagyott Erotióhoz s a kis pólyás teremtéshez, akiket, mint mindent, ami az enyém, szíves gondoskodásába ajánlok.”

Weimarban a vélemények ellentmondók. Schiller, 'a szóbeszéd alapján, azt írja menyasszonyának, hogy Goethe „előnyére változott meg”, egy másik levelében (Körnerhez, 1789. február 2.) már saját véleményét mondja el: „Még a barátaival szemben sincs pillanatnyi érzelmi megnyilvánulása.” Herderné úgy véli, hogy karácsony után már Rómában lesz, ami jót is fog tenni Goethének, akinek immár nem való Weimar. De hozzát teszi: „Rejtély még nekem egész egyénisége. Nem tudom, hogy tudnám megfejtani.”

A megfejtés kulcsát az ekkor keletkezett IX. római elégia adja kezünkbe, a szerelmes őszi este és a szerelmes Goethe leplezetlen vallomásában:

S már jön a drága leány: láng lobban eléje ha megjön,  
s átmelegült éj vár, ünnepi szép viadal.  
És kora reggel már elhagyja az ágyat a kedves,  
új tűzet ébresztget, lángot a hült hamuból.  
Mert Ámor mindent megadott neki, gyújt a hízlgő  
ott, ahol épp az imént hunyt az öröm hamuvá.

(Radnóti Miklós fordítása)

A bizonyosság csak a következő év tavaszára derül ki, s ismét Herdernét kell idéznünk, aki ekként számol be 1789. március 8-án még mindig Itáliában időző férjének: „Most tudtam meg magától Steinnétől a titkot, miért nem akar újra jóba lenni Goethével. A fiatal Vulpius lett Clärchenje és gyakran

hívja magához stb. Ő (ti. Steinné) ezért nagyon neheztel. Egy ilyen kitűnő embernek, aki ráadásul már negyven éves, nem lenne szabad olyasmit tenni, ami lealacsonyítja a többiekhez.” (Ha zárójelben is, egy megjegyzést nem hallgathatunk el: a Steinnével való viszonyban a pietista Herderné sem lát kivetnivalót, de Christiane Vulpiusról az a véleménye, hogy Goethét „lealacsonyítja”.)

Steinné betegeskedik ezen a télen, bár Schiller menyasszonyának nyíltan bevallja, hogy Goethe hűtlenségébe betegedett bele, hisz ez önmagában is olyan, mint egy betegség, szerelmüket pedig úgy látja, „mint egy szép csillagot, amely lehullt az égről”. (1789. március 29.) Már megkapta a szakító levelet, mely bármily kegyetlen és végérvényes is, nem tudja kioltani a szerelmes asszony reménységét. „Sokkal jobb, ha leszámolunk azzal, hogy az ember mindig magához illőt akar — írja Goethe —, és ha ez nem sikerül, térjünk ki egymás útjából.” (1789. február.) Steinné — joggal — a közös évtizedre gondol, minket azonban inkább az lep meg, ami ellenkezik a hagyományosan előkelő Goethe-képpel: a magához illőre való hivatkozás („daß man sich immer einander anähnlichen will”) nyíltan magához emeli a Bertuch-üzem egykori munkásnőjét.

A valóban utolsó búcsúlevelet csak három hónap múlva kapja meg Steinné, s ez, bármennyire szeretnénk is szépíteni, alig nevezhető a csaknem másfél évtizedes szerelem méltó lezárásának. Goethe zavartan kezdi, „ilyen esetben nehéz őszintének lenni”, ahol az „ilyen eset” alig vonatkozhat egyébre, mint az immár másállapotos Christianével való viszonyára. Goethe elég sután mentegetőzik, mintha sajnálná az asszonyt, vagy — amit könnyebb elképzelni — mintha így, de csak ebben a kettősségben, szeretné megtartani. „Sajnos, mikor megérkeztem, különös hangulatban voltál . . ., ami rendkívül érzékenyen érintett.” Hozzá kell tennünk, elég kései ez a szemrehányás, hisz megérkezése után több mint egy évvel hangzik el! Még egy — nem tudjuk másként nevezni — képmutató mondat vezet be az indokolatlan mentegetőzést: „S mindez (ti. Steinné akkori „különös hangulata”) akkor volt, amikor még szó sem lehetett egy olyan viszonyról, amely úgy látszik, téged nagyon mélyen bánt.” A férfi-önzés még ettől az „úgy látszik” kitételtől sem kíméli meg, ám a következő mondat már nyílt támadás: „S miféle viszony ez? Ki rövidül meg miatta? Ki tartana igényt azokra az érzésekre, amelyeket ennek a szegény teremtésnek ajándékoznak? Vagy a vele töltött órákra?”

S Goethe tulajdonképpen most tér ki arra, ami végképp jóvátehetetlen: „Ám kertelés nélkül kimondom, hogy azt a módot, ahogy eddig bántál velem, nem tudom elviselni. Ha beszédes voltam, elnémitottál, közlékenységemet közömbösségnek vetted, ha barátaimért tettem valamit, hidegséggel és hanyagsággal vádoltál. Ellenőrizted arcom minden rezdülését, minden mozdulatomat, gáncsoltad életmódomat, s mindig mal à mon aise volt a következmény. Hol termett volna bizalom és nyíltság, mikor ellöktél magadtól, ha úgy hozta szeszélyed.” Ez már nyílt vád, amely nem tudja megadni a fölloldozást.

Hosszú ideig nem is látták egymást, végül csak a növekvő August lett Steinné gyakori vendége. Goethét praktikus szempont vezette, amikor sűrűn küldte fiát az egykori barátához: az otthoni nevelést kellett kiegészítenie az immár megbékélt Steinnének. S egyszer, 1815 szeptemberében, a Frauenplanon lévő házban, Christiane vendége is volt. Goethéné — mert ekkor már az volt — levelének erre vonatkozó része szükséztű. Elmondja, hogy



látogatást tett több weimari hölgnél, akik ezt viszonozták. „Egy alkalommal itt volt Steinné asszony is.”

Jóval később, 1825 után, öregén és magukra maradottan, ismét közelednek egymáshoz, leveleket is váltanak, s amikor hírül vitték Goethének Steinné halálát, nagyon megrendült, próbálta visszatartani könnyeit, de nem tudta. Hangosan zokogott. „Egy ilyen barátnőt elveszíteni, nehéz próbatétel!” — sóhajtotta, s könnyei folytak.

„Naturwesen”

Christianétól a legtöbb kortárs épp azt kérte számon, ami szükségszerűen hiányzott belőle, a magasabb műveltséget, a csiszolt, társasági modort. Lényét jól megvilágítja egy kései vallomás, Elias von der Recke levele Johanna Schopenhauerhez, ami Christiane halála után íródott. Senkiről nem mondott rosszat, írja Von der Recke, értelme világos volt, egészen természetes. S Goethét idézi, aki ezekkel a szavakkal mutatta be neki feleségét: „Feleségemről csak azt tudom mondani, hogy amióta átlépte házam küszöbét, csak hálás lehetek neki az örömért, amit nekem okozott.” Von der Recke felesége is tiszta, világos eszét említi, éppúgy, mint Knebel felesége. Érdemes hosszabban idézni a jénai Augusti feleségét, aki 1798 és 1812 között sűrűn találkozott vele, s Christiane külsejét illetően éppoly megbízható tanú, mint Goethével való kapcsolatáról. „Goethéné nem volt magas, alakja tömzsi volt, vonásai erősek, arca vörös és kedélyes. Jóllehet jelentéktelen volt, szellemi adományokkal nem volt fölfegyverkezve, hogy férjének hatalmas gondolatmenetét követ-hette volna, mégis távol állt attól, hogy kedvetlenül hasson rá. Ellenkezőleg, derűs, életvidám gondolkozása felfrissülés volt számára . . . Házasságuk boldog volt, egyik sem zavarta a másikat; Goethe arra is adott, hogy felesége megkapja a nyilvános tiszteletet, s iránta érzett vonzalmát kimutatta. Gyakran láttam őket karonfogva; arcukról büszke elégedettség sugárzott . . . Amikor Jénában volt, sűrűn meglátogatott, mindig tele volt hírekkel, s oly vidáman csevegett, hogy mulatságos volt hallgatni. De aztán hirtelen félbeszakította a beszélgetést, mert el kellett sietnie, s ha marasztaltam, így válaszolt: Nem lehet, a titkos tanácsos veszekszik velem, ha tovább maradok.”

Ha a már idézett képek mellé tesszük e tanúvallomásokat, elég megbízhatóan áll előttünk Christiane Vulpius: alacsony, zömök, archőre vörös, bár nem tanult, de jóeszű, szeretetre méltó s főleg vidám. Szellemileg soha nem emelkedett Goethe mellé, mint annak idején Steinné, de épp ennek gyakran szenvedő, dekadens udvari modora ellensúlyozására választotta Goethe. „Naturwesen”-nek szólítja gyakran levelezésükben, s Christiane is sokszor írja így alá a nevét. Valóban az volt, a természet vidám gyermeke, Bertuch művirág-üzemének egyszerű munkáslánya, aki máról holnapra a Goethe-ház asszonya lett. Pontosan olyan, amilyennek Goethe akarta: házias, takarékos, akinek a főzés, takarítás volt az életeleme, tehát mindenben Steinné ellentéte. S ezt a tényrt abból a szempontból is figyelemre méltónak kell tartanunk, mert fölmerül a kérdés, nem épp ez jelentette-e a maradandó vonzást, amit Goethe gyakorolt? A folyton szellemi régiókban lebegő Steinné uralkodni akart Goethén, szellemileg is vezetni akarta, ő pedig — mint Herderné megjegyzése is rávilágít — épp a polgári otthon nyugalma vágyott. Ha az első években, érthető módon, el is kábította Goethét Christiane ingerlő fiatalága, mely a mediterrán derűt varázsolta a weimari házba, s amelyre Steinné csak az

„érzéki” jelzővel tudott reagálni, ez a valóban erotikus lobogás később házi boldogsággá, a családi béke derűjévé szelídült, gyerekekkel, jól berendezett, mindig tiszta otthonnal.

Christiane soha nem lett Goethe szellemi partnere, de ha a költő a jól végzett, testet és lelket emésztő munka után hazatért Jénából, Karlsbadból vagy bárhonnan, az otthon a nyugalmat, a test és szellem elernyedését és erőgyűjtését jelentette számára. Christiane ezt tudta és méltányolta is. A maga módján Goethe munkáját is méltányolta, bár ha érzett is tiszteletet iránta, különbséget nehezen tudott tenni saját ténykedése és a szaporodó kéziratok teljesítménye között. „Milyen szép is a te munkád — írja 1798. május 30-án —, amit egyszer megcsinálsz, örökre megmarad, bezzeg velünk, szegény nyomorultakkal (Schundlader) egészen másként van. Milyen rendben voltam már a konyhakerttel, veteményeztem, meg minden. De egy éjjel a csigák csaknem mindent fölزابáltak, odalett majdnem az egész uborkám, s most aztán kezdek mindent előlről.” A hajdani munkáslány csak a munka tényét és eredményét látja, a minőséghez nincs sok érzéke, s számára a művészet is ilyen ténykérdés: szórakozást jelent-e vagy sem. Goethétől alig olvasott valamit, leveleiben egyetlen vessort idéz csak, a *Reineke Fuchs* első sorát: „Pfungsten, das liebliche Fest, war gekommen”, amit nyilván Goethe mesélt Augustnak, s így maradt meg emlékezetében.

Irodalomról Goethe leveleiben is alig, Christianéiban jószerint soha nem esik szó. Olvasmányélményéről egyszer ír, 1800. október elsején: „Mind den este sokáig olvastam, s fél 9-kor mindig lefeküdtem. De egyszer úgy beledjöttem az olvasásba, hogy egy óráig olvastam, s ha Gustel nem mocorog a kanapén, még tovább is olvastam volna. A *Szent Genováva* volt, Thiecktől, ami igen szép.” Az egyik levélben felbukkan Jean Paul is, de a jellemzés szegényes, jellegtelen. „Egyszerre belépett Richter úr s egész este tízig tiszteségesen szórakoztatott bennünket. De magunk közt szólva, bolond, s el tudom képzelni, hogyan csinál szerencsét a főknél.”

Goethe, bár szűkszavúan, de rendszeresen beszámol arról, hogyan halad a munkával, de Christianét csak a külsőségek érdeklik: jó-e az ellátás, egészséges-e, néha féltékeny is a Goethe körül rajzó nőkre, vagy sopánkodik, milyen jó lenne, ha közelében lehetne, legalább annyi időre, míg elkészíti az ebédjét. Goethe pedig meghagyja olyannak, amilyen, egyébként is, sokkal biztosabb a dolgában, mint hogy bárkinek a biztatására, tanácsára szorulna. Legfeljebb a *Wahlverwandschaften* a kivétel, amelynek kinyomtatott első részét a legnagyobb titoktartás mellett küldi el 1809. szeptember 15-én Jénából. Feltételeit négy pontban foglalja össze: 1. Csak zárt ajtók mögött olvasható. 2. senki nem tudhat róla, hogy Christiane olvasta, 3. a következő hét szerdájára visszakapja. 4. választ kér arra, milyen hatást keltett a regény. Christiane véleménye — amit nem ismerünk — személyes okokból érdekelhette, hisz Eckermannak mondta (1830. február 17.): „nincs a regényben egy vessző sem, amit ne élt volna át, de egy vessző sincs benne úgy, ahogy átélté”.

Christiane levelei sajátosság fogalmazványok: nemcsak a tollat fogja nehezen, gondolatai is akadozva állnak egybe mondatokká. Amikor Goethe anyjának kell írnia, zavara a végsőkig fokozódik, de nem tud ellenállni a váagnak, hogy kiöntse szívét. „A levél persze nem valami jó, de kérd meg a kedves mamát, hogy ne haragudjék rám, és mondd meg, hogy nem tudok jobbat.” Szerencsére a Frau Ratnak jó humorérzéke van, s mindenben azt tartja a leg-

jobbnak, amit fia tesz. Amikor még Goethe nevelte Steinné fiát, Fritzet, sűrűn levelezett vele, házában fogadta, sőt anyjának is írt, de amikor megjelent a színen Christiane, a lehető legtermészetesebb örömmel fogadta. S a „barátnő” — mert leveleit így írta alá, ihre Freudin Goethe — igazán nem akad fenn az ákom-bákom betűkön és a sűrűn előforduló helyesírási hibákon, annyival kevésbé, mert mint bevallja, a helyesírás neki is gyengéje, ám ezt az iskola-mesterek bűnéül kell betudni.

Christiane igyekezete csak arra irányult, hogy megtartsa Goethe tetszését, a gyakori levelek is ezt célozták, amint egyik megjegyzése világosan mutatja: „Ma biztos, hogy jobb levelet írtam, igaz, hogy igen nagy fáradsággal.” De siet hozzátenni, mintha ezzel akarná növelni az elismerést: „Kétszer már rosszra sikerült és ha nem neked szólna a levél, régen abba is hagytam volna.”

Az írás-olvasás örömeig soha nem jut el, ellenben nagy és soha nem csökkenő élménye a színház. Rendkívüli dolognak kell közbejönnie, hogy egy előadásról elmaradjon, s a darabokról alkotott véleménye rendszerint okos, majdnem hozzáértő. Igaz, hogy ott volt minden előadáson, s láthatta azt is, hogyan csiszolódik egy-egy darab az előadások során. Figyelme soha nem lankadt, s csak nagyfokú érdeklődésével lehet magyarázni, hogy Mozart *Varázsfuvoláját* például harmincszor látta! Goethe így jellemzi Reinhard grófnak Christianét: „Először is meg kell mondanom, hogy műveimből soha egyetlen sort sem olvasott el a feleségem. A szellem világában nem tud otthonos lenni, a háztartás számára van teremtve. Itt aztán minden gond alól fölment, sűrűforog, ez az ő királysága. Szereti az öltözködést, a társaságot és szívesen megy színházba. A kultúrájának azzal a fajtájával rendelkezik, amit társaságban és főleg színházban szerzett. Általában nem is hinnénk, mennyire formálja az embert a színház, ha tíz éven át minden este ott van.”

Christianétól valóban nem lehet megtagadni ezt a színházban szerzett műveltséget, s ha hiányzik is leveleiből az előadások irodalmi méltatása, annál bővebben szól magáról az előadásról, a színészi játékról. Elősegítette ezt az is, hogy az évek során több színész nő meghitt barátnője lett, s így két előadás között is állandóan a színház légkörében élt. S egy kicsit maga is szerepet játszott: a híres ember felesége volt, akinek időnként ki kellett lépnie a háziaszszony testére szabott világából, s a „paradicsomi irodalomkívüliségből”, ahogy Gertrud Bäumer nevezi.

A színház mellett másik nagy élménye a tánc, s a kortársak gyakran „Tanzwutnak” nevezik a túlfűtött életkedvnek ezt a néha valóban vad kitérését. Mert arra is képes volt, hogy egyetlen éjszakán széttáncolja báli cipőjét, s a már öregező nő a lauchstädti nyarakat is az elnyúlhatetlen fiatalság jókedvével táncolta végig. Goethe csak ritkán intette „szelídebb örömökre”, egyébként derűs megelégedéssel vette tudomásul ezt a fékezhetetlen vidámságot, melyből természetesen neki is jutott, pontosan annyi, amennyi munkája szüneteiben felüdítette. Christiane mindvégig olyan maradt, amilyenek megismerte, „Naturwesen”, a természet gyermeke, de azt is tudta róla, hogy kitaratóan és feddhetetlen hűséggel várja haza az imádott férjet.

„Múzsza a konyhában”

1827. október 7-én Goethe részletesen elmesélte Eckermannak ama weimari este történetét, midőn „rendületlenül bízott a kölcsönös vonzás erejében és abban, hogy erős vágyával magához vonhatja őt”. Az elbeszélés

valódi irodalmi remek, méltó emléke Steinné iránt érzett szerelmének, minden sorát elhisszük, viszont annál kevésbé hisszük el, amit Eckermann 1830. február 15-én mondott Goethevel Lili Schönemannról: „Valóban ő volt az első, akit mélyen és őszintén szerettem. Azt is mondhatom, hogy az utolsó volt, mert az apró vonzalmak, melyekben életem során részem volt, egybevetve ezzel az elsővel, könnyűek és felszínesek.”

Nem tudjuk, mennyit árult el Goethe érzelmi életéről Eckermannnak, jöllehet az a tény, hogy például a *Marienbadi elégia* első olvasója épp Eckermann volt, elég sokat sejtet, éppen ezért valószínűtlen, hogy Goethe soha nem említette volna neki Christianét. Mert a feleség egyetlen egyszer sem szerepel a testes kötetné nőtt beszélgetésekben, jöllehet Eckermann jelentéktelenségeket is pedánsan feljegyzett. A hallgatásért bőven kárpótolt Goethe és Christiane levelezése, s bár a levelek tekintélyes része elpusztult, a kép, ami kirajzolódik előttünk, teljes és félreérthetetlen.

Goethe — már eddigi idézeteink is bizonyították — őszintén és fenntartás nélkül szerette Christianét. Alaptalan a kétségbeesett Steinnének az a vádja, hogy elapadt Goethe költészete, mert Christiane „elköltöztetett” (abpoesiert). Arra is számos bizonyítékunk van, hogy Goethe megvédte Christianét a kicsinyes támadások ellen, ahogy megvédte az *Allgemeine Zeitung* otrombaságával szemben is, 1806-ban, házasságkötésük idején: „Goethe a csata (a jénai csatáról van szó) ágyúörgése közepette esküdött meg régi házvezetőnőjével, Dlle. Vulpiusszal, s ő volt az egyetlen nyertes, miközben sok ezren hullottak el.” Goethe azonnal írt Cottának, a kiadónak, s élesen tiltakozott a lap sunyi megjegyzése ellen.

Goethe minden írását, beleértve levelezését is, a legnagyobb nyilvánosságnak, ha ugyan nem az örökkévalóságnak szánta. Jelentősége tudatában igyekezett mindenben megkönnyíteni az utókor munkáját, s ahol csak lehetett, személyes emléket hagyott, pontos dátummal, aláírásával hitelesítve. De a feleségével váltott levelek testes gyűjteménye kivétel. Semmi jel nem mutat arra, hogy Goethe valaha is gondolt volna közzétételére, sőt a levelek egy részét maga semmisítette meg. Így ez a levélgyűjtemény egészen közeli bepillantást enged Goethe nyilvánosság elé nem szánt magánéletébe, szinte illetlen kíváncsiságot elégít ki, s arról sem lehetünk meggyőződve, hogy kíváncsiságunk találkoznék-e Goethe helyeslésével.

Az első pillanat a csalódásé; mindenképpen más Goethe áll előttünk, mint a tudatos gonddal készített, életrajzi adaléknak szánt levelekben: egy félisten ereszkedik le, majdnem megalázva magát, érezni sorain, hogy állandóan a legegyszerűbb kifejezést keresi, mert tudja, hogy egy gyermekhez beszél, ha nem kellene inkább azt mondanunk, hogy gügyög, s egyetlen célja, hogy világos legyen, félreérthetetlen minden sora. Szavait a szeretet, az őszinte vonzódás diktálja, s még a későbbi években is vissza-visszatér a féltékenység, a szerelmes férfi aggodása. De nemcsak a szeretetet érezzük, gyakorlatiasságát is, s Novalis finom észrevételére kell gondolnunk: „Természetesen üzleties ízlése is van, meg értelmével szerzett nemes ízlése is, éppúgy, mint az angoloknak. Mindkettő jól megfér együtt, sőt közeli rokonságban van, a szó kémiai értelmében.” Goethe titka, életének irigylésre méltó csodája, hogy állandóan egyensúlyban tudja tartani tehetségét és lehetőségeit, vágyait és környezetét. Gyakorlati, néha még az akadémikuspadentériától sem riad vissza, de ezt is, ahogy mindent, ami elérhető számára, tehetsége szolgálatába állítja. A világ csak nyersanyag s minden alkalmas arra, hogy építse a művet, de arra is alkal-

masnak kell lennie, hogy piramissá építse életét, mert ezt is alkotásnak, előre eltervezett műnek tekinti.

Christiane is ennek válik részévé. Amikor átlépi a kerti ház küszöbét, még csak egy öregedő szerelmes férfi siet elébe, de amint otthonává válik a Goethe-ház, ő is egy pontosan járó gépezetnek lesz alkatrésze, s Goethe életét szolgálja. Természetesen Steinnének is ilyen szerep jutott annak idején, mégis óvakodnunk kell attól, hogy a két levelezést összehasonlítsuk. Steinné Goethe számára a titok és csoda, lényétől minden átszellemlül, s szinte földöntúli ragyogást kap. „Nem találok számunkra nevet — a múlt, a jövő, a mindenség” —, írja lelkesen Wielandnak, s az imádotthoz címzett nevezetes vers a panteizmus öröklétébe vonja a nőt: „Mi már egyszer tűnt időkbén éltünk, nővérem voltál vagy asszonyom . . .” De ennek az áradásnak egyszer meg kell szakadnia, épp hőfoka sejteti, hogy a legkisebb áramingadozást sem bírja ki. Christiane a boldog ellenpont, a realitás, a háztartás, az otthon mindennapi és folyamatos megszokottsága, nem szárnyalásra ösztönöz, hanem a polgári szorgalomra. Múza is, csak Steinné keserősége vádolhatta miatta Goethét az „abpoesiert” jelzővel, de a praktikus élet Múzsája.

Goethe szerette és éppen ezért szerette Christianét. Az első évek erotikus lobogása után is aggóató hűséggel ragaszkodott hozzá, bár ez a szíve szerinti vonzalom nem kapott látványos külsőségeket, nem volt emésztő tűz, versek és érzékek lobogása, hanem az otthonra talált férfi higgadt, egyenletes öröme.

Az első évek leveleinek hangja gyengéd, majdnem udvarló. „Kicsikém, ma kaptam meg leveled — írja Frankfurtból 1792. augusztus 17-én —, s már írok is, hogy újra megmondhassam, mennyire szeretlek és mennyire hiányzol, bárhol is legyek.” Tizenkét nappal később: „Egyetlen vágyam, hogy viszontlássalak, téged és a kicsit; az ember nem is tudja, mi mindent kap az együtt-létben.” S egyszer, amikor a Verdun melletti táborban van, a féltékenység is erős hangot kap: „Gondolathoz néha féltékeny vagyok és elképzelem: egy másik jobban tetszik majd neked, mert sok férfit ismerek, aki csinosabb és kellemesebb, mint én. De ezeket ne is vedd észre, tarts csak engem a legjobbnak, hisz igen-igen szeretlek, s rajtad kívül nem kell senki.” Christiane válaszából szemrehányást olvas ki, ezért siet megnyugtató (Verdun, 1792. október 10.): „Ha olyan valamit írtam, ami elkedvetlenített, bocsásd meg. Szerelmed oly drága nekem, hogy boldogtalan lennék, ha elveszítenélek, s egy kicsi féltékenységet és aggodást el kell nézned.”

Christiane a maga módján hasonló kedvességeket ír, s gyakran olvasunk ilyeneket: „Te vagy egyetlen gondolatom — egyetlen vágyam, hogy itt légy —, ha csak lehet, gyere mielőbb.” Ragaszkodása csak ritkán lesz bőbeszédű, rendszerint, ha valami bosszúság éri, mint gyakran, amikor cselédgondjait részletezi vagy ha valamit kér. „Meg vagyok győződve arról, hogy nagyon szeretsz — írja 1798. augusztus 5-én —, s ez mindig, amikor az emberek elkese-rítenek, elégedetté tesz és megvigasztal.” Ritkán van szüksége arra, hogy kérjen valamit, a pénzzel szabadon gazdálkodik, elszámolnia sem kell, a lauchstädti nyaralások idején pedig Goethe maga biztatja, hogy ne vonjon meg magától semmit, s ha egy-egy tallerra külön is szüksége van, már a levél indítása is elárulja. „Mein allerbester, superber, geliebter Schatz” — kezdi 1798. május 22-én, s miután hűségesen beszámolt a weimari eseményekről, így fejezi be levelét: „De azt remélem, hogy az én legeslegjobbam ad neked egy tallérocskát, amiért olyan nagyon érényes kincse vagyok.” S mintha úgy érezné, a kértét még alá kell támasztania egy kis külön figyelemmel is, másnap reggel

hozzáteszi: „Bárcsak minden nap néhány órára láthatatlanná tudnám tenni magam, hogy főzzek neked.”

Ez a hűség szereteté és vágy néha váratlan ellenállásba ütközik. „Erősen elhatároztam, hogy váratlanul beállítok hozzád — írja Jénába 1798 novemberében. — Ha egy este hazamész, ott találok a te kincsecskédet.” Goethe éppen Diderot-t fordítja, de ez a másodrendű munka is elég a könyörtelen visszautasításhoz. „Megírom, de még szívesebben mondanám, hogy szeretlek” — kezdi finomkodva a rövid választ, hogy aztán annál határozottabb lehessen: „Ne gyere váratlanul.”

De ez nem szeretetlenség. Goethe tudja, hogy a tehetség elsősorban szorgalom, s ő, a munka megszállottja, nagyon is tudatosan vállalja a jénai aszkézist, sőt néha többet is, mint amennyi indokolt lenne. „Szívesen mennék már ma hozzád, hisz voltaképp nincs is itt tennivalóm. Csak azt akarom megvárni, míg Schiller bevégez munkája egy részét, mert szeretné nekem felolvasni” (1797. március 26.). Schiller ekkor a *Wallensteint* írta, s elcsodálkozunk: ennyi is elég, hogy Goethe megtoldja jénai napjait? Aki a munka bűvöletében él, mellékesként kezeli az időt, s Goethe számára nemcsak a saját munkája a fontos, hanem Schilleré is, aki ekkor már barát és pályatárs, de ugyanakkor, kimondatlanul is, versenytárs, s ez az öt nap, amíg Schiller munkájára vár, egyaránt jelenti a kíváncsi érdeklődést és talán a saját munkájáért, hírnevéért aggódó féltést is.

Itt ismét ki kell emelnünk Goethe életmódjának ökonómiáját: ez a műszolgálatába állított élet tulajdonképpen kíméletlen, mert midőn kijelöli mindennek a végleges helyét, az írás boldog, de önmagához is kegyetlen állapotban mindent az alkotásnak rendel alá, saját vágyait is. A kérdés, ami oly gyakran elhangzott már, hogy „jó férj” volt-e Goethe, céltalan és értelmetlen: környezete számára a feltétlen szolgálat volt a szabály, ahogy saját élete is a műszolgálat volt. Ehhez a szigorú aszkéta-életmódhoz jó társ volt Christiane, aki csak a munkának kijáró tiszteletet érezte a piramisként emelkedő életmű előtt, hű sáfára volt a hatalmas és sok gondot adó Goethe-háznak, az írás szüneteiben pedig rögtön visszatalált a szerelmes feleség szerepébe. Mert joggal beszélünk szerelemről, mely külön nyelvet is alkotott kettőjük között, a maga lefordíthatatlan szójátékaival, tréfás fordulataival. A bohó tréfálkozás az „Äugelchen” nevet kapta, a pásztoróra „Schlampamps-Stündchen”, a terhesség „Krabskrälligkeit” és „Pfuiteufelchen”, maga Christiane pedig „Naturwesen”. A közös boldogság becéző kedvességei ezek, az örömteli harmónia intim megnyilatkozásai, melyek soha nem tévednek otrombaságba, durvaságba, ahogy az egész levelezésben nem találni egy haragos szót, türelmetlen kifejezést.

Annál több figyelemnek vagyunk tanúi. Goethe soha nem feledkezik meg ajándékokról, melyekből bőven jut Christianénak is, Augustnak is. Goethe, amikor távollat volt, minden évben csomagot, jókívánságokkal teli levelet küldött augusztus 6-ra, Christiane születésnapjára. Christiane mindannyiszor haldogan fogadta a küldeményt, sőt egy alkalommal (1798. augusztus 5-én) bosszúsan meg is jegyezte: „Egész szívemből köszönöm, hogy megemlékeztél születésnapomról. Ezúttal te vagy az egyetlen; úgy látszik, egyszerre valamennyi barátnőm megfeledkezett rólam.”

August

A „lelkiismeretbeli” házasságból öt gyerek született, de csak August maradt életben közülük. Goethe soha nem szerelme áldatlan következményét

látta fiában: apai büszkeséget érzett, s idézett tanúvallomásaink bizonyítják, hogy elégedetten, sőt szinte feltűnést keresve vonultak végig hármashan Weimar vagy Jéna utcáin.

Ennél a jelenetnél egy pillanatra meg kell állnunk. Goethe, a herceg barátja és bizalmasa, a tízezer lakosú „főváros” fogalmai szerint „vadházasságban” él az egykori munkáslánnyal, akiről a társasági jómodor szívesebben hinné el, hogy inkább cseléd vagy házvezetőnő, mint élettárs, s a családfő büszkeségével sétáltatja övéit az Esplanádon. A frankfurti Frau Rat boldog áldása kíséri őket, de Weimar alig leplezett ellenszenvvel figyelni Goethe lépéseit, s még Herder is — vagy elsősorban ő — egyre inkább elfordul tőle, hisz Itália rá nem felszabadítóan hatott, mint Goethére, hanem épp ellenkezőleg: úgy tért vissza, „mint szellem s nem is tudom kifejezni, mennyire undorodom a bujálkodás közönséges csőcselékétől” — miként feleségének írta. Herder szemében egy formális házasság is helyrebillenthetné a megrendült erkölcsi egyensúlyt, ami nyilván Goethe anyjának is kedvére lenne, aki 1795 szeptemberében, Karl születése előtt ezt írta Weimarba: „Gratulálok a leendő világpolgárhoz, csak az bosszant, hogy kis unokámat nem tetethetem az újságba, hogy nyilvános örömnép legyen születése, de hát ezen a világon semmi sem tökéletes.”

Rossz úton járnánk, ha arra gondolnánk, hogy Goethe csak a weimari előkelők megbotránkoztatására törekedett, vagy arra, hogy megmutassa, neki még ezt is szabad. Schubart kései levele (1821. október 23.) „példát” emleget, ami arra enged következtetni, hogy a kortársaktól nem volt idegen ez a gondolat, bár épp személyének jelentősége tartotta vissza az utánzókat. „A példát — írta Schubart — amit méltóságod mutat, szabad csodálnunk, bámulnunk, de utánoznunk nem szabad, mert mi nem vagyunk olyan, mint ön.” A követendő példa helyett sokkal kézenfekvőbb az a magyarázat, amit a Frau Rat biztatást sugalló öröme is alátámaszt: Goethe, plebejus gondolkodású anyja derűs örömétől kísérve, a szíve szerinti vonzalom kedvéért felrűg illetet, udvari etikettet, s szinte bosszút áll Steinné másfél évtizedes egyeduralmán. Engelsre kell gondolnunk, aki abban látta Goethe dilemmáját, hogy tettvágya ellentmondott a korabeli lapos nyomorúságnak, s „olyan életshférában kellett élnie, melyet kénytelen volt megvetni”. A „lekiismeret-beli” házasság lázadás volt, nemcsak Weimar ellen, hanem az apai merevség emléke ellen is, kiállás a Frau Rat — mit kerteljünk — trágárságoktól sem visszariadó népi indulata mellett, amelyet szíve mélyén megőrzött, s a munkáslány iránti szerelmében fel mert mutatni a világnak.

August nevelésére ez a kettősség feltétlenül rányomta bélyegét: a miniszter háza maga is udvartartást jelentett, a fél világ hódolt az apa előtt, de akit karján vezetett, már tenyeres-talpas megjelenésével is elűtött a választékos környezetétől. August a szülők büszkesége, szeretet és figyelem kíséri lépéseit, de csak a házban érezheti magát igazán otthon, Weimar mindig az áldatlan jövevényt látja benne, akit csak az apa rangja tud igazolni. A korai levelek csak a családi örömről szólnak: Goethe mindig megemlékezik fiáról, nincs levél, amelyben ne szerepelne neve, August pedig, amint a tollat bírja, Christiane modorában küldi az obligát „leben Sie recht wohl” szűkszavúságába sűrített üdvözlétét. Játzópajtásai a vele egykorúak névtelenségéből kerülnek ki, kivétel Schiller fia, aki anyja betegsége idején hosszabban időzött a Frauenplanon levő házban. August levelei kedvesen jelentéktelenek, tizennegyedik évében van, amikor először érezteti, hogy a Frauenplanon kívüli világ

ismeretlen s majdnem ellenséges földrész számára. Christiane egy korábbi levele (1797. június 5.) a maga elhallgatott megbántottságában is sejteti felemás társadalmi helyzetüket. „Ma lesz Demoiselle Schmidt esküvője Herderrel, a Herder-házban — írja Christiane —, az öreg Herder adja őket össze, s ma Herderéknél nagy lakomát adnak, holnap pedig Schmidtéknél, ahol bál is lesz. Én pedig, mert jobbat nem tudok, készülök a *Jezsuitákba*” (Hagemeister színdarabja). Figyeljük meg, a mondat első felében négyszer egymás után ismétlődik a Herder név, mintha Christiane azért írná le annyiszor, hogy Goethe jól eszébe vésse, kik azok, akik nem hívták meg feleségét, aki így, jobb híján, a bál helyett, mehet színházba. Christiane nem ért a színleléshez, stílusérzéke sincs, s gátlástalanul írja le „weil ich nichts besser weiss”, mintha legkisebb kétségünket is el akarná oszlatni.

E levél mellé kíváncsoznak August 1802. május elsején kelt sorai. A teljes levél így hangzik: „Kedves papa! Csütörtökön elmentünk Herder elnök úrhoz. De mivel a templomban a konfirmálókat vizsgáztatta, hátra álltunk és hallgatóztunk. 11-ig vártunk rá, amikor jött. Mivel *engem nem ismert* (kiemelés tőlem Cs. L.) megkérdezte a nevemet. A szobájában Eisert úr (August tanítója) elmondta neki, hogy hittanból mit tanultunk eddig. Akkor megkérdezte tőlem és Ernsttől (Kästner tanár fia, August barátja), hogy hány évesek vagyunk. Engem elég idősnak talált, de Ernstet túl fiatalnak vélte. De amikor hallotta, hogy egyedül nem szívesen mennék konfirmációra, azt mondta, járjunk mind a ketten előkészítőre, amikor majd üzen értünk. Ég áldja, A. Goethe.”

Rögtön feltűnik: Herder nem ismeri, pontosabban nem akarja megismerni Goethe fiát, hisz a tízezer lakosú Weimarban látnia, ismernie kellett, bárhog is kerülte. De miként Christiane nem kapott meghívót a Herder-fió lakodalmára, ami egy ilyen kis közösségben közel áll a sértéshez, mennyivel inkább annak kell neveznünk, amikor Herder, Goethe előzetes bejelentése ellenére sem hajlandó megismerni Augustot. Mert Goethe, mielőtt a konfirmációs látogatás megtörtént, talán épp azért, mert számított Herder ridegségére, külön is figyelmébe ajánlotta: „Tisztelt öreg barátom, rád vár a szíveség, hogy fiamat bevezesd a keresztyén közösségbe, liberálisan, ahogy származása megszabja. Szívből köszönöm...”

Herder barátságtalan gesztusa nem volt egyedülálló, s August kettős szerepe egyre világosabban rajzolódott ki: Goethe fia volt, a siker, a „karrier” várományosa, aki előtt az apa megnyit minden ajtót, de úgy is Goethe fia, hogy egy későn törvényesített és mindvégig lenézett házasság gyümölcse, amit például Herder Straßburgra emlékezve sem tudott felejteni. August emlékkönyvében egy figyelmeztetés is szerepel: nehéz nagy ember fiának lenni. August nyilván be tudott volna illeszkedni az állami gépezetbe, s jó hivatalnok lett volna belőle, de a hivatalt is az apai tekintély adta, sőt a feleséget is. De amit az apa önértetet fenyegető tekintélye sem tudott elosztatni, anyja árnyéka, melyet állandóan éreznie kellett, azzal a gyanús hírnévvel együtt, amit a Vulpius nagybácsi vívott ki *Rinaldójával*. Ez már sok volt. Előbb az itálba menekült, kétes társaságokba, aztán Itáliába. De megnyugvás helyett a halált találta apja szeretett Rómájában.

A hűséges Eckermann Göttingában értesült August haláláról. De amíg Weimar felé viszi a kocsi, a korán elhunyt fiút gyászolja, hanem az apáért aggódik. „Legnagyobb gondom az volt, hogy Goethe magas kora az apai érzések e heves megrázkódtatását nem bírja ki.” Előbb August gyászba öl-



tözött feleségét kereste meg, azután kopogtatott be az aggastyánhoz. „Egyenesen állt és mereven, s a karjába zárt. Tökéletesen derűsnek és nyugodtnak találtam. Leültünk, rögtön okos dolgokról kezdtünk beszélni, s nagyon boldog voltam, hogy ismét vele lehetek.”

### Christiane halála

Goethét csak az élet érdekli, a halál előtt eltakarja arcát. Szinte babonásan fél a találkozástól: Herder, Wieland, majd Anna Amália temetésére nem megy el, Schiller halálakor ágyba fekszik, s betegnek mondja magát. Önző? — természetesen az is, de ez az önzés a művel egybefonódott életet szolgálja, a tevékenység önzése él benne, s óvakodik mindentől, ami eltéríthetné figyelmét a legfontosabbról, s megosztaná erejét.

1815 őszén Frankfurtban jár Goethe, vidám napokat tölt Willemeréssel, s hazatérte után csak a következő év május 11-én indul ismét útra, ezúttal is Jénába. Ide küldi levelét Christiane május 16-án, s a szokásos nagyta-  
karításon kívül beszámol egy vendégszínészről, Hölckerről is. Három nap múlva újabb levelet ír: „Tűrhetően vagyok, kihasználok minden napsütést, mert jól tesz, de általában a jelenlegi időjárás a mi völgyünkben nem a legkellemesebb, hűvös van, nyirkos, szeles idő, minden egyszerre.” Alig küldte el a levelet, rosszul lesz, de Goethe naplójának május 21-i bejegyzése szerint már jó híreket kapott otthonról. Ezt megerősíti Christiane május 22-i levele: „Jelenleg meglehetősen jól vagyok, a fejem nagyon könnyű, hangulatom szabad és vidám, nem érzem már a nyomást, meg a nyomasztó süketséget.” Ezek voltak utolsó sorai.

Május 29-én ágyának esett, s pillanatnyi javulás után gyorsan romlott állapota. Goethe hazasietett Jénából, de mintha minden összeesküdött volna Christiane ellen, a szolgálok is ágyának estek. Goethe, ha ugyan hihetünk neki, váratlanul lázas lett, s ágyban írta szűkszavú, csak a lényegre szorítókozó naplójegyzeteit. „Június 1. Az éjszaka feleségem veszélyes állapotban. 2. Feleségem állapota rosszabb. (Ez a megjegyzés kétszer ismétlődik ezen a napon.) 3. Nyugtalan, gondokkal teli éjszaka. Heygendorfné (Charlotte Jagemann, színésznő) meglátogatta feleségemet, aki még mindig válságos állapotban van. 4. Feleségem még mindig rendkívüli veszélyben. Kräuter (weimari könyvtáros) éjszakára nálam maradt. 5. Az egész napot ágyban töltöttem. Feleségem állapota még mindig válságos. A szakácsnő és Minchen (Christiane szobalánya) tűrhetően. Fiam a segítőm, tanácsadó, az egyetlen biztos pont ebben a felfordulásban. 6. Jól aludtam és sokkal jobban vagyok. Feleségem vége közel. Természete utolsó, félelmetes harcát vívja. Dél felé meghalt. Üresség és halotti csend bennem és körülöttem . . . Este ragyogó kivilágítás a városban. Feleségemet éjfélkor a hullaházba viszik. Én egész nap ágyban.” Június 8-án azt jegyzi fel, hogy feleségét eltemették, s még ugyanezen a napon Boisserée-nek művészeti feljegyzéseket küld, levele végén pedig a majdnem mellékes megjegyzés: „Kedves kis feleségem a napokban elhagyott minket, mostani állapotommal bizonyosan együttéreznek a jóbarátok.” Két nap múlva Zelternek ír hasonlóképp, s ugyanakkor keletkezik a négy soros vers is:

Du versuchst, o Sonne, vergebens  
Durch die düstren Wolken zu scheinen!  
Der ganze Gewinn meines Lebens  
Ist, Ihren Verlust zu beweinen.

A vers nem jó, Thomas Mann Lottéja, mikor August lelkesen elszavalja neki, erőltetettnek érzi, hamisnak. De Goethe nem gyászra született, hanem életre és tetterre, s ezért óvakodott attól is, hogy az agonizáló Christiane ágyához lépjen. A szükséztű naplófeljegyzések csak a tényeket rögzítették, ám ez a könyörtelen tárgyilagosság tudta, hogy Christiane szerepe véget ért. Szolgálat volt és szeretet a része, a maga módján, éppúgy tevékeny ragaszkodás, mint Goethéé. Tulajdonképpen láthatatlanul épült be a nagy műbe, életét nem zengzetes versek őrizték meg, hanem az a hétköznapi szorgalom, amely egyszerre volt alázat és hűség, derűs életkedv és odaadás, de mindenkor a magasabbrendű örömteli szolgálata.

#### FELHASZNÁLT IRODALOM

A Goethe—Christiane-leveleket Goethes Ehe in Briefen (Insel 1956) c. kötetből idézem. A kettőjükre vonatkozó idézetek lelőhelye: *Wilhelm Bode*: Stunden mit Goethe és *B. R. Abeken*: Goethe in meinem Leben, valamint *Julius W. Braun*: Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen (Berlin 1883/85.). Felhasználásra került továbbá: *Hans Eberhardt*: Goethes Umwelt, valamint *Bruno Wachsmut*: Goethe — Von Mensch und Menschheit c. művek.

Az *Eckermann*-idézeteket: Gespräche mit Goethe (*Ludwig Geiger*) c. kiadásból vettem.

Általános művek: *Karl Heinemann*: Goethe, *Henrich Schmidt*: Goethe—Lexikon, *Eugen Kühnemann*: Goethe, *Julius Zeitler*: Goethe—Handbuch, *Hans Gerhard Gräf* kiadásában: Goethes Briefe und Tagebücher, valamint a *Bierermann* válogatásában készült Goethes Gespräche kötet.

Magyarul: *Walkó György*: Így élt Goethe (Gondolat 1964) foglalkozik Goethe és Christiane kapcsolatával.

## A romantikus hős alakja Leopardi Bruto Minore-jában\*

KIRÁLY ERZSÉBET

Leopardi heroizmus-felfogásának, hősi ideáljának fejlődése és ennek különböző állomásai az életmű talán leglényegesebb problémája. Az *én* mibenléte, szerepe, elhivatottsága és kötelessége önmagával és szűkebb-tágasabb környezetével szemben egyrésztől Leopardi költészetének konstansa; másrészt, e kérdés megjelenésében, felvetésének és az adandó válasz keresésének módjában európai, univerzális értelemben is a romantika egyik alapproblémájához kapcsolódik.

Az 1821-ben írott *Bruto minore* egy sűrűsödési ponton áll; válságot fogalmaz meg, egyúttal pedig szintézis, lezárás és leszámolás. A költő legbensőbb, életbevágóan fontos dolgairól van szó, mégpedig arról, hogy egy bizonyos, eddig követett, illetve eddig ideálisnak tekintett út és életelv nem célravezető, a szó történelmi értelmében. Tisztázásra vár, hogy vajon miért; és hogy mi az, amitől — a mindenkor szigorúan keresett *vero* értelmében — szabadulni kell. A Brutus-versben a *virtust* kénytelen a költő megtagadni. A *virtù* és az *illusione* — Leopardi számára az emberi és költői ethosz dinamikus elemei, mert ők teszik lehetővé az emberi cselekvést, a pozitív emberi cselekvést természetesen, és e körben magát a művészi alkotást is. Egyik sem tartható fenn, ha a felismert igazság ellene szól. Leopardinak keservesen, de következetesen ki kell mondania egy bizonyos fajta *virtù* és *illusione* elvesztét; éppen azért, amely eddig költészetének éltetője volt, abban az értelemben, hogy a költő vátesz, polgár és hazafi, történelmi küldetés hordozója, klasszikus vértetben és romantikus mindent-akarással. Meg kell ezt tennie azért, hogy önmagát mint költőt megmentse, akár azon az áron, hogy költészete kihál egy időre vagy végleg. Ugyanis most és itt egyelőre csak tagadni tud; a hős nevét és emlékét a légre bízza (*l'aura il nome e la memoria accoglie*): az erény és az illúzió meg kell hogy maradjon — de hogyan, milyen formában és módon, arra Brutus nem tud választ. Ő annak az erénynek megtestesítője, amely a körülmények, a körülötte élő emberek, a történelem logikája miatt lett *stolta virtù*: s mivel ő maga megváltozni nem tud, nem is akar (ő nem azt dönti el, hogy gazember lesz, hanem azt, hogy erényes lesz, mert nem tehet másképpen), nem marad más hátra, mint az önmegsemmisítés. Egészen szokatlan szerepet kap a klasszicizmusnak oly kedves romanitás-gondolat: Leopardi az imént említett teljes klasszikus vértetben emel eddigi költői ideáljára fegyvert, mert a rá egyre inkább jellemző könyörtelen tisztánlátással tudja, hogy a hiábavalóvá, üressé vált fogalmakkal ő többé nem tud költészetet csinálni (nem úgy, mint Monti, aki nem tudja és nem is akarja elereszteni görcsösen szorongatott, csinált

\* Részlet az ELTE Olasz Tanszékén kidolgozott, „Az alkotó folyamat Leopardi költészetében” c. doktori értekezéséből.

világát); és éppen ez az év, az 1821-es, történetileg teljesen kétségessé teszi az aktivitást, az előrevivő tett lehetőségét, a haladó mozgalmak leverésével. Íme a *stolta virtù*, amelyet kikacag és vérbefojt a történelem. A megőrzés, az eszme fönymaradásának igénye explicite nem itt, a *Bruto*-ban, hanem az *Alla sua donna*-ban fogalmazódik majd meg, amely egyúttal az első nagy alkotói korszak záró dokumentuma is lesz, a szó szoros értelmében; ha a *Bruto* az érem egyik oldala, akkor éppen a virtù és az *illusione* kérdésében az *Alla sua donna* a testvérvers, a másik oldal.

Maga a *Brutus*-vers, alap gondolatának egységes volta ellenére, megvalósításában nem egészen mondható homogénnek. A hős ugyanis kétfelé hadakozik: az istenek és a fátum, a végzet ellen. Alapkonfliktusnak az utóbbit kell mondanunk; az előbbi nem valós, a „marmorei numi”, a „sordi regi” nem méltó ellenfelek, és nem is ők az okai a hős bukásának. A velük folytatott vita, keserű-ironikus filozófáló hangvételével is kifejezi, hogy bár élő, fájó kérdésekről esik ott is szó, a végzetes tragédiát, a halálos fájdalmat, a végső ítéletet nem ezek a kérdések hordozzák. A végzettel való viaskodás, a virtussal való leszámolás, a legnemesebb törekvések — egyéniek és társadalmiak — hiábavalóságának fájdalmas, szigorú felismerése; a szenvedés és kifejezésének feszített fegyelme — ezek a vers szépségének, lendületének, nemes fényének forrásai.

Kísérjük végig a vers menetét.

A vers elején álló többszörösen összetett mondat, amelyet egy alárendelt kötőszó indít el, nem új jelenség Leopardi költészetében (*Sopra il monumento di Dante; Alla sorella Paolina; Alla primavera*). Ám a *Bruto* esetében jóval többről van szó, mint egy szépen felépített periódusról. A már lezajlott tragédia képei és a riasztó jóslat Róma megdőltéről — tehát a múlt és a jövő — megelőzi a jelent, a sötét éjben a magányos, mozdulatlan hős képét. A végzet két pólusa: a tett és következménye; a gyújtópontban pedig a hős áll, az erővonalak benne futnak össze; még mielőtt megszólalna, már tudjuk, hogy ő a mérleg nyelve, és az ő szava tartalmazza az abszolút ítéletet múlttól és jövőről; szituációja, mozdulatlansága ellenére, drámai mozgással, robbanással terhes.

Poi che divelta, nella tracia polve  
 Giacque ruina immensa  
 L'italica virtude, onde alle valli  
 D'Esperia verde e al tiberino lido  
 Il calpestio de'barbari cavalli  
 • Prepara il fato, e dalle selve ignude,  
 Cui l'Orsa algida preme,  
 A spezzar le romane inclite mura  
 Chiama i gotici brandi:  
 Sudato, e molle di fraterno sangue,  
 Bruto nell'atra notte in erma sede . . .

A feszültséget, a rémületet távolságra utaló képek növelik; először halljuk a hangot (calpestio), ezt követi az akció (spezzar); a múlt és a jövő annál félelmetesebb — „elidegenített” — mivel személytelen, bár igen plasztikus.

A konkrét kép mozdulatlan. Az első szó *Bruto*; következik a sötétség és a magány, súlyosan leszegező jelzőkkel (fermo; inesorandi; sonnolenta). Az éjjel azonosuló, néma és mozdulatlan hős alakja már itt a *fato*-nak valamilyen módon felelő, vele szembeszegülő, hozzá egyedül méltó ellenfél. Első szava olyan, mint egy csattanás: *Stolta virtù* . . . Rögtön kiderül, hogy nem gyönge

ember panaszkodik, nem is a tehetetlen káromló düh tör ki. Brutus valami sokkal lényegesebbnek az elvesztéről, hiábavalóságáról volt *kénytelen* meggyőződni, mint egy bizonyos ügy, egy bizonyos vállalkozás, egy csoportnak vagy egyének drága és a csoport vagy egyén értékét lemérő törekvés bukásáról. A cselekvésre, a harcra, a dicsőség keresésére ösztönző és mozgató erő, a tett indítéka és indoka: a *virtù*, az erény hiábavaló.

Hogy mennyire erről van szó, azt a hős további szavai bizonyítják, amelyekben az istenekkel (emberen és emberi problémákon túl és kívül álló mértékkel és tekintéllyel) való összecsapás fogalmazódik meg. Szónoki kérdések hangzanak el (dunque agli empi Siedi, Giove, a tutela? . . . Ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi?), amelyekre a válasz eleve adott. A monológnek ez a része már ledöntött bálványokhoz szól. Az istenek a *prode*, a hős alatt állanak. A valódi dráma a *prode* és a *fato* között robban; a hang kemény, szenvedélyes; a végzet sújtó kezét magáról letaszító hős képe, a lelassított, mintegy rituális mozdulatokkal végrehajtott önmegsemmisítés, nem a halálba *menekülő*, hanem a halállal *lázadó* erős emberé, aki „maligno alle nere ombre sorride”: aki az istent, a természetet bünteti saját maga megsemmisítésével, mivel így hatalmukat és törvényüket képtessé teszi, érvényességüket tagadja. Szabadulás ez, de keserves áron: magával az élettel fizet.

Nem filozofikus, nem polemikus, hanem emberien fájdalmas a természet közönyének felpanaszolása; ez hozza őt hozzánk legközelebb, mert a fájdalom teszi hitelessé magát a hősiességet is. A 76—77. sor lassú zenéje, a súlyosan megütött első szótagok, a felszakadó panaszt gördítő *nd, l, n, r*, hangok indítják a gondolatsort:

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,

Candida luna, sorgi . . .

Ezután jönne az „égre kiáltás”: felemelt ököllel átkozni az ég közömbös fényeit, amelyek meg sem rezdülnek az emberi katalizmák láttán. Brutus azonban nem átkozódik, fájdalma nem könnyíthető, nem csökkenthető; haragos szavak, rituális átkok le nem vezethetik. Ez a hős, és az őt megéneklő költő a saját hősiességének értelmével számol le, és ennek végső következményeként szituációjának és önmagának megszüntetésére tör. Annak az etikai értéknek az elvesztéséről van szó, amelyet Binni, Foscolóval kapcsolatban „*illusione-valore*”-nak nevez. A panasz hangja elárulja, hogy a rádöbbenés már előbb megtörtént. A visszafogott, rendkívül szoros, nagy kitörést meg nem engedő dikció ezt a rezignáltságot is tükrözi, az érzés intenzitásának csökkenése nélkül. A kérdés a holdhoz: egyetlen csattanó hang a *placida*, két fájdalmas-haragos sziszegő hang közé fogva, s a záró *ei* diftongus csodálkozó felkanyarodása, amely minden választ feleslegessé tesz: Tu sí placida sei? A római történelem, a hősi korszak képeinek, szimbólumainak szenvedélytelen felsorolása után következik a jóslat: „*l'immutato raggio Tacita verserai . . .*” A két hangsúly közé hosszú hangsúlytalan rész esik; ennek monotóniája is a mindenképpen bekövetkező, saját törvényét zajtalanul beteljesítő sorsot idézi (mint a *Pastore errante*-ban a „*tacito, infinito andar del tempo*”).

A 91. sortól szinte idilli kép következik, amely még mélysegebbé teszi a környező sötétséget: „*il tetto Rosseggerà del villanello industre Al mattutino canto . . .*”, bár ezután az imént „*fortunate belve*”-ként említett állatok világában az erőszak, az egymás felfalásának törvénye érvényesül.

A 101. sortól kezdődik a gondolatsor végső konklúziója, a hős — és a költő — problematikájának egyértelmű és könyörtelen logikájú megoldása.

Három pontot rajzol fel, a föld rögeitől az égi csillagokig: föld és ég között semmi nincs, aminek az ember dolgaihoz köze lenne. Pedig a két első pont: a *glebe* és a *spechi* közvetlen kontaktusba kerültek a katasztrófával; materiálisabban a *tinte glebe* (szín), kevésbé az *ululati spechi* (hang); de mire a kereső szem felér a csillagokig, az idegenség és elszakadás végleges, kozmikus méretű lesz: „Né scolorò le stelle umana cura”, a csillagok nem is kapnak jelzõt, mert semmi sem érinti õket, ami emberi. A 106. sortól kezdve a hõs, aki immár felmérte saját hõsi voltának hiábavalóságát, egy bizonyos fajta erény illuzórikus voltát, illetve törvényszerû bukását; a természet-ember egység megbomlását; ezt az egységet kifejezõ és szimbolizáló istenvilág, s ezzel együtt egy örök törvény semmivé foszlását; visszatér önmagához, és könnyörtelenül, következetesen végrehajtja önmagán az újonnan felismert igazságnak megfelelõ ítéletet. Elutasít minden lehetséges túlvilági, emberen kívüli vigaszt, nem idézi az isteneket; halálát és sorsát nem oldja fel az éjszakában, nem simítja el, nem mitizálja el a végleges, megszépíthetetlen tragédiát.

... E non la notte moribondo appello;  
 Non te, dell'atra morte ultimo raggio,  
 Consčia futura età. Sdegnoso avello  
 Placâr singulti, ornâr parole e doni  
 Di vil caterva?

Az utolsó sugár: a *Sepolcri* kegyeletes fénye, amely az utódok, az utókor részérõl joggal megilleti az embert, és különösen a hõsöket. „Non vive ei forse anche sotterra?” (26. sor) A fennmaradó hír tovább viszi az elhunyt életét, valamiféle komoly derût ad a síron túli létnek, értelmet a volt életnek és magának a halálnak is. Az eltemetés, a fizikai megsemmisüléstõl való megóvás, a siratás, a halotti ajándék, a szóban és versben tovább-éltetés: mind a klaszszikus *gloria* kelléke, velejárója, szimbóluma.

Brutus határozottan és mint mondottuk, következetesen elutasítja magától ezeket a kellékeket. Foscolónál a méltatlan, „chi non lascia eredità d'affetti” (41. sor), nem részesül megemlékezésben és tiszteletben halála után. Brutus nem is kíván az utódokra ilyen örökséget hagyni, nem azért, mert gaz volt, hanem mert az erény hiábavaló! Az életben maradók nem egyszerűen fiak, unokák, hanem történeti kategória: *méltatlan* utódok, mert semmiféle erényt, sem régít, sem újat, nem képesek felmutatni. A „hol sírjaink domborulnak, unokáink leborulnak” gondolata azt tartalmazza, hogy a halálnak értelme, megváltás-értéke volt: itt nincs. Brutus — és Leopardi — nem hisz többé a hõsiesség és a dicsőség klasszikus ideáljában. Nem kell a megéneklés sem. Simonides méltó volt Thermopylé hõseihez, élõ és ható volt a világát mozgató *illusione-valore*. Brutusszal meghal az illusione; megsemmisül az antikvitás hõskultuszának lehetősége. S a haldokló római, ehhez híven, az eltemetés szakrális cselekedetére sem tart igényt, sõt kifejezetten felidézi a romlás szimbólumait.

A me dintorno  
 Le penne il bruno augello avido roti;  
 Prema la fera, e il nembo  
 Trattì l'ignota spoglia;

A „temetetlen holt” mindenkor az alapvetõ rendetlenséget, az istenkáromlást, a gyalázatot jelentette (a népköltészetben is), valami hallatlan, sértõ, méltatlan dolgot. Brutus ezt a gyalázatot az ellenfélre, a sorsra, a *fato*-ra hárítja, és a méltatlan utódoktól egyszerűen megtagadja mindenfajta hazug

engesztelés lehetőségét. Brutus halála semmiképpen sem „szép halál” (még olyan értelemben sem, mint később az *Amore e morte*-ban); lázadás az örök törvény ellen, a szakrális és a kultikus elutasítása. Mindennek a megfogalmazása pedig szigorú, férfias, az iszonyú vég és megserumisülés képeiben jelzett, absztrahált, mert nem elrettenteni és borzongatni akar a romlás konkrét megjelenítésével; egy gondolat- és következtetés-sor könyörtelen végigviteléről van szó, amely éppen ezért nem tűr el lazítást. A rekedt, csonka remotók (placâr; ornâr), az *r*-es imperatívuszok (roti; prema; tratti) elégségek arra, hogy ezt a kérlelhetetlen, tragikus valamit zeneileg felidézzék — míg ismét a tovább gördítő sor *r*, *l*, *m*, *n* a *maestoso* tónust adja meg. Feloldás tartalmilag alig van; csak zeneileg enged valamit a szándékosan torokszorító feszességből az utolsó endecasillabo, tűnődést, illanást szuggeráló hangzóiival:

E l'aura il nome e la memoria accoglie.

Egy azonban bizonyos: az, hogy Brutus a légre bírzza hírneve megőrzését, megiscsak valamilyen megőrzést, fennmaradást jelent!

A variánsokban végigkísérhető Leopardi küzdelme ezért az egyértelmű, feszes, gondolatilag és képileg fegyvelmezett, tömör, szuggesztív megfogalmazásáért.

*1. sor* : ne'campi Macedóni estinta . . . (*divelta, ne la tracia polve*). A kép, első megfogalmazásban, egy már halott, mozdulatlan, reménytelen szituációt rögzít. Nem utal arra, hogyan ment végbe az elpusztulás; ezáltal nem mozgalmas és nem drámai, csupán komor és súlyos, amelyet az ismert *mp*, *nt* hanghatás húz alá. Az *estinta* nem enged arra következtetni, hogy valami gigantikus nagyságú és erejű, élő dologról van szó, amelynek megdöntéséhez hasonlóképpen hatalmas kataklizmának kellett bekövetkeznie. A *divelta* elmondja, hogy itt kitéptek, kiszaggattak, kidöntöttek valamit, mint egy óriás fát az erdőn, — amely többé gyökeret sem hajt, mert nem az élő *campo*, hanem a terméketlen és sivár *polve* az, amelyre lezuhant (*giacque*). A két kulcsszó *lt*, *lv* hangjai mintegy felrántják a sor zenei menetét is, hogy utána visszajejtsék a porba, a pusztulásba. E két szó illik az *italica virtute* fogalmához, amely még a porban is *ruina immensa*; *s* amelyről annál súlyosabb és tragikusabb ítélet lesz a Brutusé: *stolta!*

*11. sor* : Bruto *infelice* in solitaria sede . . . A jelzőt törli Brutus neve mellől, amelynek ugyanolyan magányosan kell állnia, mint a hősnek; és különösen nincs helye a *boldogtalannak* egy, a végzettel szembeszálló ember neve mellett.

*12. sor* : *Certo* . . . di morir . . . (végleges: *fermo già di morir*): az első változatban a hős bizonyos valamiben, ami *be fog következni*; a másodikban elhatározta, hogy valamit *végre fog hajtani*.

*15. sor* : hosszas küzdelem folyik a *sonnolenta aura*-ért. Kezdetben szerepel a *stelle*, *astri*, *aere* is, jelző nélkül; következik a *sonnolento aere*, *serena aura*; a végleges forma a legsötétebb hangokat választja ki; kihull minden, ami fényt és derűt jelent; a hanghatás súlyos, nyúlós, *untuoso* (*n*, *l*, *nt*, *au*).

*23. sor* : rengeteg variáns van az istentisztelet, a kultusz kifejezésére; még az „ostia” is szerepel. Felvonultatja a pogány és bibliai kultikus kellékeket, amelyek a költészetben általában az istenhitet szimbolizálták. A lényeges azonban az, hogy e kellékek mellett olyan igék szerepelnek, amelyek szerint

az istenek kaptak valamit, felajánlottak nekik valamit, tisztelték őket, tehát nem ők az aktív fél. A végleges forma:

A cui templi chiedeste, e frodolenta  
Legge al mortale insulta

a kultuszra utaló szavak közül a templi-t hagyja meg; hozzáteszi a legge-t. A Foscolo-i, illetve Vico-i civilizációs szimbólumok közül (nozze, tribunali ed are) kettő jelen van, de nem mint örök, hanem nagyon is mulandó, illetve változásra ítélt intézmény. Ezt húzza alá a *chiedeste*: az istenek kértek, követteltek, igényt tartottak valamire; mégpedig nem akármire: az embertől saját boldogtalanságának önmaga által való szentesítését, valamit, ami nem az emberből és nem a természetből fakad. Nem a törvény, a civilizáció, hanem egy bizonyos törvény ellen fordul a költő, amely törvény végül az azt ki-provokáló istenvilág ellen fordul; hiszen az istenvilágot is az ember hozta létre.

27—30. sor: a Jupitert és sújtó hatalmát felidéző eszközök közül elmarad a variánsokban szereplő *carro, acri destrieri, arde l'empirea faccia*, vagyis az antropomorf, illetve embervilághoz közelítő elemek. Marad az *insulta Per l'aere il nembo*: vagyis áttételek nélküli természeti kép, illetve a mitológiai attribútumok közül a lényegesen égi-jupiteri: a villám és a dörgés, *tuon rapido, sacra fiamma*. (Az, hogy az igazak és jók ellen irányul a szent láng, azt is jelenti, hogy méltatlan kézben van!) A jupiteri cselekvést, mintegy aláhúzottan, rímes helyzetben találjuk; a variánsok *aggiugni-impugni*, illetve *roti-scoti*; a végleges *spingi-stringi* a húrról érces pendüléssel elpattanó, röptében süvöltő lángot hordó, céljába csapódó rettenetes nyilvessző hangját idézik.

43—44. sor: az öngyilkosság gesztusának leírásánál igen sok a variáns. Itt is arról van szó, akárcsak a vers záró képénél, hogy a költő kerüli a naturális megoldásokat, mert rituális-szimbolikus a cselekmény, nem egy ember sorsa teljesül be. Az ige — *intride*, oldalába mártja a fegyvert — azonnal megszületik; gondos válogatás előzi meg az *alto lato* és *amaro ferro* kialakulását. Az előzőnél van *alto seno, imo, alto petto, fianco, alte vene*; a megoldás zeneileg rendkívül szuggesztív, monoton a-o-a-o hangzóival, amelyeket az *l* és a *t* fog közre és hullámoztat (mint Montalénál a *falco alto levato*); az *alto* archaikusabb jelentésével szerepel: *mély*, mint az *alto fiume* a *Saffo*-ban; ilyenformán, a konkrétabb *petto* és *fianco* helyett választott *lato*-val együtt elvontabbá, időtlenebbé teszi a fogalmat és a főszereplőt magát is. A hős e komoly méltóságot, időtlenséget sugárzó fizikai valója ellen emel fegyvert: *acuto, acerbo ferro; nudo, duro ferro; freddo acciaio* a kísérleti alakok. Mindnél konkrét jelzője van a fegyvernek, nem alkalmas arra, hogy szakrális szerepét betöltse. Az *acerbo* kettőssége sem elég; egyértelműen elvont jelzőkkel a *ferro* mellé: az *amaro*, hiszen ez *késérő halál* (mint Dávid átkában), és így a halál azonosul a fegyverrel. Ismét a zenei megoldás tökéletességére kell utalnunk. A méltóságteljes *alto lato*-t követi a kemény és keserű *amaro ferro*, majd az *intride*, az *r, rr, tr* crescendójával.

105. sor: A földtől az égig elérő idegenség, magány végső képe a *Ne scolorò le stelle umana cura*: folytatása a *glebe* és a *spechi* vonalának. A variánsokban Leopardi először a természetről beszél, amely nem állott meg útján, csak azért, mert egy emberi törekvés megghiúsult. *Nè da'vestigi suoi torse natura; E ne l'usata via stette natura* stb. Következik a siratás motívuma: *Nè del fato mortal pianse natura; Nè del nostro dolor pianse natura*. Majd a kép kozmikussá válik,



s belép a *curare*: *E del fato e di noi l'orbe nun cura*. Az *orbe* túlságosan általános és elvont ahhoz, hogy a *cura* fogalmát hordozhassa; emberibbé kell tenni az égi világot, hogy közönye annál szembetűnőbb legyen; kezdetnek a mitológiai megoldáshoz folyamodik a költő: *Nè stinse, tinse a Febo il volto (raggio) umana cura*. A végleges *stelle* a *Febo*-nál többszörösen megfelelőbb; először, mert érzékletes, áttételek nélküli valóságalem; másodszor, a levitézlett istenvilág egy tagja nem méltó hordozója a kozmikus közönynek; harmadszor, az éjszakai történésbe nem illene bele a nap fénye. Ám így, antropomorf elem híján, hol marad a megindultság, a fájdalom lehetősége, illetve lehetetlensége? Leopardi ezt az ígére bízta: *scolorò*. Különösen nagy fontossága és hangulati értéke van Leopardinál a *decrecendo* jelentésű igéknek, végig egész költészetében; a *scolore*, *svanire*, *inardire*, *perire* stb. nemcsak magára az elmúlásra utalnak, hanem az azt kísérő *pietà*, megrendülés, odatartozás, szolidaritás érzését is tartalmazzák. Így a költő eléri célját: a konkrét, hidegséget és távoliséget szuggeráló főnév (*stelle*) és az ugyancsak konkrét, de emberi érzést és nosztalgiát sugárzó ige (*scolorò*) együttesen szolgálja az elérni kívánt hatást.

111–112. sor: A halotti kultusz képeiről, kellékeiről van szó. A változatok a siratás és a dicsőítés érzékletes, a klasszicista normák szerint kialakult képét rajzolják, a síró nőt, akik ajándékkal, babérral tisztelik meg a holtat: (*Sdegnoso avello*) *Placâr feminei pianti e doni, e laudi ornaro D'imbelle mano?* illetve *Placò femineo lutto, e doni ornaro D'imbelle mano?* Mindkét változatnál túlságosan gyenge az ellentét a „*sdegnoso avello*”-val, hiszen kizárólag arról van szó, hogy az asszonyi könny nem elég, méltatlan a hőshöz; ez kevés, amellet sztereotip, és nem illik Brutus titanizmusához, amely nem csupán egyéni, hanem történeti, és édeskeves köze van holmi nőgyűlölethez. Arról nem is szólva, hogy a két alany: a *femineo lutto* és az *imbelle mano* fölöslegesen meg is osztja a *sdegnoso avello*-val ellentétes fogalmat. A sírbolt *sdegnoso* mivolta egyetlen, és ezt a jelzőt megokoló képet vagy fogalmat követel. A végleges forma megfosztja a gondolatot minden gyöngédségtől; történelmi jelleget ad neki és egy alanyt hagy meg, egyetlen jelzővel: *vile*, hitvány, aljas: *Placâr singulti, ornâr parole e doni Di vil caterva?* A hitvány utódoknak a sírása is csak hamis lehet, szava és ajándéka pedig értéktelen.

109. sor: *Non te, de l'atra morte ultimo raggio . . .* a változatok:

Non te, de l'egro ingegno ultima speme . . .

Non te, de'gravi affanni ultima speme . . .

Non te, de'fati indegni ultimo raggio, porto, lido, riva

Non te, de l'alme afflitte ultima speme

Non te, de'forti petti ultima speme

Az egyed, a gyöngé ember, vagy akár a hősi lélek, de mindig *egyén* helyett az általánosabbat, nagyobb, sorsszerűbbet választja; az *ultimo raggio* esetében pedig valószínűleg tudatosan alkalmazza a *focolói* képet, mint az említett klasszikus *gloria* utolsó, legmagasabb fokú, de már reménytelenségbe hajló megfogalmazását. Az *atra morte* által az *egyén*, a hős is gigantikussá nő, akinek halála a halál.

117. sor: a romlás felidézésének egyik mozzanata: (A me dintorno) *Le penne il bruno augello avido roti*. Az egyetlen kiinduló forma kevésbé elvont: *Le penne il corvo festeggiando, giubilando roti*. A *corvo* absztrahálódik és baljóslatúbbá válik; egyúttal pedig „elembertelenedik”, nem *örvend* a tetemnek, hanem *éhes*

rá. Lényegében ugyanez történik a zárókép többi motívumával is; a *prema la fera* esetében kiesnek az olyan igék, mint *stracci*, *sbrani*, *strazi*, *sparga*, amelyek túlzottan naturálisak (a Dante-versben a *Dilacerar le belve* kimondottan borzadályt keltő, száanalomra indító szándékkal van jelen; itt egyiknek sincs helye). Számos kísérlet előzi meg az *ignota* (spoglia) kiválasztását: *insalutata*, *inonorata* (a Mai-versből), *derelitta*, *illacrimata* (foscolói jelzők); mind esetleg száanalomra indíthat vagy azt a hitet kelthetné, hogy a haldokló mégis nosztalgiát érez az imént elutasított siratás és kultusz iránt; ezért esik a választás a steril, semleges, eltávolító *ignota*-ra.

A *Bruto minore* nagy leszámolás, és egyben eljövendő korszak előhangja is Leopardinál. A hős nevét őrzi az *aura*; az eszmét őrzi a költő, mert az nem szűnt meg élni, ha a valóság, az *Alla sua donna* „secol tetro”-ja egy ideig lehetlenné teszi is kibontakozását. A hősi *aura*, új értelemmel, jelen van az *Operette* és az utolsó nagy versek korszakában, az egyéni-titanisztikus illúzióktól távoli, mégis hősi — éppen ezért hősi — tiszta és hajlíthatatlan magatartásban. A Brutus-alak tér vissza, szerepjátzás nélkül, az *Amore e morte* végzettel harcha szálló hőisében, aki a költő maga:

Me sempre troverai . . .  
 Erta la fronte, armato,  
 E renitente al fato;  
 La man che flagellando si colora  
 Nel mio sangue innocente,  
 Non ricolmar di lode,  
 Non benedir, com'usa  
 Per antica viltà l'umana gente.

### Brutus Minor

Mikor kidöntve, Trákia porába  
 zuhant le szörnyű romnak  
 Itália erénye, a virágzó  
 édeni kertre, tiberisi partra  
 barbár lovak patája dobbanását  
 hívja a végzet; s mezítelen vadonból,  
 mit Észak csillaga dermeszt,  
 Róma büszke falát dönteni küldi  
 özönnel a gótok kardját:  
 verítékkal, rokonvérrel befödve  
 Brutus magában ül a barna éjben;  
 immár halálra szánt; a hajthatatlan  
 istenekkel pöröl s az alvilággal,  
 súlyos, vak éjben riadó szavával.

Ostoba virtus! üres ködök, holyongó  
 lidércfény-járta rétek:  
 ez a te birodalmaid, és nyomodban  
 megbánás lépdel. Márvány istenek, ti:  
 (ha ugyan vagytok istenek az égben  
 vagy föld alatt) gúny és játék tinéktek  
 a nyomorult halandó,  
 akitől templomot, és önmagára  
 vést hozó, álnok törvényt követeltek.

Így hát a földi szenvedés kihívja  
az ég gyűlöletét? Így hát a gaznak  
oltalma trónod, Jupiter? ha támad  
kavargó felleg ormán  
szárguldó vész a földre,  
szent lángod jókra, igazakra sújt le?

Győzelmes végzet, vas szükség igáját  
hordozzuk mind esendő  
szolgái a halálnak; és a köznép  
vigasztalódik, nem-szűnő baját ha  
szükségszerűnek mondja. Jó a sebnek,  
ha nincs rá gyógyír? tán nem fáj a lélek,  
midőn kihalt reménye?  
Durva végzet! örök, halálos harcot  
harcol a hős tevéled,  
meghátrálást nem ismer: és ha zsarnok  
győzelmes jobbod súlyát érzi válla,  
ledől, igen: de büszkén, megtöretlen,  
ha keserű acélját  
önnön keblébe mártja,  
s gúnnyal mosolyog a fekete árnyra.

Isteneket sért, ki a Tartarosba  
erővel tör. Hisz nincsen  
ennyi merészség lágy, örök kebelben,  
Talán az ég keserves életünket,  
fájdalmainkat önnön gyönyörére,  
unalmát űzni teremtette volna?  
Nem hűnre, szenvedésre:  
szabadon, tisztán, erdők rejtekében  
Természet adta élnünk,  
úrnő, istennő egykor. Hogy a földön  
boldog időnket feldúlta a gazság,  
és nyomorunk más törvényt szab fejünkre:  
ha férfiúi lélek  
kínos éltére törne,  
tiltó szóval Természet visszajönne?

Vétket nem ismer, tulajdon baját sem  
az állatok családjá:  
szelíden vonja végső titkos útra  
késő öregség. Ám, ha durva törzsön  
fejét bezúzni; magas szirt fokáról  
szökkenve, testét zúgó szélbe vetni  
ösztökélné a kínja:  
baljós vágyának nem szegez tilalmat  
sem rejtettarcú szellem,  
sem égi törvény. Csak reád, megannyi  
eleven faj közt, zúg az ég parancsa,  
hogy élned kell, Prométheusz szülötte;

a választott halált, ha  
sorsod lecsapni rest rád,  
ó nyomorult, csak tőled, elvitatják.

Vérünkkel bíbor tengernek vizéből  
szőke hold, felmerülsz te:  
nyugtalan éjben, véráztatta síkon,  
nagyságunk temetőjén széttekintesz.  
Leölt fivér testére hág a győztes,  
reszket a föld, a büszke hegytetőről  
ledől az ősi Róma,  
s orcád ilyen derűs? Születni, nőni  
Lavinia sarját; mind a boldog  
évek sorát, a sok babért te láttad:  
s az Alpesekre hallgatagon öntöd  
örök fényed, midőn majd szolgaságra  
és Róma szégyenére,  
barbár hadak robajja  
ama bércnek nyugalját felzavarja.

Zöldellő ágon, sziklás hegytetőkön  
vadállatot, madárfajt  
feledésbe igázza súlyos álom;  
nem tud a szörnyű vésről, a világnak  
megváltozott soráról. Majd piroslik  
a szorgos paraszt házikója; felzeng  
a hajnali madárdal,  
ébred a völgy: a lankán kis vadaknak  
riadt családját űzi,  
mint eddig is, az erősebb vadállat.  
Ó sors! Veszendő faj! Mi, megvetettek  
a mindenségben: vérünk a rög beitta,  
szirtek üvöltő odva  
feledte zord csatánkat;  
ember gondjától csillagfény se sápad.

Nem hívom én az égnek, alvilágnak  
süket királyit; a méltatlan földet  
és az éjt sem idézem haldokolva;  
téged sem, végsugár sötét halálban,  
hálás utókor. Háborgó síromnak  
adhat-é enyhet dallal, áldozattal  
hitvány utód? A romlás  
felé rohan korunk; bizony ne hagyjuk  
a gyáva, korcs fiakra  
a hős becsületét, s a végső bosszút  
az eltiportakért. Kiehezetten  
sötét madár fölém kerengve szálljon;  
vad lépje, hordja felhő  
az ismeretlen holtat;  
nevem, emlékem könnyű légbe olvad.

(*Király Erzsébet fordítása*)

## A magyar „Római éjszakák”

Alessandro Verri: *Le notti romane*. Fordította Felfalusi Kováts Antal. Kolozsvár 1823.

T. ERDÉLYI ILONA

Elöljáróban annyit: nem kívánok hatáskutatással foglalkozni, sem a magyar—olasz irodalmi kapcsolatok egy elfelejtett momentumának feltárásával, mindössze arra keresem a választ: mit jelentett az olasz író műve a reformkor hajnalán? mit sugárzott szét az adott történelmi helyzetben?

A XVIII. és XIX. sz. fordulóját követő évek is egyike volt irodalmunk átmeneti, azaz forrongó, újabb és újabb eszméket gyors egymásutánban feldobó, az érték kategóriákat mindegyre változtató korszakainak. Mire íróinkhoz eljutottak a felvilágosodás eszméi, már robbant a francia forradalom, alig-hogy felocsúdtak, a korzikai már határainkat fenyegette, nyugtalanságban tarva az elméket: szabadsághősként tiszteljék vagy trónbitorló zsarnokként féljék? A hadi konjunktúra, az inszurrekció operett-háborúja sarkában már ott volt a devalváció és a bécsi kongresszus. Politikai és gazdasági bizonytalanság, az átmeneti kor, a „nagy idők” keservei neheztedek az országra.

A kényszerű politikai tétlenség kedvezett az elmélkedésnek, az olvasgatásnak. Megerősödött a görög — elsősorban mégis — római irodalom hatása. A klasszikus törekvések irodalmi, külső megnyilvánulásai (mitológia, versforma) mögött jelentkezett az antik minták magatartásbeli, szemléleti követe is. Íróink és a köznemesség figyelme az antik eszmények felé fordult. A széphalmi mester Ciceróért rajongott, Sallustiust fordította, Berzsenyi Horatiust tanulta, közben Kölcsey már a génusz reptét figyelte, az ifjúság pedig Cornelius Nepos, Livius szavain s az Aeneisen nevelődött. A klasszikus irányzat természetesen kölcsönhatásba került a kor más áramlataival. „A szentimentalizmus átveszi a klasszicizmus nyújtotta és a felvilágosodás megőrizte művészi formákat, és új tartalommal tölti meg azokat, pl. a pásztor-költészet klasszikus kereteit (Gessner), a klasszikus elégiát, didaktikus költészetet (Delille, André Chénier), a klasszikus ódát (André Chénier, Matthisson)” — mint Horváth Károly írja. Mindezek mellett azonban ott volt Csokonai lírája. Mindent magába fogadó klasszicizmus volt, éltek benne a kor különböző irányzatai, és az ízlésbeli ellentéteket nem tudta mindig harmonikusan át-hidalni.

A század eleje óta nyomokban jelentkező, határozottabb ízlésváltozást jelző új hang a harmadik tizedben sűrűsödött: Kisfaludy Károly és az ifjú Vörösmarty Róma üzenete helyett a magyar múltra figyelt, nem Kisfaludy Sándor melankolikus nosztalgiájával, hanem a hatni akarás lendületével. Az egykori bukásokat és diadalokat idézték, hogy levonják a nemzet számára a tanulságokat.

Az európai irodalmakkal való fáziseltolódás következményeként, amely ekkor is érvényesült, nálunk a neoklasszicizmus után a romantika végleges

győzelme később következett be, a párhuzamok tovább éltek egymás mellett. Ennek a mindent magába foglaló — sajnos csak ritka esetben ötvöző — korszaknak jellegzetes műve a magyar *Római éjszakák* amely a két kort fogta össze: a múltról szólt, de hatásában a jövő felé mutatott.

\*

A *Római éjszakák* két kötete (az első 1792-ben, a második 1804-ben jelent meg) azokat a képzeletbeli beszélgetéseket őrzi, amelyeket az író folytatott a híres római család, a Scipiók síremlékénél. A műemlék 1780-ban került felszínre azoknak az ásatásoknak eredményeként, amelyeket Winckelmann, majd halála után E. Q. Visconti végzett. A Via Appián épségben maradt síremlék a kor nagy szenzációja lett, amelyhez a külföldről is elzarándokoltak. Az író maga is felkeresi egy este, elképzeli, hogy kialszik a méces, sötétben marad és megjelennek előtte a nagy római szellemek: Caesar, Brutus, a Gracchusok, Lucretia stb. Az írónak Cicero siet segítségére — miként Danténak Vergilius —, hogy eligazítsa a túlvilági alakok között.

Elmélkedéseket hallunk azokról a kérdésekről (a szabadság, zsarnokság fogalma, a köztársaság vagy a királyság magasabbrendűsége stb.), amelyek leginkább érdekelték a századvég embereit. Az első kötet három éjszaka tizen-nyolc beszélgetését tartalmazza. A II. kötetben az író veszi át Cicero szerepét, amikor ugyancsak három éjszakán keresztül végigvezeti az árnyakat a XVIII. századi Rómán, hogy megkeressék a régi szent helyeket, s hogy Verrinek és olvasójának alkalma legyen összevetnie a régit az újjal. A kereszténység és a pogányság összehasonlításából az előbbi kerül ki győztesen, éppúgy mint ahogy az Egyház és a Római Birodalom összevetéséből is, mert a szellemi hatalom magasabbrendű, mint a világi, azaz az elmúlásra ítélt római impérium. A legutóbbi években előkerült harmadik rész, amely még kiadóra vár, valójában a mű összegezése: az író Rómát és a kereszténységet magasztalja, szemben a felvilágosodással, forradalmi következményeivel.

A lombard újtók, a „Trasformatori”-k orgánumát kiadó és szerkesztő Verri-fivérek közül az ifjabbnak, Alessandrónak, Cesare Beccaria barátjának és ösztönzőjének *Le notti romane* c. regénye — mint a gróf többi műve vagy miként élete — a francia enciklopedisták, majd 1767-től, Rómában való letelepedésétől kezdve a katolicizmus reneszánszát élő, ugyanakkor pogánnyá lett pápai udvar szellemének furcsa kettősségét sugallja. A kettősség az író élete végéig elkíséri. Verrit az Örök Városban nemcsak a „delizie erudite”, a „lélek örömei” tartják bűvkörükben, hanem a szép és maga is igen művelt Boccapedula marchesa is, aki fényes házát megnyitotta a tudósok és művészek előtt, szalonjába gyűjtve Róma legjobb szellemeit. Verri rajong a klasszikus kultúráért, az *Íliászt* fordítja, lélekben azonban őrzi a szenzibilitás századának „érzékenységet”, sőt már a romantika is megérinti. A klasszikus világot idézik *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* és *La vita di Erostrato* c. regényei, de hőseinek lélekrajza a romantika felé mutat, mint már a *Római éjszakák* második kötete is.<sup>1</sup> Mert a keresztény kultúra és művészet restaurálási kísérlete mögött felvillannak Chateaubriand *Génie du Christianisme* c. ugyan-csak óriási sikert megért könyvének egyes gondolatai.

<sup>1</sup> Alessandro Verriről és koráról I. *Giulio Natali*: *Il Settecento*, I—II. vol. Milano 1964.<sup>6</sup> Vallardi. *Natali* írja, mi szerint a Sappho életéről készült Verri-regényt igen gyakran emlegetik a Goethe-féle Werther után „női Werther”-ként: „Saffo in gonnella”. (II. 414.)

Alessandro Verriben a francofilia, pogány katolicizmus és európaiságszmény (Locke-t tiszteli és Youngért rajong) mellett még római korszakában is él a hazája és népe felemelkedésén fáradozó reformer, az osztrákokat mélysegesen gyűlölő lombard főnemes. Egykori mestereit, az enciklopedistákat hiába ítéli el, mint akik csak rombolni tudtak, építeni már nem, ha ifjúságát, múltját Verri soha nem tudja teljesen feledni.

A múlt és jelen szembesítésének gondolata, a történelem újraértékelésének igénye — mégpedig a szembenálló felek disputáján keresztül — népszerű volt a felvilágosodás íróinak körében, mert alkalmat kaptak arra, hogy az olvasó az Ész századának megfelelően ne a rábeszélés segítségével, hanem „rációjára” apellálva győzzék meg az általuk hirdetett gondolatok helyességéről, a babonák, a fanatizmus korszerűtlenségéről. Az ellentétes nézetek meghallgatása, éppúgy mint az író háttérbe húzódása a felvilágosodott ember türelmét, objektivitásra törekvő szemléletét jellemzi.

S ha egy gondolkodásában reformeri, ösztöneiben a felvilágosodás racionalizmusát őrző, látásmódjában és temperamentumában azonban a romantika felé hajló író ragad tollat, hogy hozzászóljon a kor kérdéseire, máris érdeklődésre tarthat számot. Ha azonban az író tételeinek megvilágítására az antik Róma és Itália sorsát állítja szembe, hőseit, a történelem legendás alakjait végtelenen, drámai összecsapásokban, itt-ott romantikus módon ábrázolja, érthető, hogy műve a korabeli Európában gyors siker lett. Hazájában 1823-ig, a magyar fordításig rövid idő alatt hat, Párizsban és Angliában hét—hét kiadást ért meg.<sup>2</sup>

A *Római éjszakáknak* a közelmúltban jelent meg részletes értékelése a *Belfagor* 1968. 1. és 2. számában. A *Romanzi di Alessandro Verri* c. tanulmány az írói pálya csúcsát látja ebben a regényben. A cikk írója, Gaetano Trombatore szerint Verri a római történelem alapos és újszerű vizsgálatát végzi a felvilágosodás szellemében: csak azt fogadja és ismeri el, amit a józan, előítéletektől mentes emberi ész helyesnek talál. Trombatore úgy véli, hogy Verri a római történelem nagy egyéniségei, pl. Brutus vagy a Gracchusok ábrázolásával a XVIII. század végének forradalmi propagandájával száll szembe. Az 1792-es első kötet, *A Scipiók sírhalmainál* a francia forradalomtól megrettent arisztokrata félelmét tükrözi. Az író célja Róma nagyságának tagadása és a zsarnok-gyilkosokért lelkesedő, a nép szabadságát követelő római polgárok megjelenítésén keresztül kora radikális bálványainak ledöntése volt. Tizenkét évvel később, a *Róma régi fényének omladékain* már nemcsak illúziókat rombol, hanem pozitív erkölcsi-politikai eszményt is ad: a kereszténységet és az annak hatalmát kifejező és képviselő egyház, ill. a Velencei oligarchikus köztársaság eszményét. Ez utóbbi magasabbrendű, mint a kor jakobinusai által propagált köztársaság — summázza Verri. Mert Róma akkor indult romlásnak, amikor megindult a harc, hogy a patríciusok közti egyenlőséget és szabadságot a plebsre, a népre is kiterjesszék. Az Urbs története — Verri felfogása ezt sugallja — ettől kezdve lett bukások és polgárháborúk sorozata. A *Római éjszakák* írója, folytatja Trombatore, elfordult a nagy nemzeti céloktól: Itália függetlenségének és egységének hirdetésétől, azoktól az eszméktől, amelyeket az olasz jakobinusok tűztek zászlaikra. Verri a máso-

<sup>2</sup> A „Római éjszakák” megjelenése után negyven évvel már mintegy ötven kiadást ért meg, francia, angol, holland, német és spanyol fordításban. Az olasz irodalomtörténet a magyar fordítást nem is említi. Hatása elsősorban M<sup>me</sup> de Staëlnál, Byronnál és A. W. Schlegelnél a legjelentősebb (uo.).

dik kötetben még messzebb került hajdani önmagától. A római köztársaság és császárság mítoszának rombolásával a pápaság spirituális hatalmát népszerűsítette, azét az intézményét, amely az időben szemben állott a politikai és társadalmi megújulással. Mert Verri, miként a bűvészinas, megrettent a szellemektől, melyeknek felszabadításában ő maga is közreműködött. A francia forradalmi diktatúra ellensúlyozásaként az egyházban látta azt az erőt, amely képes szembefordulni a túlkapásokkal. A *Római éjszakákban* nem az író, hanem a politikus szólalt meg, nem az írói kényszer hajtotta íróját elméleteinek kifejtésére, hanem a határozott és gyakorlati politikai célok. Verri egyre szkeptikusabban figyelte a történelem menetét, elvesztette bizalmát a fejlődésben. Lélekben epikureus lett, nyugalmat kívánt, kiegyensúlyozott társadalomban óhajtotta utolsó éveit leélni, hogy biztosságban és kényelemben élvezhesse öröklött kiváltságait, szeretett könyvei és filozófusai társaságában.

Az *Il Caffé* munkatársa, Cesare Beccaria barátja és ösztönzője hátat fordított a valóságnak, a haladásnak, a tettek veszedelmes világából az elméletekhez pártolt, fejezi be Trombatore.

Az olasz irodalomtörténész megállapításaival nem kívánunk vitázni, érvei meggyőzőek. Mégis úgy érezzük, hogy ítéletei megformálásakor a 12 évvel későbbi, ideológiáját és művészi értékeit tekintve kevésbé sikerült második kötettel, sőt a kéziratot harmadik részrel ellenkezés vezette akkor is, amikor az első kötetéről mondott véleményt. Mintha innen eredne a konklúzió szigorúsága. Egy vonatkozásban mindenesetre szeretnénk Verri védelmére kelni, mert mintha Trombatore olyasmit kérne számon Verritől, amit a lombard főnemesség tagjától aligha lehet, még akkor sem, ha ifjúságában reformer volt. Az író rajongott Montesquieu-ért, Condillacért, az enciklopedistákért, soha nem volt azonban forradalmár, s így későbbi éveiben sem lett oly mértékben hűtlen önmagához, mint azt Trombatore suggerálja. Verri az alkotmányos monarchiát tartotta ideális államformának, s így természetes, hogy kora jakobinusaival sem érthetett egyet.<sup>3</sup> S talán még azt sem vehetjük zokon az idősödő férfitől, hogy csalódva a francia forradalomban a magánélet szférájába húzódott vissza, hogy a szép marchesa mosolyában sütkérezzék. Másokkal is megtörtént, s épp az arisztokrata Verrit ítéljük el emiatt? És még egy szempontra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy az olasz kritikus által Verrinél kifogásolt „antistoricità” hibáját elkerüljük: miként ítelték meg a kortársak a regényt? A vizsgálódás nem módosítaná-e a képet? Olasz, francia és angol vonatkozásai is sok tanulsággal szolgálnának, mi mindössze a magyar fordító szándékainak, mondanivalójának, a hazai olvasók véleményének ismeretetésére szorítkozunk.

Verri fordítójának, Felfalusi Kováts Antalnak nevével a magyar irodalomban egy ízben találkozunk. Azt sem mondhatjuk róla, hogy „egy könyves író”, hiszen csak „egy könyves fordító”, pedig tehetségéből többre is tellett volna. Körülményei, a mostoha erdélyi állapotok azonban csak ennyit engedtek neki. Élete későbbi éveiben elvesztett az irodalom számára, a közművelődés, a népnevelés és a népek közötti megbékélés gondolatának fáradhatatlan katonája lett.

<sup>3</sup> Verri véleményét ekként fejti ki a zsarnokságról, Caesar uralkodásáról, Cato szájába adva a szót: „Elteddél örökös példát adtál arra, hogy sem a szerencse kedvezése, sem a győzedelmes fegyver, sem a meghódoltattak gyávasága, sem a hódító erkölce fel nem tarthatja az erőszakkal szerzett hatalmat, hanem csak az lehet egyedül bátorságos, amely kedves, mivel igazságos.” Cato Pomponiusnak felel így, aki Brutussal szemben Caesart védelmébe vette, mert Caesar épp jókor jött, amikor Rómának szüksége volt „örökös Dictatorra”. (I. 217.)



Felfalusi Kováts Antal 1791-ben született Szolnok—Doboka megye Désakna nevű községében nemes szülőktől, atyja királyi sóhivatali mázsamester.<sup>4</sup> Gyulafehérvárt járta iskoláit, papi pályára készült. 1807-től felszenteléséig, 1814-ig, a napóleoni háborús intermezzo miatti rövid megszakítástól eltekintve, Nagyszombatban tanult. Egy éven át Mártonfy József erdélyi püspök titkára, majd annak halála után kilenc évig a katolikus Bethlen grófok — feltehetően Bethlen József és felesége, Zichy Josefa — házában nevelő. A nagyszombati szellemi légkört a Bethlen-házban is feltalálta, ahol alkalma nyílt arra, hogy irodalommal foglalkozzék. Az olasz irodalom iránti érdeklődést a Rómával szoros kapcsolatot tartó nagyszombati papi szemináriumtól hozhatta, ahol még elevenen élt Faludi Ferenc, a nagynevű költő-professzor emléke, kultusza. Műveit az irodalom iránt érdeklődő papnövendék bizonyára olvasta, sőt kedvvel forgatta. Kíváncsiságát később talán a Dante-fordító Döbrentei Gábor munkássága, az *Erdélyi Múzeum* olasz tárgyú cikkei éleszthették tovább. Nevelői korszakából való a *Római éjszakák* magyarítása, indulása és egyben búcsúja az irodalomtól. 1824-ben hátat fordított a literátorságnak, amikor kolozsvári környezetéből, ifjúsága idillikus korszakából kiszakadt. Ettől kezdve élete küzdelem a maradisággal, környezete értetlenségével, egy-egy rövidebb pihenő, nyugodalmasabb korszak már csak arra adott lehetőséget, hogy prédikációt vagy imádságot írjon. Tizenkét éven át volt lelkész és tanító, falvakban és kisvárosokban, 1836-tól pedig egész Erdély nép- és főleleki iskoláinak főfelügyelője. Vándorlása és hányódása ebben az évben ért véget, amikor elfogadta a brassói polgárok megtisztelő meghívását, igen nagy ritkaságszámba ment ugyanis, hogy a szász előljáróság magyar papot válasszon.

De az „aranszajú szónok” híre messze földre eljutott, magyarul, latinul és németül egyformán prédikált. Brassóban végre alkalmat talált arra, hogy hozzáfogjon terve megvalósításához: szellemi centrummá, korszerű iskola-központtá akarta formálni a várost, mint amilyen a XVI. sz. elején Honterus munkássága idején volt. Felfalusi Kováts nevéhez fűződik a *Brassói Lapok* és a Brassóban megjelenő *Siebenbürgisches Wochenblatt* alapítása.

Az egyházközség alkotmányos és liberális szellemben való átszervezése után 1838-ban latin nyelvű iskolát állított fel, amely rövid idő múlva közép-

<sup>4</sup> Felfalusi Kováts Antalról l. *Szinnyei József*: Magyar írók élete és művei. VI. 1192—94., A brassói róm. kath. Főgymnasium Tudósítványa, 1870—71., A brassói róm. kath. Főgymnasium Értesítője, 1878—79., A brassói róm. kath. Főgymnasium Millenárius Értesítője, 1895—1896. Felfalusi Kováts arcképével. (*Vargyasi Ferenc* szerk.)

A „Római éjszakák”-ról l. *György Lajos*: A magyar regény előzményei. Bp. 1941. és *Emerico Várady*: La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria. I—II. Roma 1934. A regény két kötetben jelent meg magyar fordításban: „Római éjszakák. Írta olaszul Gróf Verri Sándor, magyarul Felfalusi Kováts Antal Erdélyi Áldozó Pap. I. rész. Kolozsváron. 1823. Nyomtt: a Kir Lyceum betűivel. 272 + Az első kötet Foglalatja [és a] Nyomtatásbeli Hibák. [Az I. kötetben három rézmetszet, mindegyik éjszaka előtt egy. Az I. Cicerót és a római lelkeket, a II. Lucretiát, a III. az Atyagyilkost ábrázolja. A rézkarcok *M. Bauer* munkái.] II. rész. Roma Régi Fényének Omladékain. 260 + A Második kötet Foglalatja — A T. T. Előfizető Urak Nevei [9 lapon] + Nyomtatásbeli Jobbtások + Igazítás. [Az Igazításban a kiadó mentegetődzik, hogy az első rész címlapjáról a bécsi réztábla-metsző hibájából lemaradt: „A Scipiók Sírhalmainál”. A IV. éjszaka előtti, ugyancsak *M. Bauer* metszete Cicerót és Romulust ábrázolja, az V. éjszaka illusztrációján a szerzőt és Cicerót látjuk a háttérben a férjgyilkos Tullia, Tarquinius felesége büntetése látható, míg a VI. előtti, utolsó metszet Brutust mutatja az Egyiptomból hozott obeliszk előtt.] Mindvégig az Egyetemi Könyvtár példányából hivatkozunk. Az olasz eredeti (ugyancsak az Egyetemi Könyvtáré) nem tartalmazza a metszeteket. Az 1804-ben Piacenzában megjelent két kötetben (I. 202, II. 198.) nincs feltüntetve a szerző neve.

tanodává, gimnáziummá fejlődött. Épület hiányában két éven át saját otthonában, a plébánián látta vendégül az iskolát, sőt a szegénysorsú és jó eredménnyel végzett diákoknak szállást és ellátást adott. A tehetséget nem tévesztette szem elől és személyesen kereste meg azokat az iparos szülőket, akik iskola helyett kenyérré akarták fogni fiaikat, hogy rábeszélje őket gyermekeik taníttatására.

Az igen művelt és sokoldalú pap, aki lelkészi (Zalatna, Nagyág) és tanári (Szeben) működése során Erdély szász és román népét megismerte, Brassóban a vallási türelem és nemzetiségi megbékélés gondolatának igyekezett érvényt szerezni — a felvilágosodás szellemében. A latin középtanoda felállítása, amely vallási és felekezeti különbség nélkül nyitotta meg kapuit a diákok előtt, ugyancsak ezt a gondolatot szolgálta. Az *Erdélyi Hírlap* (1839. 153.) és a *Siebenbürgisches Wochenblatt* (1839. 311.) dicsérően említette: első ízben történt meg Erdélyben, hogy felekezeti, azaz nemzetiségi megkülönböztetés nélkül vették fel és bírálták meg a tanulókat. Az erdélyi románság lapja, a *Gazeta Transylvaniei* (1839. 145. és 1844. VIII. 45.) pedig igen nagyjelentőségű eseményként ítélte meg a román nép kulturális felemelkedése szempontjából azt az intézkedést, amely lehetővé tette a diákoknak, hogy vizsgáikat a latin mellett anyanyelvükön (magyar, szász, román) tehesék. Felfalusi Kováts Antal 1839-ben olvasó-egyletet szervezett, ahol magyar, szász, román nyelvű könyvek és újságok várták az érdeklődőket.<sup>5</sup>

Az „antik lelkületű” apát, ahogy kortársai nevezték, működését Brassó városának tanácsa, a szász városatyák 1848—49-ben közveszélyesnek minősítették és a sok húza-vona, ellenségeskedés után Bem tábornok tekintélyére volt szükség, hogy a város és az apát közti béke helyreálljon. Felfalusi Kováts Antal 1857-ben halt meg, a hívek az egyház vezetőjét, a kitűnő papot és a felvilágosult nevelőt gyászolták. Ifjúságának irodalmi kalandja ekkorra már feledésbe merült.

Felfalusi Kováts Antal 1815-ben foglalta el nevelői állását a bethleni Bethlen-családnál. Principálisa Bethlen József cs. kir. kamarás az évben halt meg Keresden, özvegye gr. Zichy Jozefa csillagkeresztes hölgy, fiaik: József (1818-tól ő a kamarás), Lipót, Albert és Ferenc, kik valamennyien a Theresianumban nevelkedtek.<sup>6</sup> A választás az ifjú pap kitűnő eredményeire s hírére vet fényt, mert a Béccsel szoros kapcsolatot fenntartó gazdag család fiai mellé kiváló nevelőre volt szükség, aki a fiatal grófokat a bécsi iskolára jól felkészíthette. A Bethlen-házban fogott hozzá Felfalusi Kováts a *Római éjszakák* fordításához.

A tanulmányait épphogy befejezett ifjú számára a nevelői évek az átmenetet jelentették az iskola és az élet, valamint a nyugat-európai művelődéssel, kultúrával szoros kapcsolatban álló Nagyszombat és az erdélyi falusi plébániák között, ahová hivatása később szólította. Az életforma-váltás a nagy földrajzi és kulturális távolságok miatt sok nehézséggel járhatott együtt.

A nagyszombati papi szeminárium egykori növendéke drámaian élhette át a megrázkódtatást, amikor a francia forradalmat, a napóleoni háborúkat, az új európai rend kialakulását az ország nyugati részén elhelyezkedő, szinte

<sup>5</sup> Az erdélyi folyóiratok vonatkozó cikkeire *Engel Károly* (Kolozsvár) hívta fel figyelmet. Ez úton is megköszönöm szíves segítségét.

<sup>6</sup> A Bethlen-családról l. *Lukinich Imre*: A bethleni gróf Bethlen-család története. Budapest 1927. Konkrét adatunk nincs arra vonatkozóan, hogy Kováts a család melyik ágánál volt nevelő, az időrendi adatok stb. igazítottak útba.

a szomszédból figyelő papi várost elhagyta, és hosszú idő után visszatért szűkebb hazájába, a százados dúlásokba, politikai kalandokba belenyomorodott Erdélybe. Az 1821—1830 közti erdélyi, ill. kolozsvári kulturális életről Bölöni Farkas Sándor ad képet naplójában. „Azon kor, valóságos henyélés, fényűzés, hiúságokban merengés s minden közdolog iránti tökéletes elzsibbadás, a meghidegülés kora volt. Puha érzelgés, betyár szilajkodás, aristocratiai gőg, dicsőség az adósság rakásban, éhel halás a köznép közt, pazarlás a vagyonsztalán, romános s repke írásokból vett tudóskodás, csillamló eszkeskedés, apró pletykaságok, a nemzetiség nevetségessé tétele, a német nyelv mindenütt, ki a míveltek közé akart tartozni, és lebzselő örökös semmit nem csinálás valának ezen időkor valóságos bélyege.”<sup>7</sup>

Felfalusi Kováts Antalnak mindezt látnia kellett, mert a Bethlen-házban élvezett kivételes — és ugyanakkor felemás — helyzete nem fedhette el előle a valóságot, arra viszont alkalmas volt, hogy ne essék áldozatául. Kiemelt helyzete még inkább lehetővé tette, hogy a két világot összeveesse és a különbséget élesebben meglássa. Ez idő tájt került kezébe Verri regénye. Szinte megbabonázva fogott a fordításhoz, mint az Előszóban mondja: „mint egy akaratom ellen a méjjségbe ragadva”, mert „olyan szent érzéseket szült bennem az eredeti munka”.

Felfalusi Kováts Antal nagy kedvvel dolgozott, élvezte az olasz szöveg szépségét és hatása alatt maga is költővé vált. A bevezető, melyben az olasz író elmondja, miként találkozott a római szellemekkel, kifejezte a fordító érzelmeit és világlképét. A római táj ligeteivel, poussini romjaival, parasztkunyhóival, egész rokokó világával, melyben bolyongva az író rátalált a Scipiók síremlékére, bizonyára megfelelt Felfalusi Kováts Antal ízlésének. Sőt a „csergő patakok, néma ligetek, lengedező zefirek, a csirikelő madárkák” pásztoridilljét, melybe annak „édes örömeit kóstolva” az olasz író „bájoltan elmerült”, hogy Róma iránti „érzékeny vágyódását kielégítse”, még szürkének is érezhette az ifjú, aki talán korábban Marmontelt, Gessnert vagy Matthissont olvasott, mert saját stíluseszmenyének megfelelően módosította, bővítette, cifrázta a szöveget. Illusztrációként egy idézet:

„Era quella stagione, in cui i nemi ristorano la terra dall'estivo ardore. Sembra che il cielo, terso da quelli, risplenda più zaffirino. Rinverdiscono le piante, e le erbe illanguidite, e con la freschezza loro imitano la primavera. Tacea omai la cicala stridente, e in vece garrivano lieti gli augelli ricreandosi all'aura molle . . .” ~ „Éppen olyan tájban érkeztem Rómába, mikor a kívánatos essők a nyár hévsége ellen frissítő cseppeket hullatnák, úgy tetszik, mintha az ég kisírván magát ékkor vidámabb ábrázatot váltana. A kiszült mező ujjanan zöld bársonyba öltözik, s az elhalványodott ligetek egy második tavasszal lepik meg szemeinket. Megszűnt vala már a vidám prütsök esti dalait énekelni, helyette kettőztetett örömmel fecsegének a madárkák s édesdeden mulatják vala magokat a lágy szellőben . . .” (V.)

Az előszó rokokó világának azonnal végeszakadt, amikor az Első éjszaka Első beszélgetésében feltűnik Cicero alakja. Az addig játszi „tón” komollyá mélyül, az alak és a tárgy méltósága illendőbb hangot kíván.

A római szellemek megjelenésétől kezdve a komorabb próza s a bibliai, egyházi prédikációk nyelve színezi a szöveget. A tájleírások, a természeti

<sup>7</sup> Bölöni Farkas Sándor naplója, idézi Jancsó Elemér: Bölöni Farkas Sándor élete és munkássága c. munkájában. Kolozsvár 1942. 15.

képek őrzik az idilli, artisztikus és könnyed hangot, egy példát idézünk: „Így szoktak a gyenge madárkák is a fák levelei alatt hallgatni, mikor a ragadó ölyv fejek felett lebeg, de alig távozik az el, azonnal kevélyen s vígan enyelgik csevegő énekeket.” Az olaszban: „Così tacciano per entro le foglie gli augelli, quando sovrasta il falco divoratore, ma appena si dilunga, subitamente balzandosi, e lieti gorgogliano le varie loro cantilene.” (I. 110—88.)

Felfalusi Kováts tudatos stilszta, alkalmazkodik ugyan az eredetihez, de ahol úgy érzi, hogy a szöveg nem erőteljes, a szó szerinti fordítás nem érzékletes és nem mond eleget a magyar olvasónak, szabadon változtat rajta. Pl. „la fiamma del cielo” nála „az ég fáklyája” (I. 89—73), „fango delle membre” — „tagjaitok sár-fészke” (91—73). Szereti az alliterációt: pl. „halandó hajlék”-ot ír ott, ahol az olasz szöveg csak ennyi: „questa compagine tua” (I. 90—73) vagy „csupa lélek leendesz” a „purissimo elemento” helyett (uo.). Átveszi az egyházi beszéd ritmusát és képeit: „Látod, hogy nincs testünk, és sem indulatunk, sem természetünk meg nem engedi, hogy halandó hajlékoddnak legkisebbit is árthassunk, egy kis álom után, melyet életnek nevezünk, porrá lesz az, és akkor te is, valamint mi, csupa lélek leendesz.” (Uo.)

Máshol három szó: „kevély, kegyetlen és kegyes” variációival él, felhasználja hasonló hangzásukat és ellentétes jelentésüket. „Hiába dicsekedel — szinte kívánczik a mondat lejtéséhez és hangulatához a prédikációkban szokásos atyámfia vagy testvérem megszólítás —, hogy kegyesen bántál a kegyetlenekkel, kik még most is kevélykednek azzal, hogy téged elárultak.” (Az olasz szövegben mindennek nyoma sincs: „Mal ti lodi, per avere usata molle bontà con tristi animi, che si vantano ancora di averti tradito.” (103—87) Milyen erőteljes a következő mondat: „Óh teteletlen vérszomjuhozó, így szálla, kegyetlen kiírtó! a te uralkodásodnak, mint az egek rettentő ostorának (celeste ira!), félelem és halál vala jele, az enyim pedig hajnoki nagy lelkűséggel kezdődött és kegyességgel mérsékelte.” (I. 108—86.) Hasonlóképpen: „Így oltja ki a tyrannizmus az okosság legutolsó szikráját.” („la tirannide estingue ogni senso di ragione”) (I. 106—85)

A pázmányi hagyományokat idézi a teljesen átalakított mondat: „Azért is hasonlók valának annak vad gyümöltsei az ő gonosz termő fájokhoz.” („Quindi corrisposero gli indegni, e barbari effetti alla sua triste cagione.”) (I. 158—127.) Az élő nyelvvel való kapcsolatot, a papi hagyományt és gyakorlatot mutatja pl. egy-egy irodalmias kifejezés köznapiasítása: „ecco suona la tromba fatale” — írja Verri, Felfalusinál: „s már kiszóllítja az utolsó óra” (168—135). A hazai zamatot adja, amikor a hajnal beköszöntét így jelzi: „Már eléneklette a kakas is éjfélkori nótáját.” („La notte avea trapassata la metà del suo corso.”) (I. 242—194.) A „tirannia del tempo”, amely mindent megöl, ekként lesz „az idő vasfoga”. (I. 158—197—8.)

Felfalusi Kováts nemcsak a hazai fordulatokat, a prédikáció közvetlenségét adja vissza, hanem érzelmileg azonosul egy-egy fordítói megoldással, állásfoglalást is kifejezve: „era dannato ad amarla in perpetuo . . . faceva pur fra morti misera testimonianza della viltà dell'amor suo” írja Verri Antoniusról szólva, aki még a túlvilágon sem tudott Cleopatra szerelmétől szabadulni. A fordító elítéli a gyenge római: „örökre az ő rabszíjára vala kárhoztatva . . . megbizonyítja (mármint Antonius), . . . hogy a szeretetnek gyáva áldozatja.” (I. 299—183.) Így lett a „misera” gyáva, és „arra ítéltetett, hogy örökké szeresse” helyett a rabszíjára való kárhoztatottsága.

Milyen kifejező a szerencsétlen, a sorstól szigorúan megbüntetett atyagyilkos iránti részvét. Felfalusi Kováts a tömör olasz szöveget feloldja önmarcangoló keserűséggé, a sírás, a szífogás hangulatát adva vissza az *s* és az *sz* gyakran alliteráló használatával: „Óh, milyen kimondhatatlan keserűség az, hogy nem lehet, s nem szabad senkinek sírva panaszolnom, s nem találhatok szánakodó szívre, kinek szerencsétlenségemet elbeszéljem.” (I. 237—189.)

Az érzelmi azonosulás vezeti a fordítót, amikor az egyszerű partícipiumos szerkezetet kibontja, érzelmileg feltölti, perzsonifikálja a hazát: „... *eranti i buoni, la patria in lutto*” helyett: „mint kell... a jó hazafiaknak szeretett honnyoktól vég búcsút venni, s idegen földeken bújdosni, milyen özönnel hullatja bánatos könnyeit a gyászba merült kesergő haza”. (I. 27—22.) Mintha a katonafogdosás áldozatait, a börtönben sínylódó hazafiakat vagy idegenben bújdosókat siratná anyáik és szeretteik.

Ahogy haladunk előre az éjszakákban, egyre több az olyan fordítói kiegészítés vagy kifejezés, amely arra enged következtetni, hogy Felfalusi Kováts érzelmi azonosulása, állásfoglalása mögött egy határozott elképzelés húzódik meg. A „*discordia*” fordítása adja a magyarázatot. Az I. kötet 34. lapján „kegyetlen viszálykodás” (28), az 58.-on a „polgári visszavonás gyümölcsei!” (47), míg a 215. lapon: „Óh, hazai visszavonás rettenes gyümölcsei!” (172). Az első esetben az olasz szó szerinti fordításával találkozunk („*discordia civile*”), másodsor a divatos „visszavonás” már jelzi az aktualizálás szándékát, míg a harmadik helyen már határozottan utal erre a „hazai” jelző használatával a fordító. Az olaszban ez esetben is: „*discordie civile*”.

Mert amikor azok a kérdések kerülnek szóba, amelyek az erdélyi vagy magyarországi gondokhoz kapcsolódnak, Felfalusi Kováts Antal közbelép. A „polgári visszavonás” a gyűlölködés, versengés átkai friss sebként sajogtak a múlt század húszas éveiben a felekezetekre és nemzetiségekre oszló Erdélyben, ahol a „*Divide et impera!*” elve javában érvényesült. A jelen helyzetre való figyelmeztetéshez elegendő, ha a fordító kicsit módosítja a szöveget: „Nemcsak a Római Birodalmat, de sőt számtalan hazafiakat pusztítja el az idő még a késő maradványokból is, mégis a régi gyűlölség el nem aludt ezen ellenséges árnyékokban, sőt ki olthatatlan lánggal égett!” (Az olaszban: „*posteriori*”, itt: „hazafi”). (I. 172—215.)

A fordítói szándék félreismerhetetlen, Felfalusi Kováts így hívja fel a figyelmet a római és a magyar történelem közötti párhuzamokra, hogy rádöbbsentse a magyar olvasót: az elmondottak, a római múlt tanulságai neki szólnak! Figyeljen rájuk! Innen a „hazafi”, a „haza” szavak gyakori alkalmazása, ahol az olasz szöveg „*posteriori*”-t, „*pubblico*”-t, „*cittadino*”-t vagy „*città*”-ad. (I. 172—215, 51—63 és II. 131.)

Még nyilvánvalóbb a tendencia a következő mondatban, amelyben Romulus azokat az erényeket sorolja fel, amelyek hajdan nagyra tették Rómát és az állam fennmaradásának feltételét alkotják. „Ugyan is amely városban minden hazafi katona, amely hazáért ki-ki örömmel hal meg és félelem nélkül él a dicső veszedelmek között is, amely hazában nem siratják az anyák a vérmezején (az olaszban: „*in campo*”) elesett gyermekeiket, sőt az ilyen halált, mint kívánatos és dicsőségest magasztalva említik kisebb gyermekek előtt, ahol a gyönyörűségek mind annyi kedves romlások megvetettek és csak az egy kemény vastúrú erkölcs (az olaszban: „*aspra virtù*”) becsültetik.” Az olasz szövegben a kifejezések: „hazafi, hazáért, hazában” nem szerepel-

nek, ezt írja Verri: „Or, quella città, dove ciascuno è guerriero, per la quale muore lieto . . . quella, nella quale le madri non piangono i figliuoli caduti in campo, e narrano siccome desiderabile, e gloriosa tal morte a' minori figliuoli . . .” (II. 16—5).

Mintha a fordító az erőteljes ismétlésekkel, a „haza” szó behelyettesítésével sulykolná olvasói fejébe a haza iránti kötelesség teljesítésének szükségességét.

A *Római éjszakák* magyar fordítása igen figyelemre méltó nyelvi teljesítmény, kora irodalmi nyelvi egységeinek szerencsés szintézise. Faludi „természetes, kellő, tulajdon magyar” nyelvének, Csokonai stílusának és rokkó világának éppúgy örököse, mint Berzsenyi régies pátozának, „ó dai gerjedéseinek”. Falfalusi Kováts az „oskolai száraz declamációkat” még ennél a témánál is el tudja kerülni. Tanulságos a közismert Berzsenyi kifejezés módosulása: „Így minden ország támasza, talpköve / A tiszta erkölcs” . . . „Nálatok az idő, a tér és a mozgás minden tudomány talpköve” — mondja Cicero Verrinek, a felvilágosodás százada fiának (I. 13.). A fordító a „fondamento”-t magyarítja ekként (11.), szerencsés érzékkel kötve az Illuminismo tudományos világképének egyik alaptételét a hazai világhoz. A barokkos Pázmány Péteri hagyomány mellett sokat vesz a népi nyelvből. A magyar nyelv Erdélyben mindvégig őrizte népi gyökerű és a hagyományra támaszkodó elevenségét, erejét.

Bármilyen meglepő, mégis a klasszicista Kazinczyt érezzük a legkevésbé stílusában. A neologizmus távol maradt Falfalusi Kovátstól, aki alig használ idegen vagy erőltetetten új szavakat és mégis mindent el tud mondani, még-hozzá igen árnyaltan fejezi ki magát. Nyelve a mikesi próza könnyedségét, az erdélyi emlékirók életközelségét, hajlékonyságát ötvözi. A régi magyar prózai hagyomány életképességére hívja fel a figyelmet, arra, hogy a magyar irodalmi nyelv kialakulásának talán lehetett volna egy másik útja is, amely Pázmány, Mikes, Faludi és Kármán nyomán, önmagában megújulva, a természetes fejlődést követve jutott volna el az igényes irodalmi szintig. Kováts a római történelmi témában is milyen messze van a hazai neoklasszicizmus Kazinczy képviselte kifejezésmódjától, a tudatos és tudós mondatszerkesztéstől vagy szófűzéstől. Kazinczy klasszikus ízlésnormájának, tökéletesre való törekedésének, az állandó javítgatásnak nyoma sincs Falfalusi Kovátsnál. Lendületes, áradó nyelvből hiányzik a műviség, a mesterkéeltség; a legjobb papi stílus erényeit őrizi. Mintha elmondta volna előbb a megírt szöveget; a beszéd frissége, az eleven közeggel való kapcsolat jellemzi minden sorát. A Verri-féle didaktikus, regényes elmélkedések mesévé szelídülnek Falfalusinál. A későbbi szónokot érezzük a fordítóban, aki az ösztön és a tehetség mellett megtanulta a közönségre hatás titkát: innen a közvetlenség, a megszólítás gyakori alkalmazása, a személyes jelenlét, a színes képek, jelzők gazdagsága, a láttatás, a népies fordulatok felhasználása.

Jelentős Falfalusi Kováts Antal vállalkozása, amellyel Alessandro Verri művét az erdélyi magyar olvasókkal megismertette. Eredetiben — egy-két kivételtől eltekintve — nem jutott volna el Erdély magyar közönségéhez, mint ahogy a fent maradt olasz nyelvű példányok tulajdonosai sem a magyarok közül kerültek ki. Két ilyen példányról tudunk: az egyik a román Timotei Cipariué, a balázsfalvai román szellemi központ irányítójáé, a másik az egykori nagyszebeni szász Benigni-könyvtaré. A másik Verri fivérnek, Pietrónak közgazdasági művéből is őriznek egy példányt a kolozsvári könyvtárak;

a *Meditazioni sull'economia politica* (Livorno, 1871.) 1801-es párizsi francia nyelvű kiadásának olvasóiról azonban közelebbit nem tudunk.<sup>8</sup>

A magyar fordító nagy érdeme, hogy a szélesebb közönség előtt népszerűsítette a nagy sikert megért művet, azét az Alessandro Verriét, aki a nálunk törvénytudó körökben már ekkor jól ismert Cesare Beccaria munkatársa, bizalmas barátja volt.

Verri hősei illúziót keltő szép fordításban szólalnak meg, hogy a felvilágosodás világgképét, államrezonját sugározzák át a magyar irodalomba, s hogy népszerűsítsék a kor toleráns szellemét. Az író a felek vitájában az ellenfélnek is szót ad, elmondhatja cselekedete okát és védheti magát. Minden kérdésnek, minden tettnek két oldalát látjuk, mert sohasem az elvakultságnak, hanem a rációnak kell döntenie a vitában.

Formában is követi a kor divatját, a perzsák vagy a távoli népek fiai helyett a rómaiakat használta szócsövének. Maga az alapgondolat: a történelem revíziója, az atrocitások, véres tettek szembeállítás a civilizációs érényekkel, az „ars-pax” és a „gladius-bellum” disputája, amely elsősorban Pomponius Atticus és Caesar, ill. Brutus vetélkedésében nyilatkozik meg, a felvilágosodást tükrözi. A mindenen győzedelmeskedő Ész dicsérete, a római babonák, a haruspexeknek, orákulumoknak elítélése (I. 153) éppúgy, mint a vallási fanatizmuson, nemzeti elfogultságokon való felülemelkedés igénye jelzi Verri legfontosabb mondanivalóit.

A *Római éjszakák*, a késői felvilágosodás kiemelkedő alkotása a fenti eszméket közvetítette azoknak az erdélyi olvasóknak, akik eredetiben olvasták, így a román Cipariunak vagy Joseph Benigninek, a tudós szász tisztnek, a Benigni-könyvtár alapítójának. A magyar fordító is a felvilágosodás híve, büszke korának, a „Tudományos Esméreték Országának” virágzó állapotjára és megveti „a sötét tudatlanság sanyarú jármát”. A vallási, faji toleranciát elismeri, másként hogyan is működhetett volna együtt katolikus magyar léteire Brassó luteránus szász városatyáival? Felfalusi Kováts tiszteletben tartotta a románok jogait, sőt ő maga sietett segítségükre, hogy anyanyelvükön tanulhassanak, gyakorolhassák vallásukat és megőrizhessék nemzetiségüket.

A korszellem, az új idők jövetele azonban felszínre hozta az ifjú pap lelkének egyéb vonásait, amelyek stílusában, szemléletében, az Előszó hazafias buzdításában és egyes mondatainak végletes szembeállításában jelentkeznek. Mert Felfalusi Kováts Antal Verri közvetítésével meghallotta a haza hívó

<sup>8</sup> *Cipariu* példánya: *Alessandro Verri: Le notti Romane, I—II.* Bruxelles, Societá Belgia di Libreria Hauman, Cattoir E. C., 1837. A Román Szocialista Köztársaság Akadémiája Kolozsvári Fiókjának Könyvtára. Balázsfalvi részleg, 6853, 7710. A *Benigni-könyvtár*: Conte *Verri Alessandro: Le notti Romane, I—II.* 2. ed. di questa Biblioteca Scelta di Opere Italiane antiche e moderne Divisa in sei Classi, Classe II. Prosatori. Ex Libris Benigni Joseph [a címlapra beírva]. A Benigni Könyvtárról I. *György Lajos: A Benigni-könyvtár . . . Erdélyi Tudományos Füzetek* 155. sz. [Ennek a kiadásnak a rézmetszeteit veszi át a magyar kiadás kissé nagyobb formátumban, mint arra Engel Károly felhívta figyelmem.] Az Unitárius Kollégium Könyvtárában található példányokon Gedő József, Turi József és Gece József nevei szerepelnek. (L. ezzel kapcsolatban *Borbáth Károly* cikkét „A jakobinus káté kolozsvári másolójáról”, *Korunk* 1963. 259—61. és *Jancsó Elemér* adatközlését a Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1958. évfolyamában.)

Még négy magyar nyelvű kolozsvári példányt ismerünk: Wass Ottilia és B. Bornemissza Pál Ex Librisével, mindkettő az Erdélyi Múzeum Könyvtárában, egyet-egyét a R. Kat. Lyceum, egyet pedig a Ref. Kollegium egykori könyvtáraiból. Az utóbbiakon nincs név. A kolozsvári példányok felkutatásának munkájában ugyancsak *Engel Károlynak* tartozom köszönettel.

szavát, azt a harsonát, amelynek hangjára a római szellemek megjelentek, midőn veszélyeztetve látták a Scipiók síremlékét, Itália nyugalmat: „egy véletlen trombitászó által erre a tájra szállítva”. (I. 14.)

„Mihelyt ez a Külföldön is annyira kedvelt, hecses munka kezembe akadott — írja Kováts —, azonnal meggyőződém a felől, hogy nem kis hasznára lenne szeretett hazámnak, ha anyai nyelvben is kiadattatna és azok előtt is ösméretes lenne, kik az Olasz Nyelvet nem értik, az a forró vágyódás gyulada keblemben: hogy egy ilyen nemes célra szentelvén ügyekezeteimet . . . mert olyan szent érzéseket szült bennem az eredeti munka, melyeknek, ha csak dézsmáját is adhatná az enyém . . . minden fáradságot jutalmazna . . .”

Nyilvánvaló, hogy Felfalusi Kováts összekeveri az időrendet. Előbb olvasta a könyvet, amely nagy hatással lehetett rá, de csak a jóval alaposabb elmélyedést és figyelmet követelő fordítói munka közben bomlott ki benne a hazafias gondolat. Az egykori nagyszombati seminarista, aki a szentimentalizmus, a rokokó és a felvilágosodás ízlésvilágában és eszmekörében élt, később a bécsi udvarral kapcsolatot tartó aulikus Bethlen-házban lett nevelő, ennek az olvasmányélménynek hatására hallotta meg a „korszellem” szavát és került közel a nemzeti gondolathoz.

Verri regényében Felfalusi Kováts Antalt nem annyira az elméletek, hanem a történelmi tanulságok, az eleven történelmi alakok vonzották. Az olasz íróban nem a szépíró üdvözlő, hanem a tudóst tiszteli, aki a „Historia pályáján . . . méltó nagy érdemet tett”. Erényei között tárgyilagosságát emeli ki, amellyel — elvetve a tisztelet, a félelem, az elfogultság előítéleteit — a római történelem eseményeit és alakjait a történelmi legendáktól megfosztva mutatja be. A *Római éjszakák* írói szépségei sem maradtak azonban rejtve a fordító előtt. Verri regénye igen nagyhatású volt, nemcsak a klasszikusan szabályos szerkezet, amelynek impozáns építményében a kor eszméit, a kort foglalkoztató kérdéseket összefoglalja, hanem az ábrázolás elevensége, a megjelenítés ereje is írói erényei közé tartozik. Erre figyel fel Felfalusi Kováts „. . . minden tetteket, csinjokat s erkölcsi s politikai érdemeket, hibájokat oly elevenen festi ő . . . hogy ezen nagy Birodalom legnevezetesebb történeteinek, politikai származások, egybefüggések, folyamatjok s helyzetváltozások azonnal szembe tűnik”. Példaként a két leggyakrabban említett jelenetere a meggyalázott római matróna, Lucretia vagy a szerelme miatt kegyetlen halállal büntetett Vesta-szűz, Forlonia epizódjára utalhatnánk.

A *Római éjszakák* témája és írói értékei együtt igen élénken rezonáltak Felfalusi Kováts Antalban, a mű szuggesztivitása olyan gondolatsort indított el a fordítóban, amelynek eredményeként a regény jelentősége túlnőtt egy külföldi regény mégoly divatos fordításán is. Fordítói módszerére, mellyel olvasóhoz közelebb hozza a kort, feljebb utaltunk. Nos, ez is egyik része ennek az átalakulási folyamatnak, amely munka közben tetten érhető, nyíltan azonban „Az Olvasóhoz” intézett sorokban jut kifejezésre.

Mert a *Római éjszakáktól* Felfalusi Kováts Antal mást is várt, mint a hazai nyelv fejlesztését, a magyar irodalom gazdagítását. A fordító a római történelem tanulságaival az egyénnek a haza iránti kötelességeire figyelmeztetett. A római birodalom válságának és bukásának, a régi bajoknak és bűnöknek, belviszályoknak és árulásoknak a felelevenítésétől Felfalusi Kováts Antal, aki már maga is megérte egy Imperium születését és bukását, azt remélte, hogy a „hazafiak” — Verri és az ő segítségével — elgondolkoznak az olvasottakon és megértik a történelmi analógiák intő szavát. Nem bíz a vélet-



lenre semmit, megmondja az olvasónak: mire ügyeljen, s arról is szól, kiknek ajánlatos a könyv áttanulmányozása: „A halhatatlan Róma története mindég nevezetes, hasznos, mindég érdeklő lészen *mind azokra nézve*, valakik a világi változások *okait, egybefüggését, folyamátját*, hasznos vagy káros szüleményit mint egy tükörben *meglátni s kitanulni* óhajtják.” (A kiemelés tőlem: T. E. I.)

A római történelem elemzése túlmutat azonban önmagán, figyelmeztet Felfalusi Kováts Antal, mert históriája több mint a Birodalom virágzása és bukása. „Rómára mondom, a világ ama nagy piaczára, ahol annyira ment az emberi természet, amennyire csak mehetett, mindent elkövetett, amit csak lehetett, minden erkölcsöt kifejtett, minden vétket kimerített, legvitézebb Hősöket szült, s leggyűlöletesebb szörnyetegeket, felmagasztaltatott Brutusig, lerogyatt Neróig s újra felemelkedett Marc Aureliusig.”

A római történelem magába foglalja a múltat és a jelent, tanulságai mindenkor és mindenütt érvényesek: az 1820-as évek Erdélyében is. Ahogy az utókor ítélőszéke előtt, az olasz író által feltámasztva meg kellett jelennie Brutusnak és a Város minden vezetőjének, hogy feleljenek tetteikért — vajon ez velünk nem ismétlődhet meg? Az exponált, de fel nem tett kérdés ugyan-csak hazafiúi buzdítást rejt magában: „Brutusnak számot kell adni: miért ölte meg Caesart? Ennek pedig: miért nem engedelmeskedett a Haza parancsolatjának, vagy miért hagyta büntetés nélkül az olyannyira megsiratott Pompejus halálát? Antonius, Octavianus, Lepidus tettei a kedvezés, a félelem, tisztelet s minden más előítélet szennyétől megtisztult igazság világánál vizsgálatnak.”

A határozott fordítói szándékra utal „Az Olvasóhoz” intézett figyelmeztetés személyes hangja, példát erre Verritől aligha kaphatott. Verri „Proemio”-ja a rokokó divat tetszetős keretében, idilli tájban arról számol be: miként érkezett el az író egy ízben megszokott esti sétái során a Scipiók síremlékéhez. Felfalusi Kováts Antal kilép a személytelenségből és minden eszközzel azon fáradozik, hogy olvasóiban tudatosítsa a történelmi revízió és az önvizsgálat szükségességét. E mögött az a remény, az a szándék húzódik meg, hogy erdélyi kortársaiban megindítsa azt a folyamatot, amelyen ő maga keresztülment a *Római éjszakák* fordítása közben.

Felfalusi Kováts Antal a regényt nem unaloműző könyvnek szánta. Azt várta, hogy gondolkodásra, meditációra serkentsen, sőt, hogy a téli esték pipafüstjében eszmecserét, vitát provokáljon. Mert Felfalusi saját magán tapasztalta a regény hatását, de számos más vallomást is idézhetnénk épp a reformkorból arról, hogy mit jelentett íróinknak a könyv, különösen ifjúságuk idején. Ismeretes a *Hitel* vagy az *Éjszak-amerikai utazás* fogadtatása; segítségükkel egy egész nemzedék „fedezte fel a demokráciát”.

A *Római éjszakák* jelentősége — a nyelvi teljesítmény mellett — akkor mutatkozik meg valójában, ha korában és körében tekintjük. Olyan időben jelent meg Erdélyben, amikor egész Európában dermedt csend honolt. A német ifjúsági mozgalmak elhallgattatása, a görög szabadságharc, a spanyolországi, itáliai forradalmak eltiprása és a szomszédos Havasalföldön kirobbant népi felkelés leverése utáni kiábrándultság, politikai és szellemi tespedés ránehezedett a Szent Szövetség ellenőrzése alá tartozó országokra. Ebben a mélypontban hangzott el a régi Róma emlékének, a római polgároknak idézése, életük, törvényeik, szokásaik, erényeik és bűneik bemutatása.

Ily módon a regény szervesen illeszkedik az erdélyi irodalmi hagyományba, amely olyan gazdag az emlékiratokban, éppúgy mint a politikai

románokban (*Belisarius, Telemakus, Cyrus nyugodalma, Az ifjú Anacharsis* stb.).<sup>9</sup> Ezek az emlékiratok, amelyek történelmi feljegyzéseket, regényes történeteket, önelemzést, életrajzot és életbölcseletet egyként tartalmaznak a politikai és erkölcsi nevelés eszközei lettek. A politikai regények az átlagolvasót megismertették a divatos elméletekkel, a társadalmi élet átrendezésére irányuló gondolatokkal és felkeltették az érdeklődést az új eszmék iránt. A két műfaj kiegészítette egymást, mert az erdélyi emlékiratok ezeket az elméleteket valóságos tartalommal töltötték meg, amikor felhívták a figyelmet a hazai valóságra, az erdélyi lehetőségek határaitra, emlékeztetve a „két pogány közt” küzdő és oly sokszor elbukó erdélyi fejedelemség történetére. A politikai regényeken és az emlékiratokon nevelődött erdélyi ember mindig jobban figyelt a nagyvilág változásaira, mert hamarabb felismerte a történelmi mozgás és az életforma-változás, az egyéni sors közötti összefüggéseket.

Innen a két műfaj nagy divatja, kezdve a *Metamorphosis Transylvaniaena*, végezve Bölöni Farkas Sándor *Éjszak-amerikai utazásán*. Sközbeeső állomásnak éppúgy tekinthetjük Deáky Fülöp Sámuel kolozsvári városi fogalmazó fordítását, a francia neoklasszicizmus Európa-szerte népszerű könyvét, *Az ifjú Anacharsis utazása Görögországban* c. politikai románt, amely 1820-ban jelent meg Kolozsvárt, mint Felfalusi Kováts Antal *Római éjszakáit*.

A *Római éjszakák* előszava és a fordítás egyes részletei figyelmeztettek korábban arra a különös átalakulásra, amely a mű jelentésében végbement. A történelmi fáziseltolódás következtében az erdélyi fordító és az erdélyi olvasó más történelmi, társadalmi közegben került kapcsolatba a művel. Az 1820-as évek Erdélyében mást olvastak ki a regényből, mint ami az író intenciója volt és mást, mint amit akár a francia, akár az olasz vagy az angol olvasó kiolvashatott. Egy művelt olasz egyetérthetett Verrivel, aki történelmi illúziókat rombolt, megtagadta a köztársasági Róma eszméit, profanizálta a római hősiesség, hazaszeretet mítoszait, vagy el is ítélhette ezt éppúgy, mint egyházi restaurációs elképzeléseit, de mindenképpen azonos alapról szólhatott a műhöz.

Erdélyben és Magyarországon, ahol a virtusnak, általában a latinitásnak különleges szerepe volt, azonban minden másképp jelentkezett, más volt a kérdés felvetése, más problémák állottak előtérben, az olvasó másképp rezonált Cicero nemes pátoszó dikciójára és másként Brutus férfias, erőteljes kifakadásaira. Hogyan oszthatta volna pl. akár a legarisztokratább erdélyi arisztokrata is, Verri aggodalmát a hatalomra került polgárság politikai aspirációit illetően? A kelet-európai országokban ekkor még a polgári osztály sem alakult ki, hogyan álmódhatott volna a hatalomról? A jobbgáyság idején a „polgári egyenlőség” (I. 23—29), „polgári szabadság” (I. 19—23) (mindkettő: „*eguaglianza civile*”), a „polgári jus” (I. 30—36) emlegetésekor az erdélyi olvasó nem azon háborodhat fel, hogy a rómaiak azt miként tapodták le, miként Verri szemükre hányja, hanem elgondolkozik, hogy kétezer évvel azelőtt mindaz megvalósult már Rómában, ami Magyarországon még követelés vagy inkább csak jámbor óhaj. A „minden Szabadtársaságok közt szinte

<sup>9</sup> Az Erdélyben fordított politikai románokról l. György Lajos: *A magyar regény előzményei* c. művét, Bp. 1941. A legismertebbek: *Marmontel: Belisarius, Dániel István* ford. Kolozsvár 1776.; *Telemakus Bujdosásának Története, Haller László* (1755) és *Zoltán József* 1783-as kolozsvári fordítása; *Cyrus nyugodalma Wesselényi Farkas* fordításában (1778 Kolozsvár), *Az ifjú Anacharsis* (Kolozsvár 1820) stb. L. még György L.: i. m. 246, 241. 229.

legfelségesebb velencei repubblica” kormányformájának apológiája (II. 137, 142-3.), ami Verrinél retrográd, Erdélyben kívánt államforma, ott, ahol 1811 óta még országgyűlést sem tartottak.

Az olvasónak az a disputa is igen tanulságos lehetett, amelyet Pompejus és Tiberius Gracchus folytatott a Monte Sacrón a köztársaságról. Mindkét római, bár szemben állnak egymással, a Felvilágosodás szellemében szól (bár már romantikus motívumok is keverednek fejtegetéseikbe, elég ha a *Társadalmi szerződésre* vagy az *Emilre* utalunk). A patricius a népet — természetesen a kor szellemének értelmében vett népet — alkalmatlannak tartja a kormányzásra, mert „szükségképpen tudatlan emberek gyülevezéséből áll, kik csak a háborgásokba vetik minden reményeket”. (II. 128.) Tiberius Gracchus felháborodottan utasítja vissza a nép ócsárlását. „Patricius Tirannhoz illő beszéd ez, mondja, mint aki nemzetségéhez viseltető gőgből neheztelven az emberek természetes egyenlőségére, nagyobb részét azoknak alacsony állapotba alázza le, s azzal dicsekszik, hogy ő született annak pásztorává, nemcsak, hogy legelje azokat, hanem hogy nyírja is, fel is falja, ha annyira éheznek mohó kívánsága . . . De a természet . . . az embereket a Tiránnusokhoz is hasonlóná tette, és a legalacsonyabb ember is magosra mehet elméjével. Azért is a természet rendszabásait tisztelő elmék nem tesznek az emberek közt különbséget, hanem gyűlölik mind azt, amit a csalárdság, az erőszak vagy az esztelen szerencse hozott bé közikbe.” (II. 129.)

Pompejus ugyan elismeri, hogy az emberek „hasonlók is . . . valóban testekre nézve, de elméjükre nézve gyakran képtelen hézag van közöttük. Ezért a természet is úgy kívánja, folytatja, hogy a „rosszabbak a jóknak engedelmeskedjenek”, azoknak, akik „erkölcsös életűek”, s akikben az okosság és vitézség, a józanság, az előrelátás s az ékesszólás ragyog”. (II. 130.) S amikor válaszként Tiberius Gracchus Spártára mint az egyenlőség megvalósult példájára utal, Pompejus visszautasítja a történelmi példát, mert Spártában nem volt mindenki egyenlő, pl. a heloták. „Ezek szükségképpen legnagyobb számmal voltak, és ha néha könnyíteni akartak sorsokon, patak gyanánt kiontott vérekké feresztették azon földeket, melyek általak mint a barmok által műveltettek.” (II. 134.) A spártaiak nem voltak boldogok, pedig „a társas élet fő célja — ezt szánja nyomatékknak Pompejus s ezzel zárja a vitát — főképpen abban áll, hogy a vad élet terheit megelőzze . . . s az országok intézetek által megelégedettek legyenek”. (II. 133—134.)

Másként csengett Erdélyben az a mondat, amit a világ egységére, nemzetek felettségére, haladására büszke és az erőszakot mélyen megvető, művészetpártoló Settecento fia, Alessandro Verri Brutus szájába adott s amely a rómaiak „barbarizmusát” lenne hivatott bemutatni szemben a XVIII. század, a kereszténység gazdag művészi kultúrájával: „Valóban, felkiálta Brutus, henye féltékenységre fajultak el a ti műveitek, mivel még egy emléket sem emeltetek valamely hazája védelméről híres hazafi társatoknak (a cittadino illustre per la difesa dell'imperio) . . . Itt (a Pantheonban) a hazáért megöletett bajnokok helyett énekeseket, hangmivéseket, költőket, képviselőket látok, a kemény szokások és az érzés mind megannyi bájoló megvesztegetőit és a fegyvert kerülő henyének előmozdítóit, egyszersmind pedig minden nagyság, erő és a nemzeteket félelmesekké tehető vitézség ellenségeit.” (II. 144—198.) Az erdélyi olvasó Brutusnak volt kénytelen helyeselni — szemben Verrivel —, mert a haza jövője felett aggódó erdélyiek ez időben a hívságos henyelést, a préda pazarlást, a cifra cicomázást, a külsőségekben való tobzódást ostorozták.

Ugyanakkor Erdélyben pl. nem kelthetett visszhangot a II. kötet egyik legszebb epizódja, az Ötödik Éjszaka II. Beszélgetése, amely a szerelméért kegyetlen halállal büntetett szép Vesta-szűz, Forlonia történetét mondja el. Nem volt égető gond az akaratuk ellen zárdába kényszerített lányok sorsa, ellentétben Itáliával, ahol a szülők bigottsága vagy a társadalmi morál miatt zárdáéltre ítélt hajadonok között számtalan tragédia akadt.

Verri hiába sugallt egy újfajta, a ráció századának megfelelő Róma-képet a magyar olvasónak. A római történelemre rárakódott legendák és mítoszok lefejtése nem hozta meg az eredményt, mert Felfalusi Kováts és olvasói ezekben a pongyolára vetkőztetett hősökben, a Verri ábrázolta gyáván meghunyászkodó rómaiakban látták továbbra is történelmi eszményeiket, azzal a különbséggel, hogy poros történelemkönyvek papiros-alakjai helyett most emberközelen, erényeik és hibáik megmutatásával jelentek meg Róma férfiai, nagy diadalok és nagy bukások élő tanúi, hogy új, korszerű ábrázolásmód segítségével még inkább megragadják az ifjak képzeletét — az ifjakét, akiknek nem képrombolásra volt szükségük, hanem hősökre, mítoszokra.

Az erdélyi olvasó saját élményein és ismeretein szűrte át Verri regényét, és az ragadta meg belőle, ami számára jelentett élő problémát. Verri szerint a római történelem — mutatis mutandis a franciaországi változások — vere-ségek, erőszaktevések és bűnök hosszú sorozata, amelynek sötétségét csak itt-ott töri át egy-egy nagylelkű tett. Verri értékelésében nagy szerepet játszott a koreszmény, amely az egyéni hős volt, sőt még Napóleon alakja is, aki így vagy úgy, de mindenkit állásfoglalásra készített. A második kötet írásakor már látszott, hogy egy leendő zsarnok van készülődben, bár talán azt Verri sem gondolta, hogy az örökös konzul 1804 májusában már császárrá változik. A hazai fordító viszont — és nyomában bizonyára olvasója is — azt a földet látja Rómában, ahonnan „a Római Sasok az egész világra kirepdestenek és szüntelenül győzelmekkel tértenek vissza mindenünnen, ahol Cicerónak mennyei ékesszólása oly tündér erővel hangzott, ahonnan egy Scipio, egy Pompejus vagy Caesar szájából kiszalasztott szöszatra egész nemzetek reszkettek s a Királyi Trónusok megrázattak”. Míg például Verri diszkreditálja a Gracchusokat és a zsarnokgyilkos Brutust, Felfalusi Kováts megítélése szerint „Brutus felmagasztaltatik”.

A Brutus-kép módosulásából következik az újabb jelentés-változás, mégpedig olyan kérdésben, amely az olasz írókat éppúgy foglalkoztatta, mint az erdélyi olvasót. Verri felteszi a kérdést: melyik emberi magatartás forma a helyes egy „vérzivataros” korban, „a polgári szélvészek között?” Kinek a példája a követendő: azé-e, aki a válságos időkben önösen félreáll, hogy neve és jelleme tisztaságát megőrizze a szennytől, ami a történelmi időkben mindenkire óhatatlanul rácsapódik? vagy a tettek, a cselekvés emberé a helyes út, aki vállalja a tévedést, sőt, az erőszak elkövetését is, de nem húzódik háttérbe? Verri a francia forradalom tanulságaiból szűrte le véleményét, a kor erdélyi olvasója még nem válaszolt, bár saját történelme Verrinél is jobban megtanította arra, hogy az átmeneti kor, a történelmi idők vihara nemcsak a tömegből kiemelkedő nagyokat, hanem a közembert is megtépi. A kiváló képességű Pomponius Atticus — ezt a vele szemben álló Brutus ismeri el róla — képviseli Verri felfogását, ellenfele Caesar, majd Brutus. Hiába sorakoztat fel azonban az olasz író minden érvet Pomponius Atticus magatartásának igazolására, a magyar olvasó, különösen ha ifjú ember volt, Brutust ünnepelte, a derék rómaid, aki ekként szölt Felfalusi Kováts szavai szerint: „Nem néztem

én azért bátorságos partról Róma szélvészét, sőt beléugrottam, vele úsztam és vele estem el.” (II. 114.) Így lesz Verri zsarnokgyilkosából a nemzet jövője felett aggódo erdélyi pap s nyomában a reformifjak példaképe, a Kölcsey által papírra vetett sorok római megtestesítője: „Csinálni, csinálni kellene! A cselekedetek, a publicumban forgás csinálnak hasznos embert.”

A *Római éjszakák* előfizetőinek — ami nem jelenti minden esetben, hogy az előfizetőből olvasó is lett — és olvasóközönségének számbavétele ugyan-csak hozzásegít a regény befogadásának, visszhangjának megismeréséhez. Szerencsés helyzetben vagyunk, mert a *Római éjszakák* második kötete őrzi az előfizetők névsorát, mégpedig „T. T. Előfizető Urak Nevei”-nek városok és foglalkozások szerinti felsorolását. A korban szokatlanul sok előfizető — 195 — gyűlt össze, akik közül jónéhányan több példányt is kértek, például négyet a Petrichevich-Horváth család. Legtöbben Kolozsvárról, Marosvásárhelyről és Nagyszébenből jelentkeztek. Egy praenumeráns volt Bécsből: báró Miske József cs. kir. kamarás, „Erdély Országi Udvari Cancellaria előlülője” és csak egy Magyarországról, a debreceni Böszörményi Szabó István.

A felvilágosodás toleranciájának megfelelően betűrendben következnek egymás után a nevek, így gróf Haller László cs. kir. kamarás, Küküllő vármegye főispánja, után jön Pellet József, gróf Bethlen Józsefné radnóti számtartója vagy gróf Széki Teleki Mihály cs. kir. kamarás és belső titkos tanácsos követi Turi József, az Erdélyi M. Kir. Tábla hűtes jegyzője. Az előfizetők között az erdélyi arisztokrácia meglepően szép számban képviselteti magát. Nekik, a könyvet megrendelő Bélieknek, Bethleneknek, Boérokknak, Bornemisszáknak, Csereieknek, Hallereknek, Jósikáknak, Keményeknek, Kornisoknak, Lázároknak, Telekieknek, Ugronoknak és Erdély többi nevezetes családjának szól „Az Olvasóhoz” intézett adhortáció, a történelmi példák felsorakoztatása, valamint azok a gondolatok, amelyek ha közvetve is, buzdítást sugalltak. Így pl. az élet rövid, halandó voltának és a név, a dicső tett fennmaradásának szembeállítására. A horatiusi „aere perennius” felelevenítése megragadta a figyelmet, mint azt az egyik fentmaradt példány korabeli aláhúzása mutatja: „Megjelenik az ember a földön mint valami futó álom képe, haladnak a büszke sírokon a századok s porrá teszik. Csak egyedül a híres tettek emléke győzheti meg az idő vasfogát.” (I. 158—198.)

A mágnásoknál, az erdélyi irodalom hagyományos támogatóinál jelentősebb annak a rétegnek nagy számban való jelentkezése, amelynek tagjait először látjuk így együtt, és akiknek nagy szerepük lesz a közvélemény megteremtésében, a nemzeti megújulás munkájában az elkövetkező években, akár mint politikusoknak, mint íróknak, a divatlapok, hírlapok levelezőinek, akár csak egy-egy kör, intézmény támogatóinak. Ők az ifjú honoráciorok és az iparosok, a „polgári rend” képviselői.

Elsősorban rájuk gondolhatott Felfalusi Kováts, amikor azoknak ajánlja művét, akik „a világi változások okait, egybefüggéseit, folyamatját . . . meglátni s kitanulni óhajtják”. Ezek a feltehetően ifjú emberek, mintegy hetvenen, jobbra jogi végzettséget követelők megyei vagy városi hivatal viseltel: ingrossisták, concipisták, titkokok, accessisták, lajstromozók stb. Közéjük sorolható az a néhány olvasó is, akik máig fentmaradt példányukban nevük bejegyzésével hitelesítették tulajdonos voltukat. Így a kolozsvári jakobinus káté-másoló Gede István, az ugyancsak jakobinus hírében állott Gecse József — talán a neves marosvásárhelyi doktor fia — és egy marosvásárhelyi ifjú, Turi József táblai jegyző.

Az igen változatos foglalkozási ágakban tevékenykedő előfizetők: a számtartók, sószállítók, mázsamesterek, hajósmesterek, aranyváltók, számvevők, pénztárosok, „királyi szerek őrzői”, sőtisztek, könyvnyomtatók, földmérők, írkok, nevelők, tanítók, orvosok, mindhárom vallás papjai, rektorok és jegyzők részben ugyancsak a honoráciorokhoz, részben pedig a „polgári rend”-hez tartoznak, mint pl. azok, akik magukat „városi polgár”-ként írták be a névsorba. S hogy az érdeklődés elsősorban a férfiak körében volt nagy, azt a nők kis száma mutatja. Közülük is inkább a közdolgok iránt jobban érdeklődő idősebb nemzedék tagjai képviseltették magukat; a tíz női előfizető arisztokraták és hivatalnokok özvegyei.<sup>10</sup>

A felsoroltak vajon mind Verri konzervatív-restaurációs gondolatait osztották? és a római történelemben csak bukások, tévedések sorozatát látták? Véleményüket nem ismerjük, nem örökítették meg, két kortársi véleményről azonban tudomásunk van. Az erdélyi reformer-nemzedék tagja, a történész Kőváry László, aki néhány évvel később olvasta a *Római éjszakákat*, igen nagy lelkesedéssel emlékezik vissza a regényre mint kedves ifjúkori olvasmányára.<sup>11</sup> Nemcsak saját, hanem társai nevében is szól. Tanítóik előbb a *Rudimentára*, Aesopusra, Cornelius Neposra fogták őket, írja Kőváry, majd amikor maguk is rákaptak az olvasásra, jöttek a divatos románok, mint pl. *Halló utolsó órája*, *Trenk kalandos élete* és feltehetően az *Anacharsis*. Utánuk: „S mikből naponta olvastunk, a Római éjszakák. Epedve vártuk, hogy új kökopsorsó fedele pattanjon fel, új nagy alak lépjen ki s beszéljen hozzánk, mint akik egész római fiúkká képzeltük magunkat.” Verri műve segítette az átmenetet a regényes művek és a valóság között, a belőle mértett lelkesedés és a példák ösztönző hatására — a kor általános tendenciájától támogatva — olvasói maguk is a nemzet kiváló fiait akartak lenni s bizonyára szerepe volt abban, hogy a lelkes ifjak fogékonyabb lélekkel vegyék kézbe későbbi olvasmányaikat, a *Hitelt*, a *Balítéleteket*, az *Éjszak-amerikai utazást*. Mert a lengyel forradalom menekültjei és az 1834-es erdélyi országgyűlés hősei mellett ezeknek a könyveknek igen nagy szerepük volt abban, hogy — mint Kőváry írja: „A rómaiaknak indított fiúkból kipattant a magyar”.

S hogy a *Római éjszakák* népszerűsége húsz évvel is túlélte megjelenését, és éppen a fiatal emberek körében, mutatja a marosvásárhelyi ref. kollégium könyvtárának kölcsönző-naplója, amelynek tanúsága szerint még a negyvenes években is rendszeresen olvasták, valószínű, hogy hasonló szellemben, mint az idősebbek, Kőváry és nemzedéke.<sup>12</sup>

A regény egyetlen korabeli visszhangja, a *Hazai s Külföldi Tudósítások* névtelen ismertetője ugyancsak igen lelkesen üdvözli, mert a *Római éjszakák*-ban „sokkal nagyobb kincs fekszik”, mint az olvasó gondolná.<sup>13</sup> Felfalusihoz és ifjú olvasóihoz hasonlóan ő is úgy látja, hogy a római történelem „tündér palotában” kiállítva jelenik meg, „melyen a legnevezetesebb férfiak által vezetettek, úgy hogy az ő világ hódító lelki nagy erejük az ő tetteikből

<sup>10</sup> L. az előző jegyzetet. Itt jegyezzük meg, hogy ezeknek a foglalkozási ágaknak az elkülönítése igen nehéz; melyiket lehet a honoráciorok s melyiket a polgárok közé sorolni?

<sup>11</sup> *Gyalui Farkas* kiadásában: Legkedvesebb könyveim. Bp, 1902, Singer és Wolfner. 22.

<sup>12</sup> Marosvásárhelyt két példányról tudunk, az egyik 1825. január 1-én került a Ref. Kollégium könyvtárába Szathmári Illyés Mihály procurátor ajándékaként, a másik pedig a R. K. Gimnázium Ifjúsági Könyvtárának tulajdona volt. A Ref. Kollégium 1840-es évekből való kölcsönzési naplója: Ms 454.

<sup>13</sup> *Hazai s Külföldi Tudósítások*, 1824. I. 23. sz. 183—4. I. a „Tudományos Dolgok” rovatban név nélkül.

tessék ki”. A recensens szerint a regény azt a tanulságot sugallja, hogy „közlelkesség (publicus Spiritus) nélkül”, amely a római hősök minden megnyilatkozásából árad, „semmi Nemzet nem lehet naggyá”. „Könnyű és értelmes” nyelve, „kellemetes előadása” miatt a „nagyban és szépen gyönyörködő asszonyi nemnek” is ajánlja a kritikus, elsősorban azonban a „felserdült ifjú”-nak és „az érett korra jutott férfiú”-nak, aki „ezen könyv olvasása által a világi történeteknek igaz megítélésére, serkentő nagy példák követésére és erős lelkesedésre gerjedhet”. A fordító „Nemzetünknek annál hasznosabb szolgálatot tett, mennél kívánatosabb, hogy a mostani Magyarság régi nagy példák által serkentessék és az elkorcsosodástól hathatósan megóvattassék”.

Felfalusi Kováts Antal *Római éjszakáiban* Kulcsár lapjának ismertetője nemzetébresztő, nagy tettekre buzdító művet lát, amely már a romantika, a nemzeti romantika világába vezet. Az ismertető határozottan kimondja azt, amire az előző, a fordítás, az előfizetők és az olvasók ismertetésénél kitértünk. Felfalusi Kováts szemléletében és nyelvében jelzi a változó időt, a romantika felé mutat, témaválasztása azonban még az elmúlóhoz, a neoklasszicizmushoz köti. Korfordulóban áll, amely tele van buktatóval, izlésbeli kiforratlansággal és eklekticizmussal, a nemzeti ébredés, a romantika nyomása azonban már olyan erővel nehezedett a fordítóra, hogy egyes romantikus motívumai ellenére is egy klasszikus és konzervatív mű vált kezében romantikussá, hogy a nemzeti haladást szolgálja.

A kor átmenetisége okozta a *Római éjszakák* magyarországi visszhangtalanságát. Az *Erdélyi Múzeum* megszűnése és Döbrentei eltávozása nem volt ok arra, hogy elhallgassák (csak részben). Hisz voltak egyéni közvetítők, pl. Cserey Miklósról tudunk, aki 1824 őszén előfizetők gyűjtésére szólította fel Kazinczyt és sürgette, Kazinczy azonban mégcsak nem is reagált rá.<sup>14</sup> Tíz évvel később sem volt Erdély földrajzilag közelebb Magyarországhoz, Bölöni Farkas mégis egy csapásra eltüntette a távolságot. Felfalusi Kováts azonban túl későn és ugyanakkor túl korán jelentkezett. Későn, hogy igazi klasszicista maradhasson, hűen tolmácsolja Verri, meghódíthassa Kazinczy szívét, korán ahhoz, hogy az új nemzedék értse és élvezze romantikus lelkét és nyelvét, amellyel az olasz író szemléletét formálta saját maga és kora képére, hasonlatosságára. Azok az eszmék, gondolatok és történelmi tapasztalatok, amelyek a század húszas éveinek Erdélyében forrtak, alakították át Alessandro Verri *Le notte romani* c. regényét magyar *Római éjszakákká*, melynek lapjairól a római tógás férfiak párducos, kacagányos vitézekként léptek elő, hogy a fórum helyett a megyeházán deklamáljanak, s a római bűnököt itthon erényekké magasztosítsák fel.

A magyar *Római éjszakák* a kései felvilágosodás egyik mindmáig figyelemre nem méltatott aktív tényezője, amely hídként ívelt át a hazai neoklasszicizmus és a nemzeti romantika között.

<sup>14</sup> Cserey Miklós levele Kazinczyhoz 1824 őszéről: „Hát a Kováts munkájára kaptál é praenumeránsokat? Kérlek, igyekezzél benne!” (Kazinczy Levelezés, 19. k. 189.)

## Dosztojevszkij művészi gondolkodásának karaktere korai regényi struktúrájának tükrében\*

„Szegény emberek”

KIRÁLY GYULA

„... az egészt atomjaira bontva próbálom megérteni...”  
(Dosztojevszkij: *Levelek*

I. kötet, 87.)

Dosztojevszkij negyvenes éveiben írt kisregényeivel jelenik meg az orosz irodalomban a realista regény második, szociálisan és pszichológiailag együttesen motivált vonulata. E regénytípus központjában a kisember, a nem-nemes csinovnyik, a plebejus intellektuel áll, s már nem az ismert, az önkényuralom által halálra ítélt nemesi hős, de nem is az öntudatos, társadalmi eszmékért küzdő raznocsinyec.

A kisember regényi sorsa ui. tragikus: érzelmi és intellektuális átélésének, érdeklődésének középpontjában pedig tragikus sorsának miértjei állnak. Az író önkifejezési lehetőséget is biztosít hőse számára azzal, hogy átengedi az elbeszélést hőseinek vagy egy hozzájuk közelálló elbeszélőnek. Ezzel a puskinigogoli elbeszélés hőisével szemben a kisember regényhőssé emelkedik, s ábrázolásával kapcsolatban az írói szándék is megváltozik: nemcsak humánus együttérzést akar kelteni az alacsonyrendűek, a szegények iránt. Dosztojevszkij korai regényeinek fókuszában nem a társadalom erkölcsi arculata vagy a kisember iránti együttérzés áll, alakjai sem csak valamely társadalmi réteg szociális arculatát mutatják be, s leplezik le, hanem szociális metszetben elemzik az orosz társadalmat. A kisember szociális viszonyait, tragikus sorsát s aktivizálódásának tudati következményeit egyaránt a nemzeti élet központi kérdésének látja és láttatja.

Ilyenformán alakul ki az a struktúra, amelyben a regény gerincét a feudális társadalom adta szociális kérdések képezik. A szociális indoklású tragikum megjelenítésével az író megkérdőjelezi a rendi társadalom megjavítására kialakított nemesi, felvilágosodott elképzeléseket: így erkölcsrajzi, szatirizáló hangból objektív, ironizáló tónusra vált. A társadalom kritikája itt már nem a közerkölcsre vagy a szociális rétegeket kifejező egyes típusokra irányul, hanem az emberi sorsokat meghatározó társadalmi struktúrára. A regény meséje így központi szerepet nyer a regény eszméjének kibontakozása szempontjából. A rendi társadalom struktúráját szublimálja a sorsokban regényszituációvá, az alakok öntudatának mozgásában pedig az orosz polgárosodás demokratikus rétegeinek tudati folyamatát rágadja meg.

Mindez meg is felelt a negyvenes évek össz-európai s benne az orosz polgárosodási mozgolódásnak, s egyben előszele is volt a felvilágosodás egy nem-nemesi — polgári — koncepciójának; sőt, az ember és a társadalom viszonya utópista szocialista, általában is szociális koncepciójú elképzeléseinek.

\* Részlet a „Dosztojevszkij a regényíró” című készülő monográfiából. (1965-ben, a Modern Filológiai Társaság ülésén e részlet alapgondolatát mondtam el „Dosztojevszkij mai értelmezői” címmel. Hozzászóltak Kardos Tibor és Gáldi László professzorok és Meszerics István tanársegéd.)



A negyvenes években Oroszországban felcsillantak a polgári kibontakozás lehetőségei, s ezt is jelezte Bjelinszkijék irodalmi köre, Granovszkij egyetemi előadásainak reformhangulata s az orosz utópisták — a petrasevisták „körösdije”. Dosztojevszkij már diákkorában megismerkedik ezekkel a nézetekkel, majd Bjelinszkij, utóbb Petrasevszkij körének aktív tagja lesz. Ugyanekze a polgárosodási lehetőségek a demokratikus városi tömegek és közép-retegek szintjén úgy jelentkeznek, hogy e tömegek figyelme szociális sorsuk igazságtalanságára s tragédiájuk szociális okaira irányul, megnő társadalmi felemelkedésüket és lehetőségeik tágítását sürgető igényük.

Ennek a folyamatnak művészi megragadása, felnagyítása, drámai sűrítése adja Dosztojevszkij korai regényeinek központi szituációját, s ennek a szereplő személyek nyelvén és fogalmaival történő kibontása válik az új típusú regény elbeszélő formájává.

Olyan társadalmi folyamat megjelenítéséről van itt szó, mely Dosztojevszkij korai regényeinek tárgyát képezi, s formailag az a jellemző rá, hogy nem a jellemek, hanem a szituáció-sorok szempontjából alakított: tehát a szubjektív elem objektív közegben nyilatkozik meg. Mindez egy olyan objektív esztétikai alapélményben fejeződik ki, amely nem az író eszményei, eszmevilága vagy nézetei ellenére jön létre a realizmus „győzelmeként”, hanem ellenkezőleg: a regény realizmusa jön létre az író fent jelzett haladó szemlélete folytán, amelyet a regényi gondolkodás segítségével alkot meg. Strukturálisan ez Dosztojevszkij regényeinek esetében alakjai szubjektív tudatának és sorsok objektív menetének dialektikus ütközéséből bontakozik ki, míg maga Dosztojevszkij mint író *a pszichológiai mozgás belső logikájával s az események szociális törvényszerűségeivel azonosul.*

Így a dosztojevszkiji módszer által az orosz regény a szociális és a pszichológikus kapcsolatában valósul meg. Dosztojevszkij a pszichológiai közelítés rendjében elemzi a szituáció-sorokat, s ilyen közvetettséggel közelíti meg a szociális törvényszerűségeket. Hőseinek tudatával szemben tehát indifferens, ironikus tud maradni.

Dosztojevszkij korai regényeinek elemzői eleddig túl nagy jelentőséget tulajdonítottak Dosztojevszkij kisember ábrázolásában a puskinii—gogolii hagyomány folytatásának. Egész sor elődeitől elütő poetikai vonásával mindmáig nem tudtak mit kezdeni, s inkább elmarasztalták miatta az író, ahelyett hogy sajátosságait, s azok miéértjét elemezték volna. Elítélően értelmezik pl. az elbeszélőforma megváltoztatását is; Dosztojevszkij ui. átlaghős szájába adja az elbeszélést, s formailag sehol sem tünteti fel írói álláspontját. A pszichológiai többletben is inkább az írónak a valóság talajáról való letérését sejtették, ahelyett, hogy a már Bjelinszkij megfigyelte összefüggést — az elbeszélő forma és a pszichológiai—szociális regény belső kapcsolatát kutatták volna.

Az utóbbi években ebben a vonatkozásban a szovjet irodalomtudományban komoly előrelépés történt. Nemcsak Bachtyin könyve, de egy sor azóta publikált munka is azt bizonyítja, hogy az újabb Dosztojevszkij-irodalomban sürgetőbb kérdésnek látszik Dosztojevszkij elbeszélő-eredetiségének megoldása, mint hagyományfolytató szerepének bemutatása. Pontosabban: megfordult a kutatás iránya; eddig Puskin, Gogol, a naturális iskola elbeszélő modelljeiből igyekeztek levezetni a dosztojevszkiji elbeszélést — most magának a Dosztojevszkij-műnek a struktúráját elemzik önértékűen, s csak ez után, mint egyenértékűt vetik egybe elődeinek elbeszélő struktúrájával.

Dosztojevszkij nemcsak mint művész zseniális, hanem korának egyik legkiválóbb analitikus elméje is. Ez nemcsak irodalmi-esztétikai elemzéseire, művészetének tudatossági fokára vonatkozik, hanem elsősorban regényeinek szociális és pszichológiai karakterére, tudatos regényépítkezésére. Művészetének legkorábbi — s egyben legmélyebb értékelői: Bjelinszkij, V. N. Májkov és Dobroljubov éppen ebben látják nemcsak a Puskin—Gogol vonal folytatójának, de ebben érzik igazán kortársnak is, s az orosz irodalom, az orosz regény új perspektívái megnyitójának, valamint az európai típusú, egyszerre szociális és pszichológiai-elemző, analitikusan építkező regény megteremtőjének.

\*

Az 1845-ös év orosz irodalmáról szóló áttekintésében, amikor az új irodalmi irányzat viszonyát vizsgálja az előzőhöz, Bjelinszkij ezt írja: „Ha megkérdeznének bennünket, hogy miben áll az új irodalmi iskola lényegbevágó érdeme, akkor ezt válaszolnánk: . . . abban, hogy az emberi természet és az élet legmagasabbrendű ideáljaitól az ún. tömeghez fordult, kizárólagosan őt teszi meg hősnek, mélységes figyelemmel tanulmányozza, és megismerteti őt saját magával. Ez jelentette véglegesen irodalmunk törekvésének tetőzését: ez azt jelentette, hogy az orosz társadalom tükre és kifejeződése lett, legelőbb nemzeti érdeket táplálva bele, hogy irodalmunkat teljesen nemzetivé, oroszá, eredetivé, önállóvá tegye.<sup>1</sup> Akkor fogalmazza ezeket a gondolatokat, amikor Dosztojevszkij és közötté a barátság a legélénkebb, amikor már megjelent a *Szegény emberek* c. regény, s Bjelinszkij köre a *Hasonmás* első töredékeivel ismerkedik. A fiatal író Bjelinszkij vonzza az új irodalmi iskolához, és előkelő helyet jelöl ki számára.

Néhány hónappal később az *Otyécsesztvennüje Zapiszki* (Hazai Feljegyzések) februári számában, közvetlenül Dosztojevszkij *Hasonmás*ának megjelenése után (a regényt 1846 januárjában fejezte be) Bjelinszkij, amikor Dosztojevszkij első kísérleteit igyekszik beilleszteni az orosz próza hagyományos vonalába (Puskin, Lermontov, Gogol), a kezdő író különös tehetségéről beszél: „Senki előtt sem lehet kétséges, hogy első jelentkezésnek a *Szegény emberek* és közvetlenül utána a *Hasonmás* — szokatlan nagyságrendű művek, és az sem, hogy még senki nem kezdett így az orosz irodalomban. Természetesen, ez nem egészen azt bizonyítja, mintha Dosztojevszkij úrnak nagyobb tehetsége lenne, mint elődeinek . . . bár . . . az ilyenfajta debütálás világosan mutatja, milyen helyet foglal el majd idővel Dosztojevszkij úr az orosz irodalomban, s azt is, hogy amennyiben nem is állt volna egy sorban elődeivel, mint egyenlő felekkel, bizony, sokáig kellene még várunk arra a tehetségre, aki nálánál közelebb áll hozzájuk.”<sup>2</sup> Ez az értékelés annál inkább is jelentős, mert ebben az időben már debütáltak a 40-es évek legtehetségesebb írói Scsedrin, Nyekraszov, Turgenyev, Herzen és a többiek. Közülük Bjelinszkij egyiket sem állítja egy sorba Puskinnal, Gogollal. A kortársak sem. Igazságosan ítélte Dosztojevszkijt a legnagyobb tehetségnek. Amikor a *Hasonmás* befejezése után felárgolnak a viták Dosztojevszkij tehetsége körül, Bjelinszkij már nagy jövőt jósol az írónak: „Ami a többség szóbeszédét illeti, hogy a *Hasonmás* rossz kisregény, hogy írója szokatlan tehetségéről szőtt híresztelések túlzottak — mind-

<sup>1</sup> V. G. Bjelinszkij: Polnoje Szobrányije szocsinyénijj. (Összes művei.) M. 1956. IX. 388. AN. CCCP (A továbbiakban ugyanez a kiadás szerepel.)

<sup>2</sup> Bjelinszkij, IX. 552.

evvel nem kell Dosztojevszkij úrnak törődnie: azok közé tartozik, akiknek tehetségét nem mindjárt ismerik fel és fogadják el. Pályája során gyakran fog olyan tehetségekkel találkozni, akiket szembe lehet vele állítani, de mindez azzal végződik majd, hogy azokról régen elfelejtkeztek már, amikor az ő neve még mindig eredeti fényében tündökölt.”<sup>3</sup>

Ezeknek a „híreszteléseknek” az oka abban rejlik, hogy mind Dosztojevszkij kortársai, mind a következő idők kritikusai számára, mind pedig azok számára, akik a 40-es évek irodalmának művészi ismertetőjegyeit Puskin, Lermontov és főleg Gogol életművéből és részben a naturális iskolából akarták levezetni, nehézséget jelentett a szerző álláspontjának elkülönítése, és evvel kapcsolatban a dosztojevszkiji regényben található elbeszélő mód sajátosságainak meghatározása.<sup>4</sup> Első benyomások alapján Dosztojevszkij korai regényeinek hősei sem intellektuális fejlődésük színvonalával, sem öntudatukkal nem válnak ki a kisembereknek abból a tömegéből, akik a 40-es évek orosz irodalmában a novellák és az elbeszélések hősei voltak. És így nem véletlen, hogy a kutatók és a kritikusok Dosztojevszkij korai műveiben a puskinsi és gogoli kisember-ábrázolás tradíciójának folytatását látták. De ha az elbeszélő mögött — akinek személye Puskinnál és Gogolnál az elbeszélés kiindulópontja volt — világosan érződik a szerzői attitűd, akkor Dosztojevszkij mint író, tudatosan nem avatkozik bele az elbeszélés folyamatába, sőt átengedi azt vagy a főhősnek (*Szegény emberek, Fehér éjszakák, A háziasszony*), vagy a másodrendű figurák valamelyikének (*Gyenge szív, Proharcsin úr, Nyetocska*), vagy pedig egy kimondottan elbeszélő-alaknak (*Hasonmás, Regény kilenc levélben*); s ezek intellektusa általában semmivel sem haladja meg a főhősök szellemiségét. Már maga ez az egy körülmény is kétséssé teszi, hogy Dosztojevszkij elődeinek akár csak műfaji vonatkozásban is egyenes folytatója lenne. Bjelinszkijre nincsenek tekintettel a mai kritikusok sem. Dosztojevszkij korai epikai szemléletét az írói ideálok és eszmék csökkent értékével magyarázzák. Pedig ha jobban meggondolják, nem mehetnek el észrevétlen egy ilyenfajta írói szemlélet előnyei és termékenységé mellett, mely aztán mind az orosz, mind a nyugat-európai regényben diadalmaskodik.<sup>5</sup>

Azzal, hogy regényeinek hőségé egy látszólag — szociális tekintetben — jelentéktelen és — intellektuális vonatkozásban — értéktelennek látszó hőst választ, valamint azzal, hogy nem avatkozik bele az elbeszélés folyamatá-

<sup>3</sup> Bjelinszkij, IX. 566.

<sup>4</sup> Az író helyzete a Dosztojevszkij-regényekben, valamint az elbeszélés formájának a problémája egyre inkább foglalkoztatja a kutatókat. L.: E. V. Tyuhova: Rolj avtora i kompozicijja obrazov v románe Dosztojevszkogo „Igyiot”. (Az író szerepe és az alakok megformálása Dosztojevszkij A félkegyelmű c. regényében.) Ucsonüje zap. Orlov. ped. in-ta 19. k. 1963. 81—123; V. A. Tunyimanov: Prijomü povesztvoványijá v „Kratkoj” F. M. Dosztojevszkogo. (Az elbeszélés módszerei Dosztojevszkij „A szelíd teremtés” c. regényében.) Vesztnyik Leningrádszkogo un-ta. 1965. N<sup>o</sup>2. Széria uszt., jázüká i lityeraturü. vüp. I. 106—115; V. Etov: Manyera povesztvoványijá v románe Dosztojevszkogo „Idiot”. (Az elbeszélés módja Dosztojevszkij A félkegyelmű c. regényében.) Vesztnyik Moszkobszkogo un-ta. Filológia 1966. N<sup>o</sup>1. 70—76; Ju. M. Praszkurina: Povesztvovátyel-raszkazcsik v románe F. M. Dosztojevszkogo „Bjelüje nocsi”. (Az elbeszélő-narrátor Dosztojevszkij „Fehér éjszakák” c. regényében.) Naucsnuje dokladü Vüszszej skolü. Filológicseszkiye nauki. 1966. 2. 123—135. és másokat.

<sup>5</sup> Ez az elbeszélő mód „az írótól idegen elbeszélő segítségével kifejtett” elbeszélés a továbbiakban a „szkáz” (elmondás) elnevezést nyerte az irodalomtörténetben. Ennek az elbeszélő módnak a kifejlesztője Leszkov és Remizov volt, korunk szovjet irodalmában pedig Szolzenyicin és V. Bjelov; bár Dosztojevszkijnél az elbeszélés struktúrája a szkaz-nál — mint az a továbbiakban cikkünkéből kiderül — jóval bonyolultabb.

ha, Dosztojevszkij megtalálta azokat az eszközöket, amelyekkel éppen olyan érdekessé és jelentőssé tudja tenni figuráit, mint a maga módján Puskin, Lermontov, Herzen és Scsedrin a nemesi-intellektuel vagy raznocsinyec hősoket. Annak ellenére, hogy ez a figura néha az antihős tipikus példája volt (Goljadkin, Sumkov, a *Fehér éjszakák* hőse), általuk Dosztojevszkij egy demokratikus rétegből jött aktuális korhőst lát meg, aki a 30–40-es években egész Európában most lépett a történelem színpadára, akinek sorsába és tudatába sok általános vonást belevihetett a XIX. sz. emberének sorsából és tudatából.

S mert nem vették észre továbbá ennek az új mai hősnak a regényi lényegét sem, korai műveinek kutatói nem tudták felfedni Dosztojevszkij epikus módszerének sajátosságait, megkísérelték azt kimutatni, hogy az elbeszélésben közvetlenül az elbeszélő hangot használó hős, illetve főhős szavaiban megnyilatkozik ez a „szerzői hang”.

Azok a kutatók, akik a szerzői álláspont kifejezését magában az elbeszélésben vélik meglátni általában elmarasztalják Dosztojevszkijt amiatt, hogy hősei állítólag irodalmiasak és gyakran az írói eszmék szócsövei. Ezek a kritikusok nem ismerik fel a tárgy kompozíciójának és a szituációsorok levezetésének kellő jelentőségét a Dosztojevszkij-regényben, hiszen az említett kifogásoló koncepciójában a tárgy a mű külső formájának egyik elemévé, pusztá konvencióvá válik. S közben nem veszik figyelembe a lényeges különbséget a közvetlen leíró és szatirikus műfajok, valamint a regényi műfajok között, ilyenformán az epikus műfajok elkülönítésére náluk csak formális ismertetőjegyek szolgálnak. Ebben az interpretálásban nem vetődhet fel az epikus forma és az elbeszélő módszer kölcsönhatásának fontos kérdése.<sup>6</sup>

Azok a kutatók, akik azt tartják, hogy a szerző a főhős vagy az elbeszélőhős személyében nyilatkozik meg, arra a következtetésre jutottak, hogy maga Dosztojevszkij süllyed alá ábrázolt figuráinak, hőseinek szellemi nivójára, magáévá téve azok eszmevilágát, ideáljait. Dosztojevszkij poétikája szerintük csak arra szorítkozik, hogy megvilágítsa a hősoek eszméit és ideáljait, az ábrázolt jellemek pozitív vagy negatív voltát. E szerzők munkáiból azt érezzük ki, hogy elmarasztalják az íróat amiatt, mintha az emberi természet negatív vonásait, összefüggéseit túlságosan sötéten látná. És akkor becsülik meg Dosztojevszkijt, ha néha azt vélhetik, hogy a Gyevuskin vagy Nyetocska típusú hősoekkel azonosul, de azonnal elítélik, mihelyt a Goljadkin- vagy Ordünov-féle eszmei szintre alászüllyedni látják. Ilyenkor a kutatók megítélésében — az írói magatartás közvetlen kifejezésének hiánya arról tanúskodik, hogy Dosztojevszkij nem tud megküzdeni azokkal az ellentmondásokkal, amelyekkel hősei birkóznak. Ily módon nemcsak az történik meg, hogy a közvetlen leíró elbeszélés és a szatirikus regények és novellák poétikájának principiumait vonatkoztatják a sajátos regényeire, és hogy Dosztojevszkij eredeti elbeszélő módszerének értékelése a gogoli és tolsztoji elbeszélő forma-típusai normatívájától teszik függővé, hanem megteremtik a regény műfajban megjelenő típus funkciórendjének helytelen értelmezését is, s a realizmus olyan megjelenésformáját kéri számon a regénytől, mely arra nem vonatkozhatik. A patológikus emberi jelenség ábrázolásában az egyetemes emberi természet megrágalmazását vélik felfedezni. Feltételezik, hogy az író figyelme az alakok

<sup>6</sup> Ugyanezt a szemléletet alkalmazta P. V. Annyenkov a 40-es években, *Ap. Grigorjev* — az 50-es években; hasonló módon interpretálták Dosztojevszkij korai regényeit az „új filozófiai iskola” képviselői, a freudi pszichoanalitikusok, és részben az „ideológiai regény” koncepciójának képviselői is.

jellemzésére összpontosul, nem pedig az egyéniség és a társadalom konfliktusából eredő emberi eltorzulásokra, amely így a fennálló és bírált társadalmi rend tagadása, elutasítása. Nem ismerik fel Dosztojevskij regényformájának egyik legfontosabb vonását, miszerint Dosztojevskij regényi módon értelmezi a jellemeket, azaz Dosztojevskij figuráit a személyiség és a társadalom kölcsönhatásaiban látja meg.<sup>7</sup>

Azon kutatók látóköréből viszont, akik határozottan elkülönítik a hősök és a szerző álláspontját, sőt elismerik a szerzőnek a hősökével egyenrangú álláspontját, kicsúszik Dosztojevskij művészi regénykoncepciójának két lényeges eleme. A regényforma ilyenfajta felfogásába nem fér bele az, ami csak sajátosan a tárgy és a szituáció elemzéséből derülne ki, hogy a jellemek és szituációk kölcsönhatásában nyilvánul meg a tipikus, vagyis a szociális és pszichológiai konkrétságban mutatkozik meg a regény lényegi mondanivalója. E kutatók elemzése fókuszában a regényalakok intellektusa áll, a hősök helyzetét, a mesét magát, tipológiai elemeket nem vizsgálja, s nem tekintik a mese síkján előhívott kölcsönhatását az írói álláspontnak, a figurák öntudatát a szituációsorok visszahatásának. A regény egy ilyen koncepcióban nem mint a művészi epika egyik műfaja jelenik meg, hanem mint a világról alkotott elképzelések több szólamú ideológiai vitaformája, amelyben mind a szerző, mind pedig a hős egyenlő joggal vesz részt. Ám a szerzői álláspont, ha analizáljuk, a mű egészében jelentkezik, és csak részben a hősök álláspontjában. Az tehát nem redukálható egyetlen összetevőre: a hős vagy a szerző egyenes beszédének tartalmára és formájára. Ha a művészet olyan szintetikus formájáról beszélünk, mint amilyen az irodalom is, az egész mű együtt hatásában kell az értelmet keresni, nem pedig — a zenéhez hasonlóan — csak a kifejező művészetekre jellemző formákban. Az elbeszélés formájának kérdése csak ebben az összefüggésben vetődhetik fel. És ahelyett, hogy megpróbálnák Dosztojevskij regényét az epika létező vagy lehetséges műfajai között elhelyezni, ennek a koncepciónak a képviselői az irodalmi struktúrákkal határos közegekben elemzik azt.<sup>8</sup>

A dosztojevskiji regényformáról vélekedők egy csoportja így hát szubjektív íróként lát Dosztojevskijben, mások viszont úgy vélik, egy objektív regényforma alkotója. Ez az ellentétes interpretálás az elbeszélő-struktúra analízisének a szerző és a hős epikai viszonyának, valamint a dosztojevskiji mű műfaji természetének más-más szempontú értelmezésén nyugszik.

Ehhez képest meglepő, hogy a XIX. sz. 40-es éveinek kritikája milyen pontosan értelmezte Dosztojevskij műveinek eredetiségét, amikor elkülönítette az író regényeit a kor szatirikus és erkölcsrajzi műveitől, és rámutatott, hogy Dosztojevskij mint író, fölötte áll hőseinek, sőt arra is rávilágított, hogy az író álláspontja és a hős álláspontja az elbeszélés más-más síkján

<sup>7</sup> Az irodalomtörténetben *Mihajlovszkij* kezdte ezt a kutatási vonalat, az ő koncepcióját vette át részben *V. Jermilov*, *Sz. Borscsjevskij* és még sok más Dosztojevskij-kutató is.

<sup>8</sup> Elsőnek ezt a koncepciót *Bachtin* fejtette ki (Problémü tvorcesztva Dosztojevskovo [Dosztojevskij művészetének problémái] L., „Priboj”, 1929. új bizonyítékokkal támasztva alá a maga teóriáját — Problémü poétyiki Dosztojevskovo, M. 1963. [Dosztojevskij poétikájának problémái]) — *Bachtin* észrevette a hagyományos Dosztojevskij-irodalomnak azt a hibáját, hogy a kritikusok Dosztojevskij hőseinek nézetei ellen hadakoznak, s nem tudnak különbséget tenni a hős és az író személye között. Azonban olyan koncepciót épít ki, amely szerint „a szerző attitűdjének” nem marad hely, s ezzel tagadja a tárgyat, a tipikusságot, a monológikus determináltságot, a művészet epikus formáinak — köztük a regénynek is — valóság-tükröző szerepét.

jelentkezik, s hogy a szerzőnek ilyenfajta jelenléte nem zárja ki a regény objektivitását, sőt épp így jön létre az objektivitás.

Bjelinszkij, amikor Dosztojevszkij első két regényét elemzi, azt írja, hogy bennük „... erős Gogol-hatás vehető észre, de ez a hatás csak a részletekre, a mondatszerkezetekre vonatkozik, s nem a mű koncepciójára, sem pedig a szereplő személyek jellemére. Ez utóbbi két vonatkozásban Dosztojevszkij úr tehetségét teljesen önállóan kell mondanunk.”<sup>9</sup> Néhány sorral feljebb pedig még konkrétan meghatározza a két író műfaji gondolkodásmódjának különbözőségét: „... Dosztojevszkij úr talentuma nem szatirikus, nem leíró, hanem a legmesszebbmenően alkotó természetű.”<sup>10</sup> Ugyanezt a gondolatot Dosztojevszkij és Gogol műveinek műfaji különbözőségéről V. N. Majkov, a 40-es évek utópista kritikusa így pontosítja: „... Dosztojevszkij úr elbeszélő módja par excellence eredeti, és a legkevésbé sem lehet Gogol utánzójának nevezni. Mind Gogol, mind Dosztojevszkij a valóságos társadalmat ábrázolják. Ám... az egyik számára az individuum, mint egy adott társadalom vagy egy adott társadalmi kör képviselője érdekes, a másikat a társadalom csak a személyiségre tett hatásában érdekli.”<sup>11</sup> Bjelinszkij még részletesebben Dosztojevszkij elbeszélő stílusát bontja ki: „A szerző hősenek kalandjait maga szerkeszti, beszéli el, de maradéktalanul a hős nyelvén és fogalmaival: ez egyrészt azt mutatja, hogy a humor túlteng tehetségében, valamint az élet jelenségei objektív szemlélésének végtelenül hatalmas tehetségét, azt a tehetséget, hogy úgymond, egy másik, tőle teljesen idegen lény bőrébe bújjon át.”<sup>12</sup>

Ebből a meghatározásból három elem érdekes számunkra: 1) Bjelinszkij a szerző álláspontját nem az elbeszélő-hős pozíciójában (nyelv) és gondolkodásmódjában (fogalmak) keresi, hanem az elbeszélés logikájában, a mesében („a szerző hősenek kalandjait maga szerkesztette mesében beszéli el”); 2) az elbeszélő mód lényegét Bjelinszkij az „objektív szemlélés” képességében látja, s ezt összeköti a Dosztojevszkij tehetségében „túltengő humor”-ral (azaz ebben is a szerzőnek a hős és a szituáció fölé emelkedni tudásával). 3) A kritikus különösen azt tartja fontosnak, hogy Dosztojevszkij, amikor részt vesz az elbeszélés logikai folyamatában „egy számára teljesen idegen lény” nyelvén és fogalmaival beszél, vagyis kettéválasztva a hős és a szerző pozícióját, Bjelinszkij elhatárolja megjelenési formáik szféráit is a regény struktúrájában. A hős önkifejezési szférájához számítja „a nyelvet és a fogalmakat”, a szerzői álláspont megjelenésének „a mélységesen emberi és patetikus kompo-

<sup>9</sup> *Bjelinszkij*, IX. 552. Bjelinszkijnek ez a cikke a regény új koncepcióját, s ennek a koncepciónak a jellegét vizsgálja, valamilyen okból kifolyólag azonban a kutatók csak kevésbé veszik figyelembe ezt a tanulmányt. *V. Vinogradovon kívül* (Szjuzset i architektonika romana Dosztojevszkovo „Bednijje ljugyi” v szvjazi sz váproszom o poétjike naturálnoj skolü. — Dosztojevszkij „Szegény emberek” c. regénye témájának és felépítésének kérdése a naturális iskola poétikájával egybevetve. — *Tvorcseszkij puty Dosztojevszkovo L. „Szejátyel” 1924.*) ezt a cikket részletesebben csak *V. Jermilov* érinti, elutasítva mint elavult véleményt. (*V. Jermilov*: F. M. Dosztojevszkij. M. 1956. 68—89.)

<sup>10</sup> *Bjelinszkij*, IX. 550—551.

<sup>11</sup> *V. N. Majkov*: *Szocsinyenyija v 2—h tt.* (Műveinek kétkötetes kiadása) Kiev 1901. I. 207. Majkov Dosztojevszkij elbeszélő módját „anatómiainak” nevezi szemben a gogoli „statisztikai” módszerrel. Említésre méltó, hogy Gogol irodalomelméleti segédkönyv tervében majdnem ugyanazzal a terminussal jelöli a különbséget a regény és a „hősköltmény kis formája” között, amelyhez a „Holt lelkek” is tartozik. *N. V. Gogol*: *Polnoje szobranyije szocsinyenyij*. M. 1952. 8:468—489.

<sup>12</sup> *Bjelinszkij*, IX. 565.

nens humorral való keveredését” tartja, egy másik helyen pedig egy „mélységesen tragikus színezet és hangnem” jelenlétéről beszél, amely — pl. A *Hasonmásban* — „a humor álarca mögé bújik”.<sup>13</sup>

Amint látjuk, a kritikus itt észreveszi Dosztojevszkij regényeinek belső struktúráját is, amikor éppen azt az újat emeli ki, mely az író és hőse álláspontjának viszonyát jellemzi ebben a regénystruktúrában, amikor hangsúlyozza, hogy az író elbeszélőmódja nagyobb objektivitást eredményez, mint elődeié, s ezt gazdagodásként könyveli el.

Bjelinszkij megállapításait Dosztojevszkij regénystruktúrájáról sajátosan egészíti ki P. V. Annyenkov irodalmi visszaemlékezéseinek egyik részlete, amelyben a memoáriró felidézi Bjelinszkij első közvetlen benyomását a *Szegény emberekről*: „Itt vannak ezek a jóhiszemű csudabogarak, akik elhitték, hogy szeretni az egész világot, minden ember különös öröme és kötelessége. És mégcsak fölfogni sem tudják, amikor az élet törvényszerűsége rajtuk is beteljesedik, és szó nélkül darabokra tépi őket!”<sup>14</sup> Nem kevésbé érdekes Annyenkov egyik 1849-ből való cikkének néhány részlete: a cikket az 1848-as év orosz irodalmáról írta. Benne megkérdőjelezi Dosztojevszkij elbeszélő stílusának művészi célszerűségét, de meglepően ő is — bár némileg naiv formában — feltárja ennek a módszernek a mechanizmusát, modelljét. Abban marasztalja el Dosztojevszkijt, hogy — miközben az elbeszélés menetét átengedi a hősöknek, eltúlozza „nyíltszívűségüket”. „A hős megjelenésének első pillanatától kezdve — mondja Annyenkov — a hős és az események között, amelyek hamarosan zajlani kezdenek körülötte, mintha valamiféle versenyfutás kezdődne: melyik tudja a másikat felülmúlni az ostobaságban...” A cikk további részében a kritikus még világosabban meghatározza az elbeszélés formai és tartalmi logikájának ezt az ellentmondását: „Mintha szándékosan állítaná az elbeszélés középpontjába az elbeszélőt (ti. Jemeljant a *Becsületes tolvajban*), s mintha csak azért: nehogy az elbeszélés formája harmonizáljon a tartalommal.”<sup>15</sup> Az tisztán látszik ennek a megállapításnak a hangvételéből, hogy maga Annyenkov nem tud elfogadni egy ilyenfajta elbeszélő stílust, de éppen úgy, mint Majkov vagy Bjelinszkij, világosan megérti sajátos természetét. Az 1840-es évek orosz és európai irodalmában jelentkező új epikus törekvésekből a korabeli kritikusokat és teoretikusokat valószínűleg éppen a regény és az elbeszélés *struktúrájának* kérdése izgatta a legjobban. Erre enged következtetni Gogol ez irányú erőfeszítése is<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Bjelinszkij, IX. 565.

<sup>14</sup> „F. M. Dosztojevszkij v vozspominánijjáh szovremennyikov” (F. M. Dosztojevszkij a kortársak visszaemlékezéseiben.) M. 1964. I. 128.

<sup>15</sup> Idézzük *V. Zelinszkij*: Kritycseszkij komentárij k szocsinyénijám F. M. Dosztojevszkovo (Kritikai megjegyzések Dosztojevszkij műveihöz M. I. 406—413.) könyve nyomán.

<sup>16</sup> Vö. Gogol műfajfelosztásával *N. V. Gogol Szobranijje szocsiny.* t. 11. 289—311. Gogol az elbeszélő költészetten belül sajátosan rendszerezi el pl. a műfajokat a tükrözés tárgya, az írónak a valóság ilyen vagy olyan aspektusa iránt mutatkozó domináns érdeklődése szerint. Ezzel nagyon is lényegesen viszi előre a műfajelméletet. Szerinte elbeszélő műfaj tulajdonképpen csak három van: hősi (epopeja), erkölcsrajzi (szatíra, idill stb.) és regényi; a *Holt lelkeket* pl. az erkölcsrajzi műfajok közé sorolja és nem a regényiek közé. Gogol lényegesen továbblép mint rendszerező ezen a ponton Hegel műfaj-műnem elméletén is. Műnemet tk. csak kettőt különböztet meg: lírát és epikát. A drámát két művészeti ág — az irodalom és a mimetika — szinkretizmusának fogja fel, de úgy, hogy e szinkretizmus irodalmi oldalán csak az objektív (epikus) műfajok, nem a szubjektív (líra) a forrás. Ezzel a hegeli líra-epika-dráma ismeretelméleti princípiumú felosztást borítja fel és cseréli

Dosztojevszkij regényeinek stílusa valóban új jelenség volt és a lényegben — a belső forma típusaiban — valóban különbözött Puskin és Gogol műveinek stílusától; de a külső részletekben nagyfokú hasonlóságot mutatott velük. Az olvasó számára nehézséget jelentett, hogy Dosztojevszkij stílusában elkülönítse az író a hőstől, hiszen Puskin és Gogol műveiben még nem történik meg a hős és a szerző álláspontjának felcserelődése magában az elbeszélés eszközeiben: az elbeszélést vagy maga a szerző első személyben vagy hozzá stílárisan közelálló elbeszélő valósította meg. Dosztojevszkij elbeszélésének módja az, hogy a hős vagy a hőshöz szociálisan és pszichológiailag közelálló elbeszélő fogalmaival gondolkodtat, és értékelteti a tartalmi történéseket a hős korlátozott világnézete és felfogása szerint; mindez az alakok és a szituációk szociális és pszichológiai objektívizálásának oly fokát eredményezi („az élet objektív szemlélésének végtelenül hatalmas tehetősége”), ahol már ellentmondásos magyarázatra nyílik lehetőség: romantikus „schilleri” elbeszélő módot lehet mögötte gyanítani, ahol a külön szerzői hang nem számít, vagy pedig nem vezet el a szerző és a hős állásfoglalásának lényegi elválasztásáig.

Olyan hőst tesz meg a regény központi figurájának, aki egyszer hüen, máskor meg tévesen tükrözi tudatában a valóságot, s ezzel tettei egyszer helyeslést, máskor iróniát, megint máskor meg sajnálkozást vagy felháborodást váltanak ki az olvasóból (különösen akkor, ha a hős átlépi nemcsak az írott, hanem az általános emberi-erkölcsi normákat is). Mindez azzal járt, hogy a szerzőnek a hőshöz, illetve az elbeszélőhöz való viszonyát az eszközök egész külön rendszerével kellett érzékeltetnie. Ez vonatkozott a hős, illetve az elbeszélő tevékenységére, gondolkodására, érzésvilágára, átélésére, még pontosabban az elbeszélés azon momentumaira, amelyek az elbeszélésben résztvevők szociális helyzetének és szellemi szükségének fogyatékoságaival voltak magyarázhatók.

Dosztojevszkij, mikor főhőséül csökkent értékű személyiséget választ, az elbeszélésben hőstét ennek „fogalmaival” és olyan tartalmi struktúrával leplezi le, mely a szerző magatartásának síkjában adott. De éppen ez a hős, a maga nem teljes értékű tudatával Dosztojevszkij regénykoncepciójának leglényegesebb komponense, ő jelenti a regényben a demokratikus tömegek, a szociális többség tudatának és világnézetének jelenlétét.

Az a művészi eszköz, amelynek segítségével Puskin a *Jevgenyij Anyegin*-ben és *A kapitány leányában* elválasztja az alkotói „én”-t a főhős „én”-jétől, az irónia. De a *Jevgenyij Anyegin*-ben az irónia elsősorban a „lírai kitérések”-ben jelentkezik, valamint az epikus elbeszélés menetének lelassulásában, vagy pedig a mű ironikus hangnemében nyilvánul meg. *A kapitány leányában* az irónia már jóval objektívebb formát ölt: az elbeszélő Grinyev figurájának devalválásában: az elbeszélésben történő eseménysor és annak a főhős által történő személyes értékelése szimultán együttfutásában. Vagyis, itt már az „objektív szemlélődés” valósul meg, mégpedig úgy, hogy az elbeszélés funkcióját formálisan maradéktalanul a szerzőtől eszmeileg idegen narrátor-hős veszi át.

Csakhogy Dosztojevszkij irodalmi fellépését a lermontovi regény is megelőzte. A *Korunk hőse* az alkotói nézőpontot — bár nagyon bonyolultan —

ontológiai princípiumúra. Terminológiája ugyan sokban ellentmondásos marad és jócskán keveri a műfajok tartalmi és történelmi formáinak szempontjait, mégis a XIX. sz.-ban ő jut (Bjelinszkijt és a forradalmi demokratákat sem kivéve) legmesszebb e műfajelméleti kérdéseket illetően, s mellé még a negyvenes években.



de mégis tisztán epikus eszközökkel közvetíti. Amikor megbontja az elbeszélés kronológiai időegységét, Lermontov egyúttal nem tartja magát az idő és az elbeszélés aspektusának egységéhez sem. Az elbeszélés menetének egyidejűsége csak a forma illúziója, hiszen lényegében az elbeszélés a hősről és az eseményekről különböző időkből született és most folyó elbeszélésekből vágja össze. Az elbeszélés fonalát ily módon a regényben egymást váltogatva három személy viszi: az írónak álcázott *elbeszélő* s a regény két hőse: *Makszim Makszimics* és a főhős — *Pecorin*. Az elbeszélés szimultán aspektusának bonyolult architektonikája az elbeszélés nem-szimultán keletkezése mellett lehetőséget nyújt az olvasónak, hogy az apercepció különböző szintjein tudatosítsa egy és ugyanazt a jellemet, egy és ugyanazt a szituációt, jöllehet az elbeszélés tárgya (a hős kalandja) többsíkú, az epizódok pedig tarkák és összegubancoltak. S ezeknek a különböző aspektusoknak a szintje nem egynemű, sem szociális szem pedig intellektuális értelemben. Ilyen epikai feltételek mellett a szerzői szándék megnyilatkozása számára a főhős és a hősök — többek között az elbeszélő — sorsának és magára eszmélésnek objektív logikája marad, mint kifejtési terület.

Puskin *Anyeginje* és Lermontov *Korunk hőse* között persze alapvető műfaji különbség fedezhető fel: Puskin az *Anyeginben* *erkölcsrajzibb* érdeklődést, Lermontov pedig *regényibb* szándékot árul el. Lermontovot hősenek egyénisége, Puskit hősenek szellemi arculata érdekli inkább. Ezért Puskin nemcsak hőse történetén keresztül, de első személyű lírai kitérései segítségével is, sőt majdhogynem ezekkel inkább hatol be a társadalom struktúrájába, veti fel az orosz élet problémáit. Míg Lermontov hőse sorsán és tevékenységén, Pecorinnak az elbeszélés folyamán kibontakozó sorsán keresztül veti fel ugyanezeket a problémákat.

Puskin és Lermontov hőseihez képest a dosztojevszkiji hős azonban összehasonlíthatatlanul alacsonyabb tudati színvonalon áll, már csak szociális helyzete miatt is. És éppen ennek a szociális helyzetnek a következménye, hogy a dosztojevszkiji hősök magára eszmélése telve van saját létük és a kor megoldhatatlan szociális problémájával. Már Puskin regényeiben a költő ironikus attitűdje például Anyeginnel és Grinyevvel szemben a szerző és a hős pozíciójának inadekvátságát jelzi, s ennek a szerző és a hős közötti távolság a forrása: a hőshöz — a nemesi származású intellektuelhez (Anyegin-típus) — való viszonyban rejtelkedő humor a szerző számára eszmeileg idegen hősré irányul, aki nem tudja tartani azt az eszmei mércét, amelyet a nemesség haladó csoportja elé állított az író. És ez az előfeltétele az ábrázolás objektivitásának, a hőshöz és sorsához való romantikus, schilleri viszony meghaladásának.

A társadalom megingathatatlan törvényei indokolják a Dosztojevszkij által feltárt világrendszerben, hogy kisemberei, raznocsinyec hősei képtelenek cselekedni, képtelenek megőrizni emberi önérzetük integritását. Dosztojevszkij hősei ebben a tekintetben sokkal inkább áldozatok, a sors játékszerei, hiszen nem nemesek, az elnyomott, demokratikus többséghez tartoznak. Az íróniának (írói távolságnak) tehát ebben a vonatkozásban nem volna semmi helye. Így hát az írónia ez esetben joggal irányul a hős naivitása, romantizmusa, hiszékenysége, patriarkalizmusa ellen; a gyávaság ellen, amely fél ráeszmélni önnön tragédiájára, s amely a kisember lázadását lefogja vagy eltorzítja. Amikor tehát Dosztojevszkij távolságot teremt hősével szemben, nem egyszerűen meghaladja a schilleri hősvizonyt, mint Puskin, hanem perszifálja, átültetve azt hősei valóságviszonyába; a hősök és a számukra létező

valóság viszonya „schilleri” — ezzel szemben ironikus Dosztojevszkij; ezzel szemben teremti meg a distanciát. Így érthető, hogy miért nem paradox Bjelinszkij megállapításában ez a két fogalom egymás mellett: az „iszony effektusa” és a „a túltengő humor”. (Bjelinszkij id. műve, 561, 665.)

Így hát Dosztojevszkij ábrázolásának objektivitását egy eredeti formájú humor és egy új elbeszélő mód segítségével éri el, amely alkotórésze Dosztojevszkij regénykoncepciójának: a külső szubjektív formát a tartalom „belső” objektív fejlődése tartja egyensúlyban, az elbeszélő sokszor zavaros eseményértékelését a szituáció valóságtörvényű megoldása, a cselekmény és a kompozíció elbeszélés mögötti eszközei kompenzálják — vagyis az elbeszélés szubjektivitását a külső és belső cselekmény objektivitása egyensúlyozza.

Ezzel az elbeszélés folyamán a cselekmény megkettőződik: a valóságos cselekményszituáció kibontakozása és elmondása (az elbeszélő, a hős vagy a vele azonos tudati szinten levő fiktív elbeszélő) megteremti ennek illuzórikus tükrét a hős tudatában — (s ennek a belső cselekményszituációnak is megvan a maga belső, pszichológiai „logikája”). A humorban és az iróniában jelentkező írói distancia ezt a két cselekményt különíti el úgy, hogy — a két cselekményszituáció közül — a valóságos cselekményszituáció az, amely kiinduló pontul szolgál az olvasó számára a mű megközelítésénél. A hős tudata s a szociális törvény — a valóságos cselekmény szintjén jelentkező illuzórikus cselekményszituáció pszichológiai „logikája” — állandóan ütközik, s ez a tudati cselekményben kialakuló illúzióból való magára eszmélés vagy az olvasó eszméltetése formáját ölti; jelenti ez egyúttal azt is, hogy az író nemcsak megkülönbözteti, hanem — az olvasó szempontjából — minősíti is a kétfajta cselekményszituációt.

A dosztojevszkiji elbeszélésmód különbözik tehát a puskitól vagy a lermontovtól. Vizsgáljuk meg most tüzetesebben Dosztojevszkijnek ezt az eredeti elbeszélő módszert első kisregénye, a *Szegény emberek* alapján.

Dosztojevszkij első regényének, a *Szegény embereknek* meséje akként épül, hogy az olvasó figyelmét az alakok egymás közti viszonyaira összpontosítsa. Ezért már a cselekmény úgy indul, hogy az első levelek olvasásakor tudomást szerünk róla, mi is a tulajdonképpeni kapcsolat a főhős, Makar Alexejevics Gyevuskin és a hősnő, Varenyka Dobroszelova között. A továbbiakban figyelmünket az író arra irányítja, hogyan is alakul a hősök sorsa, hiszen egymáshoz való viszonyuk már nem változik, annál több érdekes részletet tudunk meg tragikus sorsukról, az ilyen sorsot, sorsokat kialakító okokról, s arról, hogy miként értelmezik a hősök saját sorsukat. A regény központi témája: az élet s a hősöknek az a törekvése, hogy ebből az életből valamit megértsenek. A felhasznált külső irodalmi anyag — Puskin és Gogol kiselbeszélései — abból a szempontból válik érdekessé, hogy a „kisember” hősök sorsát hogyan értékeli a Dosztojevszkij-regény szereplői, ráébrednek vagy legalább ráéreznek-e arra, hogy saját tragédiájukat olvassák . . . Ez az irodalom egyszerre ellenpontozza és hangsúlyozza az alakok sorsában az általánosat, a megragadhatót, és azáltal, ahogy a hősök felfogják vagy fel szeretnék fogni a novellák értelmét, egyben saját sorsuk rugóiról alkotott elképzeléseik, eszményeik és törekvéseik is kifejezésre jutnak.<sup>17</sup> E két novella nem egyszerűen tükröt állít a hősök elé; hatásukra bonyolult folyamat indul meg, amelyben

<sup>17</sup> L. V. Vinogradov: Skola szentimentálnovo naturalizma. Evolucija ruszkovo naturalizma. L. „Academia” 1929. 291—388. Vinogradov „kontrasztos parallelizmusról” beszél, amikor a két novellának a regénybeli funkcióját elemzi.

a hősök tudata tükröződik — sorsukat megfejtendő. A dosztojevszkiji regény *meséje* és e mese *előadása* közti különbség ugyanolyan jellegű, mint amely a gogoli vagy a puskini elbeszélések igazi mondandója és a dosztojevszkiji hősök róla alkotott felfogása között feszül. Különösképpen igaz ez a bonyolultabb esztétikai szerkezetű gogoli műre. Itt Gjevuskin esztétikai felfogásában Dosztojevszkij mintegy elemeire bontja Gogol objektív és szubjektív, epikus és lírikus eszményét, s kifejti azt a szubjektív gogoli gondolatot, hogy a felettesnek jöttévő atyaként kellene beosztottjaival bánnia, megértőn segítenie a szegény embereket. Gjevuskin miközben azt a patriarkális óhaj-viszonyt fejezi ki, aminek a hüvkörében a regény végéig él — saját Credo-ját mondja el, s közben nem veszi észre, hogy a gondolat, amit kimond, a gogoli mű gondolata, s ő mintegy kifecsegte Gogol rejtett, patriarkális elképzelését. A *Köpeny* írójára támad, amiért ilyen kegyetlenül bünteti hőstét. Így Dosztojevszkij a a beépült irodalmi anyagot nemcsak szembeszögezi a hős sorsával, hanem a gogoli mű alapgondolatát saját hőse gondolataként persziflálja is, s így egyszerre nevet hősen, s a gogoli emberi és sors-koncepción. Nehéz egyetérteni tehát azokkal a kutatókkal, akik szerint Dosztojevszkij első kisregénye Gogolhoz képest a szentimentális regényirányzat felé való visszalépést jelent. Az igazság az, hogy Dosztojevszkij hőse valóban erősen hangsúlyozza a gogoli mű szentimentális másodvonalát is, de éppen hősének sorsa és illúzióinak bukása cáfol rá e szentimentalizmusra. Ezzel Dosztojevszkij parodizálja — csak úgy, mint nyílt levelében Bjelinszkij — a gogoli világfelfogást, a naiv, patriarkális nemesi államiság utópiáját, egy Nyugatos vitatkozik a Szlavofillel.

Az említett irodalmi anyag nem epizódszerűen illeszkedik az elbeszélés menetébe; jelenléte a regény belső struktúrájából fakad. Dosztojevszkij ugyanis a hősök sorsát elsősorban nem gondolatilag fogalmazza meg, hanem kompozicionálisan, az alakok önmozgásának elindításával, s annak következetes regényi végigvitelével. Ez azért ütközik látszólag komoly nehézségekbe, mert az elbeszélést nem az író vezeti egyes szám első személyben, még csak nem is egy, az írói intellektust megközelítő elbeszélő, hanem maga a főhős, aki miközben sorsáról és környezetéről látszólag beavatottként mesél, e sors és környezet számára érthetetlenül és kiszámíthatatlanul in statu nascendi alakul. Így aztán, hiszen levélformáról van szó, ha az események nagy részéről az egymás után következő levelekből értesülünk is, mégis sok a kihagyás, az elhallgatás. Ennek oka hol az, hogy a válaszlével eltéríti a hős gondolatát saját sorsa alakulásáról, hol meg az, hogy kettőjük viszonya megakadályozza a hőst abban, hogy olyan dolgokat mondjon el magáról, amelyek rossz színben tüntetnék fel őt partnere előtt. Így az olvasó nem kap mindig pontos információkat a hős sorsának alakulásáról, s nem is mindig kronológiai egymásutánban. Gyakran a hős egy jóval korábbi eseményre csak sokkal később, egy véletlen apropó kapcsán tér ki. Így aztán bármennyire is kronológiainak tűnik az elbeszélés fonalának vezetése, tulajdonképpen nem az: bármennyire pontosnak tűnik az információk egymásutánja, még sincs egymásutániság. Bármennyire meghatározott ez az információ attól függően, hogy milyen lelkiállapotban találjuk a hőst, mégsem a lelkiállapot az egyedüli meghatározó. A felölelt periódus minden eseménye valamikor felszínre kerül ugyan, de hogy mikor és mekkora igazságtartalommal, az korántsem függ annyira az elbeszélő hős intellektuális szintjétől, mint első látásra gondolnánk.

Ha úgy is tűnik, hogy a hős mint elbeszélő nem alkalmas arra, hogy a regény alapmondanivalójáról informálja az olvasót, mégis, ha a regény szer-

kesztésének mélyére tekintünk, kiderül, hogy ez a módszer felelt meg a legjobban a kisember regényhőssé emelése dosztojevszkiji koncepciójának. Viktor Sklovszkij elmésen mutatta ki könyvében, hogy Dosztojevszkij „kisemberei” összehasonlíthatatlanul intellektuálisabbak Puskin és Gogol kisember hőseinél. A kortársak azzal vádolták Dosztojevszkijt, hogy az emberek korántsem olyanok a valóságban, amilyenné ő csiszolja, intellektualizálja őket.<sup>18</sup> Csakhogy ezek a kritikusok tévedtek: Dosztojevszkij „kisembere” nemcsak áldozat, mint Puskiné vagy Gogolé, hanem a sajátos orosz viszonyok közt a XIX. század 40-es éveinek az a városi öntudatra ébredő rétege, amelyik a leghamarabb érzékeli Európa Tavaszának s az oroszországi intellektuális mozgalmaknak a városi tömegekre való befolyását, bár mint nem polgári, az államgépezethez egyénileg is egzisztenciálisan kötött réteg deformáltan fogadja be és alakítja át magában ezt a befolyást. Dosztojevszkij „kisember” hőse igazi regényhős, bár sorsa fölött nem tudati indítékai, hanem elsősorban egzisztenciális tragédiája uralkodik. Dobroljubovnak igaza van, mikor megjegyzi, hogy Dosztojevszkij tulajdonképpen nem magasítja fel hősei intellektusát, legfeljebb nyelviileg segíti őket abban, hogy gondolataikat kifejezzék, s nem is vádolja meg hőseit semmi olyasmivel, ami nem lenne rájuk, és a XIX. század emberére általában, mélységében jellemző.<sup>19</sup> Az író nem változtat ugyan önkényesen a hősök gondolkodásmódján, de hamis tudatuk fogalmait ütközteti a valósággal, így kényszerítve a hősöket, hogy maguk változtassák meg véleményüket önmagukról és a világról. Mindezzel párhuzamosan alakul az olvasó véleménye is, miközben feltárul előtte a hősök sorsa, a hol patetikus, hol komikus küzdelem, amelyet azért vívnak, nehogy olyannak kelljen látniuk a világot, amilyenek az sorsukon keresztül mutatkozik. Az írói attitűd, az írói distancia azáltal valósul meg, hogy az olvasó az elbeszélés belső logikája folytán nem az alakoknak ad igazat, bár többé-kevésbé szimpatizál velük, hanem sorsuk alakulásának, annak a tanulságnak, amit csak azért mondanak ki néha a dosztojevszkiji hősök, hogy aztán megijedve a kimondottak merészségétől komikusan visszakozzanak. Éppen abban rejlik a dosztojevszkiji regény struktúrájának eredetisége, hogy az író magával az objektívizált valósággal ért egyet; ebből az attitűdből fakad a tragikus hangnem, de az irónia is, amely az írot elválasztja hőseitől.

Hogyan valósul meg a regény struktúrájában ez a kettősség?

Az előzőkből már kiderül, az író úgy szerkeszt, hogy alakjainak gondolkodása, eszméi, érzésvilága, törekvése, ízlése necsak szubjektíve nyilatkozzék meg, hanem elsősorban a mű meséjében, epikus menetében. Sklovszkij figyelt fel először arra a furcsa dosztojevszkiji szerkesztésmotívumra is, hogy bár korai műveinek hősei miközben saját sorsukról vagy helyzetükről beszélnek, állandóan hazudoznak és bőbeszédűsködnek, de eme ártatlan hazudozás és bőbeszédűség közben el-elszólják magukat, s akaratlanul kimondják az igazat. Látnunk kell azonban, hogy az igazság ilyen véletlenszerű kimondása és a bőbeszédűség nagyon is összefügg egymással, egyik a másikat feltételezi. Sőt a bőbeszédűség fontosabb a dosztojevszkiji mű koncepciója szempontjából, ugyanis a mese alakulásától függően többféle funkciót visel; hol azt a célt szolgálja, hogy a nyilvánvaló és egyértelmű, a meséből evidensen adódó,

<sup>18</sup> V. Sklovszkij: *Za i protyiv. Zametki o Dosztojevszkom.* (Pro és kontra. Megjegyzések Dosztojevszkijről) M. 1957. 32.

<sup>19</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Pizma.* (Levelek) Pod. red. A. Sz. Dolinyina. M.—L. 1928. 1. 86.

de a hősré nézve túlságosan is kellemetlen igazságot oldottabbá, kevésbé tragikusná, a hős számára kibírhatóvá tegye (hiszen a hős maga beszéli el e szörnyűségeit is!), hol pedig az a célja, hogy a legmagasabb hőfokra érve, párját ritkító hátorsággal kimondja az igazat. A *bőbeszédűség kétarcúsága* jellemileg, pszichológiailag is indokolt a dosztojevszkiji műben, hiszen a hős határ-szituációba került, s egyrészt igazolni igyekszik magát, amiért az élet periferiájára szorult, másrészt, ezzel egyidőben, önmagának is ellentmondva bizonygatja, hogy tulajdonképpen nem szorult ő még egészen a periferiára.

Makar Gjevuskin számára Varenjka az utolsó lehetőség, épp ezért úgy kapaszkodik szerelmébe, mint fuldokló a szalmaszálba. Úgy érzi, ahhoz, hogy Varenjka őt megszeresse, csak néha szabad kimondania a teljes igazságot, általában azonban hasznosabb megszépíteni a szörnyű valóságot. Ez indokolt; hiszen nem Anyeginről vagy Pecsorinról, Kruciferszkajáról vagy Csatszkijról, Beltovról vagy Alekóról van szó, hanem a 14-ik osztály csinovnyik kisemberéről, aki bármennyire is tisztán látja egy-egy adott szituációban saját helyzetének tragikumát, annak szociális és társadalmi eredőjét, mégsem leplezheti azt le teljes nyíltsággal annak a veszélye nélkül, hogy egzisztenciáján csorba essék, hogy Akákij Akákijevics sorsára jusson. Ez a helyzeti hátrány természetesen jócskán magyarázza az indulatot, amelyet a társadalom szociális egyenlőtlensége vált ki a kisemberből, de azt az erőt is, amellyel a kisember igyekszik elfojtani magában ezt az indulatot.

A bőbeszédűség tehát a regény szituációjából és a jellemekből egyaránt következik. A hős bőbeszédűségével hol valami nyilvánvaló, önmagáért beszélő tény próbál meg nem történetté vagy legalábbis szebbé varázsolni, hol pedig éppen ellenkezőleg, olyasvalami mellett kardoskodik, ami nyilvánvalóan nem igaz, viszont az ő teóriáját gyönyörűen igazolná. Ha az előbbi esetben Makar Gjevuskin kissé neveltségessé és szánalomra méltóvá válik is a szemünkben, ez utóbbiban sokszor bátor, igazi hőssé emelkedik. De mert a mesében — a szerelmi histórián keresztül — a főhős sorsának alakulásáról is szó van, természetes, hogy Makar Gjevuskin aszerint tagadja el a valóságot, illetve alkot a semmiből szép igazságokat, hogy várhatóan milyen visszhangot ver az majd Varenjka szívében. Így aztán Makar Gjevuskin nemcsak élete eseményeit magyarázza hol így, hol úgy, hanem ki is eszel olyan fordulatokat, amelyek véleménye szerint előnyösebb színben tüntetik őt fel a hősnő előtt. A regény olvasása közben az olvasó előtt egyre élesebben különül el egymástól két világ: a valódi és az, amelyiket a főhős közös, boldog életükhöz álmodik. Ez a kettősség nemcsak a hős hazudozásának s a tények igaz voltának ellentmondásából fakad (hiszen a hős maga is kimondja gyakran az igazságot, amikor az sorsa alakulása szempontjából látszólag közömbös). A mű mélyén a tények belső logikája és a hős ténybeállítás, valamint a gjevuskini öntudat és e tudat pszichológiai „logikája”, ritmikus ütköztetése munkál esztétikai céllal.

De kérdés: miként derül ki végül is a műből az igazság, a fantasztikusnak és a reálisnak, a ködösítésnek és az igazmondásnak ebben a bonyolult és szubjektívnek látszó bábéli zürzavarában?

Bármennyire is ellentmond a látszatnak: Dosztojevszkij első regényének tárgya szinte néhány alapmotívumra szétszedhető. Ilyen a sors, a boldogság, az éhezés és jóllakás, a ruházkodás, a szegénység és gazdagság. Gogol regénye egy köpönyegről szól — Dosztojevszkij regényét joggal csúfolták a kortársak a csizmáról szóló regénynek. Valóban, a főhős leveleiben teaivás, reggelizés,

talpalatlan csizma és más ehhez hasonló motívum bukkan fel újra meg újra. Mindez realista ábrázolási mód szülötte: a főhős érdeklődési köre leszűkült, gondjai ezekben a mindennapos tárgyi gondokban fejeződnek ki, mint Gogol hőséé a köpenyben. Gjevuskin el-eljut ugyan életének e tárgyai kapcsán általánosabb kérdésekhez is, de mindennapi gondjaitól véglegesen sosem szakad el, s rövid idő után újra visszatér élete alapmotívumaihoz. A hősök eszmevilága ismétlődő motívumokon keresztül nyilvánul meg. Ezek a motívumok egy bizonyos ritmust, ismétlődő rímelést hoznak létre, hol komikusan, hol tragikusan, hol groteszken, hol pedig líraian csendülnek fel, attól függően, hogy helyzetének vagy sorsának milyen interpretációjára kényszerül a főhős a mese menete folyamán.

Ha röviden vázolni akarjuk, hogy strukturálisan hogyan történik ez a motívumismétlődés, és fiktíve elfogadjuk, hogy a regényben vannak A, B, C, D, É, F stb. motívumok,<sup>20</sup> (csizma, tea, ruházat, lakás, hivatali sors, szerelem stb.), és azok A, B, C, D stb. szituációkban újra meg újra előfordulnak, akkor a következőképpen vázolhatnánk fel, hogy a dosztojevszkiji regényben mikor jelennek meg ezek a motívumok valóságos és mikor eltorzult fényben. Ha A szituációban A téma merül fel, a hős szépíteni próbálja az A témát, és nem engedi meg, hogy az valóságos fényében jelenjék meg az olvasó előtt; ha viszont B szituációhoz érkezünk, akkor a főhős a B tényt szépítgeti, de mivel elmúlt az A szituáció, az A témát öntudatlanul a legvakmerőbben leplezi le. Amikor pl. Varenyka megkérdezi Gjevuskit, miért vásárol neki ajándékot, vajon a csizmája rendben van-e, akkor természetes, hogy Makar Alekszejevics a lehető legjobb színben tünteti fel anyagi helyzetét Varenyka előtt. Ha viszont a társadalmi elosztás igazságtalanságáról beszélgetnek, arról, hogy miért a semmiházi emberek jut ki minden jó ezen a világon, a becsületesen dolgozó szegény ember pedig miért nem holdogul, akkor Makar Alekszejevics színesen ecseteli saját szegénységét szociális teóriájának bizonyítására. Gjevuskin számára mindig csak az az *egy* adott *szituáció* létezik, amelyben éppen igazát bizonyítania kell. Az olvasó számára a szituációk addigi összege plusz az adott. Arra nem gondol, no meg a természetes emberi feledékenység folytán el is felejt, mit írt az előző levélben. Nem így az olvasó. Amíg Makar Alekszejevics igazmondását pillanatnyi „lenni — nem lenni” érdeke vezérli, addig az olvasó pontosan emlékezik arra, mikor mit mondott már ugyanarról a témáról, mert számára esztétikai élmény hitelesítette azokat az összegző élmény részeként. Gjevuskin feledékeny, és sok esetben hazudik is: ártatlanul és szenvedélyesen. Minél beljebb hatolunk a regénybe, annál világosabban látja az olvasó nemcsak a világot, hanem Makar Alekszejevics hazugságait — sőt, e hazugságok belső mozgató rugóit is. Az író így a szerkezet által kettős esztétikai élményt biztosít az olvasó számára: egyrészt azt az élményt, hogy Makar Alekszejevics és a többi hős sorsával megismerkedhetünk, másrészt pedig az illúziók és a való világ keveredésének, váltakozásának élményét. A regényben két szüszé alakul ki: az illúzióké és a valóságé. S ha a főhős csak a regény végén meri is bevallani magának, hogy már korábban látnia kellett volna sorsának elkerülhetetlenségét, nem így az olvasó! Ő látja már akkor is, hogyan alakul majd a főhős sorsa, amikor azt a főhős még mindenképpen el akarja tagadni maga, levelezőpartnere, s mint elbeszélő, az olvasó elől is. A látszólag *szubjektív*

<sup>20</sup> A rövidség kedvéért feltételezen jelöljük ezeket A., B., C. stb. tematikus motívumoknak, a szituációkat pedig, amelyekben ezek a motívumok előfordulnak, jelezve, hogy éppen mi a leglényegesebb a hős megítélése szerint a szituációban, A, B, C szituációknak.

levélforma az ellenkezőjébe csap át, s az esztétikai *objektivitás* élményét biztosítja az olvasó számára. Egyszerre nyit lehetőséget mind az emberi sors, mind pedig az emberi tudat szintjén (mind szociálisan, mind pszichológiailag) átélni azt, ami történik.

Ez az esztétikai élmény nemcsak a mesében megragadott tragikus sors menete szerint alakul és válik egyre nyomasztóbbá, helyenként groteszkké, majd tragikomikussá, néha pedig líraivá. (Komikus lehet pl., ha Makar Alekszejevics egy önmagáért beszélő, az élet nyilvánvalóan rút és bántó jelenségét próbálja szépítgetni. De ha az illető jelenséget valamely előző levelében már élete egyik fájó momentumaként emlegette, s most szépíti, abban a pillanatban a szituáció tragikomikussá válik.) De nem is csak a tények és interpretációjuk feszülnek egymással szembe a regényben. Van egy mélyebben húzódnó vonala a műnek: az alakok viselkedésének pszichológiája, pszichológiai „logikája”, a lélek szociális és történelmi dialektikája. Az író nemcsak akkor derít fényt a tudat vagy a sors fejlődésének egy-egy fordulatára, amikor egymással konfrontálja, ütközteti őket, hanem akkor is, amikor hangsúlyozza bennük a pszichológiai igazságot. Ha az élet perifériájára szorult Makar Alekszejevics érvelése mögül hiányoznak is a tények, meglátásai mégis a tapasztalat hitellességével hatnak: az esztétikai élmény, a pszichológiai igazság biztosítja hitelüket. Ha pedig tényei látszólag alá is támasztják egy-egy jól sikerült hazugságát, ködösítése mögül annál élesebben világlik elő Gyevuskin karaktere, érzés- és gondolatvilága, pszichológiai igazának ereje.

Joggal érzi nem egy kritikus Dosztojevszkij esztétikai újszerűségét éppen ezeknek a pszichológiai szituációknak a megteremtésében. Már kortársa, Bjelinszkij, kiemeli a regény néhány valóban legjobban sikerült epizódját, ahol a hős szinte csupa értelmetlen kommentárral él, mégis olyan igazság rajzolódik ki a tények puszta közlésével, hogy mint Bjelinszkij mondja: nem is a humor, nem is a sajnálat, nem az együttérzés, de nem is a bánat, hanem az élet „szörnyűségeinek” hirtelen felismerése váltja ki az olvasó megdöbbenését.<sup>21</sup> V. N. Majkov, a kor utópista kritikusa, Dosztojevszkij jóbarátja említi éppen a *Szegény emberekkel* kapcsolatban, hogy mennyire hű Dosztojevszkij, az író, az élet pszichológiai igazságaihoz. Majkov a regény befejezését emeli ki, amikor Varenjka Dobroszelova a sok jóságért kénytelen azzal fizetni, hogy ő alázza meg legmélyebben barátját, hiszen Gyevuskin lehetetlent kér, azt, hogy Varenjka áldozza föl magát miatta.<sup>22</sup>

De a műnek nemcsak ilyen, a szerkezeti és pszichológiai felépítésből eredő igazsága van, hanem — amit Bjelinszkij európai szintűnek tart — mélyeséges szociális igazságtartalma. Bjelinszkij azt állítja, hogy ez a kisregény az első arra irányuló kísérlet, hogy az orosz irodalomban is létrejöjjön az európai típusú szociális regény. Az életeknek és emberi viszonyoknak az a modellje, amelyre a Dosztojevszkij-regény épül, valóban az újkori társadalmak szociális berendezkedésének modellje. Dosztojevszkij azért választ olyan típusú regényhőst, akinek sorsa szociális értelmű és eredetű, mert éppen a társadalom szociális viszonyaiban véli felfedezni az emberiség legnagyobb problémáit. Azért jut túl egyrészt a nemesi főhősű regénykoncepción, másrészt pedig a szociális novella szűkebb koncepcióján, mert úgy véli, hogy a kisember sorsán keresztül tudja a legmélyrehatóbban bemutatni a XIX. század társadalmi

<sup>21</sup> *Bjelinszkij*: i. m., IX. 564—565.

<sup>22</sup> *V. N. Maikov*: i. m. I. 208.

viszonyainak alapvető problémáját. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy bár Dosztojevszkij csak második regénye után kötődik formálisan is az utópisták köréhez, mégis, már első regénye megírása előtt átítatják nemcsak a kor irodalmi és forradalmi eszményei, de az utópista eszmék is. Bármennyire is vallási színezetűek ezek az utópiák és bármennyire nem mutatnak is kivezető utat, az oroszországi viszonyok között mégis perspektivikusabbá tették az írók szemléletét. Az egyik kiváló szovjet kritikus, Uszakina mutatta ki, hogy a XIX. század közepén indult nagy orosz regényírók szinte kivétel nélkül az utópista szocializmus jegyében kezdték működésüket.<sup>23</sup> Dosztojevszkij csak azáltal haladja túl mindjárt első regényével kortársainak ember- és világkoncepcióját, hogy a társadalmi haladás problémáit más összefüggésben látta meg és tárta fel, mint amazok. Társadalombírálatának filozófiai gyökerei az utópista gondolkodásban, illetve az utópista gondolkodás után bekövetkezett közgondolkodásbeli változásban kereshetők.

Egyes kritikusok abban vélik felfedezni Dosztojevszkij korai regényeinek nagyságát, hogy folytatta és elmélyítette a hagyományos kisember-ábrázolást. Mások visszalépésről beszélnek, Dosztojevszkij későbbi eszmei eltorzulásának gyökerét látva ebben a visszalépésben. Visszalépésről szó sincs, de ez utóbbi kritika jól sejti, hogy a dosztojevszkiji kisember valahogy más tőről metszett, mint a puskini vagy a gogoli, az ebben rejlő haladó momentumról azonban nem vesz tudomást.

Ha Puskin és Gogol a kisember tragédiájában valahogy azt csillogtatja meg, hogy a demokratikus rétegek embere is „ember” és a társadalom progresszióját az irántuk érzett humanitás jelenti, akkor Dosztojevszkij mintegy leszáll e demokratikus tömegek világába, és megérti, hogy a kisemberek iránt érzett humanitás semmit sem változtathat és nem is változtat ennek a rétegnek a sorsán. Puskinnál és Gogolnál a kisember ábrázolásának funkciója ennek a humanitásnak a kiváltása. Mindebből nyilvánvaló, hogy Puskin és Gogol, ha humorosra fordítja is a szót a kisemberről beszélve, ez a humor mindig fájdalmas, és korántsem válhat az egész elbeszélés attitűdjévé. Dosztojevszkijnél ez a motívum másodlagossá válik ahhoz képest, amit hősei tragédiájának elkerülhetetlenségével a társadalom berendezkedéséről mond az író. Dosztojevszkij célba veszi a kisember gondolkodásának minden alaptételét, kifigurázza szentimentális jóságát, bár nem feledkezik meg közben egy pillantra sem arról, hogy a kisember szentimentalizmusa, romantizmusa, jósága, filiszterisége is toronymagasan áll a felsőbb rétegek erkölce fölött. A dosztojevszkiji művekben valószínűleg ez az egyik legbonyolultabb és legeredetibb esztétikai nívó.

Indokolt hát, hogy visszatérünk a kortárs Bjelinszkij, Majkov, Dobro-ljubov interpretációjára, annak a veszélye nélkül, hogy elavult megállapításokat frissítünk fel. Bjelinszkij fedi föl ui., hogy nyílik meg a „rettenetes” pszichológiai igazság a hősök előtt — és a regény struktúrája által az olvasó előtt is.

Erre szolgál a regénybe épített külső irodalmi anyag is. Makar Gyevuskin nem képes fölfogni a gogoli elbeszélésben rejlő igazságot a történet „szörnyűsége” miatt, jobban kedveli a Puskin-hős szép, vigasztaló esetét. E látszólagos meg nem értés oka az, hogy a *Köpönyeg* túlságosan is emlékezteti a

<sup>23</sup> T. Uszakina: Petrasevci i lityeraturno-obsesztvennoje dzvisenyije szorokovüh godov XIX. veka. Szarátov 1965.



saját szociális körülményeire, életének elkerülhetetlen tragédiájára, amely elől menekülni igyekeznek, amelyről szeretne megfélekedni, becsapva másokat, még önmagát is.

A kisember tragédiája Dosztojevszkij regényeiben az antagonisztikus osztálytársadalmak emberének elkerülhetetlen tragédiája, amely a „személyiség költészetének” az „élet prózájával” való összeütközéséből születik, amikor a XIX. század elidegenedett embere, aki a valóságos életviszonyait tudatában fétiszálta, most összeütközésbe kerül ugyanezekkel a viszonyokkal. A pszichikum beteges eltorzulása, a hősök elidegenedettsége jelzi,<sup>24</sup> hogy az életnek számukra idegen és homályos logikája ellen minden erőfeszítésük eleve halálra ítélt. A katarzis nemcsak a Dosztojevszkij-hősök személyes tragédiájában adott strukturális okok felismerésének élménye; a személyiség törekvésének és a berendezkedés ezzel elletétesen ható mozgástörvényének tragikumát erősíti fel *szociális*, nem pedig etikai vagy politikai vetületben.

Dosztojevszkij korai regényeiben nem szerepeltet raznocsinyec intellektuelt, aki tudati, szellemi fejlődése során megközelíthetné a társadalom ama haladó rétegének a világfelfogását, amelyhez maga az író is tartozott.<sup>25</sup> Regénykoncepciója olyan hősöket kíván, akiknek öntudata és intelligenciája alig emelkedik az emberi sors törvényeinek, az élet szociális igazságának teljes vagy részleges felismeréséig. Dosztojevszkijt erősebben vonzották a kortársi öntudat tömegmegmozdulásban jelentkező formái, mint a 40-es évek orosz intelligenciája egy kis csoportjának helyzete, körülményei. A 40-es évek társadalmának legszegényebb rétegeit életkörülményei készítetik arra, hogy a kor általános szociális problémáit felvessék. Ezért éppen e rétegek tömegfejlődésének vizsgálata tette lehetővé Dosztojevszkij számára egy olyan típusú regénystruktúra kidolgozását, amelyben hűen, realista módon tükröződnek a demokratikus tömegek és a feudális társadalom közeli összeütközésének előjelei.

E jelenség ábrázolásának az orosz és az európai irodalom számára egyaránt felbecsülhetetlen értéke abban rejlik, hogy Dosztojevszkij a kisembernek a kor nagy szociális problémáihoz való közeledését nem teoretikus vagy politikai átélés, hanem a mindennapi élet, a pszichológiai megközelítés síkján ragadja meg. Ennek megfelelően az író a „szegény emberek” sorsának éppen azokat a tragikus momentumait választja regényei tárgyául, amelyek alkalmasak arra, hogy a szociális viszonyok rajtuk keresztül feltáruljanak.

Az alaptémával, a hős életének szociális vetületével párhuzamosan vonul a mélyebben fekvő másodlagos téma: a hős pszichológiai „kaland”-ja a számára idegen intellektuális tevékenység síkján. Ez a párhuzamos szüzsé egyrészt a hősnek önmagára és a világra vonatkozó hamis és igaz meglátásainak keveredéséből, másrészt a sorsában megnyilatkozó igazságok harcából fakad aszerint, hogyan értékeli ezeket az igazságokat a hős, aki egyben az elbeszélő is. A hős e tudati „kaland”-jának belső pszichológiai logikája a rendszer szociális berendezkedéséből fakadó egyéni tragédiájának függvénye.

<sup>24</sup> V. *Behtyerev* pszichiáter állapítja ezt meg, hozzátéve, hogy minden, ami patalogikus a Dosztojevszkij-regényekben — a szociális, esztétikai benyomást mélyíti. V. *Behtyerev*: O Dosztojevszkij. Publikácijá Sz. *Belova* i H. *Agitovoj*. Dosztojevszkij i hudozsesztvennája psichopatológia. (Dosztojevszkij és a művészi psichopatológia.) „Russzkaja literatura”, 1962. 4. 134—141.

<sup>25</sup> Vö. erre vonatkozólag *Király Gyula*: Hudozsesztvennaja sztruktura rannijih romanov F. M. Dosztojevszkovo. U isztokov objektivnogo románá Dosztojevszkovo. I. (Dosztojevszkij objektív regényének forrásánál.) Annales Universitatis Budapestinensis Sectio Philologica 1968. t. VIII. 123—137.

Az önmagával, a maga tragikus sorsával szembekerülő kisember rettegése hoz létre e hősök tudatában beteges torzulást. A tragikum a hősök irányában megtörik, groteszkbe fordul, lehántva az emberi személyiségek „prózájá”-ról a „költészetet”. A 40-es évek Dosztojevszkij-regényeinek állandóan ismétlődő témája és módszere az, hogy az író összeütközésbe hozza a hős ellentmondásos, hamis tudatát valóságos életének logikus menetével. A félig öntudatos, helyzetének középszerűségét azonban még önmaga és mások előtt is titkolni akaró hős úgy érzi, joga van ahhoz, hogy társadalmi és személyi „ambícióit” kiélje, hiszen erkölcsösebb az őt körülvevő embereknél. Igyekszik kibékíteni a fölé tornyosuló ellentmondásokat, vagy hol félénk, hol nyílt lázadással megoldani őket, hiszen emberi személyisége forog kockán; s ha nincs más megoldás, megalázkodik, s meghunyászkodva viseli el semmi voltát, életének tragédiáját. A hősnek ezek az ellentmondásos — különösen élete tragikus perceiben ellentmondásos! — reakciói, amelyek folytonosan ismétlődnek, s egyre mélyülnek, a tudat pszichológiai történetét alkotják. Ez a „történet” a „nyelv” és a „fogalom”, a dialógusok és a monológok síkján egyaránt játszódik. Így a *Szegény emberek* története a hős tudatának története is. Ez a tudat állandó ellentmondásban van a hős életének a mese során kibontakozó eseményeivel, s az olvasóban bizony kezdetben nehézséget okoz, hogy kibogozza, vajon mikor ítélte a hős helyesen, s mikor helytelenül társadalmi helyzetét, szociális viszonyait illetően. Minél mélyebbre hatol az olvasó a hős „fejtegetései”-be, az ellentmondás annál nyilvánvalóbb, s annál fényesebben világlik elő a szerző humora. Minél *szubjektívebb* az elbeszélés, annál teljesebben, erőteljesebben érvényesül a szerző *objektív* akarata, humorának határozott tendenciája. A humor a történet folyamán a szituáció jellegétől és az elbeszélés tárgyi kompozíciójától függően folytonosan erősödik. Az elbeszélés mint a hős tudatának fejlődéstörténete a benne rejlő írói humor, majd pátosz révén válik ellentmondásossá, de ugyanekkor e humor és pátosz biztosítja a pszichológiai történet és a való világ eseményeinek összhangját is.

Következésképpen a szerző humora nemcsak mély pszichológiai igazság hordozója, hanem az író szócsöve is. Dosztojevszkij műveiben is fellelhető a kisemmizettekkel való puskinsi, gogoli együttérzés. De Dosztojevszkij célja nem az olvasó együttérzésének megnyerése, hanem az, hogy a szociális ellentmondásokon keresztül az élet lényegére tapintson, bemutatva abszurditásának pszichológiai, gyakran patológiai következményeit.

A regény fentebb vázolt kettős struktúrája, síkjainak állandó változása, keveredése mint elbeszélő módszer lehetővé teszi, hogy a szerzőnek a hős tudati fejlődéséhez való viszonya is megváltozzék. Egyes kritikusok szemére is hányják Dosztojevszkijnek, hogy a szerzői, ún. „lírai én” nem állandó a regény folyamán. Valóban, az író elutasítja a közvetlen, a nem epikus elbeszélési módszert. Meggyőződhattünk róla, hogy a szerző és a hős formális egybeesése éles tartalmi különbözőséget takar: a hős naiv, a szerző ironikus, a hős emelkedett, az író a valóság adatainak birtokában a földön jár, a hős — romantikus, az író — realista. Mikor az elbeszélő hős eltorzítja a tényeket, a jelenségek közti viszonyokat, az olvasó észreveszi a füllentést, s az íróval együtt nevet vagy elszomorodik, felháborodik vagy lelkesül annak az esztétikai élménynek a hatására, amelyet az élet igazságának a feltárása nyújthat, mégha kegyetlen, szörnyű is ez az igazság. Ez az írói attitűd, a szerzői szándék ilyenfajta objektívizálása lehetőséget nyújt arra, hogy az író a hős sorsának valódi történetét s az ennek ellentmondó tudati megnyilvánulásokat

egy elbeszélés keretében adhassa elő, s így fedje föl a maga „szerzői arculatát”.<sup>26</sup>

A társadalmi berendezkedés igazságtalansága nemcsak a szerző által diszponált tragikus történet révén tárul fel, hanem a hős „átkozott kérdései” is segítik a kibontakozást. Az emberi sorsok tragédiájának szociális magváig eljutva Dosztojevszkij már első regényében a szociális struktúra lényegére tapintott. Mindez világfelfogásának az utópista szocializmus gondolatához és ideáljaihoz való közeledését segítette elő.<sup>27</sup>

Dosztojevszkij teljességgel a hős kezébe adja az elbeszélés fonalát, de ami a tulajdonképpeni mesén kívül esik, a kompozíciót ő tartja kezében, így válik az olvasó számára nyilvánvalóvá az a tragédia, amelyet a regény szereplői nem érhetnek fel egész mélységében és teljességében. A szociális berendezkedés kritikája, illetve tagadása a Dosztojevszkij-regényekben különböző életsíkokon, a tudat különféle szintjein jut kifejezésre: az elbeszélő hőséén és a szerző, illetve az olvasóén. Tehát Dosztojevszkij az epika eszközeit úgy alkalmazza, hogy a végső soron kialakuló esztétikai élmény egészének a hős tudati fejlődése csak egyik komponense. Mikor a valóság a kisember minden törekvését, minden álmát lehetetlenné teszi, mindig jelen van az író is. A hősnek a világgal való összeütközései *szubjektívek*: a monológokban és a dialógusokban jutnak kifejezésre; a szerző ironikus állásfoglalása, a „szegény emberek” sorsának írói értelmezése pedig *objektív*.

Az író mondanivalója tehát nem direkt, hanem közvetett módon jelentkezik. A hős szubjektív tudati fejlődésének expresszív megjelenítése következtében tűnnek a Dosztojevszkij-regények a világirodalom legszubjektívebb regényeinek, Dosztojevszkij pedig — a legszubjektívebb írónak. Holott az ábrázolt valóság objektív tényei behatolnak a hős önkifejezésének szubjektív menetébe, és ezekből a tényekből fakad a regények lüktetése, ritmusa. A Dosztojevszkij-regények kifejező ereje a hősök „szubjektivitásából” ered, vagy ahogy maga az író mondja: „fogalmaikból”. Ezek a „fogalmak” mint a világ kifejezésének külső formái — szubjektívek, s ezt a szubjektivitást sohasem közömbösíti közvetlenül valamiféle „racionális” (Dosztojevszkij kifejezése) szerzői beavatkozás. A regény struktúrájának a mélyén, a hős tudata és sorsa esztétikai megjelenítésének síkján már az író objektív akarata uralkodik, „az objektív szemlélet hatalmas képessége”,<sup>28</sup> amely erősebb és súlyosabb, mint a hősök szubjektív szemléletmódja.

Ez az a módszer, amellyel Dosztojevszkij nemcsak az orosz regény, hanem a regényírást általában forradalmasította. Az írói attitűdöt, amely a Dosztojevszkijt megelőző regényben nagymértékben a lírai kitérőkben jutott kifejezésre, ő az epika síkján bontakoztatja ki. Ennek következtében, ha a hős szociálisan és pszichológiailag determinált keretek közt cselekszik, gondolkodik, örül vagy szomorkodik is — az olvasó, bár együtt örül és szomorkodik a hőssel, mégis egyre erőteljesebben határolja el magát a hős ítéleteitől és szemléletétől, felfogásától, de álmaitól és törekvéseitől is. A regény megoldása bonyolult, többsíkú esztétikai élményben részesíti az olvasót, aki együtt érez a hőssel, de egyszerűen el is ítéli őt, megérti szenvedésének legrejtettebb okait is, az erkölcsi megsemmisítés, az embertelen társadalomtól való elidege-

<sup>26</sup> *Dosztojevszkij kifejezése*: Piszma I. 82.

<sup>27</sup> Lásd idevonatkozólag recenzióink: Novaja knyiga o russzkij utopisztáh. (Új könyv az orosz utópistákról) „Acta Literaria” t. 9. Bp. 1967. 337–342.

<sup>28</sup> *Bjelinszkij kifejezése*.

nedettség okozta fájdalmat és szégyent. Az emberi sors törvényszerűségeinek felismerése egyszerre tölti el az olvasót fájdalommal — s a felfedezés örömeivel.

Végső soron kiderül, hogy a hősnak a világról alkotott hamis felfogása strukturálisan egységbe fonódik sorsának valódi alakulásával, valamint a regény egészének mondanivalójával, de ez a mondanivaló dezilluzionáló, romantikaellenes. Bonyolult regénystruktúrájával Dosztojevszkij új, objektivizált formát talált az írói „én” megszólaltatására. Éppen ezért játszik olyan döntő szerepet korai regényeiben az alapszituáció *cselekménybeli megoldása*. Hiszen a *Szegény embereket* a szüzsében kibontakozó sors avatja — hőseinek hamis tudata ellenére — nyilvánvalóan realista művé. A „mese” igazolja vagy cáfolja a hősök által interpretált eseményeket. A felmerülő szituációk megoldásának a hősök vágyaival, illúzióival törekvéseivel való ellenpontosítása a kézzel fogható valóság megjelenési módja a regényben. Annak az igazságnak, amely a hős tudatától, és a szerző teoretikus szemléletmódjától is viszonylag független. A korai Dosztojevszkij-regények témája, fő problémája tehát nemcsak a valóság, „a valóság kitapintása” az írónak és az olvasónak a hőshöz való ironikus, távolságot tartó attitűdjén keresztül, hanem a „sors”, az emberi élet objektív menetének felfedése, amely az adott társadalomban nem tűr semmiféle álmodást, semmiféle illúziót. Dosztojevszkij azáltal, hogy írói meggyőződését nem „lírai” síkban, hanem az epika síkján juttatja kifejezésre, az ábrázolt jelenségek törvényszerűségei által lépésről lépésre ellenőrizni tudja saját meggyőződésének, ítéleteinek, regényének hőseiről és a világról alkotott véleményének helyességét. Saját véleményét Dosztojevszkij sohasem adja közvetlenül, teoretikusan hősei szájába, s így az előbb említett „automatikus” önellenőrzés teljes mértékben érvényesül a 40-es években írt regényeiben. A hős önkifejezésének, megnyilatkozásának szubjektív voltát az író már említett objektív szemlélete egyensúlyozza. A szubjektív levélformát pedig — amely külsőleg kapcsolja be az olvasót a regény eseményeibe — nem egy ellenkező irányba ható, de ugyancsak szubjektív írói meggyőződés tartja egyensúlyban, hanem a jellemeknek és magának a szituációnak pszichológiaiailag és szociálisan indokolt mozgása, amelynek a logikájában ott rejtőzik az írói vélemény.

Így született az a csodálatos harmónia, amely már az első Dosztojevszkij-regényekre is jellemző, amelynek láttán a legjelentősebb kortárs kritikusok megérezték, hogy Puskinhoz és Gogolhoz hasonló, sőt idővel őket is meghaladni képes nagyság tűnt fel az orosz irodalomban.

A dosztojevszkiji regények kifejezési formájának és epikus struktúrájuk objektivitásának megítélésében az irodalomtörténészek közt kétféle vélemény alakult ki. Az egyik vélemény nem különbözteti meg a hősök eszméinek külső megjelenítési formáit a mű belső, az írói szubjektum diktálta építkezésétől. A kutatók másik csoportja pedig nem vesz tudomást az önálló szerzői szubjektivitásról, nem azonosítja azt az epika eszközei kialakította belső formával.

A valóságban Dosztojevszkij regényeinek külső, formai megoldása a legszubjektívebb, belső logikája pedig a legobjektívebb íróvá avatja.

Dosztojevszkij első regényének eredeti formája esztétikai, s mindennekelőtt műfajbeli novumot hozott az orosz és a világirodalomban egyaránt. Dosztojevszkij sajátos regényformában való gondolkodását részletesen analizálva juthatunk korai regényei művészi struktúrájának, s e struktúra jellemzőinek megértéséhez.

Vizsgálódásunk eredményei tehát nem esnek egybe a Dosztojevszkij korai műveinek regénystruktúrájával kapcsolatos korábban említett vélemé-

nyekkel, ellenben sok hasonlóságot mutatnak a kortárs kritikusok értékelésével, ítéletével.<sup>29</sup> Mi Dosztojevszkij regényét objektív regénynek tartjuk. De ezt az objektivitást nem a „szerzői vélemény” hiányával magyarázzuk, s nem is azzal, hogy ez a „szerzői vélemény” egy, az elbeszélés folyamatába be nem avatott hős véleményén keresztül jut kifejezésre, de még csak azzal sem, hogy ez a „vélemény”, az író akarata a hősök véleményével egyenértékűen és egyenrangúan érvényesül, hanem azzal, hogy az író következetesen objektívizálja az ábrázolt valósághoz való írói viszonyát, mégpedig a regény epikus struktúrájába teljességgel beleolvasztva azt.

Dosztojevszkij kiúzi regényéből a „lírai”, azaz nem epikus elemet. A mű szubjektív külső formája: a hős önvalómsága, a levélforma, az elbeszélőnek a hős értelmi színvonalára való leereszkedése stb. — mind ugyanazt a célt szolgálják: hogy ez a szubjektivitás áttételesen művészileg még tökéletesebb objektivitásba torkolljék.

Az átlag kritikusok már az első Dosztojevszkij-regényt is értetlenséggel fogadták. Ezzel kapcsolatban a következőket írta bátyjának Dosztojevszkij 1846-ban: „A mi közönségünk ösztönnel rendelkezik ugyan, de mint minden tömeg, műveltségel nem. Nem értik, hogy lehet ilyen stílusban írni. Megszokták, hogy mindenütt az író fizimiskáját lássák, pedig én nem az enyémot mutogattam, ők nem sejtik, hogy Gjevuskin beszél, nem pedig én, s hogy egy Gjevuskin másként nem is tudna beszélni. A regényt hőbeszédűnek tartják, holott nincs abban egyetlen fölösleges szó sem.”

Mint láttuk a *Szegény emberek* példáján, az íróknak sok mindenben igaza volt: valóban mindmáig „az író fizimiskáját” keresik nemcsak Gjevuskinban, de következő összes regényének hőseiben is, s nem értik, hogy Dosztojevszkij nem „magát mutogatta” bennük, s hogy hősei saját magukért beszélnek, nem pedig az író helyett, s hogy e hősök másként nem is beszélhetnek. Ideje azt vizsgálunk most már, „hogyan lehet ilyen stílusban írni?”, és felhagyni azzal, hogy „mindig, mindenben” azaz az alakok erkölcsi-szellemi arculatában akkor is, ha nem erkölcsrajz a mű, az írói szándékot keressük; ideje ezt az írói szándékot ott ismerni fel, ahol az valójában létezik: ennek az újfajta művészi gondolkodásnak megfelelő esztétikai struktúrában, az alakok fizionómiája helyett az alakok sorsának szociális „anatómiájában”, tudatuk pszichológiai „logiká”-jában.

Erre vonatkozólag némi fogódzót 30 évvel e bátyjának írt levél után nyújt Dosztojevszkij, az *író naplójában*: „És micsoda ötlet, hogy a művésziesség kizárná a belső mondandót? Ellenkezőleg, a legmagasabb fokon belőle következik: Gogol *Levelei* . . . -ben gyenge, bár jellegzetes, a *Holt lelkek* azon részleteiben pedig, ahol Gogol kilép a művész szerepéből, s első személyben

<sup>29</sup> Korunk kutatóinak egész sora kezdte tanulmányozni *Bjelinszkij, V. N. Majkov, Dobroljubov* megállapításait, amelyek termékenyen hatnak a 40-es évek irodalmi irányzatainak s eszméinek jobb megértésében. Vö. *Ju. G. Okszman*: Piszmo Bjelinszkovo k Gogolju kak isztorieszkij dokument. (Bjelinszkijnek Gogolhoz intézett levele mint történelmi dokumentum.) L.: Ot „Kapitanszkij docski” Puskina k „Zapiszkam ohotnyika” I. Sz. Turgenyeva. (Puskin A kapitány lányától Turgenyev Egy vadász feljegyzéseii.) Szaratov 1959. 203—245. — *Ju. Mann, Valerian Majkov*: „Voproszű lityeraturű” 1963. II. 103—123. — *T. Uzakina*: Petrascvcű i lityeraturno-obscesztvennoje dvizsenyije szorokovűh godov XIX. veka. (A petrascvisták és a XIX. sz. 40-es éveinek irodalmi-társadalmi mozgalma) Szaratov 1965. — *G. N. Poszpelov*: Raszcvet krityicscszkovo realizma v russzkøj lityerature 40—60-godov (A kritikai realizmus felvirágzása az orosz irodalom 40-es, 60-as éveiben) M. 1959.

kezd ítélkezni, egyszerűen gyenge, s még csak nem is jellegzetes, holott az *Esküvő* és a *Holt lelkek* belső tartalommal leginkább telített, legmélyebb művei — hála a bennük életre keltett művészi típusoknak. Ez az ábrázolás, úgymond, szinte megüli az ember agyát hihetetlenül mély és minden erőt meghaladó kérdésfeltevésével, és a *legnyugtalanítóbb gondolatokat váltja ki* az orosz ember tudatában, amely gondolatokkal — ez világosan érződik — korántsem tud egyhamar megbirkózni; többet mondok: kérdés, hogy valaha is megbirkózik-e velük. Avszeenko úr pedig kiabál, hogy a *Holt lelkek*ben nincs belső mondandó! Vagy vegyük *Az ész bajjal jár* című művet — hiszen e mű minden ereje művésziileg élesen megrajzolt típusaiban és jellemeiben rejlik, s egyedül csak a művészi alakítás az, ami ennek a műnek egész belső tartalmát létrehozza, míhelyt Gribojedov kilép a művész szerepéből, s első személyben, a maga nevében, írói tudatának megfelelően kezd ítélkezni (Csackijnak, a komédia legrosszabbul sikerült alakjának szájában adva mondandóját), még akkori értelmiségünk képviselőinek szintjénél is jóval alacsonyabbra süllyed... Egy mű egész mélysége s egész művészi tartalma következőképpen csak a típusokban és a jellemelekben rejlik.”<sup>30</sup>

<sup>30</sup> F. M. Dosztojevszkij: Dnyivnyik piszatyelja za 1873 i 1876 godü XI. M. — L. 1929. 250. (Az író naplója 1873—76.) Az érintett „*Levelek...*” Bjelinszkij híres Gogolhoz írt levelét kiváltó műve. Amaz — Gogol világnézeti válságának dokumentuma, emez, Bjelinszkij levele, a 40-es évek végének forradalmi kiskátéja, Dosztojevszkij közvetítésével kerül a petrsevisták kezébe, néhány vitaestjük központjába.

## A német romantika itáliai tájélménye

RAJNAI LÁSZLÓ

A németség első találkozása Itáliával a hódító mohóság és barbár szépségimádat tragikus végű násza: a mediterrán táj első látványára már-már ellágyuló kimber és teuton törzseket — melyek kezdetben békén óhajtanának élni Rómával, ha ez megtűrné őket — Marius hadai semmisítik meg az i. e. II. és I. század fordulóján, oly szörnyű kegyetlenséggel, mintha sejtlenék az eljövendő évezredeknek az Alpokon túlról eredő csapásait. S pontosan kétezer esztendő múlva a George-kör exkluzív folyóiratának, a *Blätter für die Kunst*nak esszéistája abban látja valamennyi történelmi népi német közösség legelőkelőbb célját, hogy „— a kiegészülést keresse Délen, azon a Délen, hova német császáraink alászálottak, hogy a lényeg szerinti beavatás részeseivé váljanak, hova mi költők zarándokolunk, hogy a mélységhez megeljük a fényt —”. A német romantika itáliai tájélménye, e roppant időbeli és történelmi határok közé ágyazva, nem a lényegben, az északi ember elemi megrendültségében, hanem csupán korszerű jegyeiben mutat a nagy, egyetemes élményhez képest különbözőséget.

Az Itáliát képzeletben vagy valóságban járó, helyesebben odamenekülő német romantikusok két klasszicista és klasszikus előddel találkoznak: Winckelmann-nal és Goethével. A túlérett barokk mézcsorgató, kora őszit imitáló fényeiből egy elvont klasszicizmus abszolút, normatív esztétikája után sóvárgó stendhali iskolamester e téren kétségkívül az eredetibb szellem; a rendszer-telenül gyűjtött s gyakran tévesen agnoszkált antik leletek jellemzése során minduntalan tájélményeit szólaltatja meg. Mikor a Belvederei Apolló leírásával fárad, tüstént a körülötte pompázó „boldogságos Elízium” fényeit idézi, a „völgyek lehelletét” s az „olajfákra fonódó, örökzöld lombú, karesú venyigéket”, valamint a magas hegyek csúcsát, mert a márványistenség éppoly „derűsen és szenvedélyektől nem érintetten emeli homlokát”. — Az európai kultúra elhatározó, jelképes pillanatai közé tartozik, mikor az első weimari korszakának érzelmi zűrzavarából menekülő Goethe hegyi batárja átgördül a Brenneren, s egy szeptemberi reggel hűvös és ígéretes fényében a költő maga elé teríti az ülésen a klasszikus formára érett *Iphigenia* kézirát. Winckelmann olasz tájain még a nagy Lotharingiainak, az aranyos színeket kedvelő Claude-nak derűs és pittoreszk nyugalma fénylik, de Goethe Itáliája már a XIX. század pontos, realista igényű ábrázolásaihoz közelít.

A romantikusokat mindvégig izgatta és foglalkoztatta saját szemléletük és életérzésük ellentéte, a klasszicitás; sok más közt azért is mentek Itáliába, hogy a helyszínen küzdjék le az „ellenség” csábításait. Magukba olvasztani a teljes klasszikus örökséget, de romantikus módra: a Schlegel-testvérpár nyíltan hirdetett becsvágya. S mert a változhatatlannak hitt tájak mindig a frissen érkező utasok igényei szerint módosulnak, a romantikus Alpok,

síkságok és Appeninek, városok és tengeröblök az érzelmi perspektíva ugyanoly távlatában helyezkednek el, mint a hasonló látásmód szülte Kelet. Ricarda Huch pompás és érzékletes megállapítása szerint: a kor természethölcséleti felfogásához szó szerint illőn — ti., hogy az élet ingadozás két sarkalatos pont között — a romantikusok valóban két földrajzi pólus közt ingadoztak és utaztak. Észak és Dél különbsége, már-már irreális méretűvé duzzasztva, józan és mérsékelt goethei kezdeményezés után ennek a kornak válik lényegbevágó kérdésévé. A svájci Bonstetten *L'homme du Midi et l'homme du Nord* c. munkájának földrajzi alapvetésében e tájegységek lakóinak jellemzését kísérli meg; szenvedélyes vitapartnere, De la Motte Fouqué, e nagyon korszerű elmélethez bölcséleti alapot is teremt. Észak és Dél ellentétét az idő és tér antinómiájává mélyíti el. Észak az *idő*, a vágy, a gond és nyugtalanság földje — a Dél az egymás mellé rendeltség, a paradicsomi nyugalom, a *tér* hazája. „Aki a térben él, nyugvóhelyé varázsolja a világot — aki az időben, az zarándokútnak látja.”

Az itáliai táj romantikus látására ugyanaz jellemző, ami a romantika tájszemléletére általában. „A messzeségben minden költészetté lesz”, — írja Novalis —, „messzi hegyek, távoli emberek, távoli viszonylatok. Minden romantizálódik.” Jean Paul romantikusnak nevezte az alkonyi pírt, a hajnalit viszont magaszosnak s mindkettőt „a jövő zászlai”-nak; míg az alkonypír valami igen távolit jelez, a hajnalpír igen közelit. A távoli hegység romantikus, a közeli fenséges. Különbséget tesz a tájak plasztikus és zenei ábrázolása közt: ez utóbbi, mely az előbbivel szemben romantikus, nem a tájak tulajdon, megkülönböztetett képét nyújtja, hanem ahogy egy lélekben, érzésben, csodálkozó szempárban tükröződnek. Ludwig Tieck Sternbaldjának, az Itáliában vándorló festőnek csupán akkor tetszik egy táj méltónak a művészi ábrázolásra, amikor azt víz felszínén visszaverődve pillanthatja meg.

Az eltávolodást a goethei s még inkább a winckelmanni ideáloktól a pogány artisztikum és epikureista lázadás nagy Sturm und Drang-regényírója, Wilhelm Heinse indítja meg. A klasszicizmus plaszticitás-eszményével szemben a színek tündöklésében látja Itália lényegét: az ő Olaszországa kábitóan festői, s ez a színes látás csatolja művét a vérszerintibb romantikusok munkáihoz. Ardinghello, kit rendkívüli sorsa végül is keletebbre, a „boldog szigetekre” vezérel, híven ennek a különös és csaknem elfelejtett regénynek izgatott hang-ütésű, velencei kezdeteihez, egy lágyabb rokokó-mámor érzékibb zeneiségével, ugyanakkor modernné hevített tiziani tüzek visszfényével festi páradús itáliai látképeit.

A német romantika itáliai tájleírásai két fő csoportra, képzeletbeliekre és valóságosakra oszlanak. Életrajzi adatok híján e művek forrásait — a tájakat és a helyettük felgyúlt fantáziát — meg sem különböztethetnők egymástól. Illetve mégis: a képzelet szüleményeinek mi sem szab határt a fenséges vagy a groteszk irányában, s az éber állapot érzékléseinél sokkalta szuggesztívebb álmok törvényei e kísérteties víziókban is érvényesülnek. Jean Paul, megdöb-bentő éleslátással kifejtett távolság-elméletéhez híven, valóban egy ideális tájképfestő eszményi helyzetéből álmolja tájait: a *Titan* Albanója csaknem ábrázolhatatlan arányúvá növeszti az olasz Alpok és Appeninek csúcsait, s a fantázia művészeinek ösztönösen választott magaslati pontjairól kalandozik el tekintetével a Lago Maggiore, a hajnali Róma vagy Mola fölé. — E. T. A. Hoffmann, szeszélyesebb és vérmesebb temperamentumát követve, szívesen hocsátkozik soha nem tapasztalt részletek elemzésébe, de képzelete gyakran megtorpan, vagy a torzképnek minden realitást feloldó, viharos kacagásába torkollik.



— Eichendorff bájos Semmirekellője, mikor a holdfényes Campagnán és — megbocsátható tévedés! — a teljesen kihalt és elcsendesedett esti római utcákon bandukol, ifjú-, sőt gyermekkori ábrándot „realizál” az ösvények és utcák már biedermeieresen meghitt rajzában. — Legmesszebbre szökik az adatolható valóságtól, mégis leginkább megközelíti Hölderlin; Empedoklészről írott tragédiájában Szicília keleti partvidékének történelmi és bölcséleti tájai dicsőülnek meg. Az „agg tenger” örökkévaló zúgásában és a havas Aetna földöntúli szikrázásában az önnön tragédiáját könnytelen szemmel sirató, de az összeomlás előtt még roppant erőfeszítéssel leküzdő költő az istenek és gyermekek nyelvére fordítja a kövek, fák és patakok beszédét.

A nosztalgiák szülte lelkesedéssel nemcsak versenyez, hanem azt valódi megrendültségben gyakran felül is múlja nem egy zarándok hiteles beszámolója. Tieck *Sternbald*ja „klasszikus” e nemben, ám saját élményeinek színes villanásait szebben tükrözik egészen modernül tördelt szabadversei. A kelleténél egy árnyalattal irodalmiasabb ihletét Achim von Arnim komor szicíliai képei feledtetik; egyetlen méltó utóda, jóval később, a sötét és szenvedélyes Immermann: — Eichendorff sejtelmetlen csevegéséhez az ő pesszimista Róma-ábrázolása megdöbbenő és robusztus ellenkép. Heine iróniája megcsillan Veronában, de Genova látképét már egy igazi költő elragadó impressziói színezik. S nem természetese-e, csak a várhatónál még hevesebb indulatú a nyárspolgáriság poklából menekülő Grillparzer himnikus prózája az itáliai táj elemi tüneményeinek láttán? S ha Zacharias Werner, meghökkentő, de illő leleménnyel, saját lelkének képmását fedezi föl a Pontini mocsarakban, nyomban elárulja és igazolja, hogy az olasz tájnak van ereje és képessége a legegységibb anomáliákra is rezonálni. — Egész nemzedékek fájdalmas felzúdulását tolmácsolja W. v. Humboldt Goethéhez írott levelében, mikor Carlo Fea megkezdi ásátásait Róma szívében, s a Campo Vaccino századok óta cserjékkel és gazdag lombozattal borított omladékait az ókori Forum Romanum csupasz rommezejévé változtatja. A minden káékán csomót kereső Schopenhauer is megenyhülten, sőt felszabadultan dicséri Firenze városának olajfákkal és ciprusokkal övezett zöldhatárát, melyben az apró villák fehér vitorlások gyanánt vonulnak, s tisztelettel vegyes megindultsággal nézi Poszeidón városának görög templomait. Itália földjét és tájainak gyakran rejtőző nagyszerűségét azonban két tudós vizsgálja leginkább értő és megérző szemmel: mindketten a romantikában gyökereznek, de már távozóban, a búcsú mélabús gesztusaival. A Bázeltől jogi tanulmányok folytatására érkező Bachofen fedezi fel Dél-Etruria sírvárosainak puszta környezetét, s e nem látogatott, halotti vidékek komor pompáját méltató puritán beszámoló Arnim és Immermann realiztikus remekét koronázzák meg. Méltó hozzájuk az északi Gregorovius számos és rendszeres itáliai tájrajza: főművének, a Középkori Róma Történetének eszméjét egyébként a Város egyik legfestőibb pontjának, S. Bartolomeo hídjának múltakat idéző látképe sugallta.

Olyan nagy, nemzetközileg elismert neveket, mint Angliában és Franciaországban, a romantika német képzőművészetet nem termett. Ám szerényebb eszközeivel is — voltaképpen mindvégig a kísérletezés, útkeresés szintjén — folytatta barokk s részben klasszicista elődeinek szívvel és becsvágygal végzett munkáját: az örök Itália tájainak és monumentumainak felfedezését a piktúra számára. Ez a hasonlíthatatlan föld és látványai azonban nem az ő jószándékú, de középszerű alkotásaikból, hanem költők, írók és tudósok vallo-másos műveiből sugároznak az eljövendő századokra.

## Gobineau és az olasz reneszánsz romantikus képe

KOLTAY-KASTNER JENŐ

Arthur de Gobineau írói működésének kritikai vizsgálata valójában csak születésének százötvenedik évfordulója (1816—1966) kapcsán vett igazi lendületet. A maga korában nem számított az olvasott és még kevésbé a nagy-rabecsült írók sorába. 1882-ben Torinóban bekövetkezett halála után nagy kézirati hagyatéka utolsó szerelmének és bizalmasának, de la Tour grófnőnek birtokában el volt zárva Rómában a kutatók érdeklődése elől, míg Ludwig Schemann ezt meg nem szerezte a strasbourggi egyetemi könyvtár számára (1903), hol ma is őrzik.

Tőle és az általa már korábban alakított „Gobineau-Verein”-től indult ki Gobineau hírének terjedése, ami azonban főleg germán beállítottságú romantikus fajelmélete propagálását szolgálta, és a német nacionalizmus, majd háborús pszichózis szításának vált elméleti alapjává.<sup>1</sup> Ez jellemzi Schemann két kötetes nagy Gobineau-életrajzát és részben a hozzácsatolt kiadatlan iratok gyűjteményét is, bár ezek tudományosan alapvető értékűek.<sup>2</sup> Csak Elzásznak Franciaországhoz történt visszacsatolása óta helyeződött át a súlypont Gobineau egyéb, időt álló irodalmi munkáira s főleg az olasz reneszánszról írott művére, valamint munkásságának a kései romantika sajátosságait mutató jellemvonásaira. A fordulatot Maurice Lange strasbourggi professzor könyve jelentette, kinek korai halála után Jean Gaulmier vezetésével kutató gárda alakult, mely *Études gobiniennes* címen kiadványsorozatot indított meg hátrahagyott műveinek s kiterjedt levelezésének közlésére és kritikai feldolgozására.<sup>3</sup> Az így beállott

<sup>1</sup> Az 1853 és 1855 közt megjelent *Essai sur l'inégalité des races humaines* c. művet Pierre Belfond adta ki újra, s ezzel kapcsolatban Georges Laffly a *Revue des Deux Mondes* 1967. nov. 1-i számában kel védelmére a félremagyarázásokkal szemben, melyeknek tárgyává lett később.

<sup>2</sup> L. Schemann: *Gobineau, eine Biographie*. Strassburg I. 1913, II. 1916. A strasbourggi Gobineau-archívum története uo. I. 566 és kk. 11, 591. — *Quellen und Untersuchungen zum Leben Gobineaus*. I. Strassburg 1914.

<sup>3</sup> Maurice Lange professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg: *Le comte Arthur de Gobineau. Étude biographique et critique*. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Fasc. 22. Strasbourg 1924. — Jean Gaulmier: *Spectre de Gobineau*. Paris 1965. — Kivételt csak Albert Sorel és Eduard Schuré képezett. Utóbbi 1903-ban a *Revue politique et littéraire* júniusi számában (újra kiadva Précurseurs et révoltes c. kötetében, Paris 1904.) a La Renaissance-ról azt írja, hogy az „egy jós és poéta műve, egy-szóval egy lángelme alkotása”. — Az *Études gobiniennes* I. kötete 1965-ben jelent meg Strasbourgban. Gobineau franciaországi utóéletére vonatkozóan I. uo. 252. és Pierre Moreau bírálata-t Jean Gaulmier id. könyvéről: *Revue de Littérature Comparée* 1966. 431—436. — Gobineau levelezéséből már korábban megjelentek: *Correspondence entre Alexis de Tocqueville et Arthur de Gobineau (1843—1859)*, Paris 1908. *Corrispondenza fra Alexis de Tocqueville et Arthur de Gobineau*. Con introduzione e note di Michele Bocci. Milano 1947. *Briefwechsel Gobineaus mit V. H. Holland*. Strassburg 1911.

fordulatnak volt köszönhető a *La renaissance* kötet kéziratának teljes első francia kiadása is,<sup>4</sup> de az írónak az egyes fejezetek elé írott történeti bevezetéseit nélkülöző 1877-i párizsi őskiadásnak szövege századunk első évtizede óta elterjedt az egész világon, s az olasz reneszánsz ismerete fő népszerűsítőjének a szerepét tölti be ma is. Első magyar fordítása viszonylag igen korán, már 1904-ben jelent meg, s mind Székely István e magyarítása, mind Kuncz Aladár újabb munkája nagy elterjedtségnek örvendett. De Rózsavölgyi önálló kis kötetcskékből kiadta a mű öt részének mindegyikét is.<sup>5</sup> Egyéb műveiből szintén csak a legjobbak váltak olvashatókká magyarul: Az *Ázsiai novellák* három gyöngyszeme és *Parasztlázadás* címen Gobineau legjobb történeti regénye. Az író *Adelaide* című novellájának rövid bevezető tanulmánnyal kísért kiadása is magyar ember érdeklődéséről tanúskodik.<sup>6</sup>

Újabbban R. Guise felhívta arra a figyelmet, hogy nemcsak az olasz reneszánszról írott művének nagy elterjedtsége, de Gobineau nemzetközi síkon mozgó életpályája, sokoldalú nyelvismerete és tág irodalmi műveltsége is az összehasonlító irodalomtörténeti kutatásnak nem egy problémát kínál megvilágításra. Hagyatékának jó része — így szinte egész életében folytatott családi levelezése apjával és Caroline-hugával, mely eddig csak szorgos idézgetés tárgya volt — rendszeres kiadásra vár. Diplomáciai jelentései külföldi követségeiről csak részben ismeretesek.<sup>7</sup> Így teljes kép életpályájáról még nem választható fel, de a munka forrásnak indult.

Gobineau régi royalista családból származott. Gyermekkorában egy a heidelbergi egyetemen végzett La Coindrière nevű fiatalember került melléje nevelőnek és első olvasmányai az *Ezeregy éjszaka* meséinek bűvkörébe vonták,

<sup>4</sup> Jean Mistler gondozásában *La renaissance. Scènes historiques. Établissement du texte, introduction et notes par Jean Mistler. Grands et petits chefs-d'oeuvre.* Ed. Du Rocher, Monaco 1947. A műhöz tartozó történeti bevezetéseket először külön német fordításban L. Schemann adta ki („Originaleinleitungen Gobineaus.” Strassburg, Truebner 1913) majd franciául *Daniel Halévy* 1923-ban a *Collection des cahiers verts*-ben (Paris, Grasset) «La fleur d'or» címen. E néven szokták őket idézni. Olasz fordításban már korábban a «La renaissance» szerves részeként I.: *Conte di Gobineau: Il Rinascimento . . . Scene storiche con prefazioni dell'autore pubblicate postume col titolo «Il fiore d'oro», traduzione di Roberto Ortolani.* Milano (ed. Perinelli Casoni) 1945. — A strasbourgi levéltárban a mű és a bevezetések (Exposition 3486 és 3509 sz. alatt) külön kéziratkötegekként szerepelnek. L. J. Mistler, id. kiad. 444.

<sup>5</sup> *Gobineau J. A.: A renaissance. Történelmi jelenetek.* Fordította és jegyzetekkel ellátta Székely István. I—II. Bp., Franklin 1904; azután é. n. „Mindnyájunk könyvtára”, 1927, 1930-as évek, 1942; a *Michelangelo*-fejezet külön is. Magyar könyvtár (Lampel és Wodianer), Bp. 1922 — *Comte de Gobineau: A renaissance.* Fordította Kuncz Aladár. Bp. (Genius) Olcsó akció 13. sz. é. n., III. kiad. 1929, jó előszóval, névmagyarázó jegyzékkel és az 1492—1560 közti időszak kronológiai vázlatával. — Rózsavölgyi kiadásában, Budapest 1921: Savonarola, ford. Wildner Ödön; Cesare Borgia, ford. Wisingerné Mohr Margit; II. Gyula, ford. Nyírő Éva; X. Leó, ford. W. Mohr Margit; Michelangelo, ford. Wildner Ödön, 12-ed rétv, papírkötésű, csinos kiadás.

<sup>6</sup> A turkomán háború. Franciából fordította Gy. H. Budapest 1905; Gamber Ali története. Wien, Pegasus Verlag 1925, és új borítólappal Eisler-kiad. Bp. é. n.; *Parasztlázadás* (Halhatatlan könyvek. Szerk. Benedek Marcell), Bp. (Dante) é. n., II. kiad. 1930 (?) Az eredeti címe: *L'abbaye de Typhaines*; A samakai táncosnő. Szabó István fordítása. Olcsó könyvtár, 1937 — *Comte de Gobineau: Adéaide. Nouvelle inédite précédée d'une notice par André Hevesy.* Ed. de la Nouvelle Revue Française. Paris 1914.

<sup>7</sup> A *Revue de Littérature Comparée* a jelzett születési évfordulóra Gobineau-számot adott ki (1966. 3. sz.). L. ott R. Guise cikkét *Aux sources de l'italianisme de Gobineau* 362. és kk. — A Tocqueville-hez Svájcban az ottani állapotokról írott részletes beszámoló levelei; *Les dépêches diplomatiques du comte Gobineau en Perse, textes inédits, présentés et anotés. Préface de I. Hytier.* Genève, éd. Droz, Paris (Minord), 1959. nyújthatnak ez irányban némi képet.

melynek mély benyomásai továbbreztek egész életében.<sup>8</sup> Tizennégy éves korában kalandvagyó édesanyjával és nevelőjével Svájcba kerül, ahol a bieli gimnázium egy tanára a perzsa nyelv iránt ébresztett benne érdeklődést.<sup>9</sup> Korán megtanult németül és kezdte forgatni E. T. A. Hoffmann (1776—1822) fantasztikus-romantikus novelláit.<sup>10</sup>

Mikor azután hűgával, Caroline-nal együtt visszakerült volt királyi gárda-kapitány-apjához, egy kis bretagne-i városkában, Redonban új benyomások érik: hazájának történeti levegője veszi körül. Walter Scott és Byron felé terelődik a figyelme.<sup>11</sup> Egy Amélie Laigneau nevű lányhoz való vonzalma tizen-nyolc éves korában romantikus hangú szerelmi költeményeket csal ki lelkéből, s máris lázadozik az apai józanság ellen: egyedül két dolog érdekli az életben — írja —, miért kész mártíromságot szenvedni, a szerelem és a költészet.<sup>12</sup>

Ilyen szellemi poggyással és 50 frankkal a zsebében érkezik egy évvel később Párizs rengetegébe. Három éven keresztül a gázműveknél tengődik, mint tisztviselő, majd hat esztendőn keresztül a postánál van valami kis állása. De apjának és nőtestvérének írott levelei tele vannak önbizalommal, „Én”-jének szertelen kultuszával, költői tehetségének apostoli hivatástudatával, küzdenivágyással, lázadozással a maga kora ellen, a „mal du siècle” peszsimizmusával.<sup>13</sup> Tagadja Chateaubriand és Lamartine vallásos misztikáját s már azt vallja, hogy „isten az emberben rejtőzik, az ember őt magában hordja, eszközüül szolgál, és nem látja és nem érzi; nem kevésbé felemelő magunkba foglalni istent!”<sup>14</sup>

Balzacoz, Stendhalhoz érzi magát közel s Mérimée-hez, kivel később barátságba kerül. Hallgat keleti nyelvekről szóló előadásokat, tanul tovább perzsául, arabul. Magánúton 1837-ben hozzáfog az olaszhoz is, mire az első indítékot valószínűleg az ő kedves Hoffmannjának Itália-rajongása adta meg.<sup>1</sup>

<sup>8</sup> Biographische Skizze Gobineaus von der Hand seiner Schwester Caroline de Gobineau. Közölve: *Schemann*: Quellen i. m. I. Nouvelles asistiques. Paris 1876. Nouvelle édition précédée d'un avant-propos de T. de Visan. Paris 1935. Introduction I.

<sup>9</sup> *Gaulmier*: i. m. 33. kritikával fogadja Caroline-nak eme állítását, de — ha a helyi annalesek ilyen tanárról nem is tudnak — ez nem számíthat döntő érvnek.

<sup>10</sup> R. Bénizou: Une étude inconnue de Gobineau sur Hoffmann (Revue de littérature comparée 1966. 402—431.) c. cikkében számba veszi Hoffmann francia fordításait Loève—Veimars 1829—33-i népszerűvé vált kiadásától kezdve, melyekkel Gobineau szintén megismerkedhetett.

<sup>11</sup> *Schemann*: Biographie I. 38—43. — Byron iránti csodálata ugyanúgy végigkíséri életén, mint Dante és Ariosto nagyrabecsülése. Öregkorában mellszobrát is megfaragta. Uo. II. 454.

<sup>12</sup> E zsengek közlését l. *Schemann*: Quellen i. m. I. 126 és kk. — Lelkiállapotára vonatkozólag l. *Gobineau* két 1839-ből keltezett levelének visszaemlékezését. Id. M. Lange: i. m. 33.

<sup>13</sup> *Tocqueville* egy Gobineau-hoz intézett levelében óvja őt „a század járványá”-tól. Oeuvres complètes de Tocqueville. Paris (Gallimard) 1959. IX. Id. Études Gobiniennes 199. — Íme *Gobineau* leveleinek néhány kijelentése: La poésie est un culte pour moi (1839. okt. 31. Études Gobiniennes I. 182.) «Tout bien résolu, je me lance: arrive qui pourra, j'ai levé la bannière; or ça, en avant!» (1836. febr. 20. *Gaulmier* i. m. 137.) «Je dois réussir ou mourir.» (1836. jún. 5. uo. 113.) «Je ne désire rien au monde, comme le combat» (1841. jan 26. Études Gobiniennes, 194.) «... je dévoile à nu les vices du siècle pour me jeter des injures de la boue; je n'en batterai que plus fort et plus profondément. Si je suis poète, j'ai un devoir à remplir et ce devoir je le remplirai» (1838. apr. 5. Uo. 179.)

<sup>14</sup> Histoire des Perses. I. 513. Id. Lange; i. m.; *Schemann*: Quellen i. m. 261.

<sup>15</sup> A francia kritika túl óvatos Hoffmann hatásának értékelésében — 1838-ban a német és angol mellett már olaszból való fordítást is kész vállalni.

Hosszú próbálkozások után végül sikerül egy kis cikket egy folyóiratban elhelyeznie, s ez Mlle Fauveau Francesca da Riminit ábrázoló szobráról szól, ami elvezette Dante *Poklának* olvasásához. A következő, 1838. évben belemerül P. A. N. B. Daru gr. 1819-ben megjelent nyolc kötetes *Histoire de la république de Venise*-ének olvasásába, s abból merített témákat készülő feldolgozni: a chioggiai háborúról; V. Pál. pápának az egyházi személyek felett való bírászkodás kérdésében a velencei szenátussal 1605-ben kitört összeütközéséről, melyben a világi hatóság jogviszonyát Paolo Sarpi védte, s a Róma által kihirdetett interdiktum végül is kompromisszumos megegyezéssel végződött.<sup>16</sup>

Hoffmann Jacques Callot Firenzében dolgozó francia származású rézmetszőnek 1625-ben kiadott ötven, a Commedia dell'arte típusait ábrázoló metszetei közül nyolchoz fantasztikus metét költött *Prinzessin Brambilla* című kisregényében.<sup>17</sup> Benne a XVIII. századi olasz színházas ábrázolásához kapcsolta szimbolikus formában esztétikai hitvallását. A racionalizmus sivár szűrésége után — vallja itt Hoffmann — az irodalomnak fantáziára van szüksége, de azt élethumornak kell fűszereznie. Lelkesültség Itália és Róma iránt, a Commedia dell'arte nagyrabecsülése, Carlo Gozzi fantasztikus színműveinek csodálata s vele szemben Goldoninak hallgatással való mellőzése, valamint Pietro Chiari abbé tragédiái és a tragédia-szavalás groteszk modorossága ellen való ironia, olyan vonások a műben, melyekkel Gobineau teljesen egyetértett. Stendhalnak általa nagyra értékelt *Chartreuse de Parme*-jában (1839) is nagy szerepet játszik a Commedia dell'arte, hiszen Fabrice del Dongo épp egy Giletti nevű rögtönző színész megölése kapcsán kerül abba a bajba, mi a könyv fő témáját képezi. A későbbiekben Sanseverina hercegnő ilyen Commedia dell'arte darabokat rendez a páрмаi udvarban, bár a regény az 1815 utáni restauráció korában játszódik, mikor már nem volt divatban a színházas e módja, de voltaképp egy XVI. század végi olasz kis-udvar körülményeit, intrikáit, gyilkosságait, mérgezési ügyeit tükrözi, mikor az még nem született meg.

Hoffmann, Gozzi és Stendhal ébresztette fel Gobineau-ban az érdeklődést a Commedia dell'arte iránt. Maga is ír egy pikareszk regényt, melyben Scaramouche színésztársaival végigvándorolja Itáliát Velencétől Firenzén keresztül Nápolyig, megjegyezve, hogy könnyen kiterhetne a Commedia dell'arte részletes ismertetésére, minek előadói az ő színészei, s Gozzi *Memorie inutili*-jének szabad feldolgozásával regényes életrajzot formál.<sup>18</sup> Ugyancsak Hoffmannra vezethető vissza a kezdetben kedvelt keleti mesétől elváló olasz tárgyú költői elbeszélése, mely a XVII. századi költőnek és festőnek, Salvator Rosának a Mas'Aniello-féle 1647-i spanyolellenes nápolyi népi felkelésben való állítólagos kezdeményező részvételét tárgyalja I. énekében.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> L. Paolo Sarpi értekezését, Trattato dell'interdetto. — Schemann: Biographie I. 565. l. jegyz.

<sup>17</sup> Hoffmanns Werke, Berlin—Leipzig é. n. X. 23—127.

<sup>18</sup> Az első az Unité catholique 1843-i évfolyamában, a második P. M. jegy alatt 1847-ben a Le Nationale-ban jelent meg.

<sup>19</sup> Első költői művéből, a „Delfisa”-ból részleteket közölt Schemann: Quellen i. m. I. 129 és kk.; teljes szövegét kiadta Paola Borselli Ambri: «Poemi inediti di Arthuro de Gobineau. Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Vol. 75. Firenze (Olschi), 1965. Utóbbi ismertetése Études Gobiniennes 263—265. — Carlo Gozzi; Memorie inutili. A cura di G. Prezzolini. Bari (Scrittori d'Italia) 1910. — Salvator Rosának a Masaniello-féle felkelésben való részvételéről szól Hoffmann «Signor Formica» c. novellája is (Werke, VIII. 17—86). E tárgynak egyébként megjelent 1839-ben Párizsban Giovanni de Cecilia olasz emigráns tollából egy két kötetes feldolgozása, mit talán Gobineau ismerhetett. Salvator Rosa IV. szatírájában (La guerra) említi ezt a

Daru Velence-története viszont szította benne a Stendhal *Chroniques italiennes* által felébresztett csodálatot az olasz reneszánsznak tetterőtől és szenvedélytől duzzadó hősei iránt. A maga érvényesülésért küzdő tettvágyában és büszke öntudatában rokonságot érzett velük. Mikor arról van szó, hogy a baloldali *Quotidienne*-hez szegődjék el szerkesztőnek, melynek politikája royalista elveitől távol állott, condottierének mondja magát, aki híven szolgálja gazdáját, míg annak szolgálatában áll.<sup>20</sup> 1838 óta azt a tervet melengette, hogy megírja a XVI. századi nagy olasz reneszánsz-condottierék életrajzeit: Piccininóét, Strozziét, Sforzáét, Trivulzióét, Giovanni de' Mediciét, de „főleg a leghíresebbét valamennyiük közül, Cesare Borgiáét, „akit annyira gyaláznak napjainkban és gyaláztak a maga korában.” Kétségtelenül e szándék már magában rejti azt a csírárt, mely közel négy évtizeddel később a *La renaissance*-ban fog kiterjedésedni, mégpedig nemcsak tárgy, hanem a feldolgozás módjában is: „mindegyikük életrajzába bele fogom lopni egész felfogómat erről a csodálatos korról.” Ugyanabban a levélben, melyben Caroline-nak ezeket írja, arról értesíti, hogy épp Alviano életrajzát írja, s úgy érzi, valóságos műalkotást fog vele teremteni.<sup>21</sup>

Ez az életrajz, mely a tervezett nagy sorozathól egyedül készült el, komoly történeti tanulmány eredménye. Az *Unité* 1843. évfolyamában jelent meg; René Guise adta ki újra a *Revue de Littérature comparée* 1966. július – szeptemberi számában s állapította meg, hogy benne Gobineau felhasználta mindazokat a műveket, melyekre Daru *Histoire de la République de Venise*-jében hivatkozást talált, s melyek később a *La renaissance* fő forrásai közt<sup>22</sup> is helyet foglalnak.

Bartolomeo Alviano (1455–1515) Rómában az Orsini-család szolgálatában kezdte, mint condottiere, pályafutását, mi szembeállította a pápapárti Colonnákkal és VI. Sándor fiával, Cesare Borgiával. Életének nagy részét azonban a velencei köztársaság szolgálatában töltötte. 1508-ban Maximilián császár seregével szemben győzött az Alpokban. A következő évben az agnaddellói ütközetben francia fogságba esett, majd Velence szövetségesének, XII. Lajosnak és I. Ferencnek táborában küzdött, és a marignanói csatában (1515) jelentősen hozzájárult az utóbbi király győzelméhez. Működésének hátteréül tehát Savonarola, VI. Sándor és II. Gyula kora szolgált, azok az évtizedek, melyek Gobineau későbbi *La renaissance*-ának derekát képezik. A fiatal, kezdő íróra jellemző már, hogy a politikai történetet összekapcsolja a kultúrtörténettel, különös tekintettel az irodalomra és művészetekre, általános következtetéseket is vonva le a XVI. század jellemére vonatkozóan. Velencében Alviano megismerkedik Tiziánnal, Tintorettóval; az írók közül az akkoriban ott ünnevelt Aretinóval és a tudós Andrea Navigeróval. Gobineau kiemeli, hogy az egykorú irodalom és művészet ismerete a reneszánsz korban a közműveltséghez

---

felkelést. Gobineau költeményének első terve 1838-ra nyúlik vissza, s eredeti címe „Masaniello” volt, de csak 1842-ben fogott megírásához, és a további három énekben a cselekmény Manfredine grófnő fantasztikus történetével folytatódott. Így változott címe Le roman de Manfredine-re. — Gobineau pályakezdésének leveleit l. René Guise: már említett cikkén (Aux sources de l'Italianisme . .) kívül ugyancsak tőle «Le poète malchanceux ou les débuts littéraires d'Arthur de Gobineau» (Études gobiniennes 159–215.) — Schemann; Biographie I. 244.

<sup>20</sup> 1843. ápr. 17. Id. Lange: i. m. 55.

<sup>21</sup> Schemann: Biographie I. 196.

<sup>22</sup> J. B. Dubos: Histoire de la ligue faite à Cambrai. (1709); Paolo Giovio: Historiarum sui temporis (1552) francia fordítása; Andrea Navigero költői munkái (Opera omnia); Brantôme: Les vies des grands capitains étrangers (1540–1614); S. Sismondi: Républiques italiennes du Moyen Age (1818); Francesco Guicciardini: Storia d'Italia (1537–40).

tartozott. Szélesen ecseteli, hogy Alviano a Velence által neki adományozott pordenonei villában tűzszünetek idején valóságos kulturális és művészi központot alakított ki, módját ejtve, hogy Boccaccio *Decameronéja* és Tasso pásztor-drámája is szóba kerüljenek.<sup>23</sup> Alvianót humanista titkára, Giovanni Cotta és Navigero kíséri el hadi vállalkozásaira, hogy tanúi legyenek harci tetteinek.<sup>24</sup> De Gobineau azt is meglátja, hogy a XVI. század elején a condottierék hőskora már lehanyatlóban volt, mert a kalandor módjára gyakran gazdát cserélő típusát az egy fejedelem vagy köztársaság szolgálatában kitartó katona életformája váltotta fel. A stendhali világ elmúlását siratja, mikor felsóhajt: „...nem voltak többé hősök... a kis államok hanyatlásnak indultak; az idegen kényére-kedvére bánt velük. A kereskedelem pangott; a művészetek hanyatlottak és nemsokára azután, hogy eltűntek a condottierék, elmúlt mindaz, ami velük élt és virágzott: a gazdagság, bravúr, művészet, szabadság; nem maradt egyéb, mint egy termékeny föld és egy páratlan ég.”<sup>25</sup>

A condottierék hősi életstílusának csodálata és Hoffmann példájának követése elegyednek azután Gobineau-nak egy irodalmi kör szervezésére vonatkozó törekvéseiben. Hoffmann berlini házában 1816 és 20 között „Serapiongemeinschaft” néven gyűlt össze egy vidám, tréfára mindig kész baráti társaság, hogy irodalomról, művészetről, zenéről beszélgessen. Hoffmann, Gobineau-hoz hasonlóan — aki írói, tudós-, történész-, szobrásztehetséget érez magában — sokoldalú munkásságot fejtett ki életében: író volta mellett zenészerző, karmester, festő. Mint az általa alapított társaság összejegyzeteinek gyűmölcsét foglalta kötetekbe novelláinak jó részét *Die Serapionsbrüder* címen.<sup>26</sup> Gobineau 1840 tavaszától beszél leveleiben egy az ő ötödik emeleti szerény szobájában összegyűlő „Scelti” (Kiválasztottak) társaságról. Maxime Du Camptól, aki tagjai közé tartozott, tudjuk, hogy hivatalosan „les cousins d’Isis”-nek mondták magukat és tréfás olasz neveken szólították egymást.<sup>27</sup> Gobineau maga „Zuccarelli” néven szerepelt, talán nem is annyira a hasonló nevű XVIII. századi velencei tájképfestőre való emlékezésül, mint inkább azért, mert a szó a „zucca”-ra, tökfejre emlékeztet. Gobineau tréfái, szójátékai és ugratásai ugyanolyan fűszere volt a társalgásnak, mint a Hoffmannéi a maga barátai körében.<sup>28</sup> De egyéb példák is lebeghettek előtte: így Balzac „Tizenhármak társasága”, melyről *Histoire des Treize* című írásából tudhatott<sup>29</sup>, s úgy gondolom, a velencei Graneleschi-„akadémia” vidám társasága is, melynek összejegyzeteiről és *Atti Graneleschi*-kiadványairól Gozzi olyan színes leírást ad a *Memorie inutili*-ben.<sup>30</sup> „Nyolcan-tizen vagyunk — írja Gobineau összejegyzeteleikről —, beszélgetünk történelemről, filozófiáról, a jövőről... többségünk nemesi származású és művészember... néha felolvassuk, amit írtunk... nevetünk, hancúrozunk. Nincs közöttünk elnök, hanem dözse, akit Nagyságos

<sup>23</sup> De *Tasso* Amintája csak 1573-ban, *Giulio Cesare Scaligero* első hajszálhasogatón filológiai támadása Erasmus ellen, melyet rosszalóan említ, 1531-ben, tehát Alviano halála után jelent meg.

<sup>24</sup> *Daru* Velence-történetében Girolamo Fracastorót is kísérői közé számítja.

<sup>25</sup> Id. kiad. 401.

<sup>26</sup> Id. kiad. V—VIII. köt.

<sup>27</sup> *Souvenirs littéraires*. I. Paris 1882. 193 és kk. 205 és kk. — *Du Camp* visszaemlékezése és Gobineau válasza: *Gaulmier* i. m. 110—112. *Schemann*; *Quellen* i. m. I. 122—124.

<sup>28</sup> *Schemann*: *Biographie* i. m. I.

<sup>29</sup> 1833. Újból megjelent *Scènes de la vie parisienne* c. kötetében. — *Schemann*: *Biographie* i. m. I. 294.; Études gobiniennes 183, 185.

<sup>30</sup> Id. kiad. I. 219. és kk.

Fejedelemnek nevezünk és a dózsénak egy tanácsosa, aki hatalmát ellenőrzi. Három hónapra választjuk őket, szóval velencei köztársaság vagyunk a virágkorából . . . A scelti a lovagvilág leszármazottjai”.<sup>31</sup>

Gobineau egy *Scolastique* című költői művet olvas fel társainak, melyben a francia kritika Stendhal *Chroniques italiennes*-ének *Suora Scolastica* című novellájának feldolgozását sejtí. De gondolhatnánk talán Ariosto *La scolistica* című humanista komédiájára is, mely két egyetemista szerelmeiről szól fantasztikus szövevényel. Balzac befolyására vall viszont a fennmaradt *Les cinq* cím, mi valószínűleg öt társ közös munkájának a tervét takarja.<sup>32</sup> De végül is egy kiadatlanul maradt *Alexandre le Macédonien* után, mi első drámai próbálkozása, a „Cousins d’Isis” égisze alatt egyetlen munka jelent meg: *Les adieux de don Juan. Poème dramatique par A. Gobineau*, melynek vad romantikáját a *Revue des Deux Mondes* egy gúnyos kézlegyintéssel intézte el.<sup>33</sup> Pedig Gobineau nagy reményeket fűzött ahhoz, hogy a drámaírás, melyben egyedül Alexandre Dumas és Victor Hugo tartják a teret, bő lehetőséget nyújt a fiataloknak az érvényesülésre.<sup>34</sup>

Hogy Gobineau mindenképp rangot akart szerezni a francia irodalmi életben, annak ama irodalmi kritikák sorozata a legjobb bizonyítéka, mit 1841-től kezdve a zsurnalizmusban keresve érvényesülést, különböző, főleg royalista lapokban és folyóiratokban helyezett el, megválva korábbi állásától. Az első közülük az *Union catholique* 1842. június 4-i és 16-i számaiban jelent meg. Benne Hoffmann veszi védelmébe Walter Scott-tal szemben, aki a *Revue de Paris* 1829-i évfolyamában és a Loève-Weimars francia Hoffmann-fordítás előszavában bírálta novelláinak fantáziavilágát. Ez a tanulmány, mely csak megértelt elő a feledés homályából és szellemesen egy bírásági tárgyaláson elhangzott vádbeszédre felelet a védőügyvéd részéről, jelentős ama kritikai állásfoglalása révén, hogy egy író csupán saját esztétikája alapján lehet és szabad megítélni. Bennünket azonban leginkább az a Don Juan-, Salvatore Rosa- és Brambilla-novellákkal kapcsolatos ama dicsérete érdekel, hogy Hoffmann „meglátta Itáliát, mégpedig szigorú pontossággal látta azt meg egész valóságában, egyedül művészetének tükrében vizsgálva képét.”<sup>35</sup> Fontos kijelentés ez a *La renaissance* megértése szempontjából.

Az igen komoly Hoffmann-tanulmány után hasonló felkészültséggel ír a francia romantikának általa legbecsültebb íróiról: Balzacról, Stendhalról, Musset-ről, Mérimée-ről, Sainte Beuve-ről s a maga korában igen olvasott Louis Vitet-ről, akinek dramatisztált történeti jelenetei (*Les barricades*, 1826; *Les états de Blois*, 1827; *La mort de Henri III*, 1829) nagy befolyást fognak majd gyakorolni a *La renaissance* drámai műformájára és valóságot fantáziával keverő történetlátására.<sup>36</sup> Ezek sok éles megfigyelést tartalmaznak. Gobineau

<sup>31</sup> Id. Schemann: Biographie I. 89 és kk.

<sup>32</sup> Uo. 243.

<sup>33</sup> Uo. 271.; Schemann: Quellen i. m. I. 153.; Études gobiniennes, 198. — Hoffmann-nak egy szép novellája szól Mozart egy vidéki Don Juan-előadásáról: Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen. A »Phantasiestücke in Callots Manier«-kötetben. Werke, i. kiad. I. köt. 72–83.

<sup>34</sup> 1839. okt. 1-i levele. Études gobiniennes, 182.

<sup>35</sup> R. Béziau: id. cikk és kiad. Revue de littérature comparée 1966. 402. és kk.

<sup>36</sup> Schemann: Biographie I. 226–232.; Quellen i. m. 264 és kk. — Balzacról: «. nous ne serions pas surpris que la postérité en fût quelque jour le type même de l’auteur de romans.» Stendhalról: «. . . un écrivain qui sait parler d’une manière si puissante à la portion de nous-mêmes qui est la plus difficile à émouvoir et à frapper de sympathie.»



helyesen értékeli Balzac halhatatlan nagyságát, és elsőnek hirdeti Stendhal *La chartreuse de Parme*-jének kiváló alkotás voltát. De összefoglalóan is tárgyalja a francia romantikát, és annak alapján egy új irodalom kibontakozásának lehetőségeit veszi vizsgálat alá.<sup>37</sup>

Emellett bámulatosan sokoldalú az *Union, Unité, Quotidien, Le Commerce, Revue provinciale, Revue nouvelle*-ben kifejtett zsurnalisztikai tevékenysége. Ír politikai cikkeket: az elsőt a görög szabadságmozgalomról és Capodistria szerepéről a *Revue des Deux Mondes* 1841. április 15-i száma közölte, de annak szerkesztőjével, François Bulozzal történt összekülönbözése folytán azután a folyóirat lapjai és a Comédie Française kapui örökké zárva maradtak előtte. Ennek tulajdoníthatta a *Les adieux de Don Juan* említett kedvezőtlen bírálatát is. Ír beszámolókat Németországról és a Keletről. Névtelen vagy betűjellel ellátott cikkeinek kiválogatása a sokszor már csak igen nehéz utánjárással előteremthető újságszámokból a Gobineau-kutatás komoly gondját képezi. Közöl cikkeket a perzsa irodalomról. Hafis életrajzát fordítási próbákkal tűzdeli meg.

Mégis munkálkodásának középpontjába az 1843-ban megjelent olasz tárgyú *Scaramouche* után főleg a francia történet tárgyköréből vett feuilleton-regények kerülnek, melyek közül a legjelentékenyebbek az *Aventures de Jean de la Tour Miracle, surnommé le prisonnier chanceux* (*Quotidienne* 1846) és az *Abbaye de Typhaines* (*L'Union* 1849).<sup>38</sup> Az első a hugenotta háború idején, a második a XII. századi francia kommunák keletkezésének s a feudális tényezőknél a megerősödő, de az egyházzal szemben még nem elég izmos királyi hatalommal való küzdelme korában játszódik.<sup>39</sup> E regények két ponton is érintkeznek Manzolinak *I promessi sposi*-jával. Egyrészt ugyanolyan komoly történeti tanulmányok alapján igyekezik, Walter Scott merőben külsőleges történetábrázolásával szemben, a választott korszak legbensőbb jellemébe és igazi szellemébe behatolni, ami különösen a *Parasztháborúban* járt sikerrel. Másrészt tudatosan egy tág olvasóközönség műveltségét és ízlését törekszik nevelni. „A folytatásos tárcaregény — írja — társadalmi létünk jelenlegi pillanatában egy tökéletesült, szelíd színészű képekkel díszített ábécéskönyv szerepét játssza. Talán elérkezik majd egy nap, mikor ez a nevelés lezárul, akkor majd ezeket az elemista könyveket elvetik.”<sup>40</sup> Manzoni részben, az utána következő olasz risorgimentós regényirodalom (D’Azeglio, Grossi, Guerrazzi) egészen így vélekedtek. Csak Gobineau érdeklődési körének ily irányban szűk voltával magyarázhatjuk, hogy sohasem kísérelte meg, hogy velük és az olasz romantikával megismerkedjék. Gobineau e regényeiben azonban kétségtelenül továbbfejlődik már az Alviano-életrajzban megnyilvánuló tárgyilagosságot igénylő történetsszemlélete.

Közben azonban, ha nem is az általa kívánt irányban, bekövetkezett az a változás, amely döntően befolyásolta további életpályáját. 1843-ban megismerkedett Alexis Tocqueville-el, a *Démocratie en Amérique* (1835—1840) szerzőjével, a képviselőház és akadémia tagjával, aki egy tervezett új művének anyag.

<sup>37</sup> L. «Une littérature nouvelle est-elle possible?» c. cikkét. Schemann: Quellen i. m. I. 256—262.

<sup>38</sup> Lange: i. m. 39.; Études gobiniennes 207. és kk.

<sup>39</sup> Az elsőnek új kiadása Paris, Grasset 1924. Benne a főhős II. Henrik halála után volt kedvesének, Diane de Poitier-nek anet-i kastélyában egészen ezeregyéjszakai kalandot él át. XX—XXI. fejr. 295 és kk. A másodiknak magyar fordítását idéztük.

<sup>40</sup> Schemann: Quellen i. m. I. 271.

gyűjtésében vette igénybe munkáját. Tocqueville az 1848. februári forradalom után a rövid életű Barrot-kormányban külügyminiszteri tárcát vállalt, s Gobineau-t kabinetfőnökévé tette meg. Így szerzett státusát Gobineau gazdájának visszavonulása után is megtartotta. 1849 novemberétől 1854-ig követségi titkár Bernben. Ez időközbe esik öt hónapi ügyvivői megbízata is Hannoverben. Német nyelvismerteinek ily érvényesülését követőleg azután perzsa tanulmányainak köszönhetve titkári beosztását (1855–58) ahhoz a teheráni követséghez, melyet később négy éven keresztül követi rangban vezetett (1861–1863). Utána még három követi állomáshely következett: Athén (1864–1868), Rio de Janeiro (1860–1870) és Stockholm (1872–1877). De legalábbis míg diplomáciai ügyvitelének aktái a maguk teljességében hozzáférhetőkké nem válnak, fenntartással kell fogadnunk T. de Visan ítéletét, hogy Gobineau „alkalmi diplomata, de mesterségbeli író”. Mindenesetre három évtizedes diplomáciai működése alatt a keleti nyelvészet, filozófia, történet és népjellem kutatása, görögországi tartózkodása óta pedig a szobrászat művelése foglalják el idejét, és számottevő irodalmi munka, életének egyik mesterműve, a *Nouvelles asiatiques* csak pályájának vége felé jelent meg.<sup>41</sup> Itália és az olasz reneszánsz iránti ifjúkori szeretete igazában csak az utolsó stockholmi években ébred újra, bár a romantikusok által nagyrabecsült két olasz klasszikus költő, Dante és Ariosto nem szűnt meg őt egész életében foglalkoztatni.<sup>42</sup> Nagy befolyással volt erre az újraébredésre ottani olasz követtársának felesége, de la Tour grófnő iránt támadt szerelme. Már szellemi beállítottságára legjellemzőbb regénye a *Les Pléiades* (1874) nagyrészt Itáliában játszódik, a *La renaissance* pedig 1877-ben jelent meg. Nem szabad azonban elfelednünk, hogy utóbbi művének nyomdába adása előtt Gobineau nem járt Olaszországban. Olaszul tanulásának első idejében, 1839 szeptemberében ugyan gondolt egy itáliai utazásra,<sup>43</sup> de az elmaradt; annak sincs semmi nyoma, hogy később svájci állomáshelyéről, leszámítva a Carlo di Barral Hannoverben megismert piemonti követ Beinette-i (Cuneo) kastélyában 1851 és 53-ban tett rövid látogatásokat, átrándult volna csak a Lago Maggiore „Isola bella”-jára is, melynek egy szállodájában indul meg három szellemi kiválóságnak, valami újfajta „scelti”-nek, egy angolnak, németnek és franciának beszélgetése, kiket azonban itt, az

<sup>41</sup> Gobineau: *Nouvelles asiatiques*. Paris 1935. — *Trois ans en Asie 1859; Religions et philosophies dans l'Asie centrale*, 1865; *Traité des écritures cunéiformes*, 1864; *Histoire des Perses* 1869.

<sup>42</sup> 1863. aug. 5-én ezt írja hugának: „Nem szándékozom az orientalizmusra korlátozódni. Most nagy vállalkozásba fogtam. „Kommentár Dante Paradicsomához” címen meg akarom írni a korai középkor szellemi fejlődésének történetét, megmutatva forrásainak nagy gazdagságát, azt az erőt, amellyel értékesítette az arabok és zsidók gondolatait, talpukra állítva őket . . . Nagy feladat ez, mit nem rövidített formában vagy képekben fogok megoldani, de nyomon fogom kísérni minden ideának történetét. Sok fáradozásra lesz ehhez szükség, de remélem, sikerrel fogok járni.” *Schemann*: *Biographie* i. m. I. 529. — A modern Dante-kutatás fontos problémáit felvető tervből azonban semmi sem valósult meg. A „rövidített forma” és „képek” említése a *La renaissance*-ban követett módszerrel való összehasonlításában és az ifjúkorában szándékolt condottiere-életrajzsorozattal való ellentétben nyer magyarázatot.

Ariostót Gobineau egy ízben „a háromszorosan is áldott nagy Ariosto”-nak nevezi (1840. júl. 12-i levél Caroline-nak. Id. *Schemann*: *Biographie* i. m. I. 299). A lovagregényről szóló dicséretnek közül álljon itt csak ez a kettő: „A valóságban nincs is a világon más a lovagregényeken kívül” (1863) „. . . mindég hatásuk alatt fogok maradni. akármit is mond a nagy Cervantes” (1876) *Schemann*: *Biographie* i. m. I. 624, 635. — Utolsó nagy költeményének, az „Amadis”-nak I. éneke egészen Ariosto-stílusú lovagregény.

<sup>43</sup> *Revue de littérature comparée* 1966. 364.

Ezeregyéjszakára való emlékezéssel királyi ivadékoknak („fils de roi”) és „calender”-eknek nevez.<sup>44</sup> E regényben előforduló környezetábrázolások (Firenze, Velence, Róma)<sup>45</sup> tehát ugyanúgy nem élményen alapulnak, ahogyan a *Scaramouche*-ban leírt itáliai tájak sem és ahogyan nem egyéni emléket idéz az Aviano befejezése sem az olasz föld és ég ragyogó szépségéről. Ezt a *La Renaissance*-szal kapcsolatban is meg kell állapítanunk. Gobineau csak 1876-ban utazott át először Itálián, miután Dom Pedro braziliai császárt elkísérte volt oroszországi és keleti útján, és Törökországon keresztül tért vissza Párizsba, majd stockholmi állomáshelyére. Akkor is, Brindisiben szállva partra, csupán rövid időt töltött Rómában, Firenzében és Milánóban. Mikor viszont 1877. februári nyugdíjaztatása után ez utóbbi várost újból meglátogatja, megrendült anyagi helyzetén ott Melzi grófnő síremlékének szobrászi munkáival való megbízatásának reményével gondolva segíthetni, majd de la Tour grófnőt követve Rómában teledgett meg (1877–1882), idegállapotából folyó pesszimizmusa már inkább szidalmakra, semmint dicséretre hangolta Itália iránt.<sup>46</sup> Carlo Mancini festőn és Arrigo Boito zeneszerzőn kívül nem tudunk olasz művészről, kivel közelebbi érintkezésbe került volna. Íróról egyről sem.<sup>47</sup> A tény, hogy Gobineau ennyire távol maradt az olasz táj, egykorú műveltség és jellem megismerésétől,<sup>48</sup> meglephet, ha viszont azt tapasztaljuk, mennyire bele tudta magát élni perzsi tartózkodása alatt a kelet természeti szépségeinek élvezésébe<sup>49</sup> és a kaukázusi tatár (*La danseuse de Shamakha*), a perzsa (*L'illustre magicien ; Histoire de Gambèr-Ali*), a turkomán (*La guerre des Turcomans*) és afgán (*Les amants de Kadhahar*, a Rómeó és Júlia keleti változatában) jellemelek ábrázolásába, minek elvszerű voltát a *Nouvelles asiatiques* előszavában programszerűen hangsúlyozza. De ami Itália ismeretét és a reneszánszra vonatkozó könyvét illeti, önvallomás számba megy, amit a *Les Pléiades*-ban az angol Nore szájába ad: „Én kizárólag a könyvek terméke vagyok”. A német festő, Konrad Lanze, „a második »calender«”, királyi ivadék, ehhez még hozzáteszi; „... a magasabb rendű emberek speciális tanulmányok közt nőnek fel, ami viszont lesújtja a középszerű szellemeket.”<sup>50</sup> Gobineau 1873 utáni irodalmi működése így a 48 előtti közvetlen folytatásaként fogható fel. Akkoriban Hoffmannnt azzal dicsérte, hogy tisztán könyvismertek alapján tökéletes képét tudta adni az olasz műveltségnek, most — bár lett volna alkalma időközben annak közvetlen újraélésére — ő is megelégszik ennyivel, anélkül, hogy szükségét érezte volna az olasz reneszánszról szerzett ismereteit Leonardo da Vinci, Raffaello és Michelangelo műalkotásainak a helyszínen, eredetiben való szemlélésével és az olasz jellem megfigyelésével kiegészíteni.<sup>51</sup>

<sup>44</sup> A Beinette-i látogatásokról I. *Paola Borselli Ambra*: i. m. 19. — *Les mille et une nuits*. Traduction d'Antoine Galland. Ed. Garnier—Flamarion, Paris 1965. I. 136–204. (XXXVII—LXIII. éjszaka).

<sup>45</sup> L. különösen *Les Pléiades*. Stockholm—Paris 1874. 161. 181 és kk.

<sup>46</sup> *Schemann*: *Biographie* i. m. II. 302. — *Gaulmier*: *Spectre* i. m. 177 és kk.

<sup>47</sup> *Schemann*: *Biographie* i. m. II. 472–473.

<sup>48</sup> A korai Gobineau-kritika is észrevette már, hogy reneszánsz-hősei nem eléggé olasz emberek. L. *Schemann*: *Biographie* II. 243. — *Eugen Ketzler*: *J. A. Graf von Gobineau*. Leipzig 1902. 230.

<sup>49</sup> L. a *Nouvelles asiatiques* közt a *La vie de voyage karavánútjának* leírását, id., kiad. 322 és kk., de a Kaukázus (25, 73.) és Perzsia tájainak (100.) leírásait is.

<sup>50</sup> *Les Pléiades*, id. kiad. 33 és kk.

<sup>51</sup> A Tocqueville-nek Bernből írt 1851. jún. 30-i levelében található vélekedése az akkori piemonti politikáról sem közvetlen tapasztalaton alapul. De *Gobineau* II. Gyula-ábrázolását kétségtelenül Raffaello híres portréja inspirálta. *Schemann*: *Biographie* i. m. II. 412. l.

Ennélfogva érthető, hogy a *La renaissance*-ban a kortörténeti vonatkozások lépnek előtérbe. Mint az ifjúkori *Alviano*-ban, mindenekelőtt a forrásokkal alátámasztott történeti valóság lebeg a szemei előtt. A korszaknak nagyrészt azonos volta miatt — mint Guise tanulmánya szépen kimutatta — a források az *Alviano*-éval nagyjában azonosak, de további vizsgálatra szorulnak.<sup>52</sup> Bizonyos az, hogy Jakob Burckhardtnak 1860-ban megjelent *Die Kultur der Renaissance in Italien* c. alapvető munkája mellett felhasználta Giorgio Vasari *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*-jét (I—XVI. Milano 1807—1811); Machiavelli mesteri leírását arról, hogyan tette el Cesare Borgia láb alól az ellene lázadó és vetélytársakként vele szemben fellépő alvezéreit<sup>53</sup>; Ascanio Condivinek még a mester életében kiadott Michelangelo-biográfiáját...<sup>54</sup>

A mű alcímeként a „Történeti jelenetek” (*Scènes historiques*) megjelölés szerepel. De Gobineau Vitet-étől eltérő történetfelfogása csak bizonyos megszorítással egyeztethető össze ezzel a meghatározással. 1873-ban Prokesch-Ostennek, a volt konstantinápolyi osztrák követnek és jóbarátjának írott levelében, mely először említi az olasz reneszánszról írandó munka tervét, azt mondja, hogy „nagy freskót tervez, nem elavuló részlettörténetet, hanem a kor általános emberi tartalmának és velejének ábrázolását”.<sup>55</sup> Egy nappal később ugyanezt ismétli Kellernek, hozzátéve: a lehető legelevenebb színekkel akarja megfesteni ezt a freskót. Nemcsak államférfiak, tudósok, művészek fognak rajta szerepelni, de szóhoz fognak jutni benne a nép érdekeinek és a tömegek hangulatának megnyilatkozása is. Még pontosabban fogalmazza meg szándékát, mikor már benne van a munkában: „Azt remélem, hogy a Reneszánsznak lehető legteljesebb képét fogom nyújtani és jól meg fogom mutatni, *hogyan látom én ama kort.*” Hugának kétségeire azzal felel, hogy a képeknek inkább a filozófiájára lesz gondja, semmint az eseménytörténetre, s hogy Európa többi országainak viszonyulását Itáliához csak annyiban akarja figyelembe venni, amennyiben az hozzájárul az olasz színek hangsúlyozásához: „körvonalaik elmosódtak lesznek, ahogyan ez a freskófestményhez illik”.<sup>56</sup> A történésznek korlátlan joga van válogatni a múltnak rendelkezésére álló eseményanyagában. Ami előre meghatározott tervébe nem illeszthető bele, olyan számára, mintha meg sem történt volna.<sup>57</sup> A történet nem egyéb — mondja —, mint az író által választott téma, melyben kifejezi egyéni meggyőződéseit, elméleteit, elgondolásait.<sup>58</sup> A *La renaissance*-ot Gobineau tehát egyéni színezésű freskónak szánta és nem történeti jelenetek laza gyűjteményének. Bizonyára tiltakozott volna tehát az ellen, hogy az öt drámai képet, miből műve áll, különválasszák egymástól,

<sup>52</sup> A *La renaissance*-ban szereplő Anguillara condottierét, Alviano tanítványát, ugyanolyan fegyelemtartó kapitánynak ábrázolja Gobineau, mint egykor mesterét. R. Guise szerint néha egy-egy kifejezés is visszatér, másszor ifjúkori munkájának egy kronológiai tévedése talál kiigazítást. *Revue de littérature comparée* 1966. 376 és kk. J. Michel kiadásának bevezetésében (VIII—XVII) részleteiben követi a mű gondolatának felmerülését és kidolgozásának állomásait.

<sup>53</sup> Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini. *Machiavelli: Tutte le opere*. Firenze 1929. 743—747.

<sup>54</sup> Franz Hahne: Gobineau. Ein Lebensbild. Leipzig 1924. 135.

<sup>55</sup> Schemann: Biographie i. m. II. 406.

<sup>56</sup> Uo. II. 409—410.

<sup>57</sup> Az *Histoire des Perses*-ből id. Lange: i. m. 287.

<sup>58</sup> A Vitet-ről írott bírálólatában, Schemann: Quellen i. m. I. 267.

ahogyan azt nálunk Rózsavölgyi idézett kiadása tette, Németországban pedig egyiknek-másiknak külön színre alkalmazásával cselekedték.<sup>59</sup>

A Gobineau által erősen hangsúlyozott egyéni színezés alatt természetesen azt kell értenünk, hogy az olasz reneszánsz az ő fiatalokora óta mit sem változott, sőt fokozódott, romantikus lelkületén átszűrődve fog olvasója előtt megjelenni. A reneszánsz egyes szakaszainak és eseményeinek kiválogatására és szimbolikus fontosságra emelésére is ez lesz döntő befolyással.

Gobineau mindig titánnak<sup>1</sup> érezte magát, akinek emberfeletti küzdelemben kell keresnie a maga érvényesülésének az útját. Az irodalmi vállalkozásokban a nagy feladatokat kedvelte. Öregkorában gyakran egész korai fogadkozásai ismétlődnek: nehéz a téma, de le fogja gyúrni; életét teszi fel a sikerre! Savonarola szinte ismétli, amit a fiatal Gobineau számtalan levelében ír Caroline-nak: „Je vais le faire, je le ferai! Que j’y périsse, pourquoy non!”<sup>60</sup> Így nézett szembe a reneszánsz ábrázolásának problémájával is. 1874. június 14-én ezt halljuk: „Túl nagy fába vágtam a fejszémemet. De ez boldogságomul is szolgál . . . Kellemes, ha az ember valami óriásit érez a kezei között”. S felkiált: „Mi mindent lehet ebbe a roppant keretbe belefoglalni, miről sejtelmem sem volt. Ítéletet a történelemtől, a politikáról, a művészetekről, az életről és az emberkről!”<sup>61</sup>

Azt jelenti ez, hogy egész életfelfogását akarta az olasz reneszánsz összefogó freskójában kifejezni, ami pedig már nem történési, hanem költői szándék. A mű címe eredetileg nem is *La renaissance*, hanem *La fleur d’or*, az Aranyvirág, kellett volna hogy legyen. E költői képpel „az indusok hőcselkedésének misztikus lótuszvirágára” szándékozott Gobineau emlékeztetni, „mely reszketve bontja ki szirmait a tengeren, közepén pedig egy isten ül fenséges tartásban, amint szemléli a világot, s az a homlokából kisugárzó világosságtól ragyog”. Három ilyen misztikus lótuszvirága volt az emberiségnek: a Parthenon, a Kapitólium és a Reneszánsz kora. A mű kéziratának élén állt ez a cím és magyarázat, mi azonban az első kiadásban a fejezetnek sokszor magát a művet is felülmúló poétikus beállítottságú történeti kiegészítéseit tartalmazó bevezetésekkel együtt elmaradt.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Schemann fordításának előszavában (Leipzig é. n., 21., 24. ll.) tévesen mondja a „La renaissance”-ot freskósorozatnak („eine Reihe von Fresken”).

<sup>60</sup> A „La renaissance”-ot a továbbiakban a Vienne (Manz) é. n. kiadás eredeti francia szövegéből saját fordításunkban idézzük. I. köt. 5.

<sup>61</sup> Schemann: Biographie i. m. II. 409.

<sup>62</sup> Jean Mistler: id. kiad. 6. Olasz kiad. 11. l. A „La fleur d’or” filozófiai alapvetést és értelmezést akar nyújtani, beleállítva a reneszánsz korát egy organikusnak felfogott történetnek egészébe némi pozitivistá felfogással. Mint tengerből Vénusz, úgy merülnek fel az emberi kultúra óceánjából — az ind mitológia arany-lótuszaiként — egyes korok: Perikles, Vergilius, (Dante) és a Reneszánsz kora. Egy-egy kiemelkedő fejlődési szakaszt jelentenek ezek: különböznek egymástól és mégis egymásra épülnek. Középkor és quattrocento jellemvonásainak taglalása képezi az első fejezet bevezetésének derekát, s annyiban készíti elő Savonarola megértését, hogy ő a feudalizmus bomlásával beállott erkölcsi rendet akarta visszaadni Itáliának, de — az organikus fejlődés törvényei ellen dolgozván — el kellett buknia. Az azt követő anarchiát, melyet a második összekötő szöveg az idegen betörések részletes ábrázolásával igyekszik ismertetni, VI. Sándor pápának és fiának, Cesare Borgiának Közép-Olaszország egyesítésére vonatkozó törekvései sem tudták megszüntetni. A XII. Lajos francia király és V. Károly császár olaszországi vállalkozásainak az a spontán vonzódás ad értelmet, mit II. Gyula pápa idején Európa népei éreztek a vezető itáliai műveltség megismerése és recepciója iránt. X. Leó uralkodása már a reneszánsz hanyatlását jelenti, míg a tridenti zsinattal és a refeudalizáció politikájának érvényesülésével ragyogása megszűnik. — A „La fleur d’or” e többé-kevésbé összefüggő történeti taglalására és a főszereplők jellemképére épül azután a „La renaissance” művészetének és kultúrájának ábrázolása.

A maga Én-jének imádata,<sup>63</sup> romantikus titanizmus,<sup>64</sup> a tetterő és energia stendhali kultusza,<sup>65</sup> egyedül egy szellemi elittel való szolidaritás érzete<sup>66</sup> jellemzi mindhárom kései munkáját: a *Les Pléiades*-ot (1874), a *La renaissance*-ot (1877) és a csak halála után de la Tour grófnő által kiadott *Amadis* című nagy költői művet, melyet a maga Faust-jának szánt. A nép és tömeg szerepeltetése a *La renaissance*-ban sem valami demokratikus rokonszenv jele; a *Les Pléiades*, talán George Sand hatására felvet szociális kérdéseket, de anélkül, hogy megoldásukról gondolkodna, ám az *Amadis* tele van burzsoá életfelfogás és gondolkodás felett való utálkozással<sup>67</sup> és a maga korának keserű megvetésével.<sup>68</sup> Eredetileg úgy látszik, a *La fleur d'or*-ban is támadó összehasonlítást akart vonni múlt és jelen között, de ez azután elmaradt a *La renaissance*-ban,<sup>69</sup> hogy annál nagyobb szenvedéllyel hatoljon be középkori lovagkölteményébe, az *Amadis*ba, melynek lázadó lirizmusa Théodore de Banville dicséretét váltotta ki.

Gobineau-nak e romantikus tulajdonságai és lelkiállapota burkoltabb, tárgyilagositott formában jelennek meg a *La renaissance*-ban. Kiválasztja a reneszánsznak általa gondolkodás és tett szempontjából egyaránt legkimagaslóbbnak tartott titáni egyéniségeit, akiknek szellemével és működésével valami rokonságot érez: Savonarola, Cesare Borgia, II. Gyula, X. Leó, Michalengelo. Valamennyi — az *Ezeregyéjszaka* szavával élve, melyet szeret a *Les Pléiades*-ban ismételni — királyi sarj, *fils de roi*.<sup>70</sup> Itt inkább az „isten gyermeke”, „egyedülálló teremtmény”, „emberfölköti lény”, „félisten” kifejezéseket alkalmazza rájuk.<sup>71</sup> Az így adódó öt fejezet, vagy mondhatnók „felvonás” azután számos színre és jelenetre oszlik (I, 7, 33; II. 13, kb. 20; III. 18, 30; IV. 8, túlnyomóan Róma, de Firenze, Milánó, Ferrara, Bruges is; V. Róma, Firenze, Párma, Bologna, Velence, Bruxelles). Hogy ezt az öt felvonást mi egyesíti freskóvá, arra vonatkozóan nem kevés vita folyt a Gobineau-kritikában.

<sup>63</sup> E lelki beállítottságról Gobineau elméleti munkát is írt. L. *Mémoire sur diverses manifestations de la vie intellectuelle*. Texte français inédit et version allemande publiée avec un historique du Mémoire et une introduction par A. B. Duff. Paris (Desclée de Brouwer) 1935. — Études gobiniennes i. m. 229. 54. jgyz. — Az Én-kultusz szerepének fejlődését az irodalomban Rousseau-tól nyomon kíséri Lange: i. m. 254 és kk. — A Moi túltengésére Gobineaunál különösen jellemző a *Les Pléiades* (id. kiad.) 176. lapján olvasható fejtegetés, de számos példát idéz rá *Gaulmier* is (*Spectre* i. m. 51, 53, 57, 67, 109. stb.)

<sup>64</sup> L. Cerny: *Le titanisme dans le romantisme européen*. L. *Revue de littérature comparée* 1966. 433.

<sup>65</sup> A francia kritika eltúlozza Stendhal hatását Gobineau-ra. Valójában csak a *Les Pléiades*-ban hivatkozik a *La chartreuse de Parme*-ra. Ha *de la Tour* grófnő elbeszélése arról, hogy szerelme Gobineau iránt a könyörület érzéséből fakadt, mit kérése keltett benne, hogy „segítse őt meghalni”, ez Fabrice del Dongo könyörgését látszik visszhangozni Clélia Continhoz: „Aide-moi à mourir!” (*La chartreuse de Parme*. Vienne, Manz é. n. II. 274.)

<sup>66</sup> R. Thenen: *Le testament spirituel de Gobineau*. Études gobiniennes. 223.

<sup>67</sup> A Vignyvel rokon „arisztokrata sztoicizmus”-áról I. *Gaulmier*: *Spectre* i. m. 15.

<sup>68</sup> De már 1839. február 20-án panaszkodik apjának: „nincs már bennünk erő és erkölcsi energia. Az arany mindent megölt”. Id. *Gaulmier*: *Spectre* i. m. 131.

<sup>69</sup> 1874. jún. 2-án hugának: „Eléggé megéreztek a pofont, mit a *Les Pléiades* adott némelyüknek, sokuknak. Most a Genevilliersiek dühösek. De ahhoz hasonlítva, mint a „Voiles noirs”-ban és a „*La fleur d'or*”-ban fognak kapni, úgy fog tűnni, hogy csak simogattam őket.” Id. R. Thenin id. cikk, Études gobiniennes, 220. — Genevilliers Párizs-környéki helység, ahol a gázművek, Gobineau első ifjúkori munkahelye, működött. — A „Voiles noirs” címen tervezett műről nem tudunk egyebet.

<sup>70</sup> A *Les Pléiades* id. kiad. 17–18. lapokon Gobineau megmagyarázza a kifejezést.

<sup>71</sup> *La renaissance* id. kiad. I. 256, II. 175, II. 117, 118.

Tárgyi tekintetben, a *La fleur d'or* összekötő szövegének tanúsága mellett, talán az a legmeggyőzőbb, hogy Savonarolától Cesare Borgián keresztül II. Gyula pápáig, részben az egykorú olasz risorgimento-irodalom hatása alatt, a nemzeti egységért való tudatos küzdelmet látja bele némi történeti túlzással, sőt hamisítással; X. Leóban és Michelangelóban viszont egy az egész emberiséget érdeklő művészi teremtés váltja azt fel magasatosabb ideál gyanánt.<sup>72</sup> Kifogásolták, hogy a mű nem végződik azonban valami konkrét konklúzióval, mire feleletül szolgálhat Gobineau ama meggyőződése, hogy az életben nincsenek győzők és legyőzöttek, hanem csak a kettőnek dialektikus változása.<sup>73</sup>

Nem is valami ilyen tárgyi momentumban, hanem a szerző lírai szemléletmódjában kell keresnünk a freskó egységét. Jean Gaulmier épp a lírai önkifejezés művészetében látja Gobineau igazi nagyságát, minek belülről parázsló legvonzóbb alkotása a *La renaissance*.<sup>74</sup> Ifjúságának tettvágyó romantikája ekkorra már nagyon elsötétült. Sorozatosan érték a kiábrándulások. Diplomata pályán a „céhbeli”-kel szemben mellőzöttek érezte magát. Svájcot, Athént, Teheránt, Brazíliát nem tartotta végleges állomáshelynek, és úgy vélte, hogy szellemi kiválósága, irodalmi működése, tudós képzettsége megkülönböztetett bánásmódot igényelhetnek. Irányító befolyást igényelt volna a francia külpolitikára, amivel, hite szerint, meg lehetett volna menteni hazáját az 1870-i sedani katasztrófától.<sup>75</sup> De távol tartották őt a nagypolitikától. Élete végén is Stockholmba küldték. Gaulmier őt folyton elégedetlen, fegyelmezetlen, feletteseivel összeütköző embernek mutatja be,<sup>76</sup> mi utolsó állomáshelyén azzal is magyarázható, hogy ott II. Oszkár király, németbarát politikát űzve, távol tartotta az udvartól, holott korábban megszokta, hogy a fejedelmek, kinknél akreditálva volt, — V. György Hannoverben, I. György Görögországban, Dom Pedro császár Brazíliában — élénk és szellemes társalgása, megnyerő modora miatt szíves, olykor szinte baráti viszonyt tartottak vele.<sup>77</sup> Dom Pedro kérésére a külügyminisztérium hozzájárult, hogy stockholmi követe elkísérje őt oroszországi és keleti útján, de végül kiderült, hogy költségeinek megtérítését nem vállalja. Miközben a *La renaissance*-ot írja, súlyos anyagi gondokkal küzd. Hosszú huzavona előzi meg nyugdíjaztatását is. Ide vonatkozó hivatalos levelezését „Különböző gazfickóságok” címen gyűjtötte karterékba.<sup>78</sup>

Ehhez járult, hogy mint író nem érte el a kívánt elismerést, és hogy sem mint orientalistát, sem mint etnográfust nem vették komoly tudósszámba. 1855 óta, előbb Tocqueville, majd 1870—71-ben Mérimée és Vitet támogatásával igyekezett az Akadémiába bejutni, de hiába. Végül is a *La renaissance*-ért

<sup>72</sup> „Triumph der Kunst über die Geschichte”, véli Schemann fordítása előszavában (I. kiad. 24.), viszont életrajzi művében (i. kiad. II. köt. 624 és kk.) hőseit „az emberi szellem nagyságáért való meddő küzdelem legyőzöttjei”-nek mondja.

<sup>73</sup> Caroline-nak 1867 nov. — Id. Schemann: Biographie i. m. II. 658.

<sup>74</sup> Gobineau. L'homme couvert de femmes c. cikkében. Nouvelles littéraires 1966. XII. 29. sz.)

<sup>75</sup> L. La troisième république et ce qu'elle vaut. Id. Schemann: Biographie i. m. II. 497. és kk. — Gobineau-nak ez írása csak 1907-ben jelent meg először Strassburgban.

<sup>76</sup> Gaulmier: Spectre i. m. 120. és kk. „Médiocre diplomate fonctionnaire indocile”. De a végleges ítélettel meg kellene várni diplomáciai jelentéseinek kiadását.

<sup>77</sup> Lange: i. m. 241. — L. a La Pléiade-ban a három „fils de roi” látogatását Wörbach—Burbach uralkodó hercegénél, Jean Théodornál és a vele folytatott baráti beszélgetéseket.

<sup>78</sup> „Coquineries diverses” Études gobiniennes, 220.

kap akadémiai jutalmat, de olyan megindokolással, mit inkább sértésnek kellett vennie.<sup>79</sup>

Lelkiállapotáról ez utolsó éveiben megint csak legbensőbb bizalmasához, a közben máter Benedikt néven apácává lett hűgához írott levelek nyújtanak felvilágosítást. A bennük található sok lírai megnyilatkozás közt is legjellemzőbb rá az, amit 1874 februárjában panaszol fel neki: „mélyen sértve érzem magam a méltatlan bánásmód miatt; de nem könyörületért fohászkodó rab, hanem felháborodott titán lett belőlem”.<sup>80</sup> A felháborodott titán leveleiben gyakran ismétlődik a „malgré tout” (csak azért is) dacos állásfoglalása, mi a *Les Pléiades* Vlnába visszavonult, a világgal meghasonlott Casimir Bullet-jének alakjában jut kifejezésre,<sup>81</sup> de ott lappang a *La renaissance* lapjain is. A felháborodott titán valami „nagy teljességet érez a lelkében”, s ez biztosítja leginkább a készülő történeti freskó lírai egységét. Romantikus érzésmódja ekkor már a „poète maudit”, Baudelaire és a Flaubert saját kora iránt táplált pesszimizmusával tart rokonságot.<sup>82</sup> Anélkül, hogy Gobineau e tárgyi síkra kivetített „megható önvallomásai”-ban keresnők a mű egyedüli értékét és egyébként történeti jeleneinek sorát „túlságos akadémikusnak” ítélnők, mint Gaulmier teszi,<sup>83</sup> vegyük szemügyre e „freskó” többé-kevésbé összefüggő egyéni romantikus színezését.

A titáni tetterő II. Gyula pápában és általában a reneszánsz korában már csak valami „fekete fátyol”-on keresztül jelenik meg előtte.<sup>84</sup> Lodovico Moro sóhaja, „oh barátaim, milyen édes és szép lenne az élet, ha mindég úgy látnók lefolyni, mint a paradicsom folyóját a tudomány és művészet zöldelő és termékeny partjai között”,<sup>85</sup> az ő szívéből fakad. Nemes sztoicizmusa már 1864. áprilisi levelében így jut kifejezésre: „a sok szenvedésnek elviselésére való képesség csodálatra méltó koronája azoknak, akik az első rangot foglalják el az emberiségben”.<sup>86</sup> Kiemelték, hogy mindjárt a kezdő képben Savonarola csalódása a népben „pszichológiai önéletrajz” jellegével bír, mert a szerző benne csalódását fejezi ki az 1848-as forradalomban, melynek világmegváltó szerepében reménykedett egykor, Tocqueville befolyására, s melynek zátonyra futása egész életére kihatott.<sup>87</sup> Cesare Borgia „fils de roi”-vá akart lenni, de hatalmas terve elbukott és arra a sorsra jutott, ami — úgy érezte — magának Gobineau-nak is osztályrésze lett. S mire ment Machiavelli kiváló politikai és diplomáciai tehetségével? „A legnyomorultabb államnak nyomorult tisztviselőjévé lett, mely őt alantás beosztásban éhbéren, szegyenletes rabszolgaságban, orvosolhatatlan nyomorban” tartotta,<sup>88</sup> s a visszatérő Medici-fejedelem úgy elcsapta, mint

<sup>79</sup> *Gaulmier*: *Spectre* i. m. 140—145. „Történeti nevekkkel és személyekkel de Gobineau úr a képek oly sorozatát alkotta meg, melyeknek megvan a maguk értéke, bája és kedvessége, s melyeknek összessége kellemes és érdekes olvasmányt nyújt” *Id. Lange* i. m. 247.; *Schemann*: *Biographie* i. m. II. 443. — Mindezt bekoronázta családi életének felbomlása, minek részletes rajzát l. *Gaulmier*: *Spectre* i. m. 154 kk. II.

<sup>80</sup> *A. B. Duff*, Comte de Gobineau. Mère Bénédicte de Gobineau. *Correspondence 1872—1882*. I—II. *Mercur de France*, 1958. I. 102. *Id. R. Thenen*: id. cikk. *Études gobiniennes*, 221.

<sup>81</sup> *Livre III*; id. kiad. 223 és kk.

<sup>82</sup> *L. R. Thenen*: id. cikk. *Études gobiniennes*, 229. 55 jegyz. és *Lange*: i. m. 238. — A Baudelaire-rel való rokonságról: *Gaulmier*: *Spectre* i. m. 18, 45.

<sup>83</sup> I. m. 43 l.

<sup>84</sup> *L. Agostino Chigi* dicséretét. „La renaissance” i. kiad. II. 73.

<sup>85</sup> Uo. 13.

<sup>86</sup> *Id. Schemann*: *Biographie* i. m. 659.

<sup>87</sup> *Lange*: i. m. 230—230.

<sup>88</sup> *La renaissance* II. 252—253.



Decazes herceg külgyminiszter őt magát. Sőt, hogy az önmagáéhoz hasonítsa Machiavelli sorsát, olyan gyűlöletet tulajdonít a firenzei titkárnak, mi a Valorihoz írott levelének híres vallomása és a *Fejedelemről* írott munkájának zárófejezete bizonyossága szerint éppoly távol állt tőle, mint ama ifjúkorában Savonarola iránt tulajdonított lelkesedés, mi épp ellenkezőleg, annak életében idegenkedés és éles kritika volt a „fegyvertelen profétá”-nak bukásra ítélt vállalkozásával szemben.<sup>89</sup>

Azután itt van a Bourbon connétable. Miután francia hazája hálátlanul kivetette, a császár szolgálatába állt és 1527-ben Róma ellen volt kénytelen vezetni szedett-vedett seregét. De mindjárt az ostrom elején — Benvenuto Cellini kezétől? — elesett, azután, hogy alvezérei részéről a legmegalázóbb bánásmódban volt része. A Bourbon panaszában könnyű meglátni Gobineau egyéni megbántódottságának a hangját. A szerző azonban többet akart ennél, azt, hogy annak a részéről, akinek burkolt vádjait előadja, megértéssel és rokonszenvvel találkozzék. A Connétable ezt csak egy magával egyenrangú, híres történeti személyiségtől kaphatta meg legméltóbban. Ilyen csupán a spanyol seregrész vezére, Fernando d'Avalos pescarai márkí lehetett. Nem törődve azzal, hogy Pescara már két évvel korábban meghalt, a Bourbon fővezér — utolsó óráját érezvén közeledni — neki önti ki szívét és tőle kap, mintegy magának a császárnak nevében, elégtételt és vigasztalást.<sup>90</sup>

Hasonló költői szabadságot enged meg magának Gobineau az V. felvonás utolsó jelenetében is. Úgy vélte, hogy az egész reneszánszban — sokoldalúságával, gondolkodásának mélységével, érzéseinek és lírájának melegségével — Michelangelo a leginkább rokon szellem önmagával. Úgy érezte, hogy öregkorában de la Tour grófnőben lelt arra, aki Vittoria Colonna volt Michelangelo számára. Műve végén ő is búcsúzik az élettől és ezt a búcsút Michelangelóval mondatja el annak ellenére, hogy az ő szerelmének tárgya már 1547-ben halt meg, úgy hogy Michelangelo őt szonettekkel sirathatta, mert maga csak 1564-ben ( a *La renaissance* 1560-at jelez időpontul) költözött el az élők világából. Gobineau halála után de la Tour grófnő az *Amadis*-kiadás előszavában egészen úgy festi le imádóját, ahogy Gobineau a *La renaissance*-ban Michelangelót elképzeli. Megvolt benne — mondja — „a tiszta igazság szemlélése”, ami „megfialaltja az ember szívét, megajándékozva azt azzal a vidámsággal, a bensőséges élet ama kivirágzásával, ami majdnem mindig a külső és világi élet megvetésének a következménye”.<sup>91</sup> Viszont elfelejti a „féháborodott titán”-t, aki nem mulasztotta el magához hasonlítani Michelangelo jellemének eme oldalát sem: „Ugyan kinek volt erőteljesebb egyénisége a Michelangelónál? Azzal végezte, hogy nem alkotott többé csak megnyúzott lényeket; titánokat, akik nagyokat rúgnak az üres levegőbe és gyalázza a nézőket, akik soha sem ártottak neki.”<sup>92</sup> Ez az *Amadis Gobineau*-ja.

A neki, ihletőjének dedikált kéziratot Gobineau 1874 karácsonyán nyújtotta át Stockholmban olasz követtársa feleségének, s az utolsó jelenetet

<sup>89</sup> L. első ismert levelét 1497. márc. 8-ról egy ismeretlenhez. Az is téves, hogy Machiavelli — akárcsak Gobineau — ifjúkorában egészen elmerült volna a tanulmányokban és úgy szólván a csecsemőtejjel szívta volna magába az antikvitás bölesességét. Tudvalevő, hogy nem rendelkezett igazi humanista műveltséggel. *Machiavelli*: Tutte le opere id. kiad. 875—877. — *Pasquale Villari*: Niccolò Machiavelli e i suoi tempi. IV. kiad. Milano 1927. 275—276. — *La renaissance* I. 67, 122 és kk 241 és kk.

<sup>90</sup> Vö. *Schemann*-fordítás id. kiad. Előszó, 23.

<sup>91</sup> Id. *Lange*: i. m. 243.

<sup>92</sup> *Les Pléiades* id. kiad. 181.

annyira átélte, hogy — a grófnő elbeszélése szerint — a halála előtti télen ezt olvassa, úgyszólván eljártssza neki egyéni búcsúként:<sup>93</sup> „Vous, que j’aime tant, je vous bénis du fond de mon âme . . . adieu.”

De egyébként is jellemző a *La renaissance*-ra a búcsújelenetek szaporasága. Így a Machiavellié Michelangelótól a beszélgetés után, mit a festő munkája közben a Sixtusi kápolnában folytatnak,<sup>94</sup> s melyben a művész lenézéssel szól a politikusról.<sup>95</sup> A félretett politikus azzal búcsúzik az őt vállveregetéssel kezelő művészről, hogy nem volna ebédre valója, ha nem kapott volna épp véletlenül Bibbiena bíborostól pár tallért!

Más jellegű V. Károly császár búcsúja a hatalomtól, melyet átenged fiának, Don Philippé-nek (1555), azzal dicsekedve, hogy gondolkodásának aszkézisével a semmiségbe taszította a világi örömök élvezetét. Ezeket a nyomorult örömeiket; ezeket a fényességeket, szégyenletes fényességeket; ezeket a kecsességeket, megvetendő kecsességeket Itália minden más nemzetnél magasabbra emelte, ahogyan még egy század sem látta. Én eltapostam Itáliát . . . Te is azt fogod tenni mindennel, ami hozzá hasonló vagy hasonlóan szeretne.”<sup>96</sup> A refeudalizáció e meghirdetésével, ami a reneszánsz bukását jelenti, végződnék a mű, ha utána nem következnek a nagyobb távlatok felé mutató Michelangelo-jelenet.

Önkényes művészet- és irodalomtörténeti értékelés a Machiavellire vonatkozóan kívül más is akad a *La renaissance*-ban. Szakember számára például különösen hat, hogy a vaskosan naturalista Racionamentók írója, Aretino adjon leckét Tiziánának a festői ábrázolás eszmei feladatairól, realizmusának bírálatával, csak azért, mert Velencének akkoriban leghirhedtebb íróját szembe akarta állítani legnagyobb festőjével.<sup>97</sup> Egyéb történeti és kronológiai tévedéseire Brandes 1904-ben megjelent cikke óta többen rámutattak.<sup>98</sup> Hogyan vitt bele egyéni színt, drámai mozgást olyan forrásába is, melyhez híven ragaszkodott, legjobban felmérhetjük, ha összehasonlítjuk Cesare Borgia említett jelenetét Machiavelli elbeszéléssel, vagy a pápa által maga elé parancsolt Michelangelo megjelenését II. Gyula előtt a történeti anekdotának Giorgio Vasarinál található előadásával.<sup>99</sup> Ami pedig a stílust illeti, a *La renaissance*-ot is jellemzi az a látszólagos hideg objektivitás, ami Gobineau egész irodalmi munkásságát annyira rokonítja a Stendhaléval meg Mérimée-ével, s ami jól megmagyarázza csodálatát Voltaire írásművészete iránt.

<sup>93</sup> Schemann: Biographie i.m. II. 337. — Az ajánlás így szól: Madame la Comtesse, Vous avez bien voulu prendre quelque plaisir à la composition de ce livre. Décrire la Renaissance, c’était presque être assuré de faire naître l’intérêt dans un esprit pénétré comme est le vôtre de la grandeur et de la puissance de l’Art. Parler de la gloire de Florence, de Rome, de Milan et de Venise, on ne pourrait mieux choisir pour être écouté à la Légation d’Italie. Vous me permettez donc de vous offrir ces pages, et je le fais avec une reconnaissance égale à mon bien respectueux dévouement. Comte de Gobineau Stockholm, janvier 1876.

<sup>94</sup> Id. kiad. 122—132.

<sup>95</sup> Uo. 124.

<sup>96</sup> Uo. 282.

<sup>97</sup> Uo. II. 265—270. — L. Koltay-Kastner Jenő: Pietro Aretino. Modern filológiai tanulmányok. Budapest 1958. (Különnyomat a Filológiai Közlönyből), és Pietro Aretino válogatott írásai. Bp. (Gondolat) 1959.

<sup>98</sup> Schemann: Biographie i.m. II. 446. — I. Michel, id. kiad. Bev. XXIII—XXIV.

<sup>99</sup> Vasari: id. kiad. XIV. 81—83. és magyarul A renaissance mesterei. Giorgio Vasari életrajzaiból fordította és jegyzetekkel ellátta Honti Rezső Bp. é. n. 218 és kk.

Ha most már erre az 1492-től 1559-ig terjedő emberöltőről festett, színekben pompázó freskóra egy összegező búcsúpillantást akarunk vetni, meg kell állapítanunk, hogy a Vitettől ellesett dramatizáló előadásmodorral oly hatalmas, mesterét messze felülmúló, minden társadalmi rétegre és az élet minden megnyilvánulási formájára (politika, hadászat, erkölcs, irodalom, művészet) figyelő, egységes művel állunk szemben, mely nem méltatlan azoknak a nagy kortársaknak — Stendhalnak, Mérimée-nek, Alfred de Vignynek — legkitűnőbb műveihez, akiket maga legnagyobbbra becsült.

## **Romanticismo: adalékok egy fogalom és olasz elnevezése történetéhez**

FOGARASI MIKLÓS

1. Nem tarthatjuk véletlennek, hogy egy évtizeden belül Európa két egymástól elég távol eső pontján, Itáliában és Oroszországban Leopardi, Vjazemszkij és Puskin ugyanazzal a szóval (*europaismo*, европеизм) jelölik<sup>1</sup> a francia felvilágosodás e sajátos termékét. A szó tükrözi a kor tudományos valóságát és egyszersmind igényét is: tükrözi az „európai gondolkodás”, az európai szellemi műveltség főként francia s részben angol nyelvi köntösben terjedő valóságát és ugyanakkor azt az igényt is, hogy a francia és az angol tudományos fejlődéstől elmaradt európai nemzetek is fejlesszék saját nemzeti kultúrájukat az európai rangra emelt francia nyelvi formulák átvételének vagy ezek mintájára nemzeti nyelvi terminológia kialakításának segítségével.

A gondolkodásnak és nyelvi megjelenési formájának ebben a bonyolult kölcsönhatással egymást támogató fejlődésében az egyes nemzeti nyelvek, akár a mintául szolgáló francia vagy az angol is, egyaránt éltek a szókölesönzessel éppúgy, mint saját régi szokincsük egy részének felfrissítésével, új tartalommal, új jelentéssel való feltöltésével vagy a két megoldás kombinációjával.

2. Ilyen *europaismo*-k, nemzetközivé vált európai vándorszók az olasz *romantico*, *moderno*, *romanticismo* is, amelyeknek keletkezéséhez, alaki és jelentésfejlődéséhez kívánok itt közzétenni néhány adalékot.

Előre kell azonban bocsátanom, hogy az olasz *romantico* szót, annak gazdag és ellentmondásokkal terhes jelentéstartalmát Carla Apollonio már feldolgozta igen alapos monográfiájában, nálunk pedig a vele összefüggő *románc* szó jelentéstörténeti és műfajtörténeti feldolgozását Zolnai Béla végezte el kitűnő dolgozataiban.<sup>2</sup>

Mint hogy jelen dolgozatom célkitűzése részben találkozik C. Apollonio eredményeivel, ezekből indulok ki.

Apollonio, miután bemutatja a szó ismert történetét az ófrancia *romant*-tól a XVII. századi angol *romantic*, a XVIII. század végi német *romanhaft* és *romantisch*, valamint francia *romantique* és *romanesque* szavakig és a tőlük jelölt fogalmakig, arra a következtetésre jut, hogy Itáliában a szó első

<sup>1</sup> Leopardi 1821-ben, Vjazemszkij 1823-ban, Puskin 1831-ben. Vö. G. Leopardi: Zibaldone. A cura di F. Flora. Mondadori, Milano 1937–1938. I. 817–820; B. B. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. Москва 1938<sup>2</sup>, 239; B. B. Виноградов, Язык Пушкина. М.—Л. 1935, 237, 239.

<sup>2</sup> Carla Apollonio: *Romantico: storia e fortuna di una parola*. Sansoni, Firenze 1958. Zolnai Béla: A ballada és románc szó történetéhez. MNy, L (1954), 361–375; és Zolnai Béla: Epikus románc — dalrománc. Három különnyomat a Filológiai Közönyből, megjelent egybekötve: Akadémiai Kiadó, Bp. 1958. Modern Filológiai Tanulmányok — Studia Philologica sorozat 1. számaként.

ismert olasz dokumentációjáig (1814: «questo moderno gusto che M<sup>me</sup> de Staël e i tedeschi chiaman romantico», *Spettatore Italiano*, nn. 11–12) a megfelelő angol, francia, német szavakat és fogalmakat a XVIII. században a *patetico, pittoresco, romanzesco, toccante* szinonimákkal igyekeztek visszaadni.<sup>3</sup>

Ezen a ponton csatlakozom Apollonio eredményeihez, hogy egyrészt kiegészítsem azokat a *moderno, liberale* (sőt *nazionale*) jelzőknek, mint a *romantico* szó vele párhuzamosan megjelenő szinonimáinak dokumentációjával, s másrészt túllépjek rajtuk, hogy korabeli dokumentumokkal bemutassam az eddig csak Manzoniól (1823-ból) ismert *romanticismo* terminus antedatált megjelenését és kezdeti alakulását.<sup>4</sup>

3. A *moderno* melléknév, mint ismeretes, a középkori latinban keletkezett 'mai, mostani' jelentéssel, s ezzel került át az újlatin nyelvekbe, így az olaszba is. Megtaláljuk a XIV–XV. századi *Devotio Moderna*-ban, olaszosítva pedig már a XIV. századtól fogva, Danténál nemegyszer,<sup>5</sup> s gyakorta Vasari *Viteiben*,<sup>6</sup> főnévi használatban is.

A szó azonban éppen az olasz (és természetesen más európai) preromantikusok írásaiban, a XIX. század első évtizedeiben kap nagy életerőre, amely napjainkig tart, sőt mondhatjuk még fokozódott, úgyhogy köznapian gyakori még a kevéssé művelt emberek mindennapi beszédében is. Napjainkban modern a ház és berendezése éppúgy, mint a képzőművészetek, a zene és az irodalom, vagy a technika és az ipar, maga az élet, szemben azzal, ami lehet ugyan kortársunk, de mégis elavultnak, maradinak tűnik.

Mint már említettem, az olasz preromantikusok készen találták a szót 'korabeli; mai' vagy történetileg 'új, a régivel ellentétes' jelentésekkel. Főlegesen szaporítanám a szót azzal a számtalan példával, amelyekben e jelentések kimutathatók, akár a romantikusok, akár a velük művészeti, tartalmi és formai kérdésekben szembenálló „klasszikusok” (olaszul *classicisti* inkább, mint *classici*, mert ezeket, az elmúlt korok nagy alkotóit, a romantikusok is tisztelték, de nem akarták utánozni) írásaiban: az utóbbiakat jobb szó híján magyarul „klasszicizálóknak” vagy „klasszicistáknak” nevezhetnénk.<sup>7</sup>

A *moderno* melléknév gyakori használata, fellendülése, mondhatnánk divatja azonban éppen a romantikusoknak tulajdonítható, mert ők érezték égető szükségét annak, hogy moderneknek, tehát újaknak, korszerűeknek, az antiktól, a klasszikusoktól és klasszicizálóktól különbözőknek nyilvánítsák ki magukat, újaknak és másoknak művészetük és eszméik tartalmában és formájában egyaránt. Így történt, hogy Itáliában a korai romantikusoktól kezdve néhány évtizeden át, ha nem is állandóan, de alkalmilag és szerzőnként változó erővel és eltérő fokú közelítéssel a *moderno* melléknév a *romantico*

<sup>3</sup> I. m. 73–122.

<sup>4</sup> Ezek és más jelentéstörténeti észrevételeim, részben egyező formában, megjelentek: Miklós Fogarasi: *Per una terminologia romantica*. Atti del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Akadémiai Kiadó, Bp. 1968. 241–251.

<sup>5</sup> Pl. *Purgatorio*, XXVI, 112.

<sup>6</sup> *Giorgio Vasari*: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Salani, Firenze 1930. III. 411, 425, 453, stb.

<sup>7</sup> Az MTA Nyelvtudományi Intézetének Nagyszótári gyűjtéséből szívesen rendelkezsemre bocsátott adatok a magyarban is dokumentálják a *klasszicista* szót az 1882., 1888., 1892. évekből. Az ÉrtSZ. nem regisztrálja, bár a *klasszicizáló, klasszicista* ma a szakirodalomban ismeretes.

szinonímájává lépett elő. Egyébként éppen úgy használták főnévként is, mint a vele egy körben előforduló *antico*, *classico*, *classicista*, *romantico* szinonim vagy antonim mellékneveket.<sup>8</sup>

Mint a *romantico* szinonímája, a *moderno* is igen változatos, szerzőnként, tehát eszmei, politikai, művészeti meggyőződés szerint rendkívül eltérő, ellentmondó jelentéseket vehet fel, vagy eltérő jelentésárnyalatokkal, érzelmi tartalommal színeződhet. Alapvető és általánosítható tartalma jelentette az újat, a régivel vagy hagyományossal vagy általánosan uralkodóval, illetve elfogadottal szembenállót, a művészetben elsősorban a művész szabadságát, tartalmi és formai megkötöttségektől való felszabadultságát az alkotásban. Ugyanakkor *romantico* és szinonímája, a *moderno*, kezdettől fogva magukon viselték a szellemi áramlat, a fogalom definíciójának ellentmondásait és nagy nehézségeit.<sup>9</sup> Nem szólva arról, hogy mennyire másként hangzott a *romantico* a korlátolt nemzeti alapon szembenálló Pietro Giordani, az acsarkodó Attacabrighe, az óvatos Monti, a gyötrődő Leopardi, az ifjúian lelkes Berchet, az öntudatos Pellico írásaiban, és sorolhatnánk hosszasan tovább.

Példát arra, hogy *moderno* szinonímája lett *romanticonak*, találhatunk külföldön is. Az volt már 1808-ban August Wilhelm Schlegel híres bécsi előadásaiiban.<sup>10</sup> A romantikus irányzat és ízlés azonosítását a modern (kortárs) időkkel természetesen megtaláljuk az ifjú olasz romantikusok másik példaképénél, Staël asszonynál is, aki egyébként egyik hallgatója volt A. W. Schlegel előadásainak. S az azonosítás időrendben első olasz dokumentumát éppen Madame De Staëllel kapcsolatban olvashatjuk 1814-ben a *Spettatore Italiano* 11–12. számában, a már idézett szövegrészben: „questo moderno gusto che M<sup>me</sup> de Staël e i tedeschi chiaman romantico”. A *romantico* első olasz dokumentálása tehát egybeesik a szinonima-pár első ismert írásbeli rögzítésével. 1816-ban Berchet az olasz romantika zászlóbontó manifestumának számító *Grisostomo*-ban<sup>11</sup> többször fogalmaz oly módon, hogy a *moderno* közvetve bár, de félreérthetetlenül a *romantico* szinonimájaként szerepel.

Az alábbi idézetek közvetlenül azonosítanak. Kezdjük talán a romantikusokkal szemben álló irodalommal. 1816-ban a *Corriere delle Dame* írja:

<sup>8</sup> Már az északolasz felvilágosodás folyóiratában, az *Il Caffè*-ben (a cura di S. Romagnoli, Feltrinelli, Milano 1960. 251. lap), 1765-ben: «dall'industria de' moderni», stb. — De hemzsegnek a példák a milánói ifjú romantikus csoport folyóiratában, az *Il Conciliatore*-ban is (a cura di V. Branca, I—III. Le Monnier, Firenze 1948—1954): a továbbiakban rövidítése C.

<sup>9</sup> Hogy a romanticizmus definíciója és korszakolása milyen nehéz és bonyolult kérdés, s hogy még mindig mennyi újat lehet mondani e vonatkozásokban, s hogy e szellemi irányzat lényege éppen a változatos ellentmondásokban gazdag sokoldalúságában áll, arra szebb példa nem is kell, mint a VI. Italianista Kongresszus nagyszerű anyaga ebben a tárgyban. De ezt mutatja be történetileg C. Apollonio is idézett munkájában, valamint egy igen szemléletes antológia: *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica di Giacomo Leopardi, con una antologia di testimonianze sul Romanticismo e un saggio introduttivo di Francesco Flora*. A cura di Ettore Mazzali. Cappelli, Rocca San Casciano 1957.

<sup>10</sup> «Die, welche diess annahmen, haben für den eigentümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder klassischen, den Namen 'romantisch' erfunden»: A. W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1808—1809)*. Leipzig 1846<sup>3</sup>. Sämtliche Werke, 5. Bd., I. Teil, 9.

<sup>11</sup> *Giovanni Berchet*: Lettera semiseria di Grisostomo al proprio figliolo. — Manifesti romantici. A cura di C. Calcaterra, UTET, Torino 1951. 272, 281, 292. — De ezt teszik G. D. Romagnosi, E. Visconti és mások az *Il Conciliatore* irodalomelméleti cikkeiben. Részletes utalások felsorolását lásd M. Fogarasi: *Per una terminologia romantica*, stb. 26. számú jegyzetében.

„Imitate gl'inglesi e i tedeschi, ci diranno con madama [De Staël] alcuni cervelli moderni, non che tutti i partigiani della poesia romantica”.<sup>12</sup> Hasonlóképpen fogalmaz C. G. Londonio is.<sup>13</sup> Gúnyosan, de félreérthetetlenül azonosít Leopardi 1818-ban: „Finisco in questo punto di leggere nello *Spettatore*, n. 91, le Osservazioni di Lodovico di Breme sopra la poesia *moderna o romantica* che la vogliamo chiamare” [kiemelés tőlem — F. M.].<sup>14</sup>

A romantikusok táborában teljesen világosan vonatkoztatja egymásra a két szinonimát többek között Ermete Visconti, az *Il Conciliatore* fő teoretikusa: „La frase *Poesia Romantica* fu inventata in Germania per distinguere i caratteri propri dell'arte de' poeti moderni . . .”<sup>15</sup>

Az idézeteket lapokon keresztül folytathatnám,<sup>16</sup> a XIX. század második, sőt harmadik évtizedéből is, de most csak azokra a szerzőkre utalok, akik az olasz korai romantikus irodalomelmélet legjobb képviselői voltak, mint Berchet, Di Breme, Visconti, Pellico, Romagnosi, vagy olyan kiváló alkotók, mint Leopardi, aki gyötörődve, saját életének és költészetének valóságán érezte, mennyire klasszikus és romantikus egy személyben s mennyire mélységesen nehéz dolog igaz és teljes meghatározást adni a romantizmusról.

Bizonyos összefüggésekben kimutatható az is, hogy *moderno* a milánói romantikusok vonatkozásában szinonimája lehetett a *liberale*-nak és *liberale* szinonimája lehetett a *romantico*-nak. Ez — közvetve — ismételtén bizonyítja a *romantico* és *moderno* szinonimikus összefüggését is.

A szinonimák körének bővülése nemcsak a romantikusok általános törekvésével magyarázható, hogy a szükségleteknek megfelelően új terminológiát hozzanak létre, amely természetesen magával hozta az ingadozásokat, átmeneti szinonimikus kapcsolatok hullámzását is. Olaszországban azonban az évszázadok óta áhított önálló államiság hiánya, az idegen elnyomás jelenléte (mint más elnyomás alatt élő európai népeknél is) a szabad alkotás gondolatát szükségszerűen átvitte a szabad élet, az idegen elnyomótól való szabadulás gondolatába, s a sokaknál borongó, passzív és misztikus északi romantika helyett parancsolóan sugallta a cselekvés haladó romantikáját.<sup>17</sup>

S minthogy az ifjú milánói romantikusok, Silvio Pellico és köre egyszerűsmind az olasz nemzeti függetlenség harcossai is voltak, az olasz Risorgimento közvetlen előfutárai és részvevői is, az osztrák elnyomás fokozódásával az irodalmi terminusoknak (mondhatjuk: az irodalmi harc terminológiájának) szinonima-köre is szélesedett és kiterjedt politikai síkra is. Bizonyítsanak magának Pelliconak szavai: „Le provocazioni da noi sofferte, i ritardi posti all'uscita del *Conciliatore* dalla doppia censura, la voce continua che fossimo per essere soppressi, apersero gli occhi anche ai più ciechi, e *romantico* fu riconosciuto per sinonimo di *liberale* nè più osarono dirsi *classicisti* fuorché gli ultra e le

<sup>12</sup> T. C. (= Trussardo Caleppio) aláírású cikkek a május 11. és június 1. számokban. L. *Carla Apollonio*: i. m. 140.

<sup>13</sup> Cenni critici sulla Poesia romantica. Pirotta, Milano 1817, 11. Az idézet említett cikkemben (lásd itt 4. jegyzet) olvasható a 247. lapon.

<sup>14</sup> G. Leopardi: Zibaldone id. kiad., I., 1566–67.

<sup>15</sup> Idee elementari sulla Poesia romantica című folytatásokban megjelent dolgozatában. L. *Il Conciliatore* 1818. nov. 19., I. 361. és köv.; valamint nov. 22., I. 384.

<sup>16</sup> Néhány passzus olvasható id. dolgozatom 31. jegyzetében.

<sup>17</sup> L. Kardos Tibor: Romanticismo dell'azione című előadását az itt a 9. jegyzetben idézett kongresszuson. Nyomtatásban: Atti del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Akadémiai Kiadó, Bp. 1968. 53–75.

spie”.<sup>18</sup> G. Nicolini pedig ezt írja: „Il *Conciliatore* non dee più considerarsi come semplicemente romantico, ma nazionale” [kiemelés tőlem — F. M.].<sup>19</sup>

4. Mikor és hogyan jutott el az olasz terminológia-alkotás az elvont *romanticismo* főnévig?

Rövid idő alatt, de közvetett úton. Feltételezésem szerint a *romantico* jelzővel kapcsolt szintagmákon át, amelyekből 1816 és 1818 között nagy számban dokumentálhatunk, akár Berchet manifesztumából vagy az *Il Conciliatore* lapjairól, akár a velük harcban álló klasszicizálók írásaiból. Olyanokra utalok, mint *vocabolo romantico*, *poesia romantica*, *componimento romantico*. Majd azzal összefüggésben, ahogy a romantikus mozgalom tudatára ébredt méreteinek, mélységének és szélességének, ahogy megfogalmazta költészet-tanát, felfogta átfogó szellemi irányzat voltát, részben azon az úton, hogy elhatárolta magát a klasszicizmustól, egyre átfogóbb, általánosítóbb jelentéstartalmú jelzős szintagmák keletkeztek, mint pl. *lirica romantica*, *spirito romantico*, *gusto romantico*, *strada romantica*, s főként *genere romantico*: éppen az a szintagma, amely szerintem közvetlenül megelőzte és előkészítette a *romanticismo* szó átvételét, illetve megalkotását, mert *genere romantico* olyan félreértésekre adhatott okot, amelyeket csak a *romanticismo* főnév kollektív és elvontan általánosító, kategória-meghatározó lényege oszlatott el.

Kétségtelen, hogy a *genere* főnév a XIX. század második évtizedében új virágzásnak indult Itáliában a romantizmus itteni szárnybontogatásával kapcsolatban. Nagyon gyakorivá válik az első olasz romantikusok irodalomelméleti írásaiban, és állandóan szerepel a klasszicistákkal és más romantikaellenes körökkel folytatott polémiájukban. A régi *genere* főnevet veszik elő, de új jelentéssel ruházzák fel éppen a *romantico* vagy *classico* jelzőkkel kapcsolt struktúrákban, az 'irodalmi iskola vagy tanítás, irodalmi irányzat' jelentéssel. Ebben az értelemben a *genere* főnevet a *romantico* jelző mellett elvétve helyettesítik a *scuola* főnévvel is, majd idővel az utóbbi kapcsolat kerekedik felül. Ma már, az akkor megindult tisztázási folyamat eredményeképpen, többé-kevésbé egyértelműek és szilárdak a *classicismo* és *romanticismo* terminusok (mint „europeizmusok” is), mint 'iskolák vagy irányzatok az irodalom, a művészetek történetében', hasonlóan a *classicista* (*classico*) és *romantico* melléknevekhez, amelyek személyt jelentő értelemben főnevesülnek is. Ugyanakkor *genere*, minden terminológiai nehézsége és következetlensége ellenére is általánosan elfogadott módon az irodalmi alkotások különböző *műfajait* jelöli, s nem az irodalmi iskolákat, amelyek egészen más jellegű történeti kategóriát alkotnak. Ennek a ma általánosan érvényes megkülönböztetésnek kezdete Olaszországban alig egy pár évvel a zavaros *genere romantico* szintagma megjelenése után már kimutatható.

Történeti fejlődésének folyamatában a *genere* kifejezés, ha most csak irodalmi vonatkozásait vesszük figyelembe, az ókortól fogva ismeretes mint retorikai terminus. Mint ilyen, különféle jelzőkkel kapcsolva jelentette a költészet, a próza, az ékesszólás és a zene alkotásainak különböző típusait. Vasari már a képzőművészetekre is alkalmazza ilyen értelemben. Ugyancsak a XVI. században Varchinál *genere giudiziale*-t olvasunk az ékesszólásra vonatkoztatva

<sup>18</sup> 1819. január havában írja ezt Pellico fivérének. C, XLI. lap. L. még G. Leopardi: Zibaldone I. 739. lap, ahol Leopardi 1821-ben, a *moderno* és *liberale* szavakat állítja szinonimikus kapcsolatba.

<sup>19</sup> G. Mazzoni: L'Ottocento. Vallardi, Milano I. 1938, 219; de l. a C, I. köt. XLIII. lapot is, V. Branca előszavában.



(*Ercolano*), Gravina 1708-ban *epico genere*-t említ a költészettel kapcsolatban (*Della ragion poetica*) s ugyanilyen értelemben írják le az *Il Conciliatore* munkatársai a *generi di poesia, genere didascalico* (C, II, 230), *scritti di vario genere in prosa* (II, 416), valamint a *genere tragico* (II, 232), *genere patetico* (II, 416), *genere grottesco* (II, 626), *generi minori* (II, 234), *tutti i diversi generi di poetare* (III, 307), *genere di letteratura* stb. kifejezéseket.

Az új 'irodalmi iskola' jelentést a *Spettatore Italiano* 1814-es számaiban találtam meg,<sup>20</sup> amely folyóirat később (1816) hírhedtté vált Staël asszony és a romantikusok elleni sértő hangú támadásai miatt. Benne olvassuk: „operette comiche nel genere sentimentale e romantico”; „composizioni che . . . si dicono appartenenti al genere . . . chiamato romantico”.

Úgy látszik, hogy az új jelentés valamiképpen kapcsolatban állt a francia nyelvvel, s hogy a kifejezést ezzel a jelentésével együtt az olaszok esetleg közvetlenül a franciából kölcsönözték. Ezt a feltevést erősítheti meg maga a *Spettatore* is, amely egy glosszában<sup>21</sup> a francia „genre romantique” pontos jelentését szeretné tudni. Nem sikerült azonban felfedeznem ezt a szintagmát Madame De Staël írásaiban, aki mindig ilyen kifejezéseket használ a megfelelő vonatkozásokban: „la poésie classique et la poésie romantique”, „la littérature romantique”, és „nouvelle école”-t emleget legfőlőbb, nem pedig „genre romantique”-ot.<sup>22</sup>

Már 1815-ben megtaláljuk a *genere romantico* szembeállítását a *genere classico*-val Silvio Pelliconál,<sup>23</sup> 1816-ban Berchet-nél.<sup>24</sup>

Az *Il Conciliatore* azonban a *genere romantico*-t vegyesen alkalmazza a *nuova scuola*-val (C, I, 422, 2. jegyzet), *nuovo sistema letterario*-val (I, 360), és olvashatjuk benne a *scuola classica, scuola romantica* kifejezéseket is (II, 49, 74).

Célkitűzésünk szempontjából azonban számunkra az a legfontosabb, hogy Berchet, Borsieri és Pellico már 1818–19-ben leírják a *romanticismo* és *classicismo* szakkifejezéseket.<sup>25</sup> Visconti pedig a *classicismo*-val párhuzamosan következetesen *romantismo*-t ír.<sup>26</sup> Ezek a szavak antedatáltak.<sup>27</sup> Meg kell jegyez-nem, hogy a *romantismo* alakváltozat nyilvánvalóan a francia *romantisme* (1804, Dauzat) olaszosított átvétele, éppen jellegzetesen francia szóképzési típusa miatt, míg a *romanticismo* alakváltozat olasz képzésnek tűnik. Ugyanakkor az olasz *classicismo* és a francia *classicisme* (ezt az alakot a mai francia ismeri, de Dauzat nem említi, Wartburg 1845-ből idézi az első adatot) egyidejűleg is keletkezettek, hiszen mindkét nyelvben adva volt a *romantico*–*classico* antonimikus melléknévi szópár és az akkoriban már nagyon termékeny olasz *-ismo*, francia *-isme* elvont főnévképző.

<sup>20</sup> C. Apollonio idézi említett munkájában, 119–120.

<sup>21</sup> Uo. idézve, 120.

<sup>22</sup> Vö. *Mme De Staël*: De l'Allemagne. Flammarion, Paris I. 177; míg a II. kötet 59., 92. és 84. lapján ismételtelen ezeket olvashatjuk: «dans la nouvelle école allemande», «les écrivains de la nouvelle école», «les Allemands de la nouvelle école».

<sup>23</sup> I. Rinieri: Della vita e delle opere di S. P. Torino 1898. I. 146; idézi C. Apollonio: említett művében, 135.

<sup>24</sup> *Grisostomo*: id. kiad. 285. Ezt a szembeállítást azonban később is megtaláljuk, 1838-ban pl. Luigi Casarini feljegyzésében: Se e come il Romanticismo formi un genere nuovo nella moderna letteratura — ami azt jelenti, hogy a fogalmi zavar csak lassan tisztázódott.

<sup>25</sup> C, I. 271; II. 51; Borsieri 1818. augusztus 17-én és Pellico 18-án, lásd V. Branca id. *Il Conciliatore* kiadásának előszavában közölt levélrészleteiket: XXIV. és XXV. lap.

<sup>26</sup> C, I. 360, 362, 423. A 362. lapon levő példát nyilvántartja már *Salvatore Battaglia*: Grande dizionario della lingua italiana. UTET, Torino 1961—; III. köt. a *classicismo* szócikkben.

<sup>27</sup> Vö. DEI: *romanticismo*: 1823 Manzoni; *Prati*, *VocEtIt*: *classicismo*: 1837 Gargallo.

Az olasz *romanticismo* alakváltozat, amely azután győzött, jelenlegi ismereteim szerint Borsieritől és Pellicótól származik, akik 1818-ban egy nap eltéréssel elsőként említik leveleikben (lásd itt: 25. jegyzet) Romagnosi cikkét, amely a „*Romanticismo*”-ról szól („sul *Romanticismo*”: az ő kiemelésük), és amely cikk, bár Berchet nagyon ellenezte, megjelent az *Il Conciliatore* 3. számában *Della Poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni* címen (C, I. 55).

Ami magát Berchet-t illeti, amikor folyóiratuk 1818. október 29-i számában cáfolja és visszaveri a *Romanticomachia* romantika-ellenes kirohanásait,<sup>28</sup> határozottan egyenlőségjelet tesz a *genere romantico* és a *romanticismo* közé: „E qui sappia tra parentesi il lettore che l’anonimo fa una distinzione tra il vero genere romantico e il romanticismo; distinzione che deve essere una bellissima cosa dacchè noi non sappiamo intenderla”.

Berchet azonosító definíciója megkönnyíti számomra a mondottak összefoglalását: *genere* valószínűleg már a franciában (ahonnan az olaszok feltehetően kölcsönözték ennek az általános újlatin szónak új jelentését) kapta meg ’irodalmi irányzat, iskola’ jelentését a századforduló táján, éppen a *romantico* (*romantique*), illetve *classico* (*classique*) jelzőkkel alkotott szintagmákban, amelyekkel együtt gyakori szembeállításokban szerepeltek a romantikusok és klasszicisták között dúló vitákban; ezt a jelentést az olaszban megőrző körülbélül a XIX. század közepéig. Az olasz *genere romantico* és *genere classico* kifejezések feltűnésével szinte párhuzamosan jelennek meg azonban a *romanticismo* (*romantismo*) és *classicismo* szinonim szakkifejezések is, amelyek azután győzni fognak. Győzelmük egy körülbelül harminc éves ingadozási szakasz után következett be annak a folyamatnak a során, amely pontosabb irodalmi és kritikai terminológiát igyekezett kidolgozni a félreértések elkerülésére, az irodalmi és eszmei frontok világosabb elhatárolása, a fogalmak pontosabb definíciója érdekében.

Egészen természetes, hogy hasonló terminológiai párhuzamok felmerülhettek és fel is merültek — mutatis mutandis — az európai kultúrkörbe tartozó minden nép irodalmi és társadalmi életében: éppen mert európai szellemi jelenségek, irányzatok harcáról és alakulásáról volt szó, amelynek nyelvi tükröződése egy többé-kevésbé párhuzamos vándorterminológia („europeizmusok”) kialakulását jelentette.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *Ottavio A. Falletti di Barolo*: Della Romanticomachia, libri quattro. Torino 1818: a szerző neve nélkül jelent meg, vö. C, I. 269.

<sup>29</sup> Kézenfekvő példaként az orosz nyelvből *Puskint* idézhetném, akinek Anyeginjében (1825: első kiadás, de a költő már 1823-ban dolgozott rajta) *романтизм, романтический* nagyon gyakran szerepel, *классицизм* is olvasható (első ismert orosz adatok), s egy 1830-ból való, *F. N. Glinkának* Karélia című leíró költeményét méltató recenziójában a két terminus szembeállítását is megtaláljuk: «Изю всех наших поэтов Ф. Н. Глинка, может быть, самый оригинальный. Он не исповедует ни древнего, ни французского классицизма, он не следует ни готическому, ни новейшему романтизму...». Vö. *A. С. Пушкин, Полное собрание сочинений* в одном томе. Москва 1949, 1175. lap; *Словарь языка Пушкина*. Москва 1957, II: 323 *классицизм* szócikkben; 1959, III: 1043, *романтизм* szócikkben; *M. Fogarasi*: Beiträge zur Geschichte der internationalen Bildungssuffixe des Russischen. Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Akadémiai Kiadó, Budapest 1965, pp. 90, 92, 97; más szláv nyelvekben is: p. 86.

A magyarban a *romantikus* szó 1833-tól, a *klasszicizmus* és *romanticizmus* főnevek 1837-től vannak kimutatva éppen egy szövegen belül, mint ellentétes terminusok: «két systémat találunk... a művészet körében [...] romanticizmust s classicizmust» (L. Gáldi László: A magyar szótárirodalom története a felvilágosodás korában és a reformkorban. Budapest 1954. 487.) A magyar adatokat a MTA Nyelvtudományi Intézete hocsátotta rendelkezésemre a Nagyszótári gyűjtésből.

## Ippolito Nievo írói nyelvéről

BENEDEK NÁNDOR

Az olasz irodalomtörténet Manzontól Vergáig terjedő időszakának kétségtelenül Ippolito Nievo a legkiemelkedőbb írói egyénisége *Le confessioni di un Italiano* c. regényével, amelyről igen helyesen állapítja meg Szauder József: „... a XIX. század második felének, Vergáig mindenesetre, legnagyobb s legszébb, legigazabb olasz regényét hagyta maga mögött.”<sup>1</sup>

Már maga a címben előforduló *confessioni* arra utal, hogy önéletrajzi elemekkel teleshőzt, személyes élményeken alapuló regényről van szó. A regényt 1858-ban írta meg Nievo *Le confessioni di un Italiano* címmel, de kiadására csak hat évvel az író halála után került sor, 1867-ben, és a kiadó, Le Monnier jobbnak látta a címet megváltoztatni *Le confessioni di un' Ottuagenario*-ra. Ez a tény azt bizonyítja, hogy a Regno d'Italia létrejöttével még nem csitultak el a politikai szenvedélyek, és az óvatos kiadó az esetleges kellemetlenségektől félve a nyílt és forradalmi *Italiano*-t a politikailag semleges *Ottuagenario*-ra változtatta. Csakhogy ezzel a címváltoztatással meghamisították a regény egész alap gondolatát, amelynek éppen az a lényege, hogy már mint *olasz* teszi meg vallomását, tehát éppen arról a történelmi folyamatról tanúskodik, amelynek során az olasz egység megszületett.

Szinte a cézári „Veni, vidi, vici”-re emlékeztető tömörséggel fejezi ki Nievo a 900 oldalas regény eszmei mondanivalóját csupán az első mondat két állítmányának segítségével: „... nacqui veneziano . . . e . . . morirò italiano”.<sup>2</sup> A két különböző történelmi kor és a két különböző társadalmi forma: az apró államocskákra való tagolás állapota a hűbéri rendszerben és a modern egységes burzsoá állam létrejötte, mint az objektív valóság tükröződései, jól megfigyelhetők a regény nyelvezetében is.

A történet a XVIII. század végének rizsporos, parókás világában kezdődik a frattai vár leírásával, amely „un gran caseggiato con torri e torricelle.”<sup>3</sup> De előfordulnak a kastély leírásánál a „finestroni gotici”, „ponte levatoio” és a „rosa dei venti” is, amelyek nélkülözhetetlen kellékei voltak egy középkori várkastélynak. A főhős számára a kastély legfontosabb része a konyha, hiszen Carlino itt tölti gyermekkora legnagyobb részét, mint nyársforgató. A konyha leírásánál a helyiség nagyságát az „il colosso di Rodi”, „le piramidi d'Egitto”, „il Duomo di Milano”, „il tempio di San Pietro”, „Mole Adriana” kifejezésekkel érzékelteti ironikusan az író.<sup>4</sup> Az utolsóval kapcsolatban egy szójátékot is

<sup>1</sup> Előszó a „Confessioni” magyar kiadásához, Európa Könyvkiadó Budapest, 1961.

<sup>2</sup> *Ippolito Nievo: Le confessioni di un Italiano*, Rizzoli, Milano 1954. 9. (A továbbiakban ezt a kiadást idézzük.)

<sup>3</sup> *Confessioni*, 12.

<sup>4</sup> *Confessioni*, 13.

alkalmaz Nievo: „... un che di simile non mi ricorda averlo veduto altro che nella Mole Adriana; benchè mutata in Castel Sant'Angelo la sembri ora di molto impiccolita”,<sup>5</sup> tehát amíg „Mole” volt, addig nagy volt, amióta már nem „Mole”, azóta kisebbnek látszik.

Ez a konyha a központja a kastélybeli személyzetnek. „Là un fumo denso e vorticoso, là un eterno gorgoglio di fagioli in mostruose pignatte, sedente in giro sovra panche scricchiolanti e affumicate un sinèdrio di figure gravi arcigne e sonnolente”.<sup>6</sup> Ebben a mondatban is találkozunk iróniával: a *sinèdrio* a jeruzsálemi szenátus neve, itt a konyhalányok, inasok, kocsisok, szakácsnék konyhai gyülekezetét jelöli.

A hűbéri kort azonban nemcsak a külsőségek leírásával jeleníti meg az író, hanem utal az emberek életmódjára, a kor intézményeire is. Így pl. a hűbéresek „i vasalli”<sup>7</sup> annyira félnek a földesúrtól, hogy „si tiravano col carro fin giù nel fosso quando lo staffiere dall'alto del suo *bombay* gridava loro di far largo mezzo miglio alla lontana”.<sup>8</sup> A *bombay* angol eredetű szó és az úri hintó mögötti kocsis-ülést jelenti. A mai olasz nyelvben már aligha fordul elő. De előfordul a regényben a *corda* mint a jobbágyok kínvallató eszköze és a „dare le strappate di corda”<sup>9</sup> kifejezés is. A hűbérúr a hatalmát a csatlósai által gyakorolta, akik ebben a regényben a *buli* néven szerepelnek.<sup>10</sup> A *bulo* valószínűleg a középfelnémet „bule”-ből származik (a mai német nyelvben is der Buhle = a szerető). A mai észak-olasz nyelvjárásokban is él a *bulo* huligán (teppista) és ficsúr (bellimbusto) jelentésben. (REW 1381). De előfordulnak a hűbérúr fegyveres pribékjei *sgherri*,<sup>11</sup> *scherani*,<sup>12</sup> *sbirri*,<sup>13</sup> *malandrini*<sup>14</sup> néven is. A *sgherri* és *scherano* szók közös gyökérszóra, a gót „skarja” (ófelnémet „skerre”) szóra vezethetők vissza. (REW 7980). A *sbirro* alapja minden valószínűség szerint a görög „pyrios” (tűzszínű), amely egy esetleges vulgáris latin „burius”-on keresztül adta az olasz *sbirro*-t, feltehetően az egyenruhájuk színére vonatkoztatva. A szó a mai olasz nyelvben is él, és ma is a hivatalos hatalom kiszolgálóit jelöli „besúgó”, „fogdmeg” értelemben. A *malandrino* pedig az ó-olasz „landra” (rossz nő) származéka a „malo” előképzővel. A „landra” viszont a középfelnémet „lendern”, „landern” (vö. a mai németben schlendern = csavarog) igére vezethető vissza. Érdekes azonban, hogy a Manzoni által annyiszor használt *bravo* Nievónál egyszer sem fordul elő. E szépnevű fickók legfőbb parancsolója maga a földesúr volt, aki gyakran valóban kiérdemelte az „il tirannello”<sup>15</sup> (kiskirály) elnevezést, mint pl. a frattai várat önkényesen ostrom alá fogó Venchieredo úr is.

A settecento nemesurai és az őket utánzó tisztségviselők is copfot, „coda”-t<sup>1</sup> viseltek, amely lehetett természetes, de lehetett a paróka copfja is. Ilyet viselt a Carlino által utált Fulgenzio sekrestyés is, akinek a copfját Carlino egy

<sup>5</sup> Confessioni, 14.

<sup>6</sup> Confessioni, 14.

<sup>7-8</sup> Confessioni 17.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Confessioni, 18.

<sup>11</sup> Confessioni, 140.

<sup>12</sup> Confessioni, 199.

<sup>13</sup> Confessioni 201.

<sup>14</sup> Confessioni, 200.

<sup>15</sup> Confessioni, 171.

<sup>16</sup> Confessioni, 49.

óvatlan pillanatban a templomban ráragasztott gyertyával felgyújtja. A copf csak a Francia Forradalom és Napóleon hatására ment ki a divatból. Később a „codino” jelentése „reakciós”, „osztrákpárti” lett.

Természetesen ez a hűbériség, amely a settecento végén még megvolt, egy pusztuló, halódó hűbériség volt, valósággal a hűbéri rend karikatúrája. Igen éles gúnnyal mutat rá erre több helyen is Nievo, a legironikusabban talán abban a jelenetben, amelyben Spaccafumo zsványbandájának elfogására felvonul a frattai vár „katonasága”: „Quando Dio volle il capitano ebbe in pronto tre uomini i quali con due moschetti ed un trombone si schierarono nel cortile ad aspettar gli ordini di Sua Eccellenza . . . Germano calò il ponte levatoio, e la prode soldatesca uscì in campagna.”<sup>17</sup> Ebben a mondatban mind a *prode* (hősi, rettenthetetlen) melléknév, mind a *soldatesca* (hadsereg) főnév a legélesebb gúny eszközül szolgál, hiszen mindössze három beijedt emberre vonatkozik. Amikor Venchieredo emberei ostrom alá veszik a várat, e vitéz hadsereg így tér vissza a portyázásból: „Ma non passarono cinque minuti ch'essi erano già tornati colla coda fra le gambe e con nessuna volontà di ritentare l'esperimento.”<sup>18</sup>

Nievo a vaskosabb humor alkalmazásától sem idegenkedett. Egyik este a gróf és felesége a hitvesi ágy homályában latolgatják a leányuknak, Claranak házassági esélyeit, közben őket magukat is elfogja a hév. „I due coniugi ebbero un assalto comune di contentezza matrimoniale; la quale non voglio immaginarmi quanto oltre andasse.”<sup>19</sup> Ez az egyetlen ilyen vaskos ironiájú célzás a regényben. Sem minőségileg, sem mennyiségileg össze nem hasonlítható egy mai író (pl. Moravia) erotikus leírásaival.

Nievo ironiája különböző társadalmi rendek összehasonlítására is kiterjed. Törökországban selyemzsinórt küldenek annak, akire nincs már szükség, Európában nyugdíjazzák, ami sokkal költségesebb. „Il vecchio Apostolos mi diede buone notizie del mio Gran Visir: egli era stato strangolato, secondo il comodissimo sistema usato allora dalla porta invece di quell'altro europeo, a mille doppi più dispensioso, delle giubilazioni.”<sup>20</sup>

Természetesen a közállapotok és az igazságszolgáltatás sem mutattak valami vigasztaló képet. A comunék tekintélye régen lejárt, az egyes hűbérurak semmibe sem vették a törvényhatóságokat, ha kellő fegyveres erővel vagy pénzzel rendelkeztek. Ebből eredt a „servilità nei Comuni ai feudatari vicini”.<sup>21</sup> Ha valamelyik uraság érdekeinek nem feleltek meg a paragrafusok, akkor pénzzel és megvesztegetéssel „helyesbítette” a törvénykönyv cikkelyeit. „Regoli e protezioni; ecco i due articoli suppletorii che compensavano l'imperfessione dei codici.”<sup>22</sup> A szolgálalkúség, karrierizmus, haszonlesés lettek a közerkölcs általános és legjellemzőbb vonásai: „. . . la volontà è diventata aspirazione, i fatti parole, le parole chiacchiere; e la scienza si è fatta utilitaria, la concordia impossibile, la coscienza venale, la vita vegetativa, noiosa, abbominabile.”<sup>23</sup> Nievo szentenciaszerűen vonja le a következtetést, utalva az Arcolénál Napóleon által megnyert csatára (1796. november 11.): „La concordia

<sup>17</sup> Confessioni, 167.

<sup>18</sup> Confessioni, 185.

<sup>19</sup> Confessioni, 300.

<sup>20</sup> Confessioni, 733.

<sup>21</sup> Confessioni, 145.

<sup>22</sup> Confessioni, 145.

<sup>23</sup> Confessioni, 61.

degli inetti sarebbe buona da farne un boccone, come fece di Venezia il caporalino di Arcole.”<sup>24</sup>

Ilyen állapotok mellett a jóérzésű, becsületes emberek körében óriási hatásuk volt a felvilágosodás eszméinek. Az emberek rádöbbsenek arra, hogy ők nem pusztán bábok az uralkodó hatalom kezében: „... gli uomini si sentivano cittadini, e come tali interessati al buon governo della patria; sudditi e governanti, i primi si vantavano capaci di diritti, i secondi s'accorgevano del legame dei doveri.”<sup>25</sup>

A velencei kormányzat azonban teljesen tehetetlen volt. „Lo stupido Collegio dei suoi Savi”<sup>26</sup> képtelen volt megérteni az új idők jelét, a népet lenéztek, éretlennek tartották. Ennek egyik legjellemzőbb példája az az eset, amikor a doge halálát eltitkolják a nép előtt. „Al 18 febbraio 1788 moriva il doge Paolo Renier; ma la sua morte non si pubblicò fino al dì secondo di marzo, perchè il pubblico lutto non interrompesse i tripùdii della settimana grassa. Vergognosa frivolezza dinotante che nessun amore, nessuna fede congiungevano i sudditi al principe, i figliuoli al padre.”<sup>27</sup>

Ezt a belülről teljesen korhadt államot az első kívülről jövő lökés a földre terítette, és Velence francia uralom alá került. Nievo szinte utolérhetetlen gúnnyal írja le, hogyan hajtották végre a franciák azt a forradalmat, amelyet Velence nem mert önszántából végrehajtani. „Fu la più gran rivoluzione che accadesse per allora a Venezia. Del resto l'acqua andava per la china secondo il solito, salvochè i signori francesi si scervellavano ogni giorno per trovar una nuova arte da piluccarci meglio. Erano begli ingegni e ce la trovavano a meraviglia. I quadri, le medaglie, i codici, le statue, i quattro cavalli di San Marco viaggiavano verso Parigi; consoliamoci che la scienza non avesse ancor inventato il modo di smuovere gli edifici, e trasportar le torri e le cupole: Venezia ne sarebbe rimasta qual fu al tempo del primo successore di Attila.”<sup>28</sup>

A franciák, ha nem is hoztak szabadságot, de erjedést okoztak. A Francia Forradalom eszméi a szabadkőműves szervezeteken keresztül, amelyek a francia propaganda félhivatalos szervei voltak a napóleoni korszakban,<sup>29</sup> beáramlottak Itáliába, és bár különböző szervezetekben és különböző formákban, de megindulnak az ország egyesítését célzó mozgalmak. A hűbéri rendszert a tőkés polgári rend váltja fel, és ennek megfelelően megjelennek a regényben is a „vita materiale”, „prosperità commerciale”, „civiltà”<sup>30</sup> és „società moderna”<sup>31</sup> kifejezések. Sőt már a közös munka, a közös gazdálkodás eszméje is megjelenik, ha még csak távoli elképzelésként is: „... fa d'uopo che i venti, i dieci o cinque si uniscano, e coll'eloquenza dei fatti e delle cifre li convincano che minore sarebbe stato l'utile comune e il singolo se caduno avesse adoperato per sè.”<sup>32</sup> A jogrend és az igazságszolgáltatás is fejlődik: az úriszék átadja helyét a járásbírósnak, amint erről Bruto tudósítja levelében Carlinót. „Come sapete furono tolte le antiche giurisdizioni gentilizie; e Venchieredo e Fratta non sono più altro che villaggi, soggetti anch'essi, come Teglio e Bagnara, alla Pretura di

<sup>24</sup> Confessioni, 62.

<sup>25</sup> Confessioni, 230.

<sup>26</sup> Confessioni, 312.

<sup>27</sup> Confessioni, 231.

<sup>28</sup> Confessioni, 471.

<sup>29</sup> *Koltay-Kastner Jenő*: Az olasz risorgimento korának irodalma. Bp. 1959. 7.

<sup>30</sup> Confessioni, 820.

<sup>31</sup> Confessioni, 922.

<sup>32</sup> Confessioni, 824.

Portogruaro. Così si chiama un nuovo magistrato stabilito ad amministrar la giustizia.”<sup>33</sup>

Nievo regénye tehát a risorgimento első fázisát öleli fel (1790—1858) és egyúttal Nievo ifjúságának önéletrajzi elemeit is tartalmazza. Carlinónak a frattai várban töltött gyermekora, Velence bukása olyan tökéletes, életteli leírások, mintha az író valóban a saját élményeit beszélné el. Pedig nem személyes élmények leírásáról van szó, hanem Nievo anyai nagyapjának, Carlo Marinnak a visszaemlékezéseiről, amelyek azonban az író tolla alatt szinte a reális átélés színét nyerték. Ezért a regény első része természetes, könnyed, minden erőltetéstől, mesterkéeltségtől mentes, az élet levegőjét árasztja. Az író és első személyben beszélő főhőse teljesen fedik egymást.

A második rész azonban, amelyben az események eltávolodnak Nievo szülőföldjétől, már nem sikerült olyan jól, mint az első. Az író érzervehetően elhagyta a közvetlen ihletettséget költői hangulata, a risorgimento egyes eseményeit minden logika nélküli, összefüggéstelen sorrendben villantja fel az olvasó előtt. Az események leírása színtelenné válik, az első személyű elbeszélési forma is veszít varázsából: többször érezzük, hogy a tollat nem egy visszaemlékező nyolcvanéves aggastyán fogja, hanem egy tudatos, az olvasó közönségre írói fogásokkal hatni akaró író. Hogy csak egyetlen példával bizonyítsunk, a XIV. fejezet utolsó mondata például így szól: „Ma sono stanco di scrivere, e voglio chiudere il capitolo lasciandovi nell’incertezza di quello che ne avvenne poi.”<sup>34</sup> Ez a befejezés illik a tudatos íróhoz, de nem egy 80 éves aggastyánhoz. Az író az események elbeszélését igen hosszú lére ereszti, a nagyszámú szereplő élettörténetét születésétől a haláláig írja le, az egyes családok sorsának alakulását részletesen elemzi, szinte a XX. század első felében divatossá váló családregények egyes jellemző vonásait vélhetjük Nievónál felfedezni. Az események elbeszélését az író hosszadalmas kitérésekkel szakítja meg, amelyek — bár sokszor nagyon szép és felemelő gondolatokat tartalmaznak — vontatottá teszik az előadást. Ha Manzonihoz „kötelező olvasmány” lett, akkor Nievóból még inkább: az iskolások számára külön redukált, szemelvényes kiadás készült.<sup>35</sup>

Fogyatékoságai ellenére is Nievo regénye a XIX. századi olasz irodalom egyik legértékesebb alkotása. Azon felül, hogy műve történelmi dokumentumregény, a homló feudális rend ironikus ábrázolásával, hősei jellemábrázolásában alkalmazott pszichológiai realizmusával megteremtette az átmenetet Manzoni romantikájától Verga realizmusához.

## II.

Nievónak nem kellett a nyelv tekintetében olyan harcot vívnia, mint Manzoniak. Manzoniak kellett megküzdenie az úttörő szerepköréhez tartozó nehézségekkel, az utána jövők már többé-kevésbé az általa kitaposott úton járhattak. Nievo is minden habozás nélkül egészen természetesnek tartja, hogy a Manzoni által javasolt firenzei aspektusú toszkán nyelvet tekintve követendő példának regénye számára. Sőt, túllép az irodalmi nyelv igényén és Manzonihoz hasonlóan az egész Itáliára érvényes, az élet minden ágára nézve normatív nyelvnek tekinti. Ezért bírálja például a velencei közigazgatás embereit, mint-

<sup>33</sup> Confessioni, 682.

<sup>34</sup> Confessioni, 569.

<sup>35</sup> *Ippolito Nievo: Le confessioni di un Italiano, Introduzione a commento di C. Caramello e T. Sarasso. G. B. Paravia, Torino 1960.*

hogy nem ismerik eléggé a toszkán nyelvet: „Che tutti intendessero il toscano io non lo credo; e che nessuno lo parlasse è abbastanza provato dai loro decreti o dalle Parti prese, nella quali dopo un piccolo cappello di latino si precipita in un miscuglio d'italiano di friulano e di veneziano che non è senza bellezza per chi volesse ridere.”<sup>36</sup>

Ő maga ösztönösen használja a nyelvet; e hatalmas regényét is 8 hónap alatt írta meg, és nincs semmi adatunk arra vonatkozólag, hogy javításokat, változtatásokat eszközölt volna rajta. Miközben egy francia szónak a legmegfelelőbb olasz fordítását keresi, bevallja, hogy nem ismeri olyan alaposággal az olasz nyelvet, hogy annak segítségével minden nehézséget könnyen le tudna győzni. „Badate che adopero la parola *buontemponi* non sapendo come tradurre meglio quella francese di *viveurs* che prima m'aveva balenato in mente. Avendo vissuto assai con francesi questo incommodo mi disturba sovente; e non ho sempre tanta conoscenza della mia lingua da disimpacciarmene bene.”<sup>37</sup> Mégis igen jól megérzi és fel is használja a nyelv kifejező erejét, noha a tudományos nyelvi kérdések nem érdekelték. Amikor Carlino édesapja valószínűleg törökül beszél szolgálójával, ezt olvashatjuk: „... non credo che parlassero nessuna lingua di questo mondo, e potrebbe darsi che i diavoli favellassero come loro nelle escursioni terrestri.”<sup>38</sup>

A „fővárost”, Velencét majmoló és saját anyanyelvét lenéző vidéki nemeséget is elsősorban a nyelvhasználattal jellemzi; akiket egyébként *venezianinak* nevez „Velence-imádók” értelemben. „I veneziani di Portogruaro erano riesciti collo studio di molti secoli a disimparare il barbaro e bastardo friulano che si usa tutto all'intorno, e ormai parlavano il veneziano con maggior caricatura dei veneziani stessi . . .

. . . nel loro frasario di nuovo conio l'epiteto di friulano equivaleva a quelli di rozzo, villano, spilorcio e pidocchioso.”<sup>39</sup>

Az igazi velencei Frumierné éppen abban leli örömét, hogy nemcsak divat, de nyelv dolgában is ugratja a portogruarói asszonyokat: „Una sera chiacchierava più di una gazza; e il giorno dopo aveva il divertimento di veder quelle signore giocare tra loro a chi dicesse più parole in un minuto. Ogni crocchio si cambiava in un vero passeraiò.”<sup>40</sup>

A nemesi szalonok társalgási nyelvét így írja le: „Era una musica la più variata, una vera opera semiseria, piena di motivi ridicoli e sublimi, buffi e serii, allegri e maligni; un intralciarsi di contese, di frizzi, di reticenze e di racconti che somigliava un mosaico di parole; vero capo d'opera dell'ingegno veneziano che coll'arte di Benvenuto Cellini sa farsi ammirare per fino nelle minuzie.”<sup>41</sup>

Az olasz nyelv dialektális tagoltságával Nievo tökéletesen tisztában van. Ő is egyike azoknak az íróknak, akik bizonyítják, hogy a dialektális eltérések bizonyos esetekben lehetetlenné teszik egymás megértését még két olasz között is. Az író Alessandrónak, a molnárlegényből lett ezredesnek a szájába adja a következő megállapítást: „E poi tra Genovesi e Friulani per forza bisogna

<sup>36</sup> Confessioni, 25.

<sup>37</sup> Confessioni, 246.

<sup>38</sup> Confessioni, 430.

<sup>39</sup> Confessioni, 238.

<sup>40</sup> Confessioni, 241.

<sup>41</sup> Confessioni, 245.



intendersi a motti; abbiamo due dialetti così incomprensibili che a dimandar pane si piglierebbero sassate.”<sup>42</sup>

A regényben Nievo többször használja a venetói dialektust, különösen annak Friuliban beszélt változatát. Ennek stilisztikai oka van; ezáltal akarta elbeszélését élénkebbé, életszerűbbé tenni. Ő maga padovai születésű lévén, teljes biztonsággal tudta alkalmazni a venetói dialektust. A tájszók is dialektális kifejezések alkalmazása általában kétféle módon történik Nievónál. Az egyik eljárás az — és az meglehetősen ritka —, hogy az író maga is figyelmezteti az olvasót a dialektális fordulatra. Így például, amikor Pisana jellemét vizsgálgatja és azt kutatja, vajon mi vehette rá őt a magatehetetlen, vak száműzött áldozatos ápolására és eltartására, ezt írja: „Amicizia, amioizia! ci filava molto dietro questa parola, come diciamo noi Veneziani”<sup>43</sup>. A „come diciamo noi Veneziani” közbeszúrással felhívja az olvasó figyelmét a „ci filava molto dietro questa parola” kifejezés venetói dialektális jelisére, amelynek kb. ez az értelme: makacsul ragaszkodtunk ehhez a szóhoz. Más esetekben azonban — és ez sokkal gyakoribb — minden utalás, figyelmeztetés nélkül használja a dialektust. Így mindjárt a frattai vár leírásánál ezt találjuk: „Del resto i cortili dai grandi porticati pieni di fango e di pollerie . . .”<sup>44</sup> A „polleria” szó, amely manapság büszkén ragyog neonfénnel sok elegáns városi üzlet homlokzatán „baromfi üzlet” értelemben, a friuli nyelvjárásban bizony sokkal rusztikusabb jelentésben használatos: tyúkganék, tyúkpizok. Előfordul a dialektális színezetű „butirro” *burro* helyett.<sup>45</sup> Pisana beszédmodoráról írva pedig a „chiaccolina”<sup>46</sup> szót használja az író, amely a *ciacolare* vagy *chiacchiolare* igéből, a venetói dialektus sajátos szavaiból van képezve. Majd a friuli dialektus „tansa” szavával találkozunk *tassa* értelemben, amikor a beszélgetés arról folyik, hogy hová küldtek ki katonákat büntetésből, hogy azok felegyék a község bevételét: „. . . e dei soldati a piedi ed a cavallo mandati per castigo, o come si diceva allora *in tansa* presso quel comune a mangiargli le entrate.”<sup>47</sup>

Az öreg inas Martino, a frattai várnép között Carlino egyetlen barátja és védelmezője, nem engedi, hogy a gróf fia bántalmazza Carlinót. Egy alkalommal alaposan meg is húzta a kis grófocska fülét, mire az „tiró giù strillando i trav i della casa”,<sup>48</sup> azaz úgy üvöltött, hogy majdnem összedűlt a ház. Az idézett mondat észak-olasz dialektális kifejezés. Ugyancsak több északkeleti olasz nyelvjárás ismeri a *parar via* kifejezést, amelynek az értelme: eltávolítani, elkergetni. Ez a kifejezés a szeszélyes kis Pisana „gyermeteg” játékainak leírásánál fordul elő: „. . . sposandosi per burla e facendo le viste di dormire collo sposo, e parando via in quelle delicate circostanze tutti i testimoni importuni.”<sup>49</sup>

Amikor Carlino akaratlanul is a portogruarói forrongás közepébe cseppen, a felbuzdult nép főbírónak akarja őt megválasztani. „Vogliamo l'avogadore!”<sup>50</sup> Az *avogadore* a venetói dialektus speciális szava és a Velencei Köztársaság főbíráit jelölték vele.

<sup>42</sup> Confessioni, 669.

<sup>43</sup> Confessioni, 777.

<sup>44</sup> Confessioni, 13.

<sup>45</sup> Confessioni, 46.

<sup>46</sup> Confessioni, 51.

<sup>47</sup> Confessioni, 94.

<sup>48</sup> Confessioni, 46.

<sup>49</sup> Confessioni, 59.

<sup>50</sup> Confessioni, 407.

Idegen nyelvként egyedül a latin szerepel a regényben. Találunk klasszikusoktól vett idézeteket, például Eleonora Fonseca nápolyi vértanú ezzel a Vergilius-idézettel lép a vérpadra: „Haec olim meminisse iuvabit.”<sup>51</sup> A Római Köztársaság kikiáltásakor emlékérmet vernek ezekkel a latin feliratokkal „Berthier restitutor urbis” és „Gallia salus generis humani”.<sup>52</sup> Nievo nem tudja visszafojtani gúnyos kommentárját: „Alla prima seppimo quanto credere; la seconda, Dio lo voglia!”

A latin nyelvű beszéd, helyesebben mondva inkább az igyekezet, hogy latinul beszéljen, a frattai orvos, Sperandio egyik jellemző vonása. „Per solito egli parlava mezzo latino, e mezzo friulano; ma il dopopranzo ci metteva del latino per tre quarti; e verso notte, dopo aver bevuto il boccale dell’Avemaria, la dava dentro in Cicerone a tutto pasto.”<sup>53</sup> Az orvos a fiát, Luciliót küldi el a betegekhez ellenőrző vizsgálatra. Lucilio feljegyzéseket készít a betegek állapotáról és estéknént felolvassa apjának. Az öreg doktor végighallgatja, majd latin beszúrásokkal teletűzdelt mondatokban teszi meg megjegyzéseit. „Come! lingua netta ed umida a Matteo, che è a letto da ieri con una febbre mescolata di mal putrido! *Putridum autem septimo aut quatuordecimo tantumque die in sudorem aut fluxum ventris per purgationes resolvitur.* La lingua netta ed umida! Ma se stamattina l’aveva arida come la lesca, e con due dita di patina sopra . . . — Oh veh veh! polso convulso la Gaetana! Ma se oggi le ho contato cinquantadue battute al minuto e le ordinai anzi in pozione *vinum tantummodo pepatum et infusione canellae oblungatum!* Cosa vorrà dire? . . . Vedremo domani! *Nemo humanae natura pars qua nervis praestet in faenomenali mutatione ac subitaneitate.*”<sup>54</sup>

A latin részben több pontatlanság figyelhető meg, de különösen az utolsó mondat nyelvtani hibái súlyosak. A „Nemo . . . pars” egyeztetetetlen, mert a *nemo* hímnemű főnévi névmás. Helyesen *nulla pars* volna. A „humanae natura” helyesen *humanae naturae*, s végül a vonatkozó névmás egyes szám nőnemű nominatívusa nem „qua” hanem *quae*. Feltehető, hogy a nyelvtani hibákkal Nievo az öreg falusi doktor begyepesedett, „kulináris” latinságát akarta jellemezni.

Természetesen az egyszerű nép nem tudott latinul. Ezt a körülményt használja fel Nievo egy ügyes szójáték alkalmazására. Monsignore Orlando 80 éves korában távozott el az élők sorából és a latin nyelvű sírfelirat szerint mint *octuagenarius* halt meg. Egy bizonyos atyafi („un certo compare”) úgy magyarázza a feliratot, hogy a derék kanonok január 8-án halt meg: „. . . il che significava agli otto di gennaio, secondo lui”.<sup>55</sup> Ez ellen azután nagy a felháborodás, mert köztudomású volt, hogy nem 8-án, hanem 15-én halt meg.

Stílusának élénkítésére Nievo gyakran alkalmaz közmondásokat, saját meglátásait pedig sokszor szentencia formájában foglalja össze.

Amikor a frattai igazságszolgáltatást írja le és megállapítja, hogy rendszerint annak lett igaza, aki jobban lepénzelte a kancellárt, közmondást idéz: „Io credo che non si potesse assicurare ai sudditi una giustizia più a buon mercato; ma l’è della giustizia come dell’altra roba, che chi più spende meno spende; ed i proverbi rade volte hanno torto.”<sup>56</sup>

<sup>51</sup> Confessioni, 661.

<sup>52</sup> Confessioni, 625.

<sup>53</sup> Confessioni, 88.

<sup>54</sup> Confessioni, 91.

<sup>55</sup> Confessioni, 758.

<sup>56</sup> Confessioni, 33.

A gőgös grófnő semmiképp sem akarja leányát, Clarát az orvos fiához, Lucilióhoz adni. Hogy a szerelmeseket egymástól elválasszák, a grófnő leányával Velencébe költözik. Ez mindenki számára nagy megkönnyebbülést, szabaddabb életet jelent: „... il gatto era partito e i sorci ballavano”.<sup>57</sup> Később egy Dantéra utaló részben előfordul a „lontano dagli occhi, lontano dal cuore” igen elterjedt közmondás is.<sup>58</sup>

Az emberi élet realitásairól alkotott megfigyeléseit sokszor szentencia formájában fejezi ki. Így például, amikor észreveszi, hogy Pisana mással is kezd kacérkodni, rádöbben arra, hogy az tesz igazán értékesé valamit a számunkra, ha látjuk, hogy bármely pillanatban elveszithetjük. „Non è qualità che tanto renda pregevole e cara alcuna cosa, come quella di vederla pronta a sfuggirci”.<sup>59</sup> Végtelenül szellemes a szerelem általános törvényének egyéni változatairól adott szentenciája: „L'amore è una legge universale che ha tanti diversi corollari, quante sono le anime che soggiacciono a lui. Per dettarne praticamente un trattato completo converrebbe formare una biblioteca nella quale ogni uomo ed ogni donna depositasse un volume delle proprie osservazioni.”<sup>60</sup>

És ma, amikor a bürokrácia elleni harcban annyiszor hangsúlyozzuk a törvények szellemét a betű szerinti értelemmel szemben, felöltik emlékezetünkben Fratta és Venchierero grófjainak beszélgetésében elhangzó mondat: „Lo spirito ella lo sa meglio di me, va sopra la lettera”.<sup>61</sup> Néha ironikusan fogalmazza meg szentenciáját: „Bisogna aver vissuto e filosofeggiato a lungo per imparare a dovere la scienza di tormentarsi squisitamente.”<sup>62</sup>

Szentenciát és közmondást, ha az szellemes és találó, másoktól is szívesen vesz; ilyenkor azonban jelzi a forrást is. Pl. „Prima che la statistica aprisse i suoi registri — disse un ottimo pubblicista — ciascun paese credeva d'essere quello che avrebbe voluto essere”.<sup>63</sup> Máskor egy angol közmondást idéz: „Rive opposte, animi contrari” — dice un proverbio inglese.<sup>64</sup>

Igen kedveli Nievo a népies hasonlatokat is. Amikor arról ír, hogy Carlino és Martino, az öreg inas milyen jól megértették egymást mindenben, ezt a hasonlatot használja: „Insomma fra Martino e me eravamo come il guanto e la mano.”<sup>65</sup> Clara grófnő jószívűségéről, aki szinte mindenét szétosztogatja a szegények között, ezt írja; „La gente diceva ch'ella aveva le mani bucate”<sup>66</sup> („lyukas keze volt”, mert szétfolyt a keze között a vagon). A ravasz Pendola: atya igyekszik a fiatal Venchierero gróf számára megnyerni Clara grófkisasszony kezét. Magával Clarával nem tud boldogulni, mert az szerelmes Lucilióba, az orvos fiába, és ezért minden rábeszélésnek ellenáll. Ekkor mondja Pendola „Mi accorgo che avrò una stizzosa gatta da pelare, e bravo se ci riesco.”<sup>67</sup> Az „avere una gatta da pelare” népies kifejezés annyit jelent, mint valami nagyon nehezen elvégezhető feladat előtt állni, „nagy fába vágni a fejszét”.

<sup>57</sup> Confessioni, 305.

<sup>58</sup> Confessioni, 396.

<sup>59</sup> Confessioni, 136.

<sup>60</sup> Confessioni, 158 — 159.

<sup>61</sup> Confessioni, 179.

<sup>62</sup> Confessioni, 263.

<sup>63</sup> Confessioni, 822.

<sup>64</sup> Confessioni, uo.

<sup>65</sup> Confessioni, 39.

<sup>66</sup> Confessioni, 84.

<sup>67</sup> Confessioni, 293.

Clara anyjával való beszélgetésében azonban olyan furfangosan csúri-csavarja a szót, hogy a grófnő nem is sejti, hogy orránál fogva vezetik. „Quanto al sospettare che l'ottimo padre l'avesse condotta, come si dice, in cerca di viole, la contessa ne era lontana le cento miglia”.<sup>68</sup> Ezekben az esetekben népies eredetű hasonlatokat használt az író. Néha azonban ő maga szerkeszt hasonlatokat. Így például bizonyos jellembeli tulajdonságok megszerzését a nyelvtanuláshoz hasonlítja, amely csak gyermekkorban megy könnyen. „Il coraggio, l'incorruttibilità, l'amor della famiglia e della patria, questi due grandi amori che fanno legittimi tutti gli altri, somigliano allo studio delle lingue. La prima età vi si presta assai; ma guai a chi non li apprende.”<sup>69</sup>

### III.

A hangtani és helyesírási jelenségek tekintetében Nievo korántsem olyan ingadozó, mint Manzoni. Általában a ma is érvényes grammatikai normákat követi, és ezektől való eltérés csak ritkán fordul elő. Így például a regény folyamán igen sokszor használt szokásos *riuscito* és *domandare* alakok helyett csak egyetlenegyszer használja a latin eredetihez közelebb álló és éppen ezért a mai fül számára kissé régiesnek ható *riesciti* és *dimandare* alakokat. Az -io végződésű fő- és melléknévek többes számát rendszerint -ii-vel írja. A Római Köztársaságban uralkodó állapotokat ecsetelve így ír: „... un mescolarsi di resistenza pretesche, di arbitrii francesi, di licenze popolari e di assassinii privati”.<sup>70</sup>

De ugyanakkor megtalálható a *contrario* melléknévnek egy i-vel írt többes száma is a „Rive opposte, animi contrari”<sup>71</sup> közmondásban. Ugyancsak a számtalanszor használt *devo* alak mellett egyszer előfordul a *deggio* is: „Un'altra asseveranza deggio io fare...”.<sup>72</sup> Ezzel a jelenséggel kapcsolatban azt jegyeznénk meg, hogy az -eo, -io végzések a toszkánban gyakran palatalizálták magát az igetövet is. Így a *debeo, video, sedeo* stb. *deggio, veggio, seggio* lett. Ez utóbbi alakok többnyire a régebbi nyelvhez tartoznak. Később a többi személy -d-, illetve -v- hangjának hatására az első személyben is -d-, illetve -v- jelent meg. (Rohlf's 534.)

Minthogy	2. személy	vedi	devi
	3. személy	vede	deve
tehát az	1. személy	vedo	devo lett.

Amikor szükségesnek érzi, bátran használja a prothesist, azaz *i* előtoldaleket az *S* impúrával kezdődő szók elején. Lucilio doktor a műtét után kötést helyez Carlino szemére és inti a hozzátartozókat, hogy le ne vegyék róla. „... ma mi raccomando che non ispostiate questa visiera che gli accomodo ora”.<sup>73</sup>

A nemzetek, városok nevéből képzett melléknéveket, amennyiben azok az illető nemzet, város polgárait (tehát élő személyeket) jelölik, mindig nagy kezdőbetűvel írja: *i* Francesi, *i* Russi, *i* Napoletani, *i* Veneziani stb. Kivétel:

<sup>68</sup> Confessioni, 278.

<sup>69</sup> Confessioni, 134.

<sup>70</sup> Confessioni, 624.

<sup>71</sup> Confessioni, 822.

<sup>72</sup> Confessioni, 11.

<sup>73</sup> Confessioni, 798.

„Avendo vissuto assai con francesi . . . ”<sup>74</sup> A hónapok neveit viszont kivétel nélkül mindig kis kezdőbetűvel írja.

Az írásjelek használatában Nievo nem mutatkozik következetesnek. A mellérendelt mondatokat, az egyes mondatokon belül az egynemű mondatrészeket az olasz helyesírás rendszerint vesszővel szokta elválasztani. Nievo azonban nem követi mindig ezt az általános szokást. Ő maga is tisztában van e téren tapasztalható következetlenségével és talán éppen saját szavaival jellemezhetjük a legáltalában írásmódját: „Anche ora tirando giù questa mia storia ho dovuto raccomandarmi per la punteggiatura ad un mio amico, scrittore della Pretura; che altrimenti ella sarebbe da capo a fondo un solo priodo, e non sarebbe voce di predicatore capace di rilevarlo.”<sup>75</sup>

Manzonitól eltérően Nievo hűségesen követte a toszkán és az észak-itáliai nyelvjárások azon szokását, amely a női személyneveket névelővel használja: la Pisana, l’Aquilina, la Clara stb. Férfi személynév előtt határozott névelő nem szokott állni, s az egész regényben egyetlenegyszer fordul elő férfinév névelővel „ — sono il Carlino di Fratta ! sono il Carlino dello spiedo ! ”<sup>76</sup> Véleményünk szerint azonban ebben az esetben teljesen indokolt a névelő használata. Mint tudjuk, a határozott névelő elsőrendű funkciója a konkretizálás. A fenti mondat pedig éjjel, sötétben hangzik el a frattai vár ostroma alkalmával, és Carlino számára életbevágóan fontos, hogy a lehető legkonkrétabban nevezze meg magát, nehogy Lucilio, akihez a sötétben közeledik, ellenségnek tartsa és lelője ! Ezt a konkretizálást fejezi ki a névelő, amely jelen esetben szinte egyenértékű a mutató névmással: „Carlino, *quello* di Fratta.”

Nievo is élt azokkal a lehetőségekkel, amelyek a regényhősök nevének megválasztásában rejlenek. A regény főhősének a neve Carlo Altoviti. Az *Altoviti* név olyan jó hangzású, hogy már magában hordja az érvényesülés lehetőségét. Ezt a véleményét az író a regényben az apával mondhatja el, aki „si maravigliò assaissimo che col nome che portava mi fossi nichiato in un così oscuro bugigattolo come era una cancelleria di campagna.”<sup>77</sup>

A női főszereplő, a frattai grófkisasszony neve *Pisana*. Nievo meg is magyarázza e különös név eredetét: ezt a nevet a kisleány édesanyja választotta „in ossequio della madre sua ch’era stata una Pisani.”<sup>78</sup> A Pisani család pedig Velence egyik legelőkelőbb arisztokrata családja volt.

Szembeötlő a regény szereplői közül *Sperandio* orvos neve. Minden magyarázat helyett közöljük Nievónak zárójelbe tett megjegyzését, aki úgy látszik, nem nagyon bízott az orvosi tudományban: „(bel nome per un dottore e che dava di per sé un buon consiglio ai malati).”<sup>79</sup> Ezt a furcsa nevet ugyanis „spera in Dio”-nak kell értelmezni.

Több szereplőnek gúnyneve, ragadványneve is van, mint pl. Marchetto lovásznak, aki a jobbágyok kínvallatását szokta végezni, *Conciaossi*<sup>80</sup> a gúnyneve (Csonttörő). Van olyan is, akinek az igazi nevét meg sem tudjuk a regényből. Ilyen *Spaccafumo*, a betyár. Friuli dialektális jellegű név. „Sbattipolvere” volna a megfelelője, tehát olyan ember, aki nagy port ver fel. Maga Nievo is

<sup>74</sup> Confessioni, 246.

<sup>75</sup> Confessioni, 69.

<sup>76</sup> Confessioni, 208.

<sup>77</sup> Confessioni, 428.

<sup>78</sup> Confessioni, 85.

<sup>79</sup> Confessioni, 88.

<sup>80</sup> Confessioni, 17.

kommentálja: „Spaccafumo, nel friulano un po' invenezianato di quei paesi, equivale a Sbattipolvere; ma traducendo così, mi sarebbe sembrato di sbattezzarlo: il suo vero nome non mi ricordo averlo saputo mai.”<sup>81</sup>

Nagyszerűen eltalált *Pendola* atya neve. Ez a minden hájjal megkent jezsuita akár percenként is képes megváltoztatni álláspontját, csakhogy célját elérje. Ingatag jellemére nem lehetett volna illőbb nevet találni (*Pendola* = ingaóra).

Amikor azonban történelmi eseményeket beszél el, Nievo sohasem használt költött neveket; a történelmi személyeket valódi nevükön szerepelteti. Így azután igen sok olasz nemzeti hős, író és költő nevével találkozunk a regényben: Guglielmo Pepe tábornok, Ettore Caraffa, Ugo Foscolo, Monti, Parini, Giulio Del Ponte.

Napoleon neve a frattai várban élő egyszerűbb lelkek számára valami különös csodabogárnak tűnik. Így elmélkednek: „ — Napoleone! che razza di nome è? — chiese il Capellano — certo costui sarà un qualche scismatico.

— Sarà un di quei nomi che vennero di moda da poco a Parigi — rispose il Capitano. — Di quei nomi che somigliano a quelli del signor Antonio Provedoni, come per esempio Bruto, Alcibiade, Milziade, Cimone; tutti nomi di dantati che manderanno spero in tanta malora coloro che li portano.

— Bonaparte! Buonaparte! — mormorava monsignor Orlando. —  
— Sembrebbe quasi un cognome dei nostri!

— Eh! c'intendiamo! Mascherate, mascherate, tutte mascherate! — soggiunse il Capitano. — Avranno fatto per imbonir noi a buttar avanti quel cognome; oppure quei gran generaloni si vergognano di dover fare una sì trista figura e hanno preso un nome finto, un nome che nessuno conosce perchè la mala voce sia per lui. È così! è così certamente. È una scappatoia della vergogna! . . . Napoleone Bonaparte! . . . Ci si sente entro l'artificio soltanto a pronunciarlo, perchè già niente è più difficile d'immaginar un nome ed un cognome che suonino naturali.”<sup>82</sup>

Végül is tehát Bonapartét nem tartják reális személynek, csupán álnévnek, amelyet esetleg valami öreg tábornok vett fel.

A tulajdonnév jó eszköz Nievo kezében arra is, hogy a kisemberek ostoba mániáit ostorozza. Antonio Provedoni úrnak, Codovado előljárójának például az volt a mániája, hogy gyermekeinek hősi vagy vadállati neveket adott. „Il primo si chiamava Leone, il secondo, come dissimo, Leopardo: gli altri via via Bruto, Bradamante, Grifone, Mastino ed Aquilina. Insomma un vero serraglio; e non capiva il signor Antonio che con cotali nomi alle spalle la solita dabbenaggine paesana diventava burlesca e impossibile.”<sup>83</sup>

A forradalmi eseményekkel kapcsolatban sok új elnevezés születik. Így például a tiszavirág életű Római Köztársaság hangzatos neve: „Confederazione della Repubblica Romana”; utána zárójelben maga az író is nem minden irónia nélkül jegyzi meg: „(grave nome a portarsi)”<sup>84</sup>. Ezeket az új neveket a nép nem is érti mindig. Sokszor csak éljeneznek, de azt sem tudják, mit. Így például a milánói utcánép élteti a Cisalpin Köztársaságot. Nievo ezzel kapcsolatban egy utcán ellesett párbeszédet idéz:

<sup>81</sup> Confessioni, 142.

<sup>82</sup> Confessioni, 399.

<sup>83</sup> Confessioni, 147.

<sup>84</sup> Confessioni, 624.

„ — ... cosa vuol dire questa Cisalpina?

— Caspita! è un nome come Teresina, Giuseppina e tanti altri.”<sup>85</sup>

A köznevek használatát illetően is elsősorban azok stílusbeli szerepét értékelhetjük. Nyelvtanilag különleges eseteket Nievónál nagyon nehéz találni, annyira törekedett a „szabályos” nyelvhasználatra.

Nievo gyakran használ archaikus nyelvi formákat a közhasználatú alakok helyett, különösen a regény első részében, amikor a letűnőben levő hűbéri világot ábrázolja. Az első élettapasztalatok helyére pl. így emlékszik vissza: „Là vidi e conobbi i primi uomini; là raccolsi e rimuginai i primi affetti, le prime doglianze, i primi giudizi.”<sup>86</sup> A *doglianza* a közhasználatú „dolore”-nak az archaikus formája.

Ugyancsak archaikus Fulgenzio foglalkozásának a megnevezése is. „Credeva la castellana disavvezzarmi così dalla sua Pisana immischiandomi coi fanciulletti del santese”.<sup>87</sup> A mai olasz nyelv már nem él a *santese* szóval, helyette inkább a *sagrestano* használatos. Bár az is igaz, hogy a *santese* egy kicsit több volt, mint csupán szigorúan vett sekrestyés, a templom őrét, gondozóját is jelentette, körülbelül olyasmis volt, mint nálunk az „egyházfi”.

Amikor a frattai vár három tagú „hadserege” kivonul Spaccafumo felkutatására és elfogására, felfegyverkeznek „con due moschetti ed un trombone.”<sup>88</sup> A *trombone* itt a vége felé szélesedő csövű régi puskát, „mordályt” jelent. A mai olasz nyelvben ez a szó már csak egy hangszernek (nagytróbita, puzon) jelölésére szolgál.

Írónk sokszor használ választékos kifejezéseket is. Így pl. amikor arról ír, hogy a frattai grófi család tagjai közül az öreg grófnő volt egyedül jószágos a kis Carlinóhoz, a következő mondatot találjuk: „La sua voce, soave e tranquilla in onta all’età, aveva per me un tale incanto . . .”<sup>89</sup> Az *in onta a* (vagy inkább *ad onta di*) kifejezés meglehetősen ritkán használt, választékos szólás a közhasználatú „nonostante” helyett. Gyökere valószínűleg a frank *haunipba*, ebből ered a német Hohn is. (A „jm zum Hohne” pontosan egyezik az „in onta a” olasz kifejezés értelmével.) Ugyanebből a tőből származik a frank *haunjon* és ebből a francia *honnir* ige, amelynek a part. perfectuma szerepel a közismert történeti idézetben: „Honny soit qui mal y pense” (REW 4080, 4081).

A gyermek Pisana jellemzésénél pedig arról ír, hogy ha nem engedték őt ebéd után a többi gyermekkel játszani, akkor „costei si diportava nella sua stanza con tal cattiveria, che la Contessa finiva a congedarla come un pericoloso disturbo del suo chilo”.<sup>90</sup> Ebben a mondatban feltétlenül fel kell figyelni a nagyon választékos *chilo* főnévre, amely a latin *chylus*-on keresztül a görög *χυλος*-ból veszi eredetét. Eredeti jelentése: nedv, gyomornedv. Minthogy az ebéd utáni pihenő elősegíti a gyomornedv kiválasztást, a *chilo* felvette az „ebéd utáni pihenő” jelentést és a „fare il chilo” egyenlő lett a „riposare dopo il pranzo” kifejezéssel. (A fenti mondatra vonatkozóan még azt is megjegyezhet-

<sup>85</sup> Confessioni, 585.

<sup>86</sup> Confessioni, 54.

<sup>87</sup> Confessioni, 58.

<sup>88</sup> Confessioni, 167.

<sup>89</sup> Confessioni, 48.

<sup>90</sup> Confessioni, 71.

jük, hogy a *diportarsi* ige is erősen irodalmi jellegű, a köznyelv inkább a „comportarsi” igét használja; ugyancsak a „finiva a congedarla” kapcsolatban a mai beszélt nyelvben inkább „finiva per congedarla” használatos.)

Nievo szinte utólérhetetlen mester abban, hogy alakjainak jellemzésére a legtalálóbbr szavakat válassza meg. Figyeljük meg az egyik legsikerültebb jellemrajzot, a káplánét. „Il cappellano di Fratta invece era un saltarello allibito e pusillanimo che avrebbe dato la benedizione col mescolo di cucina, nulla nulla al Conte fosse saltato questo grillo.”<sup>91</sup> A gerinctelenség, a mindenki előtt való hajbókolás, a mások (főleg a földesúr) véleményének vakon való elfogadása legjobban a *saltarello* főnévben fejeződik ki. A *saltarello* ugyanis a csemballo vagy zongora kalapácsát jelenti, amely mindig azonnal ugrik, akárki és akárhányszor üti le a billentyűt. Az is igen jellemző a szolgálalkúségre, hogy még a konyhai fakanállal (mescolo = mestolo) is osztaná az áldást, ha a grófnak ilyen bogara támadna.

A katonai pályától irtózó és csak a hasának élő Monsignore Orlando csecsemőkorának ironikus jellemzésére szójátékot használ Nievo: „A quell’età era ancora incerto se l’unica parola ch’egli balbettava fosse pappa o papà.”<sup>92</sup>

Ezek a találó kifejezések és jellemzések azonban sokszor annyira ironikusak, hogy éppen az ellenkezőt kell rajtuk érteni, mint pl. a Pendola atyáról mondott jelzők esetében: „Il celebre, l’illustre, il dotto, il santo padre Pendola si ritirava in casa Frumier”, akik nagyon boldogok voltak, hogy a házukba fogadhattak „un tanto luminare d’ecclesiastica perfezione.”<sup>93</sup>

Az is igen jellemző a grófi családra, hogy ők maguk és házuk népe milyen szavakat használ szidásra vagy dicsőretre. Carlino egyszer Pisanával való összeveszés miatti bánatában egy kissé elcsavarog és csak későn tér vissza a kastélyba. Már maga a kapus „Ah birbone! ah scellerato!” felkiáltásokkal fogadja, de nem maradnak el a „furfantello”, és „scapestrato” megszólítások még egyetlen pártfogója, Martino részéről sem. Sőt e szóbeli minősítéseket nevelői célzatú aktív pedagógiai ráhatás is kíséri.: „Il buon Germano mi menò avanti a sculacciate dalla porta del castello fino a quella di cucina.”<sup>94</sup> A legjellemzőbb azonban a grófnő viselkedése. Ez a csupa-előkelőség hölgy nem restell ilyen szavakat az ajkára venni, mint „brutto ranocchio”, „sangue di galera”, amelyekkel a tőle telhető legmélyebb megvetését fejezte ki. Ugyanaz a grófnő azonban, amikor a venchieredóiaktól körülzárt kastélyból hírszerzőt kell kiküldeni, és erre a feladatra a legalkalmasabban a legkevésbé gyanút keltő gyermek látszik, egyszerre megváltoztatja a Carlinóval szemben általánosan használt hangnemet és mézédés hangon így fuvolázik: „Sì, sì! e torna presto, piccino! — riprese la Contessa accarezzandomi quella zazzera disgraziata cui tante volte era toccata una sorte ben diversa. Va’ pure, e che il Signore ti benedica, e ricordati che noi stiamo qui ad attenderti col cuore sospeso!”<sup>95</sup>

A molnárlegényből lett ezredes, Alessandro darabosságát is nagyon találoán tudja éppen a vaskóssan keresztül jellemezni Nievo. Az ezredes beszédét állandóan katonás vaskosság jellemzi. Legújabb szobalány-szeretőjéről például így beszél: „Fresca, perdio, e salda come un pomino non ben maturo: con

<sup>91</sup> Confessioni, 43.

<sup>92</sup> Confessioni, 18.

<sup>93</sup> Confessioni, 290.

<sup>94</sup> Confessioni, 117.

<sup>95</sup> Confessioni, 191.



certe imbottiture intorno che ricordano le nostre paesane, e una bocchina che a Genova non se ne vedono di compagne.”<sup>96</sup>

Nievo az ironikus ábrázolásmódot nemcsak másokra alkalmazza, hanem első személyben beszélő főhősére is, amit végeredményben öngúnynak foghatunk fel. Így pl. bolognai intendáns korában kissé fenn hordta az orrát, és ezért „mi chiamavano, nel loro gergo maligno bolognese, l'intendente Soffia.”<sup>97</sup> A *soffia* főnév nyilván a *soffiare* igéből alkotott szó és „felfuvalkodott”, „pöf-feteg” értelemben áll. Az öngúny a legmagasabb fokot abban a jelenetben éri el, amelyben Carlino az andrai várnál a nápolyiak fogságába esik, és nem sok reménye van arra, hogy életben hagyják. A gúnyos hatást még csak jobban fokozza az, hogy a kivégzés és halál képének alakját a békés hangulatú karácsonyfa-díszítés képezi. „. . . dieci rimasero morti; otto, fra i quali io, tutti più o meno feriti fummo salvati per adornamento alle forche in qualche giorno festivo.”<sup>98</sup>

Nievo látja azonban az emberi szenvedéseket és az élet mélységeit is, és nyelve ezeknek a jeleneteknek a leírásában eléri a realista kifejező erőt. Ilyen részlete a regénynek a genovai ostromzár leírása, amely az éhhalál szélére sodorta a lakosságot. „. . . il giorno dopo al nostro arrivo cominciò la flotta inglese lo strettissimo blocco, e in poche settimane ci ridusse alla caccia dei gatti.”<sup>99</sup> De a macska még a peccsenyék netovábbja volt. A súlyosan megbetegedett Pisanának is macskahússal mentik meg az életét. Alessandro ezredes, akinek „cavallo salato” áll rendelkezésére, az elképzelhető legnagyobb jólét tetőfokán áll, mert a kiéhezett nép „radici di cicoria”-t,<sup>100</sup> „fieno bollito”-t,<sup>101</sup> és ami mindennek a teteje, egeret is (sorci)<sup>102</sup> kénytelen volt enni, ha nem akart éhen pusztulni. Ebben a helyzetben teljesen érthető az az akasztófahumor, amellyel Bruto tréfálkozik: csak azt sajnálja, hogy már előbb elvesztette a féllábát a háborúban, mert ha most vesztené el, legalább megehetné. „Diceva soltanto che si pentiva di non aver tardato a perder la gamba fin nel tempo dell'assedio che allora avrebbe potuto mangiarsela con molto piacere.”<sup>103</sup>

És ezzel talán el is érkeztünk Nievo művészetének egyik legértékesebb tényezőjéhez, a korrajzhoz. Szókészlete jellemzően tükrözi a kort, amelyben regényének cselekménye játszódik. Ezen a téren is megfigyelhetjük realista szemléletmódját: elsősorban a negatív jelenségek ragadják meg figyelmét. Abban az állandóan háborúskodó világban igen jól jövedelmező dolog volt a hadseregellátás. Még a szabadságharcnak is megvoltak a vámszedői. Alessandro ezredes is azzal akart segíteni a szorult anyagi helyzetben lévő Carlinón, hogy be akarta őt juttatni a hadseregellátáshoz, hiszen ott rövid idő alatt meg lehet gazdagodni. „— Entra nell'amministrazione dell'armata: — mi diss'egli — ti prometto farti ottonere un bel posto, e ti farai ricco in poco tempo.”<sup>104</sup>

Ugyancsak igen jellemző a korra a *sanfedista*<sup>105</sup> főnév, amellyel Ormenta ügyvédet, a reakció elvakult szekértolóját nevezi Carlino. A *sanfedista* főnév a

<sup>96</sup> Confessioni, 669.

<sup>97</sup> Confessioni, 693.

<sup>98</sup> Confessioni, 658.

<sup>99</sup> Confessioni, 665.

<sup>100</sup> Confessioni, 671.

<sup>101</sup> Confessioni, 672.

<sup>102</sup> Confessioni, 672.

<sup>103</sup> Uo.

<sup>104</sup> Confessioni, 706.

<sup>105</sup> Confessioni, 842.

*Santa Fede* szövetség nevéből van képezve és a szövetség tagjait jelölte. A szövetség Olaszország egyesítését akadályozó, vallásos-politikai szervezet volt, amely komoly fegyveres erővel is rendelkezett (Ruffo kardinális hordái!).

Jól megfigyelte Nievo azt is, hogy a különböző politikai fordulatok alkalmával milyen jelentősége van a különböző megszólítások alkalmazásának. A politikai mozgólódások megkezdődnek, és Carlinót azonnal valami vezérfélének tekintik, és neki akarva, nem akarva beszédet kell intéznie a néphez. A *cittadini* (polgártársak) megszólítást választja, bár az nála nem tudatos, nem a francia „citoyen” olasz átültetése, hanem csak egyszerűen utánozza Amilcare nevű barátját, aki tapasztalt mozgalmi ember volt. „Cittadini — (era la parola prediletta di Amilcare) — cittadino — cosa chiedete voi?”<sup>106</sup> Amikor a velencei szervezkedők ülésén az egyik prokurátor, az *illustri signori* megszólítást használja, mindenkinek borsózik a háta a kellemetlen, kompromittáló megszólítás hallatára. „ — Io sono veramente grato a tanta deferenza di loro illustri signori; — (Gli incorruttibili cittadini rabbrividero a questi titoli scomunicati)”<sup>107</sup> Amikor azonban a franciák átadják Velencét az osztrákoknak, visszatérnek a régi megszólítások, „Mogio-mogio colle orecchie basse mi volsi di malavoglia a casa Frumier, ove mi fu detto che sua Eccellenza Agostino era in campagna. La settimana prima un servo non si sarebbe arrischiato di pronunciare a voce alta quel titolo.”<sup>108</sup>

A szavak többértelműségének problémáját is észreveszi Nievo. Természetesen nem a nyelvész tudatosságával közeledik a problémához, hanem az író szükségleteiből indul ki. Némelyik szónak ugyanis annyira gazdag a fogalomköre, hogy alig lehet megfelelően használni félreértés nélkül. Sokszor jobb volna, ha a különböző, sokszor ellentétes fogalmak jelölésére külön szók állnának rendelkezésre. Ilyen nagyon sokféle értelmet magába foglaló szó pl. a „szerelem”. „Sempre d'accordo che qui la carestia delle parole mi fa dir amore in vece di quell'altro qualunque vocabolo che si dovrebbe adoperare; perchè una passione tanto varia, che abbraccia le sommità più pure dell'anima e i più bassi movimenti corporali, e che sa inchinar quelle a questi, o sollevar questi a quelle, e confonder tutto talvolta in un'estasi quasi divina e tal altra in una convulsione affatto bestiale, meriterebbe venti nomi proprii invece d'un solo generico, sospetto in bene o in male a seconda dei casi, e scelto si può dire apposta per sbigottire i pudorati e scusare gli indegni. Dissi dunque amore e non potea dir altro; ma ogniqualvolta mi avverrà di usare un tal vocabolo nel decorso della mia storia, mi terrò obbligato ad aggiungere una riga di commento per supplire al vocabolario.”<sup>109</sup> A „szerelem” sokértelműsége, úgy látszik, kedvenc gondolata Nievónak, mert még egyszer előhossa a regény folyamán, egy Pendola atya szájából elhangzó rövid megjegyzése formájában. „Adagio, con questi amori! — m'interruppe il padre — non usate l'equal vocabolario in materie così disparate.”<sup>110</sup>

A melléknevek nyelvtani használata tekintetében is Nievo mindig teljeseen szabályosan jár el. Stiliztikai szempontból azonban meg kell jegyeznünk, hogy szereti a klasszikus hangzású mellékneveket ironikusan használni. Így pl. a frattai vár konyhájának a leírásánál: „Ma nel canto più buio e profondo

<sup>106</sup> Confessioni, 428.

<sup>107</sup> Confessioni, 451.

<sup>108</sup> Confessioni, 532.

<sup>109</sup> Confessioni, 136—137.

<sup>110</sup> Confessioni, 342.

di esse apriva le sue fauci un antro acherontico . . . <sup>111</sup> Az *acherontico* melléknév használata színekdőche (pars pro toto), mert jelen esetben nem csupán azt jelenti, hogy acheroni, hanem azt, hogy alvilági, pokoli. Az egész kép dantei és éppen ezért humoros. Fenséges komorságú, méltóságteljes jelző alkalmazása jelentéktelen apróságokra mindig humoros hatást eredményez. Ezért kell mosolyognunk a hősiességet, rettenthetetlenséget kifejező *prode* melléknévnek a mindössze három főből álló és az első puska lövésre megfutamodó frattai katonaságra való vonatkoztatásán. <sup>112</sup>

A személyes névmásokat illetően három nyelvi jelenségre szeretnénk felhívni a figyelmet. Az első az, hogy a *li* névmási alakot, amely általában hímnemű többes accusativusi funkcióban használatos, a *la* helyett („Önt” jelentésben) is találjuk. A grófnő ugyanis így hívja meg Pendola atyát másnapra ebédre. „Insomma io li aspetto domani a pranzo”. <sup>113</sup> Az előző és utána következő mondatokból félreérthetetlenül világos, hogy a névmás itt nem „őket” hanem „Önt” értelemben áll. Ez, ha megfigyelésünk nem csal, mindössze egyszer fordul elő a regényben, más helyeken a szokásos *la* alakot találjuk: „Sì, giusto per questo la prego di volergli chiarire tutti i vantaggi . . .” <sup>114</sup> Az önözés alanyesetét a *lei* és *ella* névmásokkal felváltva fejezi ki.

Érdekes használata az *ella* névmásnak, hogy amikor egyszerűen nőnemű harmadik személy jelölésére (tehát nem önözésre) használják, gyakran csak *la* alakban áll. Pisanáról beszélve Raimondo ilyeneket mond: „. . . e la è ancora così tenerella, quasi ancora fanciulla . . .” <sup>115</sup> „Non si è accorto con quali occhi la mi guardava?” <sup>116</sup> „. . . voi avete creduto che non la si commovesse alle vostre dimostrazioni?” <sup>117</sup>

Rohlfs szerint a hangsúlytalan *la* alaknak alanyi funkciója már a régi toszkánban is megvolt. Pl. „,innanzi che la se ne venghi al letto” (Machiavelli, *Mandragora* 2, 6). A mai nem irodalmi toszkánban és az észak-olasz nyelvjáráásokban meglehetősen elterjedt a használata. <sup>118</sup> Minthogy dialógusban, Raimondo úrfi és Pendola atya párbeszédében fordul elő, feltehető, hogy Nievo éppen ezáltal akarta jellemezni beszédüket. Ugyancsak többször is előfordul a regényben az első személyű névmásnak a *con* előljáróval összevont latinos alakja: *meco*. „Vorrei averla meco 'domani, oggi stesso se fosse possibile”. <sup>119</sup> „La Pisana si univa meco in queste semplici speranze.” <sup>120</sup> A *meco*, *teco*, *nosco*, *vosco* alakok a latin *mecum*, *tecum*, *nobiscum*, *vobiscum* alakok folytatásai. A többes számú *nosco* és *vosco* már elavultak, de az egyes számú alakok a népi használatban ma is élnek, sőt Rohlfs szerint még a *con* prepozícióval is összerúlnak, mint a vulgáris toszkánban: *con meho*, *con teho*. <sup>121</sup>

A számnevek használatában Nievónál is főként a dátumok kifejezésénél találunk figyelemreméltó jelenségeket. Ha megnézzük a regényben használt dátumokat, meglehetősen tarka kép tárul elénk. Bár ez lényegtelen tényező, de növeli

<sup>111</sup> Confessioni, 14.

<sup>112</sup> Confessioni, 167.

<sup>113</sup> Confessioni, 282. (más kiadásokban is ellenőriztük)

<sup>114</sup> Confessioni, 281.

<sup>115</sup> Confessioni, 285.

<sup>116</sup> Uo.

<sup>117</sup> Uo.

<sup>118</sup> Rohlfs 446

<sup>119</sup> Confessioni, 285.

<sup>120</sup> Confessioni, 688.

<sup>121</sup> Rohlfs 443

a változatosságot, hogy a napok hol számjeggyel, hol betűkkel kiírt számnévvel vannak jelölve. Ha csak egyszerűen egy nap megnevezéséről van szó, akkor Nievo szabályosan az *il* névelőt használja: „Era il ventuno novembre . . .”<sup>122</sup> A „mikor?” kérdésre felelő dátumos időhatározót azonban négyféle módon is találtuk kifejezve, úgy, hogy a napot jelölő szám, illetve számnév előtt *il*, *ai*, *al* állt, vagy pedig az *il di* névelős főnév. Íme néhány példa:

Il Giunsi ad Ancona proprio il ventisette marzo. (p. 839) Giungemmo a Venezia il quindici settembre 1823. (p. 819) . . . e Championnet, entrando trionfalmente il ventidue gennaio millesettecentonovantanove, sentì sotto i piedi il suolo vulcanico. (p. 644)

Ai Io nacqui veneziano ai 18 ottobre del 1775 (p. 9) . . . firmando con la Francia un concordato ai 15 luglio (p. 677) Ai ventidue d'agosto fu firmata la capitolazione (p. 891) Con l'uguale indifferenza fu eletto doge ai nove di marzo Lodovico Manin (p. 232)

Al Al 18 febbraio 1788 moriva il Doge Renier (p. 231)

Il dì Il dì quindici febbraio 1798 cinque notai in Campo Vaccino avevano rogato l'atto di libertà del popolo romano (p. 604)

E változatosság mellett még az is megfigyelhető, hogy akár a hónap neve előtt állhat *di* (ha nem következik a hónap neve után évszám pl. ventidue d'agosto), akár az évet jelölő szám előtt (pl. ai 18 ottobre del 1775). De mindkét helyen egyszerre, a hónap előtt is és az évszám előtt is nem fordult elő.

A mai olasz nyelv az *il*, *ai*, *al*, *il di* változatok közül az elsőt őrizte meg. (A kimondottan bürokratikus nyelvben a *li* is előfordul.)

Az igék területén is találhatunk Nievónál archaizmust. Amikor az ifjú Orlando elpuhultságáról és a katonai pályára való alkalmatlanságáról vitatkoznak apja és anyja, az öreg gróf azt mondja, hogy nem lehet a Szentföldet visszafoglalni rózsafüzért morzsoló, anyámasszony-katonákkal: „ — Non la conquisteremo più finché si avvezza la prole a donneggiare col rosario”.<sup>123</sup> A *donneggiare* ige a mai olaszban már elavultnak hat, a jelentése: háziasszonykodni. Nievo azonban egyéni módon „elnőiesédni, elpuhulni” értelemben használja.

Az Indicativo imperfetto Sing. 1. személy ragja Nievónál következetesen minden esetben -va és sohasem -vo. Carlino a tükör előtt így írja le önarcképét: „Correva allora allo specchio della Faustina a farmi bello anch'io, ma ahimé che pur troppo m'accorgeva di non potervi riescire. Aveva la pelle nera e affumicata . . . ecc”.<sup>124</sup>

Ez azonban néha értelmi zavart is okoz. Előfordul ugyanis, hogy az előző mondatban valóban harmadik személyű alany áll, és Nievo a következő mondatban már első személy értelemben használja a -va végződést, anélkül, hogy valami módon jelölné (pl. az *io* névmás kitételével) az áttérést. Még maga a kiadó is jónak látta ilyen esetekben jegyzetben felhívni az olvasó figyelmét, hogy első személyről van szó. Így pl. a 67. oldalon ez olvasható: „ . . . finché Monsignore impazientato lo finiva lui. Quei giorni nefasti aveva poi la compiacenza di star chiuso in un camerino . . . ecc.”<sup>125</sup> A kiadó a lap alján megjegyzi S'intende *io avevo* ecc.

<sup>122</sup> Confessioni, 581.

<sup>123</sup> Confessioni, 20.

<sup>124</sup> Confessioni, 51.

<sup>125</sup> Confessioni, 67.

Az igeidők és módok használatában Nievo példásan követi a nyelvtani szabályokat. Az igeidők önálló használatára nézve csupán egyetlen megjegyzésünk van. A doge halálát így írja le: „Al 18 febbraio 1788 moriva il doge Renier . . .” Határozott időpont megjelölése esetén inkább befejezett múltat vártunk volna. Különösen érdekes, hogy a mondat második felében viszont már remoto áll: „. . . ma la sua morte non si pubblicò fino al dì secondo di marzo . . .”<sup>126</sup> Meglehetősen nehéz dolog ennek a nyelvtani szabályokkal pontosan ellentétben álló nyelvhasználatnak az igazolása, de talán nem téves következő feltevésünk.

Az imperfettónak egyik legfőbb funkciója az *állapotok, körülmények* kifejezése, míg az események, történések kifejezésének eszköze a remoto. Ez már a latinban is így volt: Perfecto procedit, imperfecto insistit oratio, azaz a perfectummal előre halad, az imperfectummal megállapodik az elbeszélés. Ha nem tévedünk, Nievo az imperfetto használatával a doge halálát mint *állapotot*, mint interregnumot akarta ábrázolni. A doge már napok, sőt hetek óta „meg van halva”, tehát az interregnum állapota áll fenn, és ezen állapot mellett kellene megtörténnie egy cselekvésnek: a halálhír nyilvánosságra hozatalának (perfectum). Ha ezen meggondolások alapján közeledünk a mondatához, indokoltnak és logikusnak látszik Nievo különös időhasználata: „Al 18 febbraio 1788 moriva il doge Renier; ma la sua morte non si pubblicò fino al dì secondo di marzo”.<sup>127</sup>

Az igeidők egyeztetésére Nievo a leggondosabban ügyel. Csak abban az esetben használ főmondati múlt idő után is a mellékmondatban jelen időt, amikor a mellékmondat általános, „örökérvényű” igazságot, problémát fejez ki. Pl. „A lungo si è disputato se la fortuna faccia l'uomo o se l'uomo governi la fortuna.”<sup>128</sup>

A feltételes mondatpár szerkesztésénél már Nievónál is előfordul, hogy a mellékmondatban a congiuntivo imperfecto vagy trapassato helyett indicativo imperfectót használ. Pl. „Ma in tutto ciò nulla sarebbe di strano o degno di essere narrato, se la mia vita non correva a cavalcione di questi due secoli . . .”<sup>129</sup> A *correva* használata a nyelvtanilag előírt *fosse corsa* helyett főleg a toszkánai, isztriai és korzikai dialektusokra jellemző, de a mai olasz irodalmi nyelv is él vele, a társalgási nyelvben pedig nagyon is gyakori. Sőt, még népiesebb az a változat, amikor a főmondati Condizionale-t is Indicativo imperfecto helyettesíti: Se studiavi, avevi ora una borsa (Ha tanultál volna, most volna ösztöndíjad).

E jelenség eredete, véleményünk szerint még a latinba nyúlik vissza. Az *imperfectum de conatu* általában olyan cselekvéseket jelölt, amelyeket megkezdtek, megkíséreltek véghezvinni, de bizonyos feltételek hiányában ez nem sikerült. Pl. pater filiam in matrimonium dabat. Az apa férjhez adta volna a leányát (de nem vette el senki). Consules sedabant tumultum. A konzulok igyekeztek csillapítani a forrongást (de nem sikerült). Az olasz nyelv is átvette az imperfectumnak ezt az értelmét: Quasi cadeva. Majdnem elesett. Per poco moriva. Kis híján meghalt. Tulajdonképpen: „elkezdett elesni”, „elkezdett meghalni”, de sem az elesésig, sem a halálig nem jutott el a dolog, mert hiányoz-

<sup>126</sup> Confessionni, 231.

<sup>127</sup> Confessionni, 231.

<sup>128</sup> Confessionni, 134.

<sup>129</sup> Confessionni, 10.

tak a feltételek: hiányzott az egyensúly teljes elvesztése, és hiányzott a gázolás, mert az autó az utolsó pillanatban mégis lefékezett.

Mi ebből a jelentésből kiindulva magyarázzuk az Indicativo imperfettónak a feltételes jelentését.

Rohlf's nézete szerint,<sup>130</sup> minthogy a főmondati irrealitás kifejezhető volt az Indicativo idővel (amerei = amare habui), a mellékmondatban is kifejezhetőnek érezték a feltételes irrealitást az Indicativo idővel, akár a franciában.

Mondatszerkesztési szempontból meg kell jegyezni, hogy a már Manzoni-nál is megtalálható és a mai íróknál nagyon elterjedt pleonasztikus szerkesztéssel Nievónál nem találkozunk. Az egyetlen pleonasztikus szerkesztési mód Nievónál a tárgynak névmással való megisméltése, abban az esetben, ha a tárgy megelőzi az állítmányt. Ez az eljárás viszont teljesen szabályos, pl. „Ma i disegni del Signore bisogna aiutarli, padre, . . .”<sup>131</sup> — mondja a grófnő Pen-dola atyának.

Nievo demokratizmusára jellemző, hogy nemcsak a „hivatalos” szereplőket beszélgeti regényében, de megszólaltatja magát a népet is. A portogruarói forrongások alkalmával felkiáltások hallatszanak a tömegből: „— Pane! pane! Libertà! . . . Polenta! . . . La corda ai mercanti! Si aprano i granai . . .”<sup>132</sup> Ezek a mondatok nemcsak nyelvtani szempontból érdekesek, mert az utolsó kivételével hiányos felkiáltó mondatok, hanem ezekkel Nievo azt a megfigyelését is nagyszerűen kifejezi, hogy a tömeg — amint az ilyenkor lenni szokott — elsősorban csak a pillanatnyi szükségletek kielégítésére gondol, és szem elől téveszi a bajok orvoslásának lényegét: a társadalmi-politikai rendszer megváltoztatását.

Most pedig vessünk egy pillantást a regény mondatszerkezeteire. A II. fejezet első 200 mondatát elemeztük és százalékos átszámítással a következő eredményeket kaptuk: egyszerű mondat 5%, összetett mondat 95%.

Ez azt mutatja, hogy a *Promessi Sposi* által adott mintaképtől Nievo nem tudott még elszakadni és bátran az újabb modernebb, egyszerűbb mondat-szerkezetek felé fordulni. Végeredményben ez az, ami Nievót hosszadalmas, fárasztó olvasmánnyá teszi. Croce is első sorban ezt veti Nievo szemére: „il senso di lunghezza e di stanchezza e di monotonia”<sup>133</sup>

Kétségtelenül felismerhető Nievo regényén Manzoni hatása. A számtalan összehasonlítási lehetőség mellett elég lesz talán, ha csak egyetlen helyre utalunk, és a genovai ostromzár következtében fellépő járvány leírását összevetjük a milánói pestisjárvány leírásával. És a hosszú részletek idézgetése helyett, úgy érezzük, hogy egyetlen mondatnak is döntően bizonyító ereje van. Nievo így ír: „Dappertutto era un puzzo d'ospedale o di cataletto; e bare si gettavano dalle finestre, e ammalati che si trasportavano a braccia, e immondizie che si rimescolavano per litigare ai vermi qualche avanzo di carogna”<sup>134</sup> A realista ábrázolásnak ugyanaz a döbbenetes ereje, akárcsak Manzoni-nál!

Az is kétségtelen, hogy bizonyos hasonló beállítottság megfigyelhető Nievo regénye és Flaubert *Éducation sentimentale*-ja, valamint Tolsztoj *Háború és béke* című regénye között, főleg a nőalakok ábrázolásában. Solitro arról tudósít bennünket, hogy a pádovai Accademián 1931. december 6-án Benvenuto

<sup>130</sup> Rohlf's 750

<sup>131</sup> Confessioni, 282.

<sup>132</sup> Confessioni, 404.

<sup>133</sup> B. Croce: Letteratura della nuova Italia. Bari 1929. I. 131.

<sup>134</sup> Confessioni, 674.

Cestaro professzor igen érdekes előadást tartott *Pisana e Natalia* címmel, amelyben Tolsztoj és Nievo e két nőalakja lelki alkatának azonosságát bizonyította.<sup>135</sup> Flaubert és Tolsztoj esetében azonban nem beszélhetünk Nievóra gyakorolt hatásokról, mint Manzoni esetében tettük. Ha a kritika által kimutatott és elemzett hasonlóságok valóban fennállnak, ez csak Nievo írói zsenialitását bizonyítja. Ugyanis a *Confessioni* időben megelőzte az *Éducation sentimentale*-t és a *Háború és békét* is. Tehát a hasonlóságok nem imitációt bizonyítanak, hanem arról tanúskodnak, hogy Nievo kora legkiemelkedőbb világirodalmi nagyságainak színvonalára tudott emelkedni és a kor új irodalmi irányzatában, a pszichológiai realizmusban maradandó értékű művet tudott alkotni. Ez a pszichológiai realizmus a legmagasabb művészi fokot talán a három szerelmespár történetének párhuzamos ábrázolásában éri el. Carlino és Pisana a reális, földi, érzéki szerelem képviselői. Clara valami vallásos misztikummal átszótt égi, szűzies szerelmet érez Lucilio iránt. Végül Leopardó és Doretta történetében egy szerelmi tragédia szemtanúi lehetünk. Mindezt Nievo teljesen egyéni hangvétellel, a legtisztább realizmussal vetíti az olvasó szeme elé. „Nessun modello letterario, nessun formalismo, nessun convenzionalità hanno influito sulla rappresentazione di questi personaggi; il Nievo li ha tratti dalla vita reale, forse dalle sue esperienze personali, dal mondo della sua coscienza, delle sue amicizie e delle sue passioni amorose, e con schiettezza e limpidezza ne ha delineato la particolare disposizione dell'animo.” — állapítja meg a már említett ifjúsági kiadás előszava.<sup>136</sup>

A hosszadalmas elmélkedések, amelyek megszakítják az események menetét és amelyek vontatottá, nehézkesé tetszik a regényt, arra szolgálnak, hogy elgondolkoztassák az olvasót a leírt események erkölcsi, illetve politikai értékelését illetően. Nievo tehát *állásfoglalásra* akarja rábírni az olvasót.

<sup>135</sup> *Giuseppe Solitto*: Ippolito Nievo. Padova 1936. 277.

<sup>136</sup> I. m. 12.

## Charles Baudelaire-ről

FERENCZI LÁSZLÓ

Paul Valéry még némi csodálkozással jegyezte meg, hogy Baudelaire az első francia költő, aki a francia nyelvhatárokon túl egyetemes hatást gyakorolt az európai költészet fejlődésére.<sup>1</sup> Michel Butor már magától értődően írta: „Baudelaire occupe, non seulement dans l'histoire de la poésie française, mais dans celle de toute la poésie européenne, une situation privilégiée; il est en quelque sorte le pivot autour duquel la poésie tourne pour devenir moderne, et toutes les écoles qui se sont succédé depuis la parution des *Fleurs du Mal*, aussi bien le Parnasse que les symbolistes et les surréalistes, l'ont pris pour référence privilégiée.”<sup>2</sup> A gondos filológia ugyan korrigálhatná Valéry megállapítását: Musset, Victor Hugo és különösen Béranger hatását is kimutathatná, és elmondhatná, hogy az utóbbira Belinszkijtől Heinéig és Petőfitől Csernisevszkijig esztéták és költők sokasága hivatkozott, mesternek, példaképnek és felszabadítónak tartva, — de az ilyen ellenvetés akadémikuskodás lenne, és semmit sem változtatna Baudelaire sorsdöntő szerepén. Valéry és Butor is választ kívánnak adni a baudelaire-i fordulópont okára, tisztázni akarják azt az újat, amelynek következtében a mindig megújuló és egymással annyira ellentétes költőiskolák, mint őshöz viszonyulnak hozzá. „Et autant de critique est, autant de vrais Baudelaires” — mondja találóan Claude Pichois,<sup>3</sup> és Aragon pedig kijelenti: „Nincs még egy költő, aki több szenvedélyt kavarna fel, mint Baudelaire. Az ember nem beszélhet úgy, s nem mondhat semmi olyant róla, hogy valakit meg ne sértene.”<sup>4</sup> Hogy a példákat egyelőre még szaporítsuk, 1917-ben halálának 50. évfordulója alkalmából a francia költőt Ady Endre így méltatta: „A líra egyik legbüszkébb, bujkálón is legtisztább fejedelme . . . szenvedő, gyászos őszünk ő, akinek egy Carducci, akinek egy Swinburne, akinek egy Dehmel, egy ezeknél sokkal kisebb Brjusov egyenes és tagadhatatlan leszármazottjai. Engem bátorított, mit én is cselekedtem másokkal, de gall formanyűge miatt imádvá is leráztam őt hamar.”<sup>5</sup> Ugyan-ebben az évben Apollinaire a modern szellem még öntudatlan előfutárának tekinti, de vitathatatlan nagysága ellenére is hatását csökkenőnek látja.<sup>6</sup> (Peyre szerint viszont éppen az I. világháború idején vált a franciák számára véglegesen nyilvánvalóvá Baudelaire nagysága.) Néhány évvel Ady emlékezése és Apollinaire cikke után T. S. Eliot éppen Symons Baudelaire-fordításait

<sup>1</sup> *Paul Valéry*: Situation de Baudelaire. Variété II. Paris 1930. 142—143.

<sup>2</sup> *Michel Butor*: Les Paradis Artificiels. Essais sur les modernes. Paris 1964. 7.

<sup>3</sup> *Bandy—Pichois*: Baudelaire devant ses contemporains. Monaco 1957. 3.

<sup>4</sup> *Aragon*: Charles Baudelaire ma. Igaz Szó 1957/8. 225.

<sup>5</sup> *Ady Endre*: Charles Baudelaire él. Vallomások és tanulmányok. Budapest 1944. 270.

<sup>6</sup> *Apollinaire* in: A romlás virágai. Válogatott művei. Budapest 1967.



bírálva és a dantei — majd később álláspontját megváltoztatva goethei — egyetemességű klasszikusra hivatkozva támadja a Swinburne-i iskolát, és egyértelműen kijelenti, hogy a szimbolista magyarázatokkal ellentétben Baudelaire-nél minden szónak határozott, különálló jelentése van. (Baudelaire was not a disciple of Swinburne: for Baudelaire every word counts.)<sup>7</sup> Philippe Soupault a szürrealizmus egyik vezéralakja, aki Baudelaire-t a szürrealizmus egyik ősének tekinti, sajnálja, hogy a költő a hagyományos formával nem szakított,<sup>8</sup> a Dehmellel szembenálló Stephan Georgé-t viszont éppen Baudelaire formai precizitása ragadja meg. De Baudelaire-t a kubista Pierre Reverdy is egyik ösztönzőjének tekinti. André Gide egyik vitacikkében még Apollinaire fellépése előtt Baudelaire formai tökéletességéről beszél és kifejti — miként ezt rá hivatkozva Robert Goffin is magáévá teszi<sup>9</sup> —, hogy a költészet lényege a forma; de ha egy költő egyaránt lehet Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Apollinaire, Dehmel, George, Swinburne, Eliot, Ady, Tóth Árpád és Reverdy ihletője, vajon a formai tökéletesség felfogásával sokat kezdhetünk-e, és vajon Gide véleménye a fagueti moralitások elvetésén túl is érvényes-e?<sup>10</sup>

Paul Valéry a már említett tanulmányában Baudelaire-t egyebek közt a romantika megfékezéséért is ünnepli. A *Tengerparti temető* szerzője szerint a baudelaire-i fordulópont Edgar Allan Poe öntudatosító hatásának is köszönhető. Az amerikai költő „a compris que la poésie moderne devait se conformer à la tendance d'une époque qui a vu se séparer de plus en plus nettement les modes et les domaines de l'activité, et qu'elle pouvait prétendre à réaliser son objet propre et à se produire, en quelque sorte, à l'état pur.”<sup>11</sup> Poe hangsúlyozta, hogy a költészetben a terjedelem érték-probléma, még Milton elbeszélő költeménye is unalmas és túlírott,<sup>12</sup> Baudelaire ezt magáévá tette,<sup>13</sup> — és a *Fleurs du Mal*-ban valóban nem találunk sem historikus, sem legendás költeményeket, sem elbeszéléseken nyugvókat, a leírások pedig ritkák és mindig jelentőség-teljesek, ahogy Valéry joggal megjegyzi. Csak a legjelentősebb elődök és kortársak: Musset, Lamartine, Victor Hugo, Gautier, Leconte de Lisle műveihez hasonlítva is szembeötlő a különbség. Baudelaire maga is kifejtette, hogy gyűlöli a mitikus leírásokat, a legendás költeményeket, de ami ennél lényegesebb, ilyen jellegű művekkel nem is találkozunk nála, — bár Baudelaire esetében még a szokottnál is komolyabban kell venni az ars poetica-jellegű kijelentéseket, Jean Prévostnak igaza van ugyanis abban, hogy költészettana megelőzte költészetét. Valéry szerint Baudelaire-ben a költői erényekhez kritikus intelligencia járult, és a Poe-i ösztönzéstől áthatva így válik egyedülálló költővé.<sup>14</sup> Butor válasza lényegileg hasonló. Baudelaire-nél „la poésie prend conscience d'elle même d'une façon toute nouvelle”.<sup>15</sup> És nem csupán

<sup>7</sup> T. S. Eliot: Baudelaire in our Time. Essays Ancient et Modern. London 1932. 7. és Baudelaire: Selected Essays. London 1952.

<sup>8</sup> Soupault: Baudelaire. Paris 1931.

<sup>9</sup> Robert Goffin: Fil d'Ariane pour la Poésie. Paris 1964. 23.

<sup>10</sup> André Gide: Baudelaire et M. Faguet. Oeuvres Complètes vol. VI. Paris é. n. Érdekes összevetni Tóth Árpád cikkével: Baudelaire. Un poète de second ordre. Bírálóatok és tanulmányok. Debrecen 1939.

<sup>11</sup> Valéry: i. m. 166.

<sup>12</sup> Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition. Poems and Essays. Leipzig 1884. 273.

<sup>13</sup> Baudelaire: Edgar Poe. Válogatott művei. Budapest 1964. 435.

<sup>14</sup> Jean Prévost: Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique.

<sup>15</sup> Butor: i. m. 8.

nagy költő, hanem nagy kritikus is. A különbség a méltatók személyéből adódik. Valéry, Mallarmé (és Poe és Baudelaire) nyomán a tiszta költészetet akarja megvalósítani — ami nem a l'art pour l'art felfogást jelenti, mellyel oly gyakran, ha némileg érthetően is összetévesztik, mert e két tendencia sokszor egyazon költőnél jelentkezik, — hanem azt jelenti, hogy a vers vers legyen és ne anekdota vagy elbeszélés: azaz, hogy a költészet önmagát valósítsa meg. (A magyar költészetben a poésie pure jellegzetes termékei Ady és József Attila utolsó versei, midőn a korábbi anekdotikus elemektől megtisztult költészetük.) Butor viszont regényíró, akinek a fellépése Sartre híres antiregény-formulázása után következett be: „Les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir: il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman . . .”<sup>16</sup> Butor tehát a nagy tudatosító szerepét az anti-roman, vagy ha úgy tetszik az anti-poésie szemszögéből hangsúlyozza: „il est critique, et grand critique de lui même; il ne lui suffit pas de commencer à comprendre lui-même ce qu'il fait, il lui est nécessaire d'essayer de le faire comprendre à autrui, d'essayer de donner à autrui le mode d'emploi de sa poésie, d'aider autrui à en faire une lecture correcte et entièrement fructueuse.” A líra tehát Valéry és Butor egyöntetű megállapítása szerint újfajta tudatossággal gazdagodik, és ez az oka Baudelaire nagy francia és európai hatásának. A megállapítás azonban történeti szempontból egyoldalú. Baudelaire hatása ugyanis szimbolizmussal kezdődik, melynek legalábbis egyik sajátossága a misztikus zeneiség, a fogalmak feloldása, és az angol Symons, amikor a kulcsértékű Baudelaire-sorokat

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
luxe, calme et volupté

csupán a zenei hangzásra ügyelve, de értelmileg teljesen átalakítva fordítja:

There all is beauty, ardency  
Passion, rest and luxury,

akkor nem áll egyedül, hanem a századforduló általános tendenciáját fejezi ki. Tóth Árpád, Albert Samain, Babits Mihály Swinburne felől közelítve interpretálják Baudelaire-t, és csakúgy mint Symons vagy az orosz szimbolisták két nemzedéke, meggyőződéssel vallják a Baudelaire—Verlaine rokonságot, amit joggal tagad T. S. Eliot. Kétségtelen, hogy a szimbolisták tanultak Baudelaire-től, hogy a *Correspondances* preszimbolista vagy szimbolista versként is felfogható, és az is kétségtelen, hogy attitűdöt tekintve a szimbolisták és Baudelaire közt sok a rokonvonás. A. M. Schmidt találó szembeállítására szerint „si les Classiques souhaitent surtout qu'on les répute honnêtes gens, si les Romantiques désirent assumer des rôles héroïques, les Symbolistes eux mettent leur orgueil à respecter les règles d'une éthique de parfait littérateur, qu'ils précisent continuellement. Le Symbolisme est avant tout littérature: de là le titre que nous avons choisi pour ce petit volume”<sup>17</sup>, — és ez bizonyos fenntartásokkal Baudelaire-re is jellemző. Théophile Gautier „est l'écrivain par excellence parce qu'il est l'esclave des son devoir parce qu'il obéit sans cesse

<sup>16</sup> Sartre: *Portrait d'un Inconnu. Situations, IV.* Paris 1964. 9.

<sup>17</sup> Albert-Marie Schmidt: *La littérature symboliste.* Paris 1957. 6.

aux nécessités de sa fonction — írja Baudelaire — parce que le goût du Beau est pour lui un fatum, parce qu'il a fait de son devoir un idée fixe"<sup>18</sup> — és ez a szimbolisták sokszor papos művészetfelfogásához közelít, de nem csupán rájuk jellemző, hanem a XIX. század annyi más művészeire is, különösképpen Flaubert-re.

A szimbolizmussal való rokonítást teoretikus alapon is megkérdőjelezhajjuk. Baudelaire több ízben is helyeslően idézte Gautier felfogását:

„Pour l'écrivain par excellence, l'inexprimable n'existe pas.”<sup>19</sup> — és ez magyarázza a Gide számára megfejthetetlen rejtélyt, miért tisztelte Baudelaire annyira ezt a másodrendű költőt. „Tous les grands poètes deviennent naturellement, finalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets.” — magyarázza Baudelaire. „Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, decouvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique.”<sup>20</sup> A szimbolizmustól való elkülönülés egyik legfontosabb sajátossága a fentebb idézett tudatosságon túl a baudelaire-i konkrétségben keresendő, abban a konkrétségben, amely a romantikusoktól és a parnasszistáktól is megkülönbözteti. Az ellenvetéseket azonban nem hallgathajjuk el.

A Baudelaire-t elutasító megjegyzések, kritikák közül (Faguet, Brunetière, Vallès stb.) egy érdemel komoly figyelmet, Jules Renard-é. 1899. január 5-én írt naplójegyzetében olvasható: „Baudelaire: . . . L'âme du vin chantait dans les bouteilles. C'est bien la cette fausse poésie qui se préoccupe de substituer à ce qui existe ce qui n'existe pas. Pour l'artiste, du vin dans une bouteille, c'est quelque chose de plus vrai et de plus intéressant que l'âme de vin et que l'âme d'une bouteille, car il n'y a pas de raison pour donner une âme à un objet qui s'en passe fort bien.” Renard igaza vitathatatlan. Ez a szimbolista jegy valóban gyengíti a verset, és a századforduló jelentéktelen vagy középszerű költői közé sorolja Baudelaire-t. A feltűnő azonban az — és ez részben a szimbolizmus uralmával, részben pedig Renard Victor Hugo iránt érzett csodálatával magyarázható —, hogy a naplóíró Baudelaire éppen azon tulajdonságait nem veszi észre, amelyek számára a legjelentősebbek lennének, amelyeket ő maga igényel a költészettől. „Le poète n'a pas qu'à rêver: il doit observer. J'ai la conviction que par là la poésie doit se renouveler. Elle demande une transformation analogue à celle qui s'est produite dans le roman. Qui croirait que la vieille mythologie nous opprime encore! A quoi bon chanter que l'arbre est habité par lui-même. L'arbre vit: c'est cela qu'il faut croire. La plante a une âme. La feuille n'est pas ce qu'un vain peuple pense. On parle souvent des feuilles mortes, mais on ne croit guère qu'elles meurent. A quoi bon créer la vie à côté de la vie? Faunes, vous avez eu votre temps: c'est maintenant avec l'arbre que le poète veut s'entretenir.”<sup>21</sup> Hiszen Baudelaire elsősorban felfedező és megfigyelő volt. A nagyvárost és a pszichológiát ő fedezi fel a költészet számára. És ha álmodó, akkor is megfigyelő. A modern regény előfutára annyiban, amennyiben megvalósítja önmagát,

<sup>18</sup> Baudelaire: Oeuvres Complètes. Paris 1958. 1034.

<sup>19</sup> Uo. 1036.

<sup>20</sup> Uo. 1059.

<sup>21</sup> Jules Renard: Oeuvres Choisies. Moszkva 1963. 359 és 324. Az utóbbi dátuma 1888. nov. 23.

a cselekvésében, gondolkodásában, érzelmében és álomvilágában kívülről figyelő személyiség prototípusát. Tagadhatatlanok a Renard által is idézett szimbolista-mitikus elemek Baudelaire költészetében. A költészete lényegét, azt hisszük, mégis a demisztifikálás adja meg — mind a bor lelke, mind a romantikus elvágódás értelmében. Baudelaire összegezi a régi költészeti fogásokat, a nagyvárosi élet adta újdonságokat és a pszichológiai megfigyeléseket — ahogy Proust találóan megjegyzi — nála egy költő sem ismeri jobban: „Le sens de renouvellement au milieu même la poésie. Parfois c'est un brusque changement de ton.”<sup>22</sup> És ezzel egybevég a német Auerbach megfigyelése is, hogy Baudelaire a retorikus figurákat, a nehéz ritmust, hétköznapi és speciálisan tudományos szavakkal keveri<sup>23</sup> —, mint később annyian a XX. században, különösen József Attila. „Qu'est-ce que l'art pour suivant la conception moderne?” — kérdezi Baudelaire. „C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.”<sup>24</sup> E sorokat Sartre is idézi és a következő megjegyzéseket fűzi hozzá: „En sorte qu'il pourrait fort bien tenir un Discours sur le peu de réalité de ce monde extérieur. Prétextes, reflets, écrans, les objets ne valent jamais pour eux-mêmes et n'ont d'autre mission que de lui donner l'occasion de se contempler pendant qu'il les voit.”<sup>25</sup> Erről lenne szó? Kétségtelen tény, hogy Baudelaire állandóan figyelni önmagát, ez az önkontroll költészetének egyik meghatározó újdonsága. De Sartre saját ifjúsága ellen küzdve — a Résistance tapasztalatai alapján is — saját korábbi „átkozott költő” életérzését megtagadva, nem formálja-e túlságosan a saját képére Baudelaire-t? Háromnegyed évszázaddal Baudelaire után József Attila így ír:

Míg megvilágosul gyönyörű  
 képességünk, a rend,  
 mellyel az elme tudomásul veszi  
 a véges végtelent,  
 a termelési erőket odakint s az  
 ösztönöket idebent . . .

Ha eltekintünk a távlat-kérdéstől és a terminológiai különbségektől, azoktól a terminológiai különbségektől, amelyeket a Baudelaire-rel egyidejűleg kialakuló marxi filozófia biztosít József Attilának, akkor vajon Baudelaire nem a termelési erők és ösztönök tudomásulvételére törekszik-e? Nem a kint és a bent egységét kívánja megvalósítani? Ahogy már előtte is elméletileg is megfogalmazva szándékát a *Dichtung und Wahrheit*-ben önéletrajzát író Goethe?

## II.

Bármennyire is elfogadhatjuk a Valéry és Butor adta magyarázatokat a baudelaire-i költészet újdonságáról, bármennyire is fontosak Auerbach vagy Proust megjegyzései e költészet speciális hangváltásáról, bármennyire is fontos, hogy Babits horatiusi egységet figyel meg, Szerb Antal pedig a tartalom és a forma ellentétére figyelmeztet, a tudatosság, a kritikai attitűd hangsúlyozásával a baudelaire-i költészet életképességét még nem magyaráz-

<sup>22</sup> Marcel Proust: A propos de Baudelaire. Chroniques. Paris 1927. 219.

<sup>23</sup> Erich Auerbach: The aesthetic dignity of the Fleurs du mal. In: Baudelaire. A Collection of critical essays. Edited by Henri Peyre, Yale University 1962.

<sup>24</sup> Baudelaire: Oeuvres Complètes. Paris 1958. 926.

<sup>25</sup> Jean-Paul Sartre: Baudelaire. Précédé d'une note de Michel Leiris. Paris 1947. 27.

zuk. Baudelaire ugyanis a legkevésbé sem irodalomtörténeti nagyság, hanem szinte kortárs költő: József Attila, Eliot, Aragon, Reverdy, Goffin költői gyakorlata, Sartre vitája jelenlétét tanúsítja.

Az irodalomtörténet és a kritika a téma jelentőségét általában mellékesnek tekinti, és ebben bizonyos fokig igaza is van, jóllehet éppen Baudelaire példája az ellenkezőjét tanúsítja. Peyre könyvében, ha iskolás módon is, szorgalmasan felsorolja a baudelaire-i témákat, és ezeket a munkafolyamat kedvéért idézzük is, jóllehet nem tartjuk kielégítőnek. Az első témakör a költészettel és a költő szerepével foglalkozik, a második a kapcsolatokkal és a misztikával, a harmadik a szépséggel, a negyedik a meneküléssel, az ötödik a szerelemmel, a hatodik a természettel, a hetedik a rosszal, a nyolcadik pedig a párizsi képekkel.<sup>26</sup> Peyre érdekes megfigyeléseket tesz arról, hogy az egyes témakörök Baudelaire költészetében milyen szerepet foglalnak el, és hogy egyes kortársai a témákhoz miként viszonyulnak. Megfigyelései fontosak, de szétszaggatják a baudelaire-i életmű egységét és éppen az újdonságát rejtik el.

A *Fleurs du Mal* az első lírai *Dichtung und Wahrheit*. Baudelaire az első autobiografikus költők egyike a világirodalomban, pályáját lényegében Petőfiivel egyidőben kezdte, s a *Fleurs du Mal* a *Leaves of Grass*-szal egy évben jelent meg. A társadalmi és távlatkülönbségekkel most nem számolva, Petőfivel ellentétben az anekdotikus elemek hiányoznak költészetéből, Walt Whitmantól eltérően pedig — legalábbis részben — ragaszkodik a hagyományos költészettanhoz; Robert Goffin kategorizálását követve a verssor költészetének még lényeges eleme. És Walt Whitman-i katalógizáló felsorolásokat is hiába keresnénk nála. Az autobiografikus elem, melynek élményanyaga a nagyvárosból és a pszichológiából táplálkozik, és amelynek rendkívül jellemzője a tudatosság, nem csupán művészeti, hanem gondolkodásbeli értelemben is meghatározza költészetének sajátos jellegét. Baudelaire-hez képest minden költő elődje és kortársa az egy Nerval kivéve naiv. Meghatározó élményei közé tartozik, akárcsak kortársai nagy része számára, az 1848-as forradalom is, hatására azonban egy Leconte de Lisle-lel ellentétes módon reagál. Tagadhatatlan Gautier, Banville, Hugo hatása költészetén, az igazi ösztönzést azonban Sade-tól, Balzactól, Stendhaltól, Delacroix-tól és egy amerikai költőtől kapta, Poe-tól.<sup>27</sup> Ha a l'art pour l'art-ról élete különböző időszakában másként vélekedett, hol gyermekesnek tartván azt, hol pedig az egyetlen lehetőségnek, sohasem változott az a Marxhoz közelálló véleménye, hogy minden kornak, minden népnek megvolt a maga sajátos szépsége, hogy „a nagy művész egyik lényeges sajátossága az egyetemesség”<sup>28</sup>, és hogy Balzac a kor legnagyobb hőse. Stendhaltól vette át, hogy a romantika a modernség kifejezője, és hogy annyi fajtája van a szépségnek, ahány útja a boldogság keresésének — tehát a szépséget konkrétá tette, pszichológiaiává és társadalmivá — a romantika pedig „nem a tárgyválasztásban vagy a korhűségben, hanem a szemléletben rejlik.”<sup>29</sup> Balzacot Homéroszról többre becsülően írta le: „L'élément particulier de chaque beauté vient des passions et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté . . . La vie parisienne est féconde en sujets merveilleux. Son mervilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère;

<sup>26</sup> Henri Peyre: *Connaissance de Baudelaire*. Paris 1951. 93–102.

<sup>27</sup> De Poe esetében is a novellista és az esztéta ösztönzése fontosabb, mint a költőé.

<sup>28</sup> *Baudelaire*: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest 1964. 29.

<sup>29</sup> *Baudelaire*: *Oeuvres complètes*. Paris 1958. 677–679.

mais nous ne le voyons pas.”<sup>30</sup> Ez az 1846-os cikk arról tanúskodik, hogy a véletlennek és lényegtelennek tartott 1852-es Dupont-kritika nem véletlen szeszély következménye, hanem a költő esztétikájának lényeges eleme. A fenti cikkel egyidejűleg a filológusok eredményeit felhasználva, és a saint-simonistáktól, illetve fourieristáktól ösztönözve Leconte de Lisle és Louis Ménard nagy mitikus építkezéseiket megkezdték. Ha az utóbbiak a görögségre kívánták alapozni tanulmányukat és művüket,<sup>31</sup> ha mások a haladásról beszélnek, akkor Baudelaire kritikája „e lehetetlen eszmék”-ről, amely „annyira elburjázott modern önhittségében rothadó földünkön, mindenkit mentesítet a köteleltségteljesítéstől, a lelkünket felmentette a felelősségérzet alól” — Marx kritikájára emlékeztet, a *Bevezetés a politikai gazdaságtanba* híres aforizmáira. Baudelaire, akárcsak Marx, mind a múlt, mind a jelen bálványozásával szembeszállt. Baudelaire is tanult a görögöktől, akárcsak költőtársai. Versében minduntalan felbukkannak a görög mitológia képei. Ezek azonban a balzaci szociológiai mohósággal vegyülnek és már-már a Thomas Mann-i ironikus mítosz-szemléletet idézik.

A görögség nem az abszolútát és a biztos alapot jelentette számára, miként Leconte de Lisle és annyi társa számára, hanem a szembesítés, a tapasztalatok, az emberi tapasztalatok és művészi lehetőségek felhasználását. Balzac tanítványa, aki egy festmény legméltóbb jelzőjének a balzacit tartja, nem tagadta meg önmagát. Ne értékeljük túl a *Párizsi képek* és a *Petits Poèmes* nagyvárosi jellegét. Ha szociológiai pontosságra törekedett volna, mint Balzac, aligha kerülhette volna el az anekdotizáló, leíró költészet csődjét. Tagadhatatlan ugyan a *Párizsi képek* jelentősége, bár már Peyre figyelmeztet a Villonnal kezdődő Párizs-mítoszra, a lényeg azonban a szemléletben van. A baudelaire-i költészet szemlélete nagyvárosi szemlélet, és ez magyarázza a Peyre-megfigyelte természeti képek hiányát, illetve sajátos jelenlétét, amint egy keleti táj a menekülés jeleként, egy-egy hasonlat, félsor vagy sor formájában idilli, inkább képzelt tájként megjelenik költészetében. Peyre témafelsorolását elfogadhatjuk, de nem a peyre-i gyakorlattal, ő ui. az egyes verseket téma szerint különíti el. Mert Baudelaire fő műveinek az a sajátossága, és éppen ezért érezhető kortársunknak, hogy nem engedik meg a téma szerinti csoportosítást. A költő legfontosabb verseit inkább téma-szintéziseknek nevezhetünk. Peyre hangsúlyozza, hogy Baudelaire „sans rival” a szerelem költője, csupán Ronsard és Éluard versenyezhet vele, az előbbi azonban „sans cette plongée dans la nuit des sens et de l’âme qu’effectue le poète au XIX<sup>e</sup> siècle”, az utóbbi pedig „il est étroitement obsédé par l’érotisme ou par la rareté précieuse des images.”<sup>32</sup>

Ronsard a szerelem és a halál költője, mint annyi nagy francia: Villon Chénier, Apollinaire, Éluard és Aragon témaköri tudatosságát, formai változatosságát, mítoszkísérleteit tekintve prebaudelaire-inek is nevezhető költészete, miként Éluardé postbaudelaire-inek is tekinthető, — ez azonban semmiféle értékítéletet nem jelent, mert más szempontból a baudelaire-i líra nevezhető postronsardinak vagy preéluardinak. Egy alapvető Baudelaire-hangulatot valóban kifejez Ronsard: „Un ris qui l’âme aux astres achemine”, és ez Baudelaire szerelmi költészetének — ha ilyen elnevezés egyáltalán

<sup>30</sup> Vö. *Csorba Géza* tanulmányával. Baudelaire Válogatott írásai. Előszó. Budapest 1964.

<sup>31</sup> Vö. *Martino*: Parnasse et symbolisme. Paris 1926. II. és III. fejezetével.

<sup>32</sup> *Peyre*: i. m. 79.

jogosult — mottójaként is állhatna. Baudelaire szerelmi lírája erotikus is, szadista is, máskor meg petrarcai; meditatív és kegyetlen, részletező és elnagyolt, anatómiai és szinte szociológiai pontosságú. Ennek a hangulatilag nagyon változatos, de — ha egymásnak ellent is mondó — a pillanatokon túlmutató alapelveket is kereső költészetnek lényegét az útra hívás vezérmotívumában lelhetjük meg, hol úgy — idézzük megint —:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté

vagy úgy, hogy:

Ah, laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,  
Goûter, en regrettant l'été blond et torride,  
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux!

vagy úgy, hogy:

Mon âme par toi guérie,  
Par toi, lumière et couleur!  
Explosion de chaleur  
Dans ma noir Sibéria!

vagy pedig szinte prousti és ibseni motívumként;

Plus encore que la Vie,  
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.  
Laissez, laissez mon coeur s'enivrer d'un mensonge,  
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,  
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!

A szerelem mint menekülés különféle változatait még hosszasan lehetne idézni, de most már csak egyre hivatkozunk, a karkai *La Fontaine de Sang* utolsó strófájára:

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux:  
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles  
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

A reménytelenség következtében a baudelaire-i erotika rekedt és kétségbeesett. Éluard is anatómiai és szociográfiai pontossággal térképezi fel a női testet, Éluard-nál azonban, a világirodalomban először — Ady néhány sorától eltekintve — a szexuális aktus etikus tényezővé válik. Pontosabban szólva, a szexualitás maga is etikus cselekedet. Ha Baudelaire-nél a szerelem a menekülésnek, a külön világ teremtésének egyik, bár reménytelen és bevallottan is sikerületlen kísérlete, addig Éluard-nál éppen ellenkezőleg a visszatérés lehetősége. Ha Baudelaire-nél a magány, a kétségbeesés, a menekülés démonizálja a nőt, addig Éluard-nál a szerelem dedémonizálja a külvilágot. Baudelaire és Éluard is a megismerés és az intimitás költői. Baudelaire-nél a szerelem egyike a költő mítosz-töredékeinek, Éluard-nál viszont a szerelem és a jóság mítosza boltozza be a világot.

Mítoszról beszélünk Leconte de Lisle, Louis Ménard illetve Baudelaire és Éluard esetében is, — a megkülönböztetés milyen lényeges! Az előbbieknél tudatos, makacs elszántsággal, filológiai apparátussal készül egy tudomá-

nyos igényű, szenttelen, személytelen mítosz, a védelem és az építés naiv hitével és egyszersmind a személyiség feladásával. Baudelaire bátrabb és kiábrándultabb, semhogy komolyan higgyen mítoszaiban, lehetőségeket villant fel, a szerelemét, a művészetét, az utazását, hogy ezeket a lehetőségeket a szemünk előtt elvesse, de hogy örökké újra is keresse őket. A ronsard-i mosoly, amely az éghez vezet, nála ironikus és kétségbeesett. Éluard mítosza megint más. Az a megközelíthetetlen magányos férfi, ahogy Julien Green megőrizte számunkra arcvonását, már tudta, hogy a boldogtalan szerelem alibi is lehet, és nem hihetett a Vajda János-i „a világ miattam cigánykereket is hányhat” felfogásban, sem a moréas-i megoldásban: „a világot egy nagy gögös szerelembe bēburkolom”. Éluard nem vállalta a gondúzó reménytelen szerelmeket, amelyek időnként a világ ellen a legjobb orvosságok lehetnek — gondoljunk csak Vajda János vagy Juhász Gyula példájára —, és éppen a kérlelhetetlen, illúziótlan tisztánlátás lehetősége volt számára a szerelem mítoszának új formája.<sup>33</sup>

Baudelaire mítosz-töredékeiről beszélünk, és ez teszi őt hallatlanul modernné és korszerűvé. Az állandó nekirugaszkodás és megtorpanás, a megújuló, megbukó és leküzdhetetlen keresés varázsolja XX. századivá költészetét. Mert ha az előbb szerelemfelfogása miatt idéztük a *Fontaine de Sang* záró tercinját, találunk-e jobb illusztrációt a *Perhez* és a *Kastélyhoz* vagy a József Attila-i bűnös-büntelen motívumhoz, mint e szonett első négy sorát:

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,  
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.  
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,  
Mais je tâte en vain pour trouver la blessure.

Baudelaire makacs és megrögzött kereső, mint Ady, mint József Attila, mint Kafka, mint Joyce, az emberi és társadalmi konkrétumok, a kint és bent konkrétumainak makacs keresője. A német vagy a francia romantika távol áll tőle, különösen az utóbbi, jóllehet Guy Michaud a szimbolistákat és köztük Baudelaire-t is a német romantikából származtatja. Aligha elképzelhető, hogy Baudelaire azért lenne modern, mert ő az első, aki „lie la cause de la poésie à celle de l'homme, qu'il s'engage totalement dans l'aventure poétique, qu'il demande désespérément à cette poésie la solution de ses conflits et l'accès à un monde véritable”.<sup>34</sup> Az idézet első része elfogadható, Baudelaire összeköti a költészet és az ember ügyét, az idézet második részében viszont Michaud egy — jóllehet gyakorta visszatérő motívumot — általánosít, és ezzel megfagyasztja a baudelaire-i költészet mozgalmasságát és ellentmondásosságát. Baudelaire-t is megigézi egy-egy futó pillanatra a novalisi álom. Mi sem áll azonban tőle távolabb, mint hogy a világot éneknek vagy álomnak tartsa. Baudelaire szorongásaiban felidézti az elvágódás lehetőségeit, csak hogy annál kegyetlenebbül semmisítse meg saját illúzióit. A „makulátlan költő”, a „mester és a barát,” Théophile Gautier az *Émaux et Camées* program-szonettjében megindokolja „kivonulását”, és ennek lehetőségét is felvázolja. Nincs semmi

<sup>33</sup> Éluard szerelem-koncepciójáról, mint az értékteremtés sajátos formájáról sajtó alatt levő Éluard-esszémben írtam. Az itt jelzettek Éluard élete utolsó évtizedének lírájára jellemzőek.

<sup>34</sup> Guy Michaud: *Message poétique du Symbolisme I. L'aventure poétique*. Paris 1951.



okunk kételkedni abban, hogy Baudelaire valóban tisztelte Gautier-t, Aragon joggal gúnyolódik a megszállott-kritikátlan Baudelaire-rajongókon, akik éppen a *Fleurs du Mal* ajánlásának őszinteségét vonják kétségbe, — de aligha vitatható tény, hogy Baudelaire nem követi mesterét az ajánlott úton, vagy csupán epizódszerűen. Novalis, Gautier vagy Leconte de Lisle makacs költők, egy elképzelés vagy ábránd megszállottjai. Baudelaire viszont, miként Joyce vagy Kafka vagy az „új s új lovat” követelő Ady, csak a keresésben makacs, nem misztifikál azonban egyetlen utat vagy lehetőséget sem. A költészet számára a boldogság keresése és nem a boldogság vagy értelem maga, legfeljebb elhithető igyekezett önmagával, és a költészet sem transzcendens eszmény volt számára, hanem az értelem és a biztonság keresése és kifejezése.

Ne próbáljuk egyszerűsíteni és uniformizálni Baudelaire költészetét, ne kíséreljük meg egyetlen nézőpont számára lefoglalni, mint méltatónak legtöbbször teszi. Már Gautier egyébként mindmáig felül nem múlt, dekoratív-ságában is páratlanul gazdagon elemző tanulmánya egyoldalúságba torkollik: Baudelaire a művészet szigorú papja, aki dendizmusával és l'art pour l'art felfogásával trónol a világ felett. Bourget vagy Guyot a dekadencia bajnokának tekinti, az első ameloratív, a második pejoratív értelemben, Barbey d'Aurevilly, Mauriac, Du Bois katolikusnak mondják, más méltatói viszont ateistának, Pascal Pia vagy Picon tagadják vagy bagatellizálják az 1848-as forradalom jelentőségét költészetében, mások viszont túlhangsúlyozzák. Geoffrey Brereton tipikus romantikusnak tartja, a különböző — ha ugyan logikailag más-más osztályba sorolható — egyoldalúságukat még lehetne sorolni. Valéry, amikor romantikus vérmérsékletű klasszikusként közelíti, jelzi az egyoldalú, egyöntetű véleménynyilvánítás veszélyét, és amikor Aragon egy-egy vonatkozásban Majakovszkijjal rokonítja, szintén a könnyű meghatározások ellen tiltakozik.

Valéry hangsúlyozza tanulmányában, hogy a fiatal Baudelaire tudatosan határolja el magát a francia romantika akkor tetőpontra álló képviselőitől. Valóban, ha tanul is tőlük, elsősorban nem költőktől tanul, hanem — és ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni — a realista regény hőroszaitól, Balzactól és Stendhaltól, festőktől és zeneszerzőktől, és egy amerikai költőtől, Poe-tól. És mindenestre nagyon tanulságos, hogy az anekdotát és a leírást versből kirekesztő költő, a poésie pure híve regényíróktól tanul: a narratív eszközöktől való elhatárolás részben a pszichológiát igényli, részben pedig az inter art kapcsolatokat. Gautier a versből képet akar csinálni, plasztikát, Baudelaire, festők barátja, felfedezője és méltatója lemond a leírásról, a festőiségről; leírás helyett a tárgyakat megnevezi, és a tárgyak és az ember nagyvárosi kapcsolatát, összefüggését idézi fel. Wagnert felfedezi a franciák számára, de a fogalmakat sohasem oldja fel a verlaini „De la musique avant toute chose” módon. A színek, hangok, illatok gógorai, swedenborgi és poe-i kapcsolata számára a mozgékonyt és a pszichológiai érzékelést jelenti. Valamennyi egyoldalú értékelésben van részizgagság: Baudelaire dekadens is és a dekadencia leküzdője, szimbolista és realista, romantikus és klasszicista, mert éppen a költészetben kívánja megvalósítani mindazt, amit elődei és kortársai más műfajokban illetve művészeti ágakban megvalósítottak. Modernségét szélsőséges ellentéteiben kereshetjük: az önellentmondás jogát követelte, „mert nincs meggyőződés, ahogy ezt századom emberei értelmezik”, csupán annyi, hogy gyilkos magányában hajlama volt az „életre” és az „örömrre”. „Horreur de la vie et l'extase de la vie” vagy „angoisse et vif espoir” jellemzője életének, költészetének. És ez a camus-i motívum, a Szisziphosz-mítoszának és a

Caligulának, a boldogság keresésének camus-i motívuma, mondanánk, ha nem félnénk általánosítani, hiszen Camus csak nevet adott egy olyan motívumnak, amely ha más-más aspektusban, gyakorta egymásnak ellentmondó filozófiai hozzáállással Vörösmartyt és Adyt, Hölderlint és József Attilát egyaránt jellemzi.

### III.

„Je m’obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités” — mondja Éluard, és ez Baudelaire-re is érvényes. A Chimères-szonettek költője, a Faustfordító Nerval az álmot második életnek nevezi, Baudelaire szerint pedig: „la vraie réalité n’est que dans les rêves”. Egyik művének címe: *Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l’individualité*, — fél évszázaddal később pedig Ady azt alkoholt „ma-pótló”-nak nevezi. Az álom és realitás állandóan viaskodik Baudelaire költészetében:

Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait  
D’un monde où l’action n’est pas la soeur du rêve —

Ernst Fischer az elidegenedés kifejezését látja e sorokban — és a költő az élethez való viszony kettősségét is kifejezi:

Deux voix me parlaient. L’une, insidieuse et ferme,  
Disait: La terre est un gâteau plein de douceur;  
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)  
Te faire un appétit d’une égale grosseur.  
Et l’autre: Viens! oh! viens voyager dans les rêves,  
Au delà du possible, au delà connu!

Vitathatalan Nadeau igaza — aki a fenti sorokkal kezdi az egyik legjobb Baudelaire-tanulmányt —, hogy Baudelaire nagysága abban keresendő, hogy sohasem kapitulál, hogy „d’opposer sans cesse à la brutalité et à la dérision du réel un possibilité de salut en des mondes imaginaires”,<sup>35</sup> de korrigálnunk kell annyiban, hogy nem csupán az álmot szegezi szembe a valósággal, hanem a valóságot is az álommal, hogy nem kapitulál saját mitológiája előtt, mint Leconte de Lisle vagy Herédia, vagy nem ragaszkodik makacsul a külön világ megteremtéséhez, mint a zseniális utódok: Lautréamont vagy Mallarmé. A *Chants de Maldoror* szerzője fogalmazza meg egyébként Petőfire, Adyra, József Attilára vagy Brecht-re emlékeztető precizitással, hogy „la poésie doit; avoir pour but la vérité pratique”, és bár Baudelaire ezt soha sem mondja ki, a Dupont-cikk, a Poe-tanulmány a Révolte-ciklus és a *Voyage* alapján többek közt, úgy látszik, az ő felfogására is jellemző. „Ce solitaire a une peur affreuse de la solitude”, írja Baudelaire-ről találóan Sartre,<sup>36</sup> és éppen itt, e ponton kell tetten érniük a *Fleurs du Mal* költőjének világirodalmi újdonságát. A fájdalom romantikus apológiáját zengő *Bénédictio* ellenére is Baudelaire az első költő, aki kifejezi a magány csődjét, egyfelől a német szentimentalizmus és romantika, és természetesen francia megfelelője felfogásával szemben, majd, mintegy előreutalva a XX. századba Spitteler vagy Auden magány mint erő mítoszát cáfolva, sőt a sartré-i beletörődést is megkérdőjelezve.

<sup>35</sup> Charles Baudelaire: Les paradis artificiels. Préface de Maurice Nadeau. Paris 1963.

<sup>36</sup> Sartre: i. m. 17.

Baudelaire nem fogadja el a magányt természetes vagy szükségszerű állapotként, de szétzúzza a könnyű vagy hősiek vagy legendás megoldásokat is:

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
Traversé çà et là par des brillants soleils;  
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils —

mintha a XX. sz. boldog gyermekkorát vagy gyermekkori biztonságát felidéző, a múltban idillt kereső regényeire válaszolna. Baudelaire mindent megkérdőjelez, önmaga lehetőségét is:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigeur?

és a bevett, elfogadott eszményeket is. Az ő szépsége is „comme un sphinx incompris” trónol az azúrban, és „font toutes choses plus belles”, de máskor ez a szépség égből vagy pokolból jön, istentől vagy sátántól, oly mindegy, ha funkcióját betölti,

si tu rends . . .  
l'univers moins hideux et les instants moins lourds!

És ez appolói szépségideál szétrobbantása. Stendhal és Balzac tanítványa, az adott nagyváros költője a winkelmanni és keatsi biztos pontot, az örök görög szépideált elveti, ha nem is nosztalgia nélkül. Ahogy a vers, úgy a vers világa is állandó mozgásban van Baudelaire-nél. Szerelem, szépség, hivatás, álom: egyik sem biztos pont, egyik sem ad megnyugvást vagy menekülést, — a biztos, az állandó csupán az útra hívás, a szembesítés, a nagyváros és a pszichológia. Mit jelentenek az utóbbiak? Mit a pszichológia? Az emberi változást és ellentmondásosságot fejezi ki. A Baudelaire előtti és a baudelaire-i költészet közti különbséget legjobban egy példán illusztrálhatjuk, a *Candide* és a *Vörös és fekete* példáján. Az előbbi címadó hőse kalandjai ellenére is mindig ugyanaz, Julien Sorel viszont állandóan változik. A pszichologizálás egyik kései motívuma majd a Gide-féle *action gratuit*, melynek Baudelaire-nél találjuk olyan korai előképét, mint a „Le mauvais vitrier”-t. Ezt a mozgalmasságot a talán ironikusan, talán őszintén Victor Hugónak dedikált *Le Cygne* c. vers is magyarázza, a *Voyage* mellett talán a *Fleurs du Mal* legfontosabb darabja.

Le vieux Paris n'est plus/la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel/ —

írja a költő, és

Paris change, mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Az évezredes költői világkép — még az alexandriai költőket, Róma mint nagyváros költőit, és bizonyos fenntartással Villont is beleértve — alapvetően megváltozik. A régi költészet, természetesen nagyon mereven fogalmazva, képanyagát, hasonlatait, metaforáját, jelképeit és szimbólumait, egy tágabb értelemben vett locale couleur-t a következő forrásokból meríti: a görög-római mitológiából, a bibliából, a különböző közel- és távolkeleti mítoszokból, a népköltészetből és a folklórból, valamint a természethől. Baudelaire mind-

ezeket az elemeket megőrzi, de a nagyváros képei és tárgyai is megjelennek a költészetében. A *Cygne* a görög mitológiára való utalással kezdődik, és e verset a mitologikus képanyag mint szerkezeti tényező végigkíséri, ez a maga képére formálja a felbukkanó keresztény mitológiát és az olykor már-már népköltészetre emlékeztető szó- és hasonlatanyagot, — és ez az egész a Párizsban élő és gondolkodó költő élményanyagához és hangulatvilágához kapcsolódik. A városi szemlélet átalakítja és privatizálja a mitológiát, a mitológia viszont a városi élet tárgyait időtleníti. Mert a költészet korábbi kelléktára, bármelyik mitológiából is vagy a természetből is adódjék (*Andromaque, l'homme d'Ovide, Dieu, superbe Pyrrhus, blanc plumage, petit fleuve*), örök és időtlen. Megmerevedtek és változatlanok, legfeljebb értelmezésük változik, de nem 'tárgyszerűségük'. Egy rózsához való hasonlat tárgyszerűségében mindig ugyanaz, — de a lóvasúthoz való már időhöz kötött, a rohamos technikai fejlődés következtében. Az 'örök' kellékek időtlenítik az ilyeneket, mint: *gros bloc, carreaux, bric-à-brac, nouveau Carrousel* stb. Mitológia és nagyváros, időtlen kulturális és adott, konkrét élmények asszociatív-pszichológiai összekapcsolása okozza a baudelaire-i költészet egyik csodáját: a didaktika nélküli moralitást.

„*Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus*” — írja a költő, és utána rögtön következik a Proust-megfigyelte váltás:

„*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique*” stb.

És végül:

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!

Vieux souvenir, írja a költő, és ugyanebben a versben: *mémoire fertile*. A baudelaire-i pszichológia kulcsszavai. Az autobiografikus költőt még egy szempontból elkülöníthetjük legjelentősebb kortársaitól, Petőfitől és Whitmantól. Baudelaire az emlékezés költője, pontosabban a jövő kereséséé és az emlékezéséé. Petőfi általában a *hic et nunc*-ot írja le, Whitman nemkülönben. Petőfi vagy Whitman emlékezése a voltaire-i vagy stendhali módra emlékeztet, a baudelaire-i a proustira vagy a József Attila-ira. (Németh Andor és különösen Szabolcsi Miklós könyvei nyomán derült csak ki, hogy József Attila mennyire önéletrajzi költő, hogy egy-egy váratlan képe mennyire konkrét-tapasztalati fogantatású.)

Az aktivizáló emlékezés biztosítja ellentmondásosságában is a baudelaire-i életmű egységét. A pszichológiai váratlanságok ebből az emlékezés-jellegből adódnak. A régi költészet, már Sappho és Anakreon is, nem beszélve Catullusról, Villonról és Donne-ről, ismeri a pszichológiai sejtetést. Mégis Baudelaire az első, akinél a pszichológia a képanyag és a tematika egyenrangú társává válik. A mindenfajta anekdota helyébe a pszichológia lép, és amikor azt mondja, hogy Baudelaire nem is annyira az anekdotát akarta kiiktatni, mint inkább korát kifejezni, akkor valószínűleg helyesen ítéli meg a baudelaire-i célkitűzést. Baudelaire az ipari-technikai fejlődés és a forradalmak következtében rohamosan változó kort akarta kifejezni és önmagát, — és erre a vers egy lehetőséget adott, az aktív emlékezéssel átszőtt, asszociatív autobiográfiát. A *Fleurs du Mal* ciklikusan visszatérő motívumai az állandó mozgást jelzik. Költők esetében gyakorta beszélnek fejlődésről: új hangulatokról, új motívumokról, leküzdött élményekről. A *Fleurs du Mal* már szerkeszté-

sénél fogva is a visszatérő hangulatok, motívumok és emlékek jellegét hangsúlyozza. Inkább irányjelzésszerűen azt mondhatnók, hogy prousti értelemben a múlt a jelenben és a jövőben él, — és mint József Attilánál a nagy szemléleti egységek — nem semmisítik meg a pillanatnyi hangulatokat.

Amikor Petőfi a költészet papos jellege ellen fellép, akkor Baudelaire, aki magát szintén a költészet egyik papjának tekinti, nemkülönben demisztifikálja a költészetet, — és személyes ügyé teszi. Azt a választóvonalat, amely egy költői mű és létrehozója közt húzódik, Baudelaire elsők közt lépi át. „... a mi családunkból való, és mint ilyen okoz gondot nekünk”<sup>37</sup> — mondta róla Éluard közvetlenül halála előtt. Másfél évtizeddel korábban pedig így írt róla: „Baudelaire nem habozik ellentmondani önmagának”.<sup>38</sup> Magyarítani sokféleképpen lehet — számunkra legkézenfekvőbbnek a Proust és József Attila felőli közelítés tűnik. A prousti emlékezés és a József Attila-i szenvedés magyarázza számunkra Baudelaire-t. Beszélnek arról, hogy Baudelaire bűnösnek érezte magát, hogy hitt a Sátánban, hogy hitt az eredendő bűnben. Mindez nagyon valószínű, de a XIX. század fia volt, aki Sartre felfogásával ellentétben nem keresett alibiket a maga számára, csupán élete tényeit kívánta felderíteni. A konkrétumokat kívánta megragadni. Szent Péter nála megtagadja Jézust, mert az álom és a tett kettévált, — és ugyanebben az időben szakít Marx az emigráció anarchista forradalmáraival. Nervalnál üres az ég, Baudelaire-nél ironikus, a Sátán pedig lázadó, mint Miltonnál. Istenről, démonról, eredendő bűnről kellene beszélnünk: „Dieu est le seul être qui, pour régner, n'aît même pas besoin d'exister” — mondja Baudelaire, és majd Ady így fogalmaz:

Hiszek hitetlenül Istenben,  
Mert hinni akarok . . .

Beszéljünk inkább a magányos ember, és a cselekedni nem tudó, nem engedett ember büntudatáról, Baudelaire a József Attila-i „bűnös büntelen” első nagy költője. A magyar költő majd azt mondja:

ím itt belül a szenvedés,  
ám ott kívül a magyarázat

—, Baudelaire pedig istenről, angyalról, sátánról és a soha ki nem elégíthető egekről beszél. És ahogy József Attila szól a művelhető csillagokról meg a proletár utókorról, úgy szól Baudelaire, végrendeletszerűen: „Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!” Meghatározó élménye, az 1848-as forradalom után írta ezt! Költészete forradalom utáni költészet, — az élményt a maga konkrétságában éppen úgy lehetetlen kiolvasni, mint 1919 élményét József Attilából. 1848 nem tényyszerűségében hat, hanem egy múlt visszajáró emlékeivel, egy olyan múlténak, amelynek lehetőségei voltak. Ez az emlék és lehetőség magasztos egyszerre, mint a Dupont-cikk tanúsítja, és nevetségesen fájdalmas, naivan komikus, mint a *Fusée* mondja. Ha elfelejti, ha nem akar tudni róla, akkor sem felejt, mert a magány csak sűrűsödik, a tehetetlenség csak nyomasztóbbá válik, és 1848 ezek leküzdését ígérte naivan-komikusan és magasztosan. Két nagy költő életében játszik döntő szerepet 1848: Aranyéban és Baudelaire-ében. Arany tud a francia költőről, folyóiratában közölt egy róla szóló ismertetést, mégis a mítosz-teremtő Arany inkább Leconte de Lisle rokona, míg Baudelaire már József Attilát idézi . . .

<sup>37</sup> Paul Éluard: Première anthologie vivante de la poésie du passé. Paris 1951. I. 9.

<sup>38</sup> Paul Éluard: Donner à voir, Paris 1939. 115.

## Vajda János és Baudelaire

KOMLÓS ALADÁR

Vajda János fiatalon, az 50-es évek legelején fordított három verset Béranger-től, később egyet Victor Hugótól. Mindkét költő politikai magatartása rokonszenves lehetett neki, de egyikre sem rezonálhatott mélyebben, mert lényétől idegen volt Béranger érzelmi felületessége és az általa művelt sanzon, ennek pedig áradó, bő verbalizmusa. Mindez csak annyiban érdekelte a figyelmet, mert arról tanúskodik, hogy Vajda fiatal korától fogva érdeklődéssel fordult az egykorú francia irodalom felé, — ami ugyan enélkül is bizonyosra vehető volna egy költőről, aki 1848-ban a *Közvélemény Asztalánál* nevelkedett. Röpirataiból és cikkeiből látjuk, hogy olvasója volt a fontos francia folyóiratoknak: a *Revue des deux Mondes*-nek, a *Revue Contemporaine*-nek, s később két francia könyvet is fordított magyarra: 1868-ban J. Gérard: *Az afrikai oroszlánvadászat* és 1875-ben Nisard: *Tanulmányok a reneszánsz és a reformáció köréből* c. könyvét a Tudományos Akadémia részére, *Találkozások* c. versesregényében pedig az egykorú arisztokrata körök szalonmodorának jellemzésére, könnyedén vegyít hősei beszélgetésébe francia fordulatokat.

Van azonban két francia költő, akiknek nevét seholsem írja le, de akikkel az érzés és gondolat feltűnő hasonlósága rokonítja: Alfred de Vigny és Charles Baudelaire. Mindketten a francia romantika legnagyobb alakjai, mélyenjáró és eredeti költők. Politikailag nem lehettek vonzók Vajda Jánosnak, mert a demokráciára és a polgárságra arisztokratikus ellenszenvvel néztek. De Vignyt mégis Vajda rokonává teszi, hogy ő sem talál istent a világban, a természetet lélektelennek, az emberi szenvedések érzéketlen tanújának tartja, s ezért azt ajánlja, hogy néma göggel nézzünk e süket útítársunkra, úgy, mint Vajda, aki irodalmunkban elsőnek rajzolta meg egy isten nélküli világ képét. Baudelaire — s most épp az ő kapcsolatukat próbálom megvizsgálni — annyiban szintén testvére Vajdának, hogy ő is isten nélkülinek tartja a világegyetemet, a halál gondolata őt is borzasztja, de vonzza is (*Le Voyage*), fél attól is, hogy van élet a halál után, de attól is, hogy nincs (*Rêve d'un curieux*). Testvérek abban is, hogy mindketten végzetesen elrontottnak tartják életüket, önostorozó kéjjel szidalmazták magukat, végül hasonlóak a szerelemben: a szeretett nőt egyszerre imádják és gyűlölik. Mindhárom költő egyaránt elvesztette a vígaszt, amit a vallás nyújtott addig az embernek: az embert megértő isten és a halál utáni élet hitét, s mivel gyermekkorukban még ezzel nőttek fel, hiánya állandóan sajog bennük, foglalkoztatja, gyötri őket, s ott sötétlik mindhármuk költészete mögött. S rokonok és egyben modernek abban is, hogy egyéniségük bonyolultabb, ellentmondásosabb, mint elődeiké: feltárják, hogy az ember érezhet forró szerelmet, amelyet egész erkölcsisége ellenez.

A gondolat, hogy Baudelaire hatással volt Vajdára, már korábban felmerült. „Vajda János költészetében Kont Ignác már felfedezni véli a Baudelaire-hatást, írja Lengyel Katalin *Baudelaire magyar kritikusai és fordítói* c. disszertációjában (1937 12. l.), Rubinyi is azt állítja, hogy Vajda jól ismerte Baudelaire költészetét.” De Kont és Rubinyi „feltevésének nincs konkrét alapja, folytatja Lengyel Katalin, és semmi ok sincs annak megállapítására, hogy Vajda ismerte volna Baudelaire verseit.” Rubinyi azonban még tovább ment az idézett állításánál, azt írja, hogy Vajda le is fordított három Baudelaire verset. (*Vajda János*. 1922. 29.) Mivel azonban e verseket Rubinyi nem nevezi meg, az állítólagos fordítások lelőhelyén nem közli és szóbeli tudakozódásomra, hogy hol találhatóak ezek, megvallotta, hogy nem emlékszik rá, a különben is valószínűtlennek látszó állítást tévedésnek kellett tartanom, s arra gondoltam, hogy Rubinyi emlékezetében talán Béranger cserélődött fel Baudelaire-rel. (Kömlös Aladár: *Vajda János*. 1954. 341.) Hozzá kell ehhez tennem, hogy Vajda kritikai kiadásának készítése során, amelyhez már nem egy magányos ember, hanem egy egész csoport végez kutatásokat, szintén nem lették nyomát az állítólagos fordításoknak. Ma tehát még határozottabban mondhatom ki, mint valaha, hogy ezek nem léteznek.

Kont Ignác feltevéseit mégis fel kell újítani, s ma már bizonyítékokkal is tudom támogatni. Az olvasó első benyomásra is rokonságot vél érezni a két költő között, amely persze sorsuk és egyéniségük hasonlóságából is eredhet. Hiszen mindketten pokolnak érzik életüket, sokat foglalkoznak a halál kérdésével, mindketten a társadalommal szembenálló „elátkozott költők”, mindketten meghasonlottak a szerelemmel, amelytől szabadulni szeretnének, de hozzá vannak láncolva, az imádott nőt életük átkának érzik és ugyanakkor imádják, mindketten elvesztették hitüket a vallásban, de mégsem tudnak elszakadni tőle. A kárhozottság, amelyben élnek, szokatlanul sötétté teszi verseik hangját, s Vajda művészi eljárásában is találunk olyan új elemeket, amelyeknek mása csak Baudelaire költészetében fedezhető fel. Jellemző, hogy Vajda már 1854-ben, tehát Baudelaire ismerete előtt írja *Hová lett a nap az égről* című teljesen baudelaire-i hangulatú és képvilágú költeményét. A kitűnő szimatú Ignotus Vajdát már 1927-ben Vigny és Musset közé helyezi. Azaz Baudelaire mellé. Nyilván érzi, hogy ott a helye, csak bizonyíték híján nem meri kimondani.

De ismerhette Baudelaire-t Vajda? Erre a kérdésre feltétlenül igennel felelhetünk. Az 1850-es évek Magyarországon igen elterjedt *Revue des deux Mondes* 1855. jún. 1-én 18 Baudelaire-verset közöl, s e feltűnően nagy tömegű versre még külön jegyzetben is felhívja a figyelmet, írván: „Az itt olvasható versek közlésével, úgy véljük, újból bebizonyítjuk, hogy a minket vezérlő szellem kedvező a legkülönbözőbb irányú kísérletekre, próbálkozásokra. Ami itt figyelmet érdemel, az némely gyengéségeknek, némely erkölcsi fájdalomnak élénk és érdekes kifejezése, amelyeket anélkül, hogy osztoznánk bennük, vagy vitatnánk őket, ismernünk kell, mint korunk egyik jelenségét.” A *Revue Contemporaine* című folyóirat pedig, amelyet Vajda is említ az *Önbírálatban*, (Ö. M. 1083), 1858-ban két, 1859-ben három, 1860-ban öt, 1861-ben két Baudelaire-verset közöl. A *Revue des deux Mondes*-ban megjelent versei: *Au lecteur, Reversibilité, Tonneau de la haine, Confession, L'aube spirituelle, La volupté, Voyage à Cythère, A la belle aux cheveux, L'invitation, Moesta et errabunda, La cloche, L'ennemi, La vie antérieure, Le spleen, La mort posthume, Le guignon, La Beatrice, L'amour et le crâne, De profundis*. A *Revue Contempo-*

raine-ben *Danse macabre*, *Sonnet d'automne*, *Chant d'automne*, *Le Masque*, 58-ban *Le poème du haschisch*, 60-ban *Rêve parisien*, *L'amour du mensonge*, *Rêve d'un curieux*, *Semper eadem*, *Obsession*, 61-ben *La voix*, *Le calumet de paix* jelent meg.

S volt valaki, egy közös ismerősük, aki fel is hívhatta Vajda figyelmét nagy francia lelki rokonára: a magyar költészet megszállott külföldi propagátora, a kissé hóbortos világjáró dilettáns, Kertbeny Károly. Kertbeny már talán a Piltvaxból ismerte Vajdát, s 1850-es németnyelvű antológiájában (*Album 100 hungarische Dichter*, 3. köt. 1854. 267. l.) egy versének fordítását is ígéri (Ich und der Vater). S személyesen ismerte Baudelaire-t is, aki — alkalmasint 1863-ben, mikor előadásokat tartott a brüsszeli Cercle des Arts-ban (Ernest Raynaud: *Ch. Baudelaire*, 235—236.) — meghívta Kertbenyt egy levélkében, amelyet a Széchényi Könyvtár őriz: „Monsieur, je vous serais très obligé de vouloir bien assister à une dernière conférence sur les excitants aux Cercles Artistiques Charles Baudelaire.”

A felsorolt versek és Vajda költeményei közt pedig nem egy egyezést találunk. Így Baudelaire is azt írja: „Il me semble, bercé par ce choc monoton qu'on clou en grande hâte un cerceuil quelque part” (*Chant d'automne*, *Revue Contemporaine* 1859.) Máskor is: „Quand le ciel bas et lourd pèse un couvercle Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis” (*Spleen*, IV) vagy: „Comme un long linceul traînant à l'Orient, Entends, ma chère, entends La douce Nuit qui marche” (*Recueillement*), „Le ciel! couvercle noir de la grande marmite Où bout l'imperceptible et vaste Humanité” (*Le couvercle*) — Mint Vajda János: „Mikor az égbolt felhővel tele Egy leszögelt koporsó födele” (*Elmúlt idő*).

Egyformán gyötrődnek a halál után is folytatódó élet lehetősége miatt. Baudelaire: „Dans la fosse même Le sommeil prompt n'est pas sûr”; „Qu'envers nous le Néant est traité Que tout, même la mort nous ment” (*Le squelette labouré*). Mint Vajda a *Végtelenségben*: „ki felel, Ki mondja meg, hogy mi történik ott, Ama sötét üregben azután, Hogy koporsónkra hányják a göröngyöt, S magunkra hagynak onnan távozó, Siránkozó szereteteink”. Ugyanígy a *Halál, Nyári éjjel*, III. c. költeményeiben s a *Hosszú éjjel II*-ben: „Ó hátha így, ó hátha úgy van? Kétségbeejtő borzadály! És még szörnyűbb is várhat ottan, Határidőn túl, ó halál . . .”

Sorok hasonlósága persze lehet véletlen is, s nem bizonyítja az átvételt. De még ha bizonyítja is, önmagában nem igen van jelentősége, inkább csak abban, hogy felhívja a figyelmet az esetleg fennforgó hatásra. A hatás szót azonban jogosan csak akkor használhatjuk, ha az átvevő költő egész gondolat- és érzésvilágában vagy művészi eszközeiben is felfedezünk hasonlóságokat. Mint például ebben az esetben. Mert nemcsak érzés- és gondolatvilágukban, de kifejezőeszközeikben is van hasonlatosság. Vajda — s épp az 50-es évek második felétől kezdve, miután Baudelaire-rel megismerkedhetett — szakít az ötletszerűen születő, szappanbuborék-szerűen felegetett és rögtön szét-pukkanó hasonlatok Petőfi-féle tűzijátékával. Míg ui. Petőfinél, Aranynál a vers szövege egy gondolat világos kifejtéséből áll, amelyre egy-egy kép van ráhímezve; Vajdánál fordítva, a szöveget kép, (lásd pl. *Húsz év múlva*), amelynek értelmét egy-egy megnevező szó adja meg. Amott tehát a kép kilagyható volna a versből, míg Vajdánál a vers semmivé válna a kép nélkül. Amott a kép díszítmény, itt a vers tengelye, nem ráadás a gondolatra. Az érzés arra tör, hogy képpé váljon, s csak akkor válik verssé, ha ez megtörténik. Baude-



aire-nél, ill. Vajdánál megy végbe a modern líra nagy művészi fordulata: a kép uralkodóvá válása, az elvont fogalmiság háttérbe szorulása, ami aztán kikényszerítette a törekvést a kép frappáns eredetiségére. (Vajdánál példák: Mint az erdő napsugártól, Mikor éj van, Énnekem már nem fáj, Mintha örvény fölött járnék. Baudelaire-nél példák: De profundis clamavi stb.)

Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy Vajda Baudelaire követője volt. Még az is bizonytalan, hogy a francia költő hatása alatt állt-e, hiszen az ember még önmagáról sem tudja tévedhetetlenül megállapítani, kik voltak hatással rá. De ha, mint láttuk, feltehető is nála a nagyszerű francia példa bátorító, önmagára ismertető hatása, biztosabb és lényegesebb ennél rokonságuk megállapítása: az, hogy mindketten a vallás nélkül maradt modern lélek megszóltatói, akik bátran néznek szembe a lét vígasztalanságával, az emberi lélekről és erkölcsi problémáiról összetettebb, ellentmondásosabb képet adnak, mint a korábbi költészet, olyat, amit a mai ember is elfogadhat, s elsőként találják meg az új líra nyelvét, amelyben a kép uralkodik.

## John Stuart Mill magyar kapcsolatai

GÁL ISTVÁN

### *Eötvös levele Millhez a magyar szabadságról*

Rónay Jácint kéziratként tíz példányban megjelent és Budapesten tudtunkkal két példányban hozzáférhető naplójában közli Eötvös Józsefnek egy neki ajándékozott kéziratát.<sup>1</sup> Ez nem kisebb emberhez szól, mint John Stuart Millhez. Néhány bevezető és befejező sortól eltekintve, *valóságos esszé*, sőt Eötvösnek talán *utolsó jelentős írása*. Ez az Eötvös-levéllé eddig elkerülte a magyar irodalomtörténészeknek és az angol–magyar kapcsolatok kutatóinak a figyelmét. Szövege a következő:

„To John Stuart Mill Esqr.

Kegyednek Május 27-én hozzám intézett becses soraira nem hallgathatom el megjegyzésemet, hogy midőn Ön meglepetését fejezi ki a felett, hogy művei hazánkban közelismerésre találtak, túlszerényen ítél azon befolyásról, melyet irodalmi tevékenysége által kortársaira gyakorolt.

Nincs honunkban senki — ki az államtudománnyal komolyan foglalkozik — kire az, mit Ön e téren tett, hatást nem gyakorolna, s minthogy az általános művelődés következtében a tudomány századunkban az életre nagyobb befolyást gyakorol mint valaha, nincsen nép, melynek újabb fejlődésében a hatás nem volna felmutatható, melyet Ön munkái annak irányára gyakoroltak; — s habár hazánk a civilizáció egyes ágaiban látszólag hátramaradt, ez áll országunkra nézve is, sőt talán még nagyobb mértékben, a mennyire a szabadság eszméje miként Ön azt értelmezi, talán sehol Európában nem általánosabb; s így azon elvek, melyeket Ön munkáiban tudományosan megalapít, az egész nép érzelmeiben visszhangra találnak.

A szűk határ, melyet most, — midőn a törvényhozás előtt fekvő fontos tárgyak minden időmet igénybe vesznek, — e levélnek szabnom kell, nem engedik, hogy ennek okait — mi Önt talán érdekelné, — bővebben megmagyarázzam, de kétségtelen előtttem, hogy azon eszmék, melyeket Ön a »Szabadságról« írt munkájában előadott, s melyek a nyugati Európa népeit merész újságok által meglepték, Magyarországon, — legalább a magyar nemzet körében, — ellentmondásra nem találtak, s ha egy bizonyos mértékig a nemzet szellemének tulajdonítható is, még sokkal inkább azon szokatlan útnak következése, melyet nemzetünk kifejlődésében követett, s mely által azon egészen különös állás előidézett, melyben ezen országot socialis és politikai tekintetben Európa közepette találjuk.

A Continens népeit, talán az egy Schweicznak kivételével, az absolutismus nevelte azzá, a minek őket most találjuk, — Kemény mesternek vesszeje alatt álltak, s természetes, ha a szenvedéseknek emléke, melyeken keresztül mentek, szívöket keserűséggel töltik, de el kell ismerniök, hogy sokat, miben büszkélkednek, épen ezen nevelésnek köszönnek. Ez állapította meg a nagy nemzetiségeket, ez fejtette ki az egyes államok körében a civilizationnak azon fokát, mely bár csak pártoltatott, hogy a népet engedelmesb és az adófizetésre képesebbé tegye, még is minden újabb haladásnak feltételévé vált.

A Continens minden államaiban, a feudalis középkor és azon időszak között, melyben az újabb kor szabadsági mozgalmi kezdődtek, absolut monarchiákat találunk, kisebb nagyobb mértékben felvilágosodott despotismust, mely midőn a középkorban fennállott szabadság ellen küzdött, az egyes osztályok kiváltságait megsemmisítve, egyszersmind az egyenlőség eszméjének győzelmét készítette elő; és ha azon socialis és alkotmányos bajoknak nagy része épen ezen

<sup>1</sup> Rónay Jácint: Naplótöredék. Hatvan év reményei és küzdelmei. Pozsony 1885. IV. 257—262.

korszaknak eredménye, kétségtelen, hogy azon irányok, melyekben e hajok orvoslása jelenleg kerestetik, hogy korunk democratiája csak úgy válhatott ily általánossá, mert ennek útjai a continens minden államaiban az absolut monarchia által készítették elő.

Nemzeti kifejlődésünk történetében e korszak hiányzik, s ebben találok én magyarázatát csaknem mind annak, mi állapotainkban, s az állásban, melyet a nemzet jelenleg elfogal, rendkívülinek látszik.

Nemzetünk, — s ez képezi a legszebb czímet mely őt azon elismerésre érdemessé teszi, melyet Ön sorában kifejez, — soha sem transigált az absolutizmussal, még akkor sem, ha az, mint VI-ik Károly vagy József császár alatt, a cultura színe alatt közelített, és tántoríthatatlanul ragaszkodva alkotmányos jogaihoz, inkább lemondott a cultura minden előnyeiről, mint-hogy szabadságáról lemondjon, bár érzi, hogy a formák, melyek alatt ezt gyakorolja, rég elavultak; — s így történt, hogy az átmenet a középkor alkotmányos formáiból korunk democratiái szervezetéhez, mely más országokban az absolutismus által közvetítve lassan és fokozottan történt, nálunk rögtön minden előkészület nélkül történt, s így oly következtetéseket idéz elé, melyekre máshol példát nem találunk.

Igen jól érezzük a veszélyt, hogy egyes eszmék, melyek más országokban a socialis viszonyokból fejlődtek, nálunk kellőleg előkészítve nincsenek, s hogy újabb alkotmányos formáinkban az előbbre haladott népeknek sorába lépve, civilisatiónk foka, politikai institutióinknál alantabb áll, mi főkép oeconomicus fejlődésünkre is káros hatást gyakorolhat. De ha az, hogy az absolutismus kemény iskoláján keresztül nem mentünk, egyes előnyöktől fosztott meg, vannak annak jó oldalai is, és a mellett, mi a legfőbb, hogy nemzetünk jelleme ez által az aljasodástól oltalmaztatott meg, nem kis fontosságú az is, hogy a szabadságnak eszméje, mely napjainkban csaknem mindenütt a népsouverainitásból folyó majoritás korlátlan hatalmával zavartatik össze, nálunk azon értelemben tartotta fel magát, melyben azt a continens más népei, csak Ön munkáiból tanultak ismerni újra.

Minden esetre a törekvések, melyek között egy számrá csekély nép, nehéz viszonyok között a civilisatio ösvényein, melyeken hátramaradt, előbbre törekszik, méltók azon férfiúnak figyelmére, ki korunk politikai fejlődésére oly hatalmas befolyást gyakorolt, mint kevesen kortársai között.

Őn megengedi, hogy midőn ez alkalmat arra használom fel, hogy Önnek legujabban egy igen sikerült magyar fordításban megjelent könyvét »A szabadságról« megküldöm, ehhez, német fordításban még két saját munkámat csatoljam. Az első, a XIX. század eszméinek befolyásáról az államra, mely több mint 10 év előtt jelent meg; a második, a nemzetiségről ujabbán kiadott iratom. — Mentségemül szolgáljon az elsőre nézve az, hogy ámbár 1850-ben, mikor e munka megjelent, Önnek kitűnő műveit nem ismerém, sokban ugyanazon irányban haladtam, melyet Önnek nagy tehetsége most már sokak által elfogadtatott. — A másodiknak a tárgy és helyzetem némi érdeket ad. — És most fogadja Ön kitűnő tiszteletem kifejezését, mellyel vagyok

Eötvös József.”

Keletkezésére vonatkozóan Rónay Jácint ugyanott a következőket írja: „Br. Eötvös József felkért, fordítanám angol nyelvre egy iratát, illetőleg levelét, melyet a híres angol politikai íróhoz, J. S. Mill-hez intézett. Megtettem, s midőn a fordítást átnyújtám, az eredeti magyar szöveget nálam hagyá emlékül.”<sup>2</sup>

Rónay Jácint (1814—1889) a Kossuth-emigráció kiemelkedő alakja, akinek az angol tudományos társaságokkal (British Association, Royal Geographical Society stb.) olyan összeköttetéseket sikerült kiépítenie, mint Pulszky Ferencet kivéve senkinek. 1850-től 1866-ig élt Angliában, közben Kossuth fiainak nevelője, Széchenyi *Blick*-jének kiadója, nagy viktoriánusok személyes ismerőse. Hazatérése után Eötvös azonnal maga mellé veszi a M. Tud. Akadémiára, hogy azután minisztériumában osztályfőnök, majd Erzsébet királyné magyar tanára és Rudolph trónörökös történetoktatója legyen.<sup>3</sup> Saját feljegy-

<sup>2</sup> A levél száz sorából 47 sornyi összefüggéstelen töredéket közöl: *Eötvös József* Összes Munkái. XX. Levelek. 52—53. 27. levél, tévesen 1869-re datálva. Voinovich Géza szerint ezeket Trefort Ágost adta át Falk Miksának. Trefort Eötvös eredeti szövegéből készíthette magának ezeket a jegyzeteket vagy Falk Miksa csonkította meg politikai okokból? — nem állapítható meg. A *Voinovich*-közölte töredéket az Eötvös-irodalom nem idézi.

<sup>3</sup> *Pór Antal*: Rónay Jácint r. tag emlékezete. Akad. Emlékbeszédék VI. 15. Bp. 1891. kül. 14—15, 21.

zése szerint Eötvös a következő utasítással alkalmazta az Akadémián: „Ön szorosabb hivatalos összeköttetésben leendő az akad. titkárral, ő nem udvarias, nem barátságos egyéniség, de ezt ne vegye szigorúan, Arany János jobb, mint a minőnek mutatkozik, s talpig becsületes ember. Nem társaságba való férfiú, ezt ő jól tudja, azért kerüli a tudományt; de odatűztük boglárul a kalpagra, most már ott kell ragyognia. — Arany nem lakik az akad. palotában, de önnek ott rendeltem szállást, mert kell, hogy legyen az Akadémiának, ki a vendégeket, főleg az idegeneket fogadja.”<sup>4</sup>

Eötvös Millhez intézett levele az Akadémia elnökének, de egyúttal a nagy történetfilozófusnak válasza egy ma még lappangó Mill-levele, melyben az egyik legnagyobb angol viktoriánus a Magyar Tudományos Akadémiába külső tagként való beválasztását köszönte meg. Bár Eötvös szövegéből következtethetünk Mill levelének meghatott hangjára, létezéséről eddig csak Eötvös levele fordítójának, Rónaynak naplójából tudunk. Ezt írja: „Mit válaszolt J. S. Mill Eötvös J. levelére, nem tudom, kétségtelenül udvarias volt; én mint akad. jegyző, csak azt tudom, hogy megválasztását akad. kül. levelező tagul lelkesedéssel köszönte meg.”<sup>5</sup>

Mill értesítést magyar akadémiai tagságáról eddigi tudomásunk szerint Arany János mint „titoknok” eszközölte; Arany Összes Művei kritikai kiadásának legutóbbi kötete *hiányos* másolat révén megerősíti ezt a köztudatban tévesen élő nézetet<sup>6</sup>. Arany *Eötvös megbízásából* levélfogalmazványt készített az elnök részére magyar nyelven, és ennek angol fordítását is ő végezte.

### *Arany levélfogalmazványa Eötvös részére Mill akadémiai tagválasztásáról*

Arany János Eötvös részére fogalmazott Millhez intézett levelének *teljes* szövege a következő:

„To ~~the Honourable Sir~~ Mr. John Stuart Mill ~~Esq.~~ London.

(Az áthúzott szöveg Arany sajátkezű javítása)

„Igen tisztelt Uram!

„A Magyar Tudományos Akadémiának szerencséje volt folyó 1868 mártius 18-án tartott nagy-gyűlésében Kegyedet, a bölcsészeti és társadalmi tudományok mezején szerzett kitűnő érdemei elismerésül, külső levelező taggá választani.

„Élénk örömemre szolgál tomácsolni azon nagyrabecsülést, mellyel a Magyar Akadémia Kegyed személyében a tudomány egyik legérdemesb és leghíresb előmozdítója iránt viseltek, s melynek jeléül az illető Oklevelet ide mellékelni szerencsém van.

„Teljes tisztelettel maradván

„Pesten, 1868 april. 8.

*Kegyednek*

alázatos szolgálója

*elnök*”

Arany eredeti magyar fogalmazványából a közzététel alkalmával kima-  
radt a „Kegyednek” kevésbé fontos, és a döntő fontosságú „elnök” szó. A leve-  
let tehát semmiképpen sem Arany adresszálta Millhez, hanem Eötvös. Hogy

<sup>4</sup> *Rónay*: i. m. IV. 186—187.

<sup>5</sup> Uo. 262.

<sup>6</sup> *Arany János Összes Művei*. XIV. Hivatali iratok 2. Összeáll. . . .: *Gergely Pál*. Bp. 1964. 284. Aktaszám: 271/1400/1868.



Aladár, Budenz József, Gyulai Pál, Hunfalvy Pál, Kubinyi Ágost, Kuun Géza Szász Károly, Szigligeti Eduárd, Szily Kálmán, Toldy Ferenc.

Arany még az év folyamán jelenti, hogy „Mill az Akadémia elnökéhez intézett levélben a megtiszteltetést elfogadta”.<sup>8</sup> (Ez a levél mindmáig lappang, ha ugyan nem semmisült meg az 1944–45-ös budai ostrom alkalmával a Voinovich-villában; jelenleg sem az OSzK, sem a M. Tud. Akadémia Kézirat-tárának Arany- vagy Eötvös-hagyatékában nem szerepel.) Ha nem is Arany volt a szerzője „értesítő levelének tagságáról”, ahogy ezt az Ö. M. kritikai kiadása állítja, Arany azért tisztában volt Mill jelentőségével. Amikor a 22. nagygyűlésen, 1873. május 12-én, a II. osztály halottai között Millt is felsorolják, a Horváth Mihály osztályelnök elnöklete alatt tartott ülésen Arany így jellemzi őt: „A nagy bölcselő és nemzetgazda . . . a társadalmi eszmék termékenyítője tudományával”.<sup>9</sup> A szokásos emlékbeszéd megtartására Kautz Gyula ajánlkozott;<sup>10</sup> annak azonban nincs nyoma, hogy valaha is megtartotta volna, bár az Akadémia illendően készült emlékének megörökítésére, amit az is bizonyít, hogy Arany a fenti epigrammatikus jellemzéskor rögtön megjegyezte: „méltatása nem e szerény vázlat körébe való”.

John Stuart Mill beválasztása a M. Tud. Akadémiába feltehetően Eötvös József és Rónay Jácint kezdeményezésére történt. Eötvös, mint hozzáintézett levélből kiderül, szellemi rokonának, sőt részben előfutárának érezte magát; Rónay pedig személyes ismerőse volt, és mint látni fogjuk, angliai ismeretségük nyomán szemében a legnagyobb élő angol filozófus volt. John Stuart Mill 1868 tavaszán, amikor a magyar akadémiai tagságot megkapta és azt meghatva megköszönte, élete súlyos válságát élte át. Eötvösnél radikálisabb indítású és főként végződésű pályafutása során éppen ebben az időben jutott el odáig, hogy síkra szállt a munkások szabad szervezkedése mellett Angliában. Munkásmozgalmi vezérekkel való kapcsolatai, különösen Bradlaugh munkászvezér választási költségeinek fedezése miatt, és a vallásosság ügyében írt, a közvélemény szerint az ateizmust elősegítő írásai miatt nemcsak hogy kibuktatták a parlamentből, de levelekben fenyegették meg, hogy ha a Westminster közelébe merészkedik, tetteleg is hántalmazták.

A XIX. század nagy öregjei közül Mill sokrétű munkásságával filozófia, a szociológia, a közgazdaságtan és az irodalomtudomány terén egyaránt világraszólót alkotott. Maurice Cranston szerint méltán nevezték „a racionalizmus szentjé”-nek. Bár apja gyerekkorában a vallástól elzárta, 20 éves korában mégis felfedezte az élet spirituális-esztétikai oldalát. Ettől fogva a racionalizmus és a romanticizmus egyesítésére törekedett. Eszménye a társadalmi szabadság; véleménye szerint maga a társadalom a zsarnok, szerinte mindenkinek ki kell vívnia a szabadságot, aki társadalmi tabuk és konvenciók uralma alatt áll. Ha az egész emberiség egyetlen ember kivételével egy véleményen lenne, írja, az emberiségnek nem lenne több joga elhallgattatni azt az egyetlen személyt, mint egyetlen embernek az egész emberiséget. A szólásszabadság mellett legfontosabbnak a magatartás szabadságát tartja. Síkra száll az ellen, hogy az emberek erendően rosszak; hisz az ember jóságában, de tudja, hogy a szabadságnak határai, keretei vannak. Életében ezeket próbálja megállapítani. Ő a

<sup>8</sup> Uo. 1868. 270

<sup>9</sup> Akad. jegyzőkönyv. Id.: *Arany János Összes Munkái*. XIV. 489.

<sup>10</sup> Akad. Ért. 1873. 127.

liberális felfogás egyik legracionálisabb és legradikálisabb fejtegetője. Fiatal korában Saint-Simon, Tocqueville és Comte volt rá hatással, később Herbert Spencer, John Morley és Lord John Russell a barátai. (A ma élő filozófusok doyenjének, Bertrand Russellnek még ő volt a keresztapja.) Ha irodalmi és logikai műveit ma kevésbé is olvassák, politikai és etikai munkáit többre tartják, mint valaha.<sup>11</sup>

Értesült-e Eötvös arról, hogy Mill szintén nehéz hónapjait éli 1868 tavaszán, akárcsak ő maga, amikor a közoktatási törvénytervezet révén a Simor János prímás vezetésével irányított egyházi reakció ellen kellett védekeznie, — nem tudjuk. Levelében mindenesetre célzást tesz arra, hogy nem tud bővebben hozzá fordulni közéleti tevékenysége miatt. Rónay Jácint naplójában 1868. június 8-ára helyezi az Eötvös-leveél fordításának idejét. A magyar vallás- és közoktatásügyi miniszter éppen két fontos törvény tárgyalása között vetette papírra a Millhez írt levelet. 1868. június 3-án került a Ház asztalára a kötelező népoktatásról szóló törvényjavaslat, „nem minden nehézség nélkül”, hiszen az 1867 őszen készült első fogalmazványt át kellett írnia; a klérus országszerte templomi szószékről támadta a minisztert személy szerint, Tisza Kálmán pedig a protestánsok nevében csatlakozott hozzá. Június 24-én a katolikus autonómia ügyében kellett megbirkóznia a Házzal.<sup>12</sup>

Eötvös a Millhez írt levél gondolataival már hónapok óta gyötrődött. Hasonló eszméket fejt ki legbizalmasabb barátjához, saját fiához, Lorándhoz írt levelében ugyanazon év január 7-én, bár ezek még pesszimistábbak, mint a Millhez írt keserű sorok:

„Európa népei hosszú s kellemetlen nevelésen mentek keresztül. Az absolutismus volt iskolamesterük, s az néha erősen használta feruláját s többnyire igenis nagy pénzt fizetett magának. De végre is, rosszul, lassan, nagy költséggel, ők tanultak valamit s legalább odáig jutottak, hogy miután a mester kezéből kikerültek, azon belátásra jutottak, hogy még sok van, mit tanulniok kell, s hogy tanulniok szükséges. — Mi nem mentünk keresztül ily nevelésen. Sem valóságos alkotmánnyal, sem igazi absolutismussal nem bírván, egész múltunk politikai küzdelmek, vagy helyesebben mondva czívódások között folyt el s most midőn végre szabadon rendelkezhetnénk, nem vagyunk előkészítve rá. Pótolhatjuk-e azt, a mit elmulasztottunk, meg fogjuk-e oldhatni feladásunkat, — a jövőnek titka; — de annyi bizonyos, hogy nehéz munkára vállalkoztunk. Néha csaknem kétségbe esem.”<sup>13</sup>

Helyesen állapítja meg Mátrai László: Eötvös mély humanizmusa a kiegyezés után, harmadik korszakában, felül tudja még emelni az Uralkodó eszmék mélypontjain.<sup>14</sup>

### *Mill tudomása Magyarországról*

Eötvös levelében célzást tesz arra, hogy az angol filozófus meghatottságán kívül elismeréssel szól Magyarországról. Magyar érdeklődésének számos nyoma található különböző írásaiban.

<sup>11</sup> Dictionary of National Biography London 1909. XIII. 390—399. (Leslie Stephen-től.) — Maurice Cranston: John Stuart Mill. London 1958. 17—22. — A támadásokról: The letters of John Stuart Mill. Edited, with an introduction, by Hugh S. R. Elliot. London 1910. II. 110—111.

<sup>12</sup> Sőtér István: Eötvös József. Bp. 1967. 317—319, 323.

<sup>13</sup> Eötvös József Összes Munkái. Bp. 1903. XX. 183. 31. levél.

<sup>14</sup> Gondolat és szabadság. Bp. 1961. 303.



Bentham-barát apjának ismeretségi köréből írói-tudósi pályája kezdetén összekötetésbe került Bentham bizalmasával és hagyatékának sajtó alá rendezőjével, a *Poetry of the Magyars* jól ismert John Bowringjával. 1823-tól 1828-ig mindketten dolgoztak a *Westminster Review*-ba, a filozófiai radikálisok folyóiratába. James Mill, John Stuart apja azonban nem találta Bowringot eléggé felkészültnek mozgalmuk eszmekörének szerkesztőként való reprezentálására. 1828-ban, szakításuk évében kezdte Bowring a magyar nyelvet és irodalmat ismertetni. John Stuart Mill 1828. március 10-én Bowringhoz írt levele fennmaradt kiterjedt levelezésében.<sup>15</sup> Egy újabb amerikai kiadvány idézi Mill lesújtó véleményét Bowring szellemi tehetségéről. J. S. Mill nagy tanítványa, Leslie Stephen, Bowring Bentham-életrajzát az angol nyelv legrosszabb életrajzának nevezi.<sup>16</sup>

A *Westminster Review*-val való szakítása után John Stuart Mill az unitáriusoknak egy quaker, J. K. Fox által szerkesztett orgánumába, a *Monthly Repository*-ba kezdett írni, abba a lapba, amelyben ekkoriban közölték Bölöni Farkas Sándor angliai látogatásának hírét.<sup>17</sup>

1841–42 telén *Logikáját* John Paget kiadójának, John Murraynak ajánlta fel.<sup>18</sup> Későbbi írásbeli utalásaiból arra lehet következtetni, hogy a magyar társadalomra vonatkozó nézeteit Paget *Hungary and Transylvania*-jából merítette.

Az 1848. februári párizsi forradalom annyira fellelkesítette, hogy átment a francia fővárosba, részben, hogy szemtanúja legyen a demokratikus köztársaság győzelmének, részben mert sajtó ismerősei, Lamartine, Louis Blanc és Ledru Rollin kerültek uralomra. „Alig jutok lélegzethez . . . Valószínűleg semmi sem múlhatja felül ennek a fontosságát az egész világra, jelentőségét a jövőre, amely ennek a sikerétől függ. A kommunizmusnak legelső alkalommal itt vannak mély gyökerei.” 1848 folyamán Lord Brougham röpiratot írt az angol államtanács elnökéhez a francia forradalom egyéni értelmezéséről.<sup>19</sup> John Stuart Mill indíttatva érezte magát, hogy teljes filozófiai és szociológiai felkészültségének és a francia helyzet személyes ismeretének alapján válaszoljon erre a nagy vihart keltett röpiratra. Tanulmánya először a *Westminster Review* 1849. áprilisi számában jelent meg. „Hogy a közeli francia forradalom eseményei és szereplői a felső és középosztályok közönséges és önző részének szemében nem találnak különös fogadtatásra, nem lep meg senkit,” — írja bevezetőjében. Az emberi igazság követeli, hogy az angol sajtó félrevezetéseivel a tényeket szegezze szembe. Mint a Franciaországban uralomra jutott értelmiségiek barátja, hangsúlyozza önzetlen, korrupció nélküli jellemüket. Ezek szerint több jót akarnak tenni népükkel, mint amennyire az valaha is vágyott. Véleménye szerint a februári forradalom 1830-tól 1848-ig egyfolytában érlelődött és

<sup>15</sup> The earlier letters of *John Stuart Mill*, 1812–1848. Ed. by *Francis E. Mineka*. Toronto 1963. I. 23.

<sup>16</sup> *Edward Alexander*: Matthew Arnold and John Stuart Mill. London 1965. 79.

<sup>17</sup> *Gál István*: The British travel-diary of Sándor Bölöni Farkas, 1831. *Hungarian Studies in English* III. Debrecen 1967. 44.

<sup>18</sup> *Alexander Bain*: John Stuart Mill. A criticism: with personal recollections. London 1882. 65.

<sup>19</sup> Letter to the Marquess of Lansdowne, K. G., Lord President of the Council, on the late Revolution in France by *Lord Brougham*. London 1848. — Lansdowne magyar kapcsolatairól *Gál István*: Arnold és Swinburne magyar szonettjei. *Filológiai Közlöny* 1967. 88–89.



sok ismert ok következménye. A Lajos Fülöp utáni és elleni „köztársaságosítás” — ahogy ő a francia folyamatot nevezi — elkerülhetetlen következmény és szükségesség. Idézi a lengyelek, az olaszok, az írek szabadságmozgalmának Lamartine által üdvözölt céljait. „Hogy tudná Ausztria birodalmában egy szabad alkotmány önmagát megalapozni, amikor a csehek készek arra, hogy leverjék a bécsiek szabadságát, amikor a horvátok és a szerbek mohón igyekeznek a magyarokat leverni — és valamennyien együtt hajlandók Olaszországot a közös kényúr rabszolgaságában visszatartani? Mindaddig, amíg valamely nép képtelen az önkormányzatra, sokkal jobb számára, ha egy idegen despota uralma alatt nyög, mint egy bennszülötté alatt, mindaddig, amíg azok az idegenek a civilizáció és ipar terén haladottabbak, mint saját maguk. De ha ütött a szabadság órája, hogy Lamartine metaforáját használjam, anélkül, hogy a nemzet elmerült volna a hódító nacionalizmusában, a szabadság kivívása nélkülözhetetlen feltétel egy független alkotmány elnyerésére, még ha azt a szabadság szellemében a dolgozók vívják is ki.”<sup>20</sup>

Leveleinek gyűjteményei 1848 márciusára datálják legfontosabb magyar vonatkozású nyilatkozatát. A *Times*-ban egy bizonyos Mr. Austin párizsi riportot közölt a francia forradalom okozta tőzsdei krachról. John Stuart Mill külön levelet szentelt Mrs. Austinhoz címezve a francia forradalom, a gazdasági válság és a forradalom kontinentális következményeinek összefüggéseiről: „Én nem tulajdonítok olyan fontosságot, amelyet ő [ti. Mr. Austin] látszik tulajdonítani a forradalom hatásának az egyéni érdekekre. A tavaly októberben Londonban lezajlott pénzügyi válság legalább annyi szenvedést okozott az egyéneknek, amennyi keletkezett, vagy ahogy én látom, esetleg létrejön abból az eseményből, amely egész Európában megtörte a zsarnokságot. Ha ez nem eredményez mást, minthogy néhány millió jobbágyot Magyarországon felszabadít, az az én szememben százszoros kompenzáció”.<sup>21</sup>

Hogy a magyar ügy megoldatlansága az 50-es években állandóan foglalkoztatta, arra több írásbeli nyom is van. Ausztria belső problémái, az olasz szabadságmozgalmak, a lengyelek és a monarchia népeinek megoldatlan létkérdései állandóan izgatják. Az osztrák igát többször emlegeti és 1857-ben Olaszország felszabadításával kapcsolatban a magyarországi cári intervenció nemzetközi jogi vonatkozásait veti fel.<sup>22</sup>

Az 50-es években Pulszky Ferenc is megismerkedett vele; önéletrajzában azonban nem tér ki ismeretségükre. Rónay Jácint viszont szívesen emlékszik vissza első találkozásukra:

„Midőn Londonban J. S. Mill úrral Cobden Richard házánál először találkozám, ismerőseim egyike a szerény férfiúról azt jegyzé meg: »He is the greatest philosopher of our age!« — A politika terén igaza van, Mill, mint practicus angol böles, a szabadságot nem a fellegek-ből hozá, mint a német philosophusok vagy a francia doctrinairek, hanem az emberi természetből s az élet kérlelhetetlen logikájából fejtegeté, s ez lepte meg a világot.”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Vindication of the French revolution of February 1848, in reply to Lord Brougham and others: *J. S. Mill: Dissertations and discussions political, philosophical and historical*, Reprinted chiefly from the Edinburgh and Westminster Reviews. London 1889. II. 335—410. — A reformkorban annyira csodált Brougham 48—49-ben kifejtett szélsőségesen osztrákbarát tevékenysége nagyon izgatta a magyar megbízottakat. L. *George Sumner* levelét 1849 ápr. 8-án Párizsból Pulszkyhoz: OSzK, Pulszky-levelestár.

<sup>21</sup> The letters of John Stuart Mill . . . I. 135—136.

<sup>22</sup> The earlier letters of John Stuart Mill . . . I. 195, 238, II. 29, 74.

<sup>23</sup> *Rónay: i. m. IV. 262.*

Amikor Millt az akadémia tagjai sorába választotta, mindössze két könyve jelent meg magyarul: az egyik *A képviselői kormány*, a másik: *A szabadságról*. Eötvös halála után, 1873–77 között *A deductív és inductív logika rendszere*, 1874–75-ben *A nemzetgazdaságtan alapelvei s ezek némelyikének a társadalombölcészetre való alkalmazása*, 1876-ban *A nő alárendeltsége és közben* 1874-ben a St. Andrews-egyetem rektoraként tartott *Rectori beköszöntő beszéd* jelent meg; *A szabadságról* második kiadásban 1878-ban, sőt közben a magyar fordításból készült a szerb, és 1899-ben az erdélyi román fordítás is.

Arany János, Eötvös József és Rónay Jácint elismerő-magasztaló szavai után Kállay Béni 24 éves korában írt magisztrális bevezető tanulmánya *A szabadságról* fordításához az első nagy magyar méltatás Millről. A legújabb irodalomtörténeti kutatás Asbóth János és Arany László műveiben fedezi fel konkrét nyomait, Asbóth János a szabadságról írt műve egyenesen Mill könyvének parafrázisa.<sup>24</sup> Az Eötvös levelében említett széleskörű hatás kevésbé nyilvánult meg nyomtatásban; nem említi Kautz Gyula sem nagy közgazdaságtörténetében. A *Huszdik Század* nemzedékének kellett jönnie, hogy a radikális liberalizmus nagyjai között újra felfedezzék. Jászi Oszkár „a klasszikus liberalizmus értékei”, Smith és Ricardo mellett említi mint eszményét;<sup>25</sup> Dienes Pál pedig „filozófiai meggondolásai kiindulópontjának” tekinti Mill két kevésbé ismert művét, a *Logikát* és az *Examination*-t.<sup>26</sup> A *Nyugat* nagy nemzedéke kevésbé érdeklődött iránta. Ignóty 1937-ben élete egyik sorsdöntő hatásának tulajdonítja Mill nagy művét.<sup>27</sup> Babits viszont európai irodalomtörténetében csak közhelyszerű utalásban említi: „A hasznosság filozófiai elvként uralkodott a lelkeken, a Stuart Millek korszakában vagyunk”.<sup>28</sup> Benedek Marcell *Irodalmi Lexikona* így méltatja: „Egyike a XIX. század legnagyobb filozófusainak és nemzetgazdászainak”. Az esszéíró-generáció óvatosan közelíti meg jelentőségét. Halász Gábor a következő tömör jellemzést adja eszméiről: „A filozófiai megalapozást szolgálja kiterjedt munkásságával. A gondolkozás mozgatója a hasznosság, kerete a társadalom, amelynek törvényszerűségeit vizsgálja a legfontosabb feladat. A társadalom alapja pedig az egyének szabad együttműködése, a nemes értelemben vett liberalizmus.”<sup>29</sup> Cs. Szabó László egyedülvalóságát annak tulajdonítja, hogy „liberalizmusa az önkényuralomba átcsapó demokrácia, szocializmusa meg a liberális szabadverseny ellen küzdött.”<sup>30</sup> Szerb Antal a viktoriánus korszakot rajta át jellemzi: „A politikában minden elavult, ami a forradalomra emlékeztet, ami korlátokat emel ember és ember közé; korszerű John Stuart Mill polgári radikalizmusa.”<sup>31</sup>

<sup>24</sup> A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. Bp. 1965. Németh G. Béla cikkei: 8, 428, 431, 432, 459, 465, 498.

<sup>25</sup> Könyvek Könyve. Szerk. és bev.: Kóhalmi Béla. Bp. 1918. 53.

<sup>26</sup> Uo. 49.

<sup>27</sup> Ignóty Válogatott Írásai. Szerk: Komlós Aladár. Bp. 1969. 15.

<sup>28</sup> Az európai irodalom története. Bp. é. n. 544.

<sup>29</sup> Az angol irodalom kincsháza. Bp. é. n. 225.

<sup>30</sup> A magyar liberalizmus. Haza és nagyvilág. Bp. é. n. 128.

<sup>31</sup> A világirodalom története. Bp. é. n. III. 263.

A *Szép Szó* kultúrfilozófusának, K. Havas Gézának köszönhetjük az eddig legszebb magyar Mill-tanulmányt.<sup>32</sup> A második világháborúnak kellett bekövetkeznie, hogy *A szabadságról* új fordításban megjelenjék magyarul.<sup>33</sup>

Az 1945 utáni Eötvös-kutatás még nem fordult kellő figyelemmel Mill és Eötvös kapcsolataira, feltételezhető kölcsönhatásai és meglevő párhuzamai felé.

Mill szerepének jelentősége a közép-európai gondolkodás történetében vitán felül áll. Eötvös személyi kapcsolata és párhuzamossága művével épp olyan jelentős, mint az orosz irodalomban Csernisevskijé vagy a cseh gondolkodásban Masaryké. Millhez intézett levele ennek szép bizonyossága.

<sup>32</sup> *Szép Szó* 1938. 2. k. 216—230.

<sup>33</sup> Ford. *Tábori Mihály*, előszóval ellátta *Tábori Kornél*. Bp. 1943.

## Adalékok az Arany—Coşbuc párhuzamhoz

PÁLFFY ENDRE

A két költő közötti affinitásra — anélkül, hogy ezt részleteiben alátámasztották volna — már többen rámutattak.<sup>1</sup> A kérdés kifejtést érdemel, hiszen a magyar és román irodalom jeles képviselőiről van szó, akiket az eddigi sommás jelzéseken túlmenően több rokon vonás közelít egymáshoz.

Amikor Arany (1817—1882) befejezi életét, Coşbuc (1866—1918) még csak gimnáziumi tanuló, aki stúdiumai során minden bizonnyal megismerte Arany költészetének egyes aspektusait, jóllehet ennek Coşbucra gyakorolt hatása hitelt érdemlően nem mutatható ki. Elismert viszont Petőfi iránti rajongása. Diákéveiben két költeményét lefordította, illetve átdolgozta, elragadtatással nyilatkozott több ízben a magyar forradalmár-poéta géniuszáról, s élete folyamán többször elzarándokolt Petőfi sírjához.

Ennek ellenére Coşbuc mégis Arannyal tart eszmei rokonságot, s ennek okai között elsősorban a korszakot kell említeni, amelyben éltek, és melynek forrongó eszme- és érzélemlívát kifejezték. Mindketten akkor kezdik vagy folytatják tevékenységüket, amikor az irodalmi életre a kiábrándultság, reménytelenség nyomja rá bélyegét. Elég itt Kemény Zsigmond „finitizmus” elméletére hivatkozni vagy a „tragikus magyarságról” szóló (s még a két világháború között is felbukkanó) tanítására utalni. A román irodalmi életet pedig Coşbuc fellépésekor az Eminescu utáni epigonok valódi vagy vélt világfájdalma, a vakvágányra tévedt lírikusok gyógyíthatatlannak tűnő pesszimizmusa uralta. Ilyen válsághullámból bontakozik ki mindkettőjük költészete, új színeket, más ízeket, népi ihletettséget hozva az irodalomba.

Mindketten Erdély szülőttei. Arany az Alföld szélén, a Tisza vidéki síkság peremén elterülő Nagyszalontán látta meg a napvilágot „jobbágysorba sülyedt kismemesi családban”, Coşbuc az erdő koszorúzza hegyek közé ékelt észak-erdélyi Hordó községben jobbágysorból származó lelkészcsaládban született. Ha Aranyt úgy emlegetik, mint „öreg szülők” gyermekét, ez Coşbucról is elmondható, apja közel 50, anyja 40 éves a költő születésekor. Arany szüleinek tizedik gyermeke, Coşbuc pedig nyolcadik szülőtte a Coşbuc házaspárnak.

A két költő gyermekkorának legmaradandóbb élményei a falusi élethez tapadnak, s ezek végig is kísérik pályájukat. Zsenge gyermekkorukban találkoznak a falu mondáival, hagyományaival, mesekincsével, s ezek válnak majd

<sup>1</sup> *Keresztury Sándor* szerint „Coşbuc a XX. század Arany Jánosa”. Vö. Román folyóiratokból. *Delavrancea és Coşbuc*. Napkelet III. 1933. 7. szám — *Pintér Jenő*: Coşbuc „a román ballada Arany Jánosa”. *Magyar Irodalomtörténet* Bp. 1934. VII. 834. — *Bitay Árpád* szerint „Coşbuc olyan ízig-vérig román költő, mint ahogy Arany János sajátosan ízig-vérig a magyar fajta költője”. *Irodalmi Lexikon*. Szerk. *Benedek Marcell*. Bp. 1927. 206.

költészetük megtermékenyítőivé. Arany apjától hallja az „édes ígéket”, Coşbucnak anyja mesél régi történeteket. Amott a Hajdúság tradíciói, emitt a Határőrvidékhez fűződő hagyományok bővölik el a fogékony gyermeki lelket s alakítják a későbbi költői mondanivalót.

Az urbánus műveltséggel való első konkrét találkozásukat a gimnáziumba kerülés jelenti. Mindketten nemes hagyományokkal rendelkező intézetben végzik a középiskolát. Arany számára az 1660-ban alapított debreceni kollégium nyitja meg a műveltség távlatait, míg Coşbuc az 1863-ban létesült naszói határőrvidéki alapítványi gimnáziumban kap alapos képzést. Arany szülei szegény emberek, és az ifjú tanulmányait igen nehéz körülmények között folytatja, hazulról alig kap annyit, hogy „a beöltözés költségeit” fedezhesse, a szülők képtelenek neki pénzt küldeni, s ezért nem is kér tőlük. Coşbuc hasonló anyagi nehézségekkel birkózik már a gimnáziumban is, egyetemi tanulmányait pedig félbehagyni kényszerül, mert „szülei szegény emberek, s nincs lehetőségük arra, hogy fiukat az egyetemen taníttathassák”.

A két költő életének fontos, eredményekben gazdag fejezete az a néhány év, amelyet egyformán erdélyi városokban töltenek. Arany a „színészkaland” után Nagyszalontán telepszik le, másodjegyzőséget vállal, megnősül, magányában művelt, buzdító társra talál Szilágyi Sándor személyében, s a szalontai évekhez jelentős művek (*Az elveszett alkotmány*, *Toldi*) keletkezése fűződik. És Coşbuc? Miután otthagyta a kolozsvári egyetemet, Nagyszebenben vállal állást, mint a *Tribuna* c. napilap munkatársa. Számos barátra lelt itt, s ezek között elsősorban Ioan Slavici író és irodalomszervezőt kell említenünk. Ösztönző, alakító hatással volt Coşbucra, aki itt és ekkor érett költővé, s saját bevallása szerint ezek voltak élete „legtermékenyebb évei”.

Ha Arany neve, mint vidéki költőé, viszonylag korán ismertté válik, Coşbuc szebeni évei a jelentős alkotások ellenére sem hozzák meg a megérdemelt elismerést. Valójában mint ismeretlen költő érkezik Bukarestbe 33 éves korában.

Arany 43 éves, amikor letelepszik a fővárosban, ahol eleinte örömet leli a társasági életben, a hullámvölgybe került irodalmi élet fellendítését célzó törekvéseit azonban csalódások kísérik. A *Szépirodalmi Figyelő*nek képtelen munkatársakat szerezni, a *Koszorú* az előfizetők csökkenése miatt megszűnik. Ezt követően, s főként élete utolsó éveiben Arany elkülönül, magányossá válik. Toldy Ferenc üresen maradt katedráját hiába ajánlják fel neki, nem fogadja el, az Akadémiától is megválnak. Idegenségének a politikai okok mellett társadalmi vonatkozásai is akadnak. Ellenérzéssel szemléli a kapitalizmus tülekedő zsbivásárát, az „új életstílus” elrettenti. Mindezekhez hozzájárul az a tény is, hogy már a 60-as évektől kezdtek teret nyerni az Arany-ellenes megnyilatkozások. A *Nővilágban* Zilahy és Tolnai támadták a költőt, hevesen bírálták irodalmi állásfoglalását.

A Bukarestbe került Coşbuc elidegenedésének, magányának számos jelét őrzik a az emlékezések. Rövid életű folyóiratok alapítása (*Vatra*, *Foia Interesantă*) mutatja az irodalmi élet fellendítését célzó szándékát. Irányukban a közönyt, az értetlenséget képtelen feloldani. Hamarosan népszerűvé válik költészete révén, nem késnek a hivatalos elismerések sem, az Akadémia is tagjai sorába választja. Mindez azonban nem enyhíti magányérzetét. Ennek eredőit kutatva Aranyra kell emlékeztetnünk. Coşbucot nyugtalanítja a vezető rétegek kozmopolitizmusa, viszolygással tölti el a Mammon körüli kerge tánc s a kapitalista világ számos ellentmondása. Másfelől pedig Coşbuc hamarosan heves

támadások pergőtüzébe kerül. Grigore N. Lazu nyitja meg ezt plágiumvádjaival, amelyekhez rövidesen A. Bacalbaşa és Al. Macedonski is csatlakozik.

Arany és Coşbuc költői tevékenységére egyaránt bénító hatással volt a magánéletükben bekövetkezett csapás. Arany 48 éves, amikor életének „öröme, fénye huny ki” leányának, Juliskának halálával. Coşbucot 49 éves korában éri a nagy veszteség, fia halálos kimenetelű gépkocsi-balesete.

Az életrajzi adatok e vázlatos egybevetése után,<sup>2</sup> vegyük szemügyre a két költő szemléletében, életművében fellelhető néhány hasonlatosságot.

Ismeretes, hogy Aranyra valószínűleg hatással volt Erdélyi János, kritikus és népköltési gyűjtő 1842-ben tartott előadása, amelyben kora íróit arra szólította fel, hogy tanuljanak a néptől, mérítsék témáikat a nép életéből.<sup>3</sup> Hasonló indítékkal szolgált Coşbuc számára a kolozsvári egyetem tanára, Grigore Silaşi, aki például állította kortársai elé a román nép életét, hagyományait, költészetét. Az ő hatása alatt fedezi fel Coşbuc a román folklór kincseit, a népszokásokban rejlő költőiséget, a népi gondolkodásban, szólásokban, közmondásokban felbukkanó hőlcesség gazdag példatárát.<sup>4</sup>

Aranyban Petőfi tudatosítja a népköltészet igazságába vetett hitet, s levelében ismeretlenül e szavakkal üdvözlí a *Toldit*: „Hiába, a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá”.<sup>5</sup> A nép életéből merített téma, a népi hangvétel irányítja Slavici figyelmét Coşbucra, s a fiatal költőt kéziratai vétele után levéllel keresi fel, verseiről elismerően szól, további kéziratokat kér tőle, majd munkatársul veszi maga mellé.<sup>6</sup> Ha döntőnek tartjuk Petőfi hatását Aranyra, ugyanezt állapíthatjuk meg Slavicinak Coşbucra gyakorolt befolyásáról.

A népies-nemzeti irányzat problémakörét itt nem kívánjuk kifejteni,<sup>7</sup> elégedjünk meg avval, hogy Arany a népiességet közvetítő lépésnek látta az össznemzeti irodalomhoz, Coşbuc pedig úgy tekintette, mint az egész román irodalom megújulásának, a nemzeti jelleg érvényesítésének legfőbb eszközét. Ez az alapállás magyarázza mindkettőjük igényességét az irodalmi alkotások eszmei és formai követelményében. Koruk irodalmi életét nyugtalansággal szemlélik. Tompához írott levelében Arany így vélekedik erről: „Sohasem láttam annyi gazt és szemetet az irodalomban, kivált a költőiben, mint jelenleg van”.<sup>8</sup> Coşbuc *A farizeus költők ellen* c. írásában élesen bírálja kora irodalmi

<sup>2</sup> A két költő életére és munkásságára nézve fontosabb forrásművek *Ercsey Sándor*: Arany János életéről. 1883. — *Koltay Virgil*: Arany János élete és költészete é. n. [1898.] — *Gaal Mózes*: Arany János élete és költészete é. n. [1933]. — *Földessy Gyula*: Arany János az ember és a költő. 1917. — *Voinovich Géza*: Arany János életrajza I—III. 1929—1933. — *Barta János*: Arany János. 1953. — *Szabó Emil*: Coşbuc György, 1904. — *Octav Minar*: George Coşbuc é. n. [1933.] — *Lucia Santangelo*: Giorgio Coşbuc. 1934. — *Constanţa Marinescu*: George Coşbuc. 1933. — *Gavril Scridon*: Pagini despre Coşbuc. 1957. — *Al. Husar, Georgeta Dulgheru*: Coşbuc văzut de contemporani. 1966.

<sup>3</sup> Vö. A Magyar irodalom története 1849—1905. Bp. 1965. Akad. Kiadó IV. 101. Az Arany értékelésére vonatkozó szempontokat a továbbiakban is felhasználtuk.

<sup>4</sup> Erre nézve bővebben *Dumitru Pop*: George Coşbuc şi folclorul. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Series philologica. Fasc. 2. 1966. 16—18.*

<sup>5</sup> Vö. Arany János levelezése író-barátaival. Bp. 1888. I. 51.

<sup>6</sup> Részletesen szól erről *Preot George Coşbuc*: Din scrisorile unchiului meu. Arhiva Someşană 1926. 5. szám.

<sup>7</sup> A kérdés magyar és román vonatkozásaira nézve bővebben A magyar irodalom története IV. 238—240 és *Pálffy Endre*: Titu Maiorescu és Gyulai Pál kritikai nézetei. *Filológiai Közlöny* XI. 1965. 413—423.

<sup>8</sup> Levelezés Tompa Mihállyal. I. m. 338. és 483.

életének egyes jelenségeit, majd így folytatja: „S ezek az emberek költészet csinálnak? Bármilyen nagy költői tehetségek is legyenek, ha így írnak, mit érnek el? Igazolják a mondást: hazudik, mint egy költő. Gyűlölöm az ilyen-fajta költőket, mert ők a művészet farizeusai”.<sup>9</sup> Ezek ismeretében válik érthetővé a maró gúny, amellyel koruk fűzfapoétáit figurázzák ki olyan paródiákban, mint *Az új magyar költő* (Arany) vagy *Crescit eundo* (Coşbuc).

Rokonítja a két költőt az a körülmény, hogy költői vénájuk, epikus tehetségük mintegy predestinálta őket hosszabb lélegzetű, nagy epikai művek alkotására. Nemzeti hőskötemények helyett azonban mindkettőjüknél csak töredékek születtek. Arany így vall erről: „Az idő, melyben e töredékek nagyobb része kelt, nem vala alkalmas hosszabb költői dolgozatokra”.<sup>10</sup> A *Both bajnok özvegye* c. balladájához írt jegyzetben azt olvassuk, hogy ez első darabja lett volna egy Hunyadi-balladakörnek, melyből azonban csak a *Szibinyáni Jank*, az *V. László és Mátyás anyja* készült el. A mentegetőzés kap hangot Coşbuc egyik vallomásában, amikor megállapítja többek között, hogy „amióta Romániába jöttem, más dolgokkal kényszerültem foglalkozni, nem költészettel, s sokszor a nyomorúság hajtott, hogy poémák helyett ódákat írjak”. Ugyancsak a *Fonalszálak* c. kötet utószavában a *Zámfira esküvője* c. ballada kapcsán megjegyzi, hogy ez egy poéma-ciklus része az *Ideál, Villám halála, Villám, A fenyőkirály* és mások mellett.<sup>11</sup> Hozzátartozik azonban az igazsághoz, hogy Arany terveiből *Az elveszett alkotmány*, *Toldi*, *A nagyidai cigányok*.<sup>12</sup> *Buda halála* és más epikus alkotásaival jóval többet valósított meg, mint Coşbuc, aki a tervezett eposzt csak töredékeiben hozta létre.

A magyar és a román irodalomban a ballada a romantikában gyökerezik, s a két költő fellépésekor már hagyományokra tekint vissza. Elég itt Kölesey, Kisfaludy Károly, Vörösmarty, Garay balladáira emlékeztetnünk. Ámde az esztétikai értelemben vett ballada megteremtése Arany nevéhez fűződik, s ilyen alkotásai egyedülállóak a magyar irodalomban. A románoknál a műfajt I. E. Rădulescu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri művelték, kiteljesedését, művészi színvonalra emelkedését azonban Coşbucnak köszönheti, s balladái csúcst jelentenek a román irodalomban.

Így azután Arany és Coşbuc tehetségének, vérmérsékletének kedvelt kifejezési formájává lesz a ballada, s a két költőnél egyformán nemzeti jelleget ölt. Ha Aranynál, „a ballada Shakespeare”-jénél e költemények a hitvesztésből, a Világos utáni reménytelenségből a kivezető utat jelentették, s ezekkel a nemzeti öntudatot akarta erősíteni, példákat kívánt nyújtani a feladatok vállalására, akkor Coşbucnál is hasonló indítékok fedezhetők fel. A nemzeti és társadalmi elnyomás feltételei között, amely az erdélyi románság egy részében a reménytelenség érzésének adott helyet, Coşbuc — a *Tribuna* népies irányzatával összhangban — a népben rejlő kiapadhatatlan erőforrásokra akarta irányítani a figyelmet. Mindkét költőben a világirodalmi példák, a skót balladák olvasása érleli meg az e műfajcsoporthoz tartozó alkotások megírásának gondolatát, közrejátszik azonban magányuk, befelé fordulásuk is.

<sup>9</sup> Prefață la *I. Costin*: Spre primăvară. Versuri. București 1896. 10—11.

<sup>10</sup> Erre vonatkozóan lásd *Keresztury Dezső* bevezető tanulmányát Arany János összes verseihez. Bp. 1961. 39. s. kk. A tanulmány néhány megállapítását a továbbiakban is figyelembe vettük.

<sup>11</sup> *Vö. Fire de tort*. București 1896.

<sup>12</sup> A nagyidai cigányok egyébként *Ion Budai—Deleanu* Cigányiászával tart rokonságot. Erre nézve bővebben Pálffy Endre: La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques. Acta Litteraria Ac. Sci. Hung. tom VI. fasc. 1—2. 91—104.

Balladáik mondanivalójában nem hiányzik az egyezés. Lelkiismeret-tragédia Aranynál az *Ágnes asszony*, múltbeli nagy lelki megrázkódtatások tragikus emlékének hordozója Coşbucnál *Az őrült asszony*. A zsarnok elleni gyűlöletet fejezi ki *A walesi bárdok*, *Zách Klára*, *V. László*, *Szondi két apródja*, és hasonló tendenciát tükröz *Az osztrigótok királynője*, *Barbár ének*, *Akasszátok fel a gazfickót*. *A walesi bárdok* kapcsán fel kell figyelniük Coşbuc egyik költeményére. Ismeretes Arany balladájának keletkezése; politikai tendenciájú válasznak szánta az osztrák hatóságnak, amely a magyar költőket Ferenc József császár üdvözlésére szólította fel.<sup>13</sup> Hasonlóan allegorikus formában szólal meg Coşbuc *Firduszi levele Mahmud sahhoz* c. költeménye, amelyben a népe sorsáért aggódó költő tiltakozását fejezi ki I. Károly román király zsarnokságával szemben, aki alattvalóit „rabszolgák nyájának” tekinti.<sup>14</sup>

Mindkét költőnél jónéhány paraszti jellegű balladát is találunk. Ilyenek Aranynál a *Tengerihántás*, *Vörös Rébék*, Coşbucnál *Anyja szemefénye*, *Rodovika*.

Különös érdeklődéssel fordulnak balladáikban a történeti múlthoz. A nemzet öntudatát ébresztik. Arany a szabadságharc bukása utáni idők emberébe akar vigaszt önteni a történeti múlt felidézésével, Coşbuc a jelen sivársága közepette villantja fel a múlt fényeit. Így születnek meg Aranynál a Hunyadi-balladakör darabjai, Coşbucnál pedig a Ştefăniţa-vajda, Nagy István felesége, a Vitéz Mihály alakjához fűződő alkotások. S ne feledjük, idegen témák, más népek történelmi eseményei is ihletik költőinket, s e vonatkozásban elég megemlíteni a *Toldi szerelme* X. énekét vagy Coşbuc *IX. Károly* c. alkotását.

Arany és Coşbuc balladáinak közös jellemvonása — a műfaj ismérveivel adekvát módon — a lélektani mozzanatok mélyreható elemzése, a komor, tragikus színezet, a szerkezet világossága, a sűrített cselekmény, a nyelvezet helyenkénti archaizmusa. Nem esünk túlzásba, ha azt állítjuk, hogy mindketten inkább az ábrázolásra tartják magukat képesnek, mint saját érzelmeik kifejezésére. Bizonyító erejük e vonatkozásban balladai életképeik, amelyeket költőinknél helyel-közzel az előforduló motívumok is rokonítanak. Arany remekművei e műfajban *A varró leányok*, *Szőke Panni*, Coşbucnál *Az orsó dala*, *A molnár lánya*.

Arany közösség-eszménye, „a nemzet családias, patriarkális egysége”, amely életképszerű alkotásaiban — így a *Családi körben* is — megnyilatkozik, igen közel áll Coşbuc felfogásához, aki a nemzeti egység utáni vágyát több alkalommal is kifejezte s a *Nyári éj* c. költeményében művészileg is érzékeltette. A két költeményt áthatja a biztonság, nyugalom, amelyet Arany és Coşbuc egyaránt a nép erősségének, megmaradása biztosítékának érzett. Két megjegyzés kívánkozik ez idillikus versek margójára. A szülőföld színhelyéről elkerült Aranyt és Coşbucot a távolban is foglalkoztatják az ott szerzett élmények, nosztalgia vesz erőt rajtuk. Másfelől mindketten a nemzeti és demokratikus társadalmi berendezkedést áhítják, s ezt az eszményített világot például állítják a kortársak elé. Ez a világ jelenik meg Arany más alkotásaiban (*Toldi*, *Vásárban* stb.), de Coşbucnak, „a parasztság költőjének” legművészibb verseiben is (*Zámfira esküvője*, *A tündérek királynője* és mások).

<sup>13</sup> Bőséges tájékoztatást nyújt erre nézve A magyar irodalom története, IV. 123.

<sup>14</sup> Vö. még *Coşbuc*: Versuri. Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu. Bucureşti 1961. EPL. XCV—XCVI.



Különleges helyet foglalnak el a két költő életművében a kifejezetten politikai tendenciájú alkotások. Hadd említsünk ezek közül néhányat. Arany 1848-ban megírja a *Nemzetőr-dalt*, amely rövid idő alatt páratlanul népszerűvé válik. *Április 14-ike* c. versében „teljes, független szabadságot” követel a magyar népnek. *Mit csinálunk? Lóra!* c. költeményei nem egyebek, mint harci indulók. Hasonló mozgósító szándékkal íródtak Coşbuc átütő erejű szociális ihletettségű versei, a *Földet adj!*, *In opressores, A szabadságért*. Arany említett költeményei a szabadságharc eszményeihez tapadnak, míg Coşbuc verseiben a román parasztmozgalmakhoz kapcsolódva fenyegetve emlékeztet a megoldandó társadalmi feladatokra. E költemények is igazolják, hogy mindketten nemzeti költők, a világszabadság eszméje nem foglalkoztatja őket. A poézis számukra azt jelenti, hogy népük életét, sorsfordulóit éneklük meg, s mindketten ezt tekintik költészetük céljának. Ennek példái Aranynál a Hunyadi-balladakörhöz tartozó költemények, Coşbucnál a függetlenségi háború eseményeit megörökítő *Vitézi dalok* c. ciklus.

Költőink kísérletet tettek arra, hogy új, realista módon ábrázolják a népet. Arany megírja a *Bolond Istókot*, amely realista szemlélete okán különbözik Eötvös „filantróp-liberalista” ábrázolásától, de Petőfi ilyen zsánerű alkotásaitól is, amelyekben eszményítő tendencia nyilvánul meg.<sup>15</sup> Coşbuc népábrázoló költeményei, s ezek között is *A modern Borszem*, Arany felfogásához állnak közel. Coşbuc ábrázolása eltér C. Bolliacnak a paraszti nyomorúságot bemutató módszerétől, de különbözik attól az eszményítéstől is, amely Alecsandri ilyen ihletésű verseinek sajátja. Coşbuc mellőzi a paraszti figurák eszményítését. Említett versének hőse számos vizontagságon megy keresztül, vállalkozásait azonban sikertelenség kíséri, s ennek oka nem utolsósorban az, hogy a mesebeli lények, akiknek segítségéhez folyamodik — valójában maguk is parasztfigurák — s akik a mesékből mint természetfölötti lények ismeretesek, igazában emberi gyöngeségek, fogyatékoságok letéteményesei.<sup>16</sup> Arany és Coşbuc jelentős lépést tettek előre e téren, azonban a valódi értelemben vett realista népábrázolás a két irodalomban majd Móricz, illetve Sadoveanu életművével teljeseedik ki.

Folytatva a fenti gondolatsort, megállapítható, hogy hasonlatosságot mutat a két költő abban is, hogy egész életművüket át- meg átszövik a humoros, satirikus elemek, néhol az önirónia megnyilatkozásai. Fellelhető ez már zsengekben is. Aranynál van ezek között parodisztikus diáktrefa, alkalmi versezet, szerelmi vallomás. Az új görög dalnok élete — Byron után — a lázadó ifjú jellegzetes költői állásfoglalása. Meglepő módon Coşbucnál is azonos módon vallanak a zsengek. Kifigurazza diáktársai egyikét-másikat, a diákélet humoros oldalait, ódát ír a gimnázium önképzőköréhez. *Meddig; Nincs nékem* c. zsengei a serdülőkori szerelem csalódásait őrzik. Ekkori átdolgozásaiban a haladás eszméiért hevülő idegen költők témáit használja fel. Így keverednek a zsengekben humoros elemek súlyos mondanivalóval.

Így érkezünk el műfordításaikhoz. Arany a szabadságharc bukása utáni időszakban, borongó kedélyállapotban „a személyét elleplező fordítás” területére lép, amely költői tevékenységének igen értékes fejezetét nyitja meg. A közélettől megcsömörlött, a nagyvárosban magányba zuhant Coşbucnál is hasonló jelenség tanúi vagyunk. Menekülésnek szánja a műfordítást,

<sup>15</sup> Vö. A magyar irodalom története 1849–1905. Bp. 1963. Gondolat 48–49.

<sup>16</sup> Ezt a kérdést érinti I. Popper: George Coşbuc. Bucureşti 1957. 89.

egyre-másra ülteti át kedves költőit, s egyre inkább elmélyed Dante-tanulmányaiiban, évtizedeket szentelve az *Isteni Színjáték* fordításának.

Arany görög és latin nyelvű ismeretein kívül barátja, Szilágyi Sándor buzdítására megtanulja az angol nyelvet. A franciához is kellett értenie, hiszen állítólag Lamennais *Paroles d'un croyant* c. művét is lefordította, Thierry tanulmányait olvasta. Német nyelvi tudása kétségen felül áll. Coşbuc görög, latin és német nyelvi ismereteinek alapjait már a középiskolában megszerezte. Néhány franciából készített műfordítása e nyelv bizonyos fokú ismeretéről tanúskodik. A századfordulóig németes műveltségű költőként tartják számon,<sup>17</sup> de már ezt megelőzően igazolható, hogy érdeklődése erőteljesen az olasz nyelv és a Dante-filológia felé irányul. Így válik Arany és Coşbuc a világirodalom kiemelkedő tolmácsolójává. Azt a nemes hagyományt ápolják, amelyet a magyar költők (Csokonai, Vörösmarty, Petőfi) és a román elődök (I. E. Rădulescu, Negruzzi, Alecsandrescu) is buzgón műveltek.

Arany és Coşbuc fordítói munkásságának részletezése nem lehet itt célunk, kiemelendő azonban, hogy mindketten a világirodalom jeles alkotásai felé fordultak: a társadalmi haladásért küzdő, nemes humanizmustól fűtött alkotók műveit ültették át. Széles körű érdeklődésüket egyező módon vonzza a görög, latin, német, angol, olasz és szanszkrit irodalom. A tolmácsolt költők között mindkettőnél szerepel Homérosz, Anakreon, Horatius, Vergilius, Goethe, Bodenstedt, Byron, Firduszi, Kalidásza. Ezeken túlmenően Arany többek között lefordította Kallimachosz, Frankl, Hebbel, Shakespeare, Burns, Moore, Ariosto, Tasso egyes műveit, illetve ezekből részleteket, míg Coşbuc kitűnt Terentius, Plautus, Catullus, Schiller, Chamisso, Coppée, Camões és főként Dante fordításával. Mint tudományos igényű tanulmányok szerzőjét tartjuk számon Aranyt (Szakuntalá, Aeneis stb.) és Coşbucot (Dante-kommentárjai) egyaránt.

Az itt kifejtettek nyilvánvaló hatások feltételezését is indokoltá teszik. Kardos Tibor széles gondolati távlatokat nyitó tanulmányában meggyőzően mutat rá, hogy Arany egyik versének, a *Dante-ódának* keletkezésében, közvetlenül vagy áttételesen Shakespeare, Byron, Milton, Dante művén keresztül mennyi szál fut össze.<sup>18</sup> Coşbuc alapos ismerője, Ramiro Ortiz pedig azt tanúsítja, hogy a költő az antik, a szanszkrit, a német irodalom hatása mellett egy ideig Byronért lelkesedik, de életútjának felétől, a kilencvenes évek elejétől már Dante igézetében él.<sup>19</sup>

Mindkét költő nagy figyelmet szentelt a nyelvművelésnek, s erről számos cikkük, tanulmányuk vall. A nyelvi elemek helyességét vizsgálják, a nyelvhasználatban előforduló hibákat bírálják, az irodalmi nyelv fejlődését segítik írásaikkal. Cikkeik mellett<sup>20</sup> e törekvésük jellegzetes költői megfogal-

<sup>17</sup> „Coşbuc németes ízlésű balladaköltő s egyben a falu életének jeles ismerője” állapítja meg *Gáldi László*: A Dunatáj nyelvi alkata. A Dunatáj irodalmi fejlődése. Bp. 1947. 61.

<sup>18</sup> *Kardos Tibor*: Arany Dante-ódájának keletkezéséhez. Filológiai Közöny 1968. 1–2. szám 49–74. A tanulmány külön érdeme, hogy a ma már szinte elfeledett Budapesti visszhang az élet és irodalom köréből c. időszaki folyóiratban napvilágot látott írások eszmeisége és a Dante-óda közötti kapcsolatot elemzi finom meglátással.

<sup>19</sup> Több cikkében közöl Coşbuc életrajzára vonatkozó becses adatokat s ő gondozta a *Divina Commedia* fordításának kiadását is. Minket itt a *Ramiro Ortiz*: Dante şi Coşbuc c. cikk érdekel. *Mișcarea Literară* 1925. jan. 17. szám.

<sup>20</sup> Helyszűke miatt csak néhányat sorolhatunk fel a gazdag anyagból. *Arany*: Tücsök és bogár, A szörend, A „vajon” kérdéséhez, Egy helyesírási kérdés. — *Coşbuc*: Nyelvtani jegyzet, Íróink tájnyelvi szavai, A román nyelv érdekében, Írói beidegzések.

mazása a *Grammatika versben* (Arany) és *Himnusz nyelvtan őszentségéhez* (Coşbuc). Szatirikus hangvétellel tűzik tollhegyre a tudósokat, akik szabályokkal mederbe akarják kényszeríteni a nyelv gazdagon áradó folyamát, s oly bonyolult nyelvtani rendszer kialakítására törekkenek, amely az egyszerű emberek szemében valóságos „istencsapás”. A nyelv művelés természetes velejárója Arany és Coşbuc költői hivatásának. Olyan költői nyelvet teremtettek, amely a külső világ jelenségeit, a lélek finom rezdüléseit tudatos költőkre jellemző hűséggel, érzékenységgel adja vissza.

Aranyt és Coşbucot egyformán izgatják a költészet szorosan vett szakmai kérdései s erről szóló írásaik ma is megszívlelendő tanulságokat rejtenek. Arany az elveket költői formába is öntötte, s ragyogó hitvallásai a *Vojtina ars poétikája*, *Vojtina levelei őccséhez*, *A sárkány*, Coşbuc ilyen jellegű ars poéticájaként fogható fel a *Költő és kritikus* vagy a *Firduszi levele Mahmud sahhoz*.

Különös figyelmet érdemlő megállapítás, hogy „két Aranyt ismerünk. Az egyik csupa bizakodás, merészség, ifjúság. A másik: csupa rejtett keserűség, befelé füstölgő panasz, magány, fájdalom. Az egyik: a reformkor, a forradalom Aranya. A másik: a kiegyezés Magyarországaé”.<sup>21</sup> Bátran vizsgálhatjuk Coşbuc egyéniségét is e jellemzés fényénél. Az egyik Coşbuc a naszódi és szebeni évek költője, a másik a fővárosba szakadt, a parasztforradalmakkal együttérző és az ezeket követő véres megtorlások lelki sebeitől megkínzott Coşbuc. Előző korszakának természete a bizakodó hangú, az utóbbié a keserűségre hajló költészet. Éppen ezért egyéniségének, költészetének félremagyarázása az a napjainkban is helytel-közzel felbukkanó szándék, amely egy egyöntetűen optimista Coşbuc-képet kíván felvázolni. Téves, mert nem volt tőle idegen a vívódás, a csüggedés, meghasonlás, még akkor sem, ha ez költeményei többségében nem jut kifejezésre. Ámde szerelmi lírájának, egyes elbeszélő költeményeinek komor atmoszférája, tragikus befejezése a magánélet válságának, a költő kiábrándultságának vitathatatlan bizonyítéka.

Coşbuc utóéletét — akárcsak az Aranyét — félreértések, néhol hamisítások kísérték. Hosszú ideig eredetiségét vonták kétségbe vagy csak idillikus költészetét állították előtérbe, majd egyoldalúan csak lélekábrázoló erejét hangsúlyozták, mindvégig azonban tudatosan hallgattak forradalmi és társadalombíráló költészetéről. Egy időben a hivatalos irodalom fóruma, a *Junimea* próbálta megnyerni, s ez arra a törekvésre emlékeztet, amellyel Aranyt az irodalmi Deák-párt próbálta kisajátítani. A felszabadulást közvetlenül követő években Coşbuc forradalmi verseinek előtérbe kerülésével költészetének más oldalai kerültek háttérbe. Ma már Coşbuc is — akárcsak Arany — elfoglalta az őt megillető helyet, az irodalomkritika a lényeges kérdéseket tisztázta, s verseikért minden bizonnyal további generációk lelkesednek majd. Beteljesedett a két költő jóslata, amelyet Arany a rá jellemző szerénységgel a *Honnan és hová?* -ban fejezett ki, Coşbuc pedig az utókor elismerésébe vetett hittel fogalmazott meg *A költő* c. versében.

<sup>21</sup> Vö. *Sőtér István*: *Romantika és realizmus*. Bp. 1956. 157.

## Vergai ars poeticák\*

SALLAY GÉZA

Verga ars poeticáinak kérdése valahogy elkerülte a kritikusok, kutatók figyelmét, vagy legalábbis nagyon másodlagos problémaként kezelték ars poeticáinak egymást követő sorát.

Még csak azt sem mondhatjuk, hogy teljességgel érthetetlen jelenséggel állunk szemben. A XIX. sz. második felének prózaírói nem nagyon kényeztettek el az olasz olvasóközönséget jól átgondolt, tudatos ars poeticákkal, írói programokkal, ha pedig ilyenek születtek is, a konkrét művek vagy nem eléggé, vagy éppen nem a kellő színvonalon támasztották alá a programokat. Valami ilyesmit Verga esetében is tapasztalhatunk, de nála nemcsak erről van szó. Sajnálatosan bevett közhelye lett a Verga-stúdiumoknak az a megállapítás, hogy Verga nem tudatos alkotó, és hogy nem túlságosan volt erős oldala az elmélet. Igaz, hogy van is ebben némi igazság, de korántsem oly mértékben, hogy indokoltnak érezhessük a konkrét vizsgálódások elhagyását. Verga első tudatos ars poeticái megnyilvánulásaira az *Una peccatrice* c. regényében bukkanunk (Catania 1866).

Ez azért is jelentős, mert az *Una peccatrice* Verga első regénye, amely már világosan elkülönül serdülőkori regényeinek nemzeti romantikus ihletésétől és élményvilágától, és elindítja Verga alkotótevékenységének második szakaszát. Sőt, ez esetben nemcsak egy új szakasz kezdetéről, hanem Verga tudatos írói tevékenységének első határozott lépéséről van szó. Az *Una peccatrice*-től kezdve úgyszólván minden fiatalkori regénye elé ars poetica jellegű előszót ír, s már ez önmagában véve is mutatja tudatos útkeresését saját poetikájának kialakítására. Ez a folyamat egészen a *Malavogliák* előszaváig tart, amikor is, úgy tűnik, megtalálja végleges ars poeticáját, hiszen a továbbiakban az ilyen jellegű előszavak megszűnnek (bár, mint látni fogjuk, gyakorlati poetikája a későbbiekben is módosul, de ennek jelentőségét ő maga nem akarta vagy nem tudta felmérni).

Ezek az ars poetica-töredékek (hiszen teljes kidolgozottságról egyáltalán nem lehet beszélni) nem esetlegesen és szeszélyesen követik egymást, hanem erős szál fűzi őket szinte egyetlen, kiteljesedő fejlődésvonallá.

Ha előzetesen röviden meg akarnánk határozni ennek az ars poetica fejlődésvonalnak a jellegét, azt mondhatnánk róla, hogy az nem más, mint egy *realista ars poetica* keresése. Ennek a fejlődésvonalnak a jelentősége azonban messze túlnő az egyéni útkeresés keretein: szinte lépésről lépésre tükröződik benne az olasz realista irodalmi irányzat bizonytalan és gyakran ellentmondásos vonulata a maga elméleti vetületében. A vergai ars poetica útkeresés

\* Egy készülöben levő nagyobb Verga-tanulmány részlete.

egy-  
fázisai egyben azt is megmutatják, hogy Verga időről időre melyik olasz vagy külföldi realista próbálkozás sodrába került. Ezeknek az ars poeticáknak a vizsgálata, elemzése, majd a művek művészi gyakorlatával való összevetése azért is döntő fontosságú, mert csak így tudjuk megragadni az egyes művekben jelentkező specifikusan új mozzanatokot és rajtuk keresztül Verga tudatos művészi fejlődését, nemkülönben csak így tudjuk elkülöníteni a tudatos és spontán művészi tendenciákat műveiben.

Az *Una peccatrice* ars poetica hangütése élesen eltér előző, még zsenge írói gyakorlatától, s főként az abban korlátlanul érvényesülő ösztönös romantikus ars poeticától. És itt nemcsak a nemzeti romantikus poétikára gondolunk, hanem a francia romantikus és posztromantikus iskola poetikáira is. Nem hiába mondatja ki bírálatként Raimondóval a főszereplőről, Pietro Brusioról: „Come ti hanno guastato i romanzi di Sue; tu, accanito avversario della esagerazione della scuola francese”.<sup>1</sup>

Már itt megmutatkozik a fiatalkori regények egyik nagyon jellemző alapszituációja, amely egészen az *Eros*-ig végigkíséri Vergát: a francia későromantika rendkívül erős érzelmi és stílushatása, és ugyanakkor a mind tudatosabb szembeszállás előbb a szándék, majd lassan-lassan a művészi gyakorlat terén is.

A szándék az *Una peccatrice*-től kezdve világos.

Valóságos történet, megtörtént eset színlelése, melyben az invenciónak, a fantáziának semmi szerepe nincsen.<sup>2</sup> Verga tehát azt színleli, hogy nem kitalál és nem alkot, hanem dokumentumokat gyűjt össze, megfigyel, összeállít és leír. Az írói tevékenység két alapfunkcióját hangsúlyozza: egyrészt a tények, dokumentumok összegyűjtését, másrészt azt a feladatot, hogy objektív leírás keretében egységes színezetet (tinta uniforme) adjon az egésznek. Mindezt azért, hogy ne másítsa meg a valóságot, és hű maradjon a tények igazságához (bármilyen furcsa legyen is a valóság és bármilyen különös maga az igazság).

Igen jellemző a valóság, az igazság hangsúlyozása, az emberi dokumentumok összegyűjtése, ragaszkodás a levelek reprodukálásához és az orvos „meztelen elbeszéléséhez” (nuda narrazione).

A realizmusnak igen korai naturalista értelmezésére utalnak ezek a Verga által hangsúlyozott mozzanatok. Ugyanezt igazolja a regény számos más mozzanata is. Különösen amikor az orvost beszélteti, akkor nyilvánvaló ez a naturalista jellegű tájékozódás. Az orvos szavaiban a két tragikus főszereplő egyszerűen „két lény” (due esseri), akiket a körülmények összejátszása hozott össze egymással és létesített köztük egyfajta sajátosságosan patológikus kapcsolatot, amelyet az orvos maga szinte kuriózumként, hideg, tudományos elmével figyel meg és ír le, mintha csak egy laboratóriumban előállított kísérletről lenne szó, amely nem is végződhetett másként, mint ahogy végződött.<sup>3</sup> A regény stílusában is számos ponton, számos helyen nyilvánvalóan érezzük a naturalista megjelenítésre való törekvést.

Mindamellett a naturalista (realista) módszerrel való megközelítés és ábrázolás világos szándéka ellenére sem egyértelmű Verga naturalista tájékozódása. Az orvos ugyanis, minden tudományossága és megfigyelőkészsége, elemzőképessége ellenére sem jut el az „eset” végső okainak teljesen meggyőző feltárásáig. Ebben a külsőleg szükségszerűen így alakult esetben maradt valami titokzatos (Verga is így fogalmazza meg), amit a boncolókés nem tudott

<sup>1</sup> G. Verga: *Una peccatrice e altri racconti*. Mondadori, Milano 1954. 35.

<sup>2</sup> Uo. 5.

<sup>3</sup> Uo. 7.

teljesen feltárni a szív mélyén. Ez a szív mélyében rejlő titokzatosság nem kis mértékben zavarja még ekkor Vergát, és később is többször megjelenik nemcsak poétikai elmélkedéseiben, hanem alakjainak ábrázolásában is, mint a szív titka, vagy az ignoto varázsa, még a *Malavogliák* után is.

Az *Una peccatrice* esetében Verga egyrészt kétségtelenül törekedni látszik az eset, az emberi dokumentumok tudományos, sőt természettudományos megértésére és megértetésére, másrészt, mintha egyben valamiféle rejtett polémia, valami izgató, agnosztikus kétely is jelen lenne éppen a tudományos-naturalista módszer kielégítő volta tekintetében, vagyis, hogy az emberi szív semmiféle anatómiai vizsgálattal nem tárható fel a maga igazi és végső mivoltában. Verga most még nyitva hagyja a kérdést, de majd a *L'amante di Gramigna*-val együtt közölt, S. Farinához írott levelében vissza fog térni rá.

Bizonyos választ az *Una peccatrice* mélyrehatóbb elemzése ugyan ad a felvetett kérdésre, ehelyütt azonban nem szándékozunk a részletes elemzésre kitérni, másrészt ez a válasz is eléggé bizonytalanul körvonalazott. Röviden csak annyit, hogy Verga a naturalista-természettudományos megközelítés s az annak útjában álló, egyelőre a maga teljességében megfeythetetlen romantikus akadály ellenére a regény során ösztönösen a társadalom felől, a társadalmilag konkrét ember felől keresgéli a megoldást és a megértést, és a konkrét társadalmi valóság és körülmények által és alapján érzi meghatározottnak a két főszereplő érzelmi (szívbeli) tragédiáját.

Így az *Una peccatrice*-vel kapcsolatos naturalista jellegű ars poetica megközelítés végül is az egyén és a társadalom a romantikustól eltérő új viszonyának a megsejtéséig juttatja el és a valóság meghatározó szerepének megérzéséig, amit viszont nem képes a saját maga által javasolt ars poetica eszközökkel sem helyesen megközelíteni, sem meggyőzően ábrázolni. Ez a felismerés a regény írása során egyre erősödik benne.

Az írói gyakorlatlanság és kiforratlanság mellett nem kis mértékben a fentiekből is következik az ábrázolás rendkívüli bizonytalansága, a módszerek és eszközök rendkívül vegyes eklekticizmusa, amely mögött magának Vergának nagyfokú emberi, etikai bizonytalansága rejlik, saját tisztázatlan viszonya kora társadalmi valóságához. A frissen létrejött egységes Olaszország társadalmi valósága ez, amely megfoghatatlanul kisiklik a romantikus szemlélet és ábrázolási módszerek hálójából, s egyben másfajta állásfoglalást és megközelítést igényel az író részéről is, aki azonban még nem tudott teljesen szabadulni az előző időszak romantikus érzelmi és értékrendjének szorításából. A regény hőisében, Pietro Brusióban megjelenített számos autobiografikus vonás is ennek bizonyítéka.

Mindezek a mozzanatok együttesen járulhattak hozzá a regény megtagadásához. 1866-tól 1892-ig egyszer sem láthatott napvilágot, s amikor 1892-ben a szerző tudta nélkül kiadtak egy cataniai utánnomást, Verga így nyilatkozott: „... dissotterrare simili peccati e simili Peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore”.<sup>4</sup>

A kérdés az, hogy vajon honnan meríthette Verga ezeket a maga idejében igencsak merész és új elképzeléseket még 1866 előtt? Érdekes módon ezt a Verga-kritika a mai napig nem tudta megnyugtatóan tisztázni. Nézetünk szerint Verga ezidőben mindenekelőtt két forrásból merített: az egyik kétségtől

<sup>4</sup> G. Verga: A proposito di una ristampa. „L'Illustrazione Italiana” Milano, 24 aprile 1898. 4.

Balzac (akivel való kapcsolatára még visszatérünk), a másik pedig a délolasz verizmus kifogyhatatlan tintájú elődje és az *avant-lettres* naturalista: Mastriani (munkánk más helyén bővebben foglalkozunk Verga és Mastriani kapcsolatával). Balzac inkább programjával és előszavaival hatott ekkor, míg Mastriani esetében a naturalisztikus részlet-megjelenítések és a romantikusan felfokozott szenvedélyek ütközése ragadta meg leginkább.

Verga azonban egyelőre teljesen sikertelennek érezte fiatalos hevű, merész kísérletét. A regény megújítása most még nem megy neki. A hagyományos vonalon maradván és kísérletezve nagyobb sikerrel járt. Sőt közvetlenül az *Una peccatrice* után kiadott *Storia di una capinera* c. regénye egész életében legnagyobb és állandóan visszatérő siker maradt (Milano 1871).

Az alaphelyzet sok szempontból hasonlatos az előző regényéhez. Itt is reprodukálni és dokumentálni akar. Az egységes levélregény-stílus homogén támaszt biztosít a könyvnek, s hiányzik az az eklektikus zűrzavar, amely az előző regényt jellemezte.

Az írói útbaigazítás minimális, szinte alig nevezhető ars poeticának. Inkább romantikus-szimbolikus közelítés egy kis, kalitkába zárt és ott kiszorított vörösbegy, meg egy akarata ellenére apácának kényszerített leány halála között.

Ez a Firenzében írt romantikus alapszövetű történet sajátos félreértés középpontjába került a kortársi köztudatban. A félreértést legjobban Dall' Ongaro ajánló szavai tükrözik Treves kiadóhoz: „... argomento di attualità palpante, e studio fisiologico e patologico di un cuore che spezza”.<sup>5</sup>

Verga szándéka azonban most egyáltalán nem fiziológiai és patológiai tanulmány volt, ez a velleítés az *Una peccatrice*-vel megszűnt. Az anyag, a test és a lélek romantikus problémája jelentkezik itt. Maga Verga írja rövid bevezetőjében, hogy a kis vörösbegy azért halt meg „perchè in quel corpicino c'era qualche cosa che non si nutriva soltanto di miglio, e che soffriva qualche cosa oltre la fame e la sete”.<sup>6</sup>

Egyéb eligazítást úyszólván nem is kapunk. Közvetve annyit tudunk, hogy a hitelesség és a dokumentum igényéről itt sem mondott le, hiszen anyjához írt leveleiben szorgosan érdeklődik a kolostori szokásokról, magatartásformákról, látogatási módozatokról. Egyfajta még romantikus pszichológiai realizmus mellett a tények és a keret realitásának is minél nagyobb fokú és hiteles ábrázolására törekszik. A szív és érzelmek kérdésének megoldása azonban akarva-akaratlanul itt is társadalmiasodik, s azért tesszük hozzá, hogy akarva-akaratlanul, mert Verga tudatosan még alig helyez rá hangsúlyt. Művészetének ösztönös belső logikája vezet el ebbe az irányba és maga is kissé elcsodálkozik, amikor elsősorban mint szociális író emlegetik és ünneplik, Capuanának írja: „Comincio a capire che quel povero libro è stato fortunato attirandosi tutto il merito dell'argomento, che specialmente da noi non è privo d'interesse”.<sup>7</sup>

Tehát inkább ösztönös tájékozódás, mintsem tudatos ars poetica, és méginkább a közízlés és az olvasóközönség jelentős részének igénye és szociális tájékozódása, érdeklődése avatta Verga regényét a korabeli szociális irodalom elismert és olvasott művévé.

A tudatos ars poetica tekintetében az *Eva* c. regény jelent fontos előrelépést, mindenekelőtt a regény előszava. Hogy azonban egy már huzamosabban

<sup>5</sup> Közli: *Giovanni Donna*: Verga e Dall'Ongaro. „Meridiano di Roma” 27 marzo XVI.

<sup>6</sup> *G. Verga*: *Una peccatrice e altri racconti*. i. m. 160.

<sup>7</sup> Közli: *De Roberto*: *Storia della „Storia di una capinera”*. „La Lettura”, 1 ottobre 1922.

lappangó és meglevő folyamat érlelődéséről volt szó, azt bizonyítja, hogy ezt az 1873-ban publikált regényt még 1865-ben kezdte el írni, s hogy benne, megváltoztatott részletkörülmények között ugyan, de lényegében az *Una peccatrice* problematikáját eleveníti fel, fogalmazza újra, de most már úgy, hogy nyugodtan vállalhatja is, mint műalkotást.

Az előszó Verga azideig leghatározottabban megfogalmazott ars poetica-ja, s három legjelentősebb ilyen természetű írásának elseje. Elolvasása után lehetetlen nem gondolni Balzac szavaira a *Père Goriot* bevezetésében: „Après avoir lu les secrètes infortunes du Père Goriot, vous dinerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l’auteur, en le taxant d’exagération, en l’accusant de poésie. Ah, sachez-le: ce drame n’est ni une fiction ni un roman. All is true; il est si véritable que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être”.<sup>8</sup>

Verga is azt tartja lényegesnek kiemelni, hogy amit ír, az mindenekelőtt és mindenek felett *igaz*. Hogy kitalált, vagy részleteiben is valóságos történet: ez most már kevésbé érdekli, mint előzőleg („sogno o storia poco importa, ma vera . . . ”<sup>9</sup>). Ezzel a megfogalmazással, de még inkább azzal, amit mögéje érez, gondol, a művészi igazság magasabb rendű értelmezéséhez jut el, mint előzőleg. A pusztán romantikus fantázia és a dokumentumok rideg hitelességének alternatíváján felülemelkedve és túlhaladva az *Una peccatrice* rosszul sikerült kísérletében is, amelyben a két pólust minden további nélkül elegyíteni akarta, másfelé közelít, mégpedig az érett Manzoni művészi igazság-értelmezése felé, amelyben a művészi ábrázolás igazsága nem a valósággal való pontos megfelelésben, hanem a valószínűségben, vagy ha akarjuk, a valószínűségben van. Az igazság a rekonstruált művészi valóságon keresztül érvényesül. S ezt a rekonstruált művészi valóságot nemcsak igazabbnak, hanem valósabbnak is érzi, mint a lemásolt valóságot.

A művészet ugyanakkor Verga számára a szenvedélyek gyümölcse (frutto delle passioni) és az érzelmek igazsága. Nem véletlen, hogy az egész regény alapkérdése egyfajta ars poetikai vívódás, küzdelem, és a könyv elemzése (mint a maga helyén majd láthatjuk), bizonyítja, hogy Verga szándéka szerint etikailag Enrico Lanti oldalán áll, ellentétben a Russóból kiinduló értelmezésekkel, annival is inkább, mert csak Lanti művészi és etikai magatartása alapján érthető az a keserű, lázadó hang, amely az előszóból oly erősen a fülünkbe esendül.

Olyan programatikus lázadás ez, amely egyedülálló Verga ars poeticaiban, művészi gyakorlatát tekintve azonban sem az *Eva*-ban nem valósul meg teljesen, későbbi műveiben pedig még kevésbé. Rögtön hozzátehetjük, hogy romantikus lázadról van szó a szenvedélyek, az érzelmek, az egyéniség, a művészet nevében egy olyan társadalommal szemben, amelyik mindazok ellen-sége, eltorzítója, megfojtója. A bankok, ipari vállalkozások társadalmá ez — és maga Verga fogalmaz ilyen világosan, olyan társadalom, amelyben csak a kézzelfogható, *pozitív* értékek számítanak s amely lépten nyomon a komolykodó tudományosságra apellál, s mint ilyen, szinte számúzi a henyének és komolytalannak tartott művészetet, pedig Verga szavaival élve, ebben a társadalomban „non ci è infine che la tavola e la donna”.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> H. Balzac: *Père Goriot*. Paris 1954. 5.

<sup>9</sup> G. Verga: *Una peccatrice e altri racconti*. i. m. 271.

<sup>10</sup> Uo.



Verga teljes intenzitással éli át a korabeli művészet válságát (és itt művészen a romantikus eredetű művészetet kell értenünk). Most tudatosodik benne a művésznek az az ösztönös rosszullete, rossz érzése, amely már az *Una peccatrice*-ben is ott kóválygott a sorok között. Verga nemcsak és nem is elsősorban stílusválságot érez, hanem a művészet egész funkcióját, értelmezését elevenen érintő válságot. Az antikvitáshoz és a régebbi időkhöz viszonyítva saját kora művészetét, így ír: „L'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso; anzi un lusso da scioperati”.<sup>11</sup>

Úgy látja tehát, hogy a művészet elvesztette organikus kapcsolatát a valósággal, megszűnt kultúra, civilizáció lenni, kívül rekedt a korabeli civilizáción, a bankok és ipari vállalkozások civilizációján, és a művész is elvesztette funkcióját az adott körülmények között, szinte feleslegessé, dologtalanná vált, műve, művészete pedig luxus, a gazdagok és vagyonosak szeszélyének, kívánságának kiszolgáltatott fényűzési cikk. Mindez Verga szerint nem a művészet és a művészek hibája, hanem a társadalomé, az intenzívebb kapitalizálódás útjára lépett társadalomé.

Lehetetlen nem felismerni Vergának ebben az álláspontjában a nagyon erős rokonságot a milánói „scapigliatura” hasonló jellegű megnyilatkozásaival és élményvilágával.<sup>12</sup> Ez a sokat vitatott és megnyugtatóan máig sem tisztázott kapcsolat azonban teljesen világos az *Eva*-előszóban, sőt a részletes elemzés azt is megmutatja, hogy Enrico Lanti személyében is tulajdonképpen egy „scapigliato” drámája lappang és teljeseedik be.

Mi mármost Verga válasza a művészet és társadalom ilyen éles konfliktusa, szakadása által felvetett problémára? A teljes választ csak művészi gyakorlata adja meg. Ars poeticái ehhez szüksézvúiak és hézagosak. Az *Eva*-előszóban mégis körvonalazódik egyfajta válasz, bár eléggé ellentmondásos módon. Egyrészt felmenti a művészeket az olvasóközönség előtt: „non maledite l'arte ch'è la manifestazione dei vostri gusti”.<sup>13</sup> Másrészt ez a művészet vagy súlytalan, dekadens művészet lesz, vagy pedig — és a határvonal Verga számára ekkor még nem is nagyon éles — spontán lázadással, sértett öntudattal, szenvedések és könnyek közepette szemébe vágja a társadalomnak a megbántott ember, a sárba tiport érzések keserűségét, a társadalom igazságtalan, embertelenítő voltát, feltárja az emberi szenvedést és megalázottságot.<sup>14</sup> Az *Eva*-előszó e második alternatívát hangsúlyozza.

Igazságra való törekvés, válságérzés, kritika a társadalommal szemben: e mozzanatok alapján sokan úgy vélték, hogy tulajdonképpen innét indul Verga verista tájékozódása. Ha van is némi igazság ebben a vélekedésben, mégis elég messze van a tényleges igazságtól. Az a romantikus szenvedély és hevület, ami ezt az ars poeticát fűti, s amely az író stílusában is meghatározó erővel hat, továbbá mélyebb művészetfelfogása még korántsem a verista Verga sajátja. Ekkor még sokkal közelebb áll az 1870 és 1880 közötti nagy hatást kiváltó Tronconi ugyancsak alapvetően romantikus indíttatású realista-naturalista elveihez és társadalombíráló szempontjaihoz.<sup>15</sup> Verga művészi

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> V. ö. *Gaetano Mariani*: La storia della Scapigliatura. Milano 1966.

<sup>13</sup> *C. Verga*: Una peccatrice e altri racconti. i. m. 272.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> V. ö. *Tronconi*: Delitti. Milano 1881. Ebben az önigazoló munkában magyarázza és fejti ki részletesen az előző évtizedben írt műveinek értelmét és művészetfelfogását.

gyakorlata azonban ez alkalommal is lényeges eltéréseket mutat kifejezett ars poeticájához képest.

Az eltérések pedig nemcsak részletkérdésekben nyilvánulnak meg, hanem alapvető művészeti, ízlésbeli tájékozódásban is. Mint majd az elemzés is bizonyítani fogja, magában a művészi ábrázolásban a hangsúly Enrico Lanti alakjáról objektíve Eva alakjára helyeződik át, s egy a Lantiétól (sőt rajta keresztül az akkori Vergáétól is) eltérő magatartásforma, viselkedési norma, ember és valóság viszony igazságát sugallja az olvasónak. Meggyőződésünk, hogy Verga maga is érezte ezt a sajátos kettősséget, ellentmondásosságot ars poetica és művészi megvalósulás között, és ezért is tartózkodott két következő regénye esetében mindenfajta nyílt ars poetica bevezetéstől, anticipációtól (*Eros, Tigre reale*). Annál következetesebben látott hozzá az *Eva*-ban tapasztalható kettősség kérdésének megoldásához, mégpedig nem elvont vagy kívülről merített ars poetica elvek alapján, hanem a műveiben eddig is érvényesülő ösztönös művészi tájékozódásának tudatos kibontakoztatása és továbbfejlesztése útján. Ez pedig szükségképpen együtt járt etikai nézeteinek és magatartásának fokozatos revíziójával, átalakulásával, társadalmi helyének világosabb tudatával.

Rájött, hogy a Pietro Brusióból kiinduló és Enrico Lantin át is érvényesülő túlfűtött romantikus érzelmi meghatározottság nemcsak sajátos társadalmi relációkban hordja magában a tragédia csíráit és lehetőségeit, hanem olyankor is tragédiába torkollik, amikor erre látszólag semmiféle külső ok nincsen, pl. marchese Alberti esetében (*Eros*) és felismeri azt is, hogy a szerelem lényege is sokkal egyszerűbb és egyben mélyebb, mintsem eddig hitte (*Tigre reale*). E következtetésekre két olyan regényben jut el, amelyben a társadalmi ellentétek és a vagyoni megosztottság egyáltalán nem játszanak szerepet, amelynek szereplői egyaránt gazdagok és függetlenek, e tekintetben tehát teljes szabadsággal mozoghatnak és bontakoztathatják ki egyéniségüket. Következtetései éppen ezért lesznek meggyőzőek és maradandók Verga számára is. A környezetnek azonban még ezen túlmenő jelentősége is van. Pietro Brusiótól kezdve Enrico Lantin át Albertiig és La Ferlitáig Verga egyben saját addigi életútját és társasági útját is befutotta a cataniai provinciális környezetből kiindulva Firenzén, az új fővároson, a firenzei és milánói művészvilágon át a milánói „haute société” szalonjaiig. Maga is úgy érezte most már, hogy ezekben a miliókben kimerítette művészi lehetőségeit és etikai-morális tapasztalatokban sem gazdagodhat tovább. Tapasztalatai negatív tapasztalatok voltak. Nemcsak alakjai nem találták helyüket, ő maga sem. Neki magának is el kellett jutnia arra a keserű következtetésre, hogy a valóság kegyetlen és kíméletlen a művészet és az emberek romantikus illúzióival szemben, s hogy az illúziók, túlfűtött, komplikált érzelmek maguk is hamisak, zsákutcába vezetik az embert és a művészetet egyaránt. A bankok és ipari vállalkozások társadalmá győzött, megfellebbezhetetlenül, anakronisztikussá tett és leegyszerűsített sok mindent, a hétköznapiság és a „pozitív” mentalitás fölébe kerekedett ábrándoknak, illúzióknak, vágyaknak és velleitásoknak. Az igazság nem a kifinomult és jólétben élő emberek, nosztalgikus vagy lázongó művészek kaotikus gondolataiban, a konvenciók kialakította vagy mesterségesen felfokozott érzelmeiben van, hanem másutt: a tiszta, elemmentaris emberi érzésekben és ösztönökben, az élet, a valóság pontos ismeretében és tudomásul vételében, a természetes arányok és viszonyok elfogadásában.

Nem hiába mondatja ki Albertivel (*Eros*): „Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali”.<sup>16</sup> S amikor Alberti mégsem képes tartani magát ehhez a felismert ars vivendihez vagy ars eticához, s újabb tragédia okozója lesz, végez magával. Ez a pisztoly-lövés nemcsak Alberti életére tett pontot, hanem lezárta Verga eddigi alkotói szakaszát is, az etikai gyötrelmekkel kevert ars poeticák s az azokkal állandóan konfliktusba keveredő művek periódusát.

Új szakaszának első ars poeticája a *L'amante di Gramigna* c. novellája előtt publikált levél íróbarátjához, Salvatore Farinához. A *Vita dei campi* kötet időszakában vagyunk, amikor *miliõben* is, témában is már gyökeres fordulat következett be Vergánál. A várost, a város polgári és arisztokrata köreit maga mögött hagyva visszatért gyermekkori emlékeihez, Szicíliahoz, a Catania körüli szicíliai falvak életéhez, a parasztok, halászok, pásztorok világához. A visszatérést egy másik novella jelzi, a *Nedda*, amely a maga bizonytalan műfajú jellegével (bozzetto) is jelzi az átmenet, a keresés természetét. Itt nincsen szó ars poeticáról, csupán a fantázia visszatéréséről az emlékekhez, s ez emlékek megragadására való törekvésről. Az írás természetszerűleg magán viseli ennek a kísérletnek minden ellentmondásos bélyegét egyes részek meglepő originalitásától és frissességétől kezdve a megközelítés verejtékes nyelvi és kompozíciós erőlködéséig egyaránt. Nem véletlenül nincs előtte ars poetica, megelőzi az ars poeticákat a maga spontán kísérleti jellegével.

Már némi gyakorlata van az „új világ” művészi megragadásában, amikor az említett levélben megpróbálja összefoglalni új ars poetica nézeteit. Elsődleges kiindulási pontja tehát most is saját spontán művészi gyakorlata, az elmélet másodlagos és saját művészi tapasztalatain, hajlandóságain átszűrve, bár a megfelelelés korántsem teljes. Ezt az írását úgy prezentálja barátjának, mint „documento umano”-t, s ezzel visszatérni látszik az *Una peccatrice*-hez. De itt most már szó sincs a megfogalmazott ars poeticában semmiféle különös fizio-patológiai esetről (s a korabeli kritika sem látott bele semmi ilyesmit a novellába, mint annak idején a *Storia di una capinera*-ba). Az alapelve pusztán a „documento umano”, amely Durantytól kezdve Zoláig a „realisták” és a naturalisták egyik konstans hivatkozási pontja.

Verga azonban tüstént módosít a „documento umano” francia értelmezésén és esetleges naturalista felfogásán, amikor így nyilatkozik róla: „... interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel *gran libro del cuore*”.<sup>17</sup> Visszatér tehát mint fő motívum a „szív nagy könyvének” tanulmányozása, az emberi szívnek az a misztériuma, amely már egészen az *Una peccatrice*-től kezdve nem hagyja nyugodni. Igen jellemző a romantikus és a naturalista mozzanat ilyen összekapcsolása, amelyben a művészileg meghatározó elem az emberi szív tanulmányozása, a megközelítési mód vagy a külső forma pedig a „documento umano”. Ez esetben pedig nemcsak kitalált esetről, szituációról van szó, nem fikcióról, s nem is egyszerűen önéletrajzi mozzanat belekeveréséről, hanem valóban konkrét eset feldolgozásáról. A novella hősnőjéről és az alaphelyzetről Capuanától hallott, hiszen Gramigna szeretője Capuana vidéki házában szolgált. Stíluseszménye azonban nem a rideg tárgyilagosság, nem a tudományos egzaktuság, hanem Verga esetében is, a kortárs-írókat tekintve is első ízben megjelenő követelmény és aspiráció: a népi történetnek a népi elbe-

<sup>16</sup> G. Verga: *Eros*. Milano 1911. 244.

<sup>17</sup> G. Verga: *Tutte le novelle*. Milano 1955. 167.

szélés stílusában való visszaadása „colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare”,<sup>18</sup> úgy, ahogyan a nép ajkáról hallható volt, vagy hallható lett volna.

Ez a népiesség-igény több problémát is felvet. Vajon honnan ered? Ebben a formájában kétségtelenül nem a korabeli a realista-naturalista iskolák, irányzatok terméke, amelyekről a népiességnek ez a formája idegen volt.<sup>19</sup> Nem gondolhatunk másra, mint arra a népiesség-igényre, amelyet az olasz romantika kezdetétől fogva erősen hangsúlyozott, s amely Nievón keresztül Caterina Percõtőig, Codémáig, Dall’Ongaróig (akivel Verga igen jó barátságban volt) élénken élt. Amíg azonban a romantika népiesség-igénye a néphez fordulást jelentette, a nép felvilágosítását, tanítását, népi motívumok felhasználását, a nép felemelését, Vergánál ilyesmiről szó sincs. Nievo is polemikusan csak addig jutott el, hogy nem szabad patriarchálisan szemlélni és ábrázolni a népet, hanem mint a művészet és az emberiség forrását kell értelmezni, művészi gyakorlatában kissé az ellenkező pólusra csúszott át: nem volt mentes a nép idealizálásától.<sup>20</sup>

Verga ars poeticájában ez a népiesség-igény sem etikai, sem semmiféle más idealizálási szándékot nem tartalmaz. Objektív művészi feladatnak tekinti a népi történetnek a népi elbeszélés egyszerű és festői szavaival való visszaadását. Azaz a művész elrejtőzését a stílus mögött. Hasonlít ez a magatartás a flaubert-i „impassibilitè” elvéhez, de egyáltalán nem azonos, mert hiányzik belőle az a követelmény, amely Flaubert-ben erősen él: a „bien écrire”, a „faire de la beauté” követelménye, ami az egyszerű és tiszta realitástól való viszolygásból adódik.

Az eredeti és meztelen tény valóban nem Flaubert kenyere volt, márpedig Verga éppen ezt hangsúlyozza, a meztelen tény, amelyet az olvasó nem kénytelen az író lencséjén át keresgélni a sorok mögött (ezek egyébként Verga pontos szavai).<sup>21</sup> A meztelen tény egyszerű népi megjelenítésben való közvetlen oda-tárása az olvasónak mintegy az írói optika kikapcsolásával már a vergai „személytelenség” (impersonalità) művészi magatartásának első megfogalmazása. Személytelenség, de nem passzivitás, írói restség, mert legalább annyi (ha nem több) tudatos kidolgozást igényel, mint a szubjektív megjelenítés.

Mindenesetre Verga ars poeticai fejlődésében döntő fontosságúnak kell tekintenünk a személytelenség elvének és igényének felvetődését. Talán minden másnál jobban ez mutatja a pályáján művészi magatartásában és alkotási gyakorlatában létrejött lényegi fordulatot. Nemesak az történik ugyanis, hogy az író most már tartózkodni akar a kommentálástól, a szubjektív optika alkalmazásától, hanem ennél sokkal több. E művészi magatartásbeli és stílusbeli fordulat mögött a lényegét kiváltó ok az író megváltozott viszonya a valósághoz. Míg az úgynevezett fiatalkori művekben állandó kölcsönös áthatás, kollízió, tiltakozás vagy lázadás jellemezte az író és a valóság viszonyát, ami feltételezte az író állandó személyes kapcsolatát témájával, személyes jelenlétét az értelmezésben és a kidolgozásban, a szubjektív alakítást, most az

<sup>18</sup> Uo. 168.

<sup>19</sup> Nievo a népiességet elsősorban a művészet morális és nem stiliztikai vonatkozásában tartotta követendőnek, az észak-olasz realista-naturalista mozgalnak városi-polgári jellegük-nél fogva nem is nagyon foglalkoztak a nép problémájával.

<sup>20</sup> Nem a konkrét népet, a nép életviszonyainak idealizálásáról van szó, hanem a nép erkölcsi energiáit idealizálja. Vö. La nostra famiglia di campagna. Novelle campagnuole di I. N. Milano 1956.

<sup>21</sup> G. Verga: Tutte le novelle. i. m. 168.

ilyen jellegű kölcsönhatás és alakító munka megszűnik. A valóság megfellebbezhetetlen és megváltozhatatlan objektivitásként áll az író előtt, megszűnik az ellene való küzdelem és szubjektív tiltakozás, és a művészi téma is mint a megfellebbezhetetlen és megváltozhatatlan valóság objektív mozzanata, eleme van jelen az író tudatában. Ilyen körülmények között a művész feladata nem is lehet más Verga szerint, mint a művészi témáknak, a valóság objektív tényeinek, jelenségeinek az író szubjektív vonzódásaitól független, önmagának legjobban, leghitelesebben, megfelelő formában való ábrázolása. A művészi igazság ezáltal nem valamiféle felismerésben vagy eszményben keresendő, hanem a valóság önmagának való megfelelésében, s a műalkotás szépségét a kidolgozás révén a téma minél teljesebb megfelelése jelenti önmagával, amikor azt az érzést kelti, hogy önmaga hozta létre önmagát. Verga szavaival: „Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato e esser sorta come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine”.<sup>22</sup>

Fontosnak tartottuk egészében idézni ezt a részt, mert egyrészt megerősíti a fentebb mondottakat, másrészt azonban Vergára igen jellemző módon egyszerre problematikussá is teszi. Nemcsak a flaubert-i stílus-eszménytől különbözteti meg Vergát, hanem a naturalizmus személytelenség-felfogásától is, jóllehet vitathatatlanul a zolai naturalizmus eszméinek hatása érződik a megfogalmazásban. Mi az tehát, ami megkülönbözteti a naturalizmustól? Mindenekelőtt érdekes terminológiai bizonytalanságokat és ellentmondásokat találunk, amelyek nem írhatók egyszerűen annak a számlájára, hogy Vergának nem volt erős oldala az elmélet, az elméleti gondolkodás (mint ahogy nagyon sok kritikusa ezzel elintézettnek tekinti a kérdést). Nem zavarosságról vagy véletlenszerű, az átgondoltság hiányából fakadó ellentmondásokról van szó. Az alkotás (creazione) és az alkotó folyamat hangoztatása, az alkotó folyamat és az emberi szenvedélyek kibontakozási menetének „titokzatossága” (mistero) mind olyan mozzanatok, amelyek előzőleg is jelen voltak, és a későbbiekben is jelen lesznek Verga művészetéről vallott elképzeléseiben és konkrét művészi gyakorlatában, mint a forma megalkotásának azaz a művészi tevékenység központi aktusának mozzanatai.

Ez a felfogás viszont világosan desantctisi eredetű, s Vergához barátjának, Capuanának közvetítésével jutott el, aki a kortárs írók közül éppen Verga egyes műveinek elemzése révén bizonygatta a desantctisi felfogás igazát.<sup>23</sup> A forma mint a tartalom (attól elszakíthatatlan) belső rendező elve és megvalósítása tovább élt De Sanctisban Zolát méltató korszakában is, és Capuana belőle merítve hagyományozta tovább a naturalizmus eszméit terjesztő és népszerűsítő írásaiban. Vergával való levelezésében ilyen természetű kérdések gyakran felbukkannak, s nem egyszer éppen Verga lesz az, aki kivételes művészi érzékenységgel helyreigazítja barátja egyes naturalista jellegű kisiklásait.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> I. m. 168–169.

<sup>23</sup> Uo. 168.

<sup>24</sup> Vö. pl. amit a dialektus használatával kapcsolatban ír Capuanának. Közli: L. Russo: Giovanni Verga. Bari 1941. 385.

Verga tehát egyrészt megintcsak ösztönös művészi tájékozódásából kiindulva, másrészt az olasz esztétikai gondolkodás legjobb élő hagyományához kapcsolódva szűri meg és értelmezi a naturalizmus eszméit. Ezzel korántsem akarjuk azt mondani, hogy homogén ars poeticát dolgoz ki. Az ellentmondások ellentmondások maradnak akkor is, ha megvilágítjuk eredetüket. Mert a desantisi-capuanai értelemben vett „titokzatos alkotói folyamat” párhuzamba állítása szinte egyenértékűen azzal a „tudományos skrupulozitással”, amellyel a modern analízis „követi” vagy igyekszik követni a szenvedélyek kibontakozásának, érlelődésének, egymásra hatásának, összecsomósodásának „titokzatos folyamatát” ilyen módon és ebben a formában nem összeegyeztethető.<sup>25</sup>

Ugyancsak kissé furcsán kerülnek egymás mellé a műalkotás tökéletességéről, harmóniájáról vallott már ismertetett nézetek, s az olyan kérdéskérdések, hogy vajon az „emberi szív tudománya” képes lesz-e majd a képzelőerőt oly fokra emelni, hogy jövőben megírásra kerülő regények már csak majd maguk a „különféle tények” (fatti diversi = faites diverses) lesznek?<sup>26</sup>

Az összes mozzanatokot figyelembe véve nyilvánvaló, hogy három tendencia van jelen és viaskodik egymással a felszín alatt ebben a vergai ars poeticában. Az indítékot adó fő tendencia kétségkívül a naturalizmus, amely Verga figyelmét az objektív valóságra irányítja, a valóság adottként és megváltoztathatatlanul való elfogadását sugallja, valamint a személytelenség írói magatartását alakítja ki benne. Megfelelő olasz ösztönzések híján ugyancsak a naturalizmus kínál illetve nyújt az új módon értelmezett valóság ábrázolásához adekvátnak látszó modern eszközöket és módszereket, amelyek egyben talán alkalmasak is az írói szubjektív önkény kiküszöbölésére.

Verga azonban a naturalizmus nyújtotta lehetőségek mögött félig-meddig tudatosan egy új realizmus kialakításának lehetőségeit kutatja, kirekesztve a naturalizmus nem egy végkövetkeztetését vagy szükségszerű következményét. Nem helyezkedik az elvetés illetve szakítás álláspontjára az előző művészettel, a romantikával vagy romantikus realizmussal szemben: „Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti numerosi monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe allo sviluppo logico, necessario delle passioni, dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale.”<sup>27</sup> A lényeges különbséget mintha csak abban érzékelné, hogy nem a végkifejletre helyezi a súlyt, hanem az odavezető út logikusabb, tudományosabb elemzésére, végzettszerű determináltságának bemutatására, s közben nem veszi eléggé észre, hogy pontosan ez a végzettszerű determináltság gyökeresen más, mint az elődöknél érvényesülő meghatározottság, amely a mozgásban levő valóság követésében, tendenciáihoz való viszonyban jelentkezett, nála pedig egy mozdulatlanul és változatlanul tételzett valóság egyes összefüggéseinek a feltárásában.

Igen jellemző, hogy nem beszél a comte-i, taine-i és zolai meghatározókról sem, hiányzik mindenfajta szélesebb körű filozófiai és világnézeti megalapozás és keretbe foglalás; pontosan az, ami a naturalizmusban az ember meghatározottságát, determináltságát értelmezte. A Farinához írt levél megfogalmazásaiban meglehetősen tág teret ad az ember, az egyén autonómiájának éppen azért, hogy nem néz szembe a fentebb említett problémával. Figyelme itt

<sup>25</sup> G. Verga: Tutte le novelle. i. m. 168.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo.

mindenekelőtt mintha arra összpontosulna, hogyan lehet és kell élni a naturalizmus kínálta modern eszközökkel és módszerekkel, hogy egy nem egészen a naturalizmus értelmében vett (bár egyes részlet-fogalmazásaiban attól kölcsönzött) „tökéletes” műalkotás létrehozásában, megteremtésében hogyan alkalmazhatná azokat anélkül, hogy lemondana a romantika illetve a romantikus realizmus által kínált eszközökről. Ez a szinte önmagát teremtő „tökéletes” műalkotás létrehozására való törekvése a harmadik tendencia, amely ebben az ars poeticában érvényre jut, amennyiben, legalábbis elméletileg, teljesen közömbös számára mindaz, amit a műalkotás önmagán túl objektíven kifejez vagy kifejezhet, azaz a mű objektív világnézeti jelentése. Ez a tendencia nagyon közel viszi őt a l'art pour l'art művészi magatartásához, nem kis mértékben Flaubert-hez, akit pedig sok egyéb vonatkozásban kritikusan néz. Alkotói pályájának részletes elemzése közben majd látható lesz, hogy mennyi más mozzanat is alátámasztja, hogy Verga ez idő tájt valóban milyen intenzíven törekedett a l'art pour l'art eszmény megvalósítására.

A Farinához írott levél ars poeticája Verga világnézeti és etikai válságából született, amellyel természetszerűleg együtt járt addigi művészi gyakorlatának válsága is. Nem oldotta meg ezt a válságot, a világnézeti és etikai problémák tisztázására (pedig ez utóbbiak eddig mindenkor a legszorosabban összefonódtak ars poetica útkereséseivel) még csak kísérlet sem történik. A valóság érzete és tudata alapján (amelyben az egyetlen félreérthetetlenül világos pont a valóság adott és változhatatlan voltának elismerése és elfogadása) az ábrázolás új eszközeit és módszereit keresi romantikus reminiscenciák és l'art pour l'art tájékozódás közepette elsősorban a naturalizmus alapján. Ha a verizmust úgy értelmezzük, mint a romantika és a naturalizmus közötti átmenet irodalmát (erről a későbbiekben bővebben szólunk), akkor ez a levél Verga első verista jellegű dokumentuma. Belső bizonytalanságai, belső ellentmondásai, általános tájékozódásának egész jellege az eltérések ellenére is híven tükrözi az egész olasz verizmus elméleti és ars poetica irodalmának bizonytalanságait és ellentmondásait. Verga és a többiek között a leglényegesebben eltérő mozzanat a népi-paraszti téma felvétele és központba állítása (bár jelen esetben ars poeticájában még csak rész-mozzanatként jelentkezik), s e téren válik Verga — ha egyáltalán lehet iskoláról beszélni — a verista iskola fejevé, legkiemelkedőbb képviselőjévé.

Ha már most a Farinához írott levél ars poeticája alapján akarnánk vagy kellene jellemezni és megítélni Verga ez időbeli művészetét, nagyon nagy bajban lennénk. A *Vita dei campi* novelláinak művészi világa problémáiban is, de elsősorban eredményeiben összemérhetetlenül gazdagabb, összetettebb és mégis homogénabb, szervezettebb mint az ars poetica. Világnézeti, etikailag és művészileg körvonalazza és rendezi azt a világot és valóságot, amelynek tökéletes, összefüggő művészi megvalósítása a *Malavoglia család*.

Ismét világossá válik, hogy Verga számára nem az elméleti, ars poetica keresés hozza meg a művészi tisztázást, hanem konkrét alkotó munkáján keresztül jut el ars poetica kérdéseinek tisztázásához is. Az ars poetica számára sem nem programok, sem nem leszűrt és kikristályosított eredmények, alkotói normák, inkább csak problémafelvetések, a legjobb esetben munkahipotézisek.

A *Malavoglia család* c. regény tervei egyébként hosszan érlelődtek Vergában. Már 1875-ben dolgozik a *Padron 'Ntoni* c. vázlaton, amelyet a regény első megfogalmazott magvának tekinthetünk. Verga azonban be sem fejezte és

kiadatlanul hagyta. 1878-ban már konkrétan ír előkészületeiről, sőt a végleges címet is megírja Capuanának. Ugyanezen évben Salvatore Paolának egy egész regényciklus tervét vázolja fel, amelynek első kötete éppen a *Mala voglia család* lenne.

Nyilvánvaló, hogy átható érdeklődési folyamatnak kellett végbemennie a Farinához írt levéltől a regényciklus tervének kidolgozásáig. A regényciklushoz az első ötletet nézetünk szerint Balzacból merítette (és érdekes, hogy ez mennyire elkerülte kritikusaiknak figyelmét). Ciklusának eredetileg a *Marea* (árapály, tengerár) címet akarta adni. Nos éppen Balzacnál olvashatta a *Comédie humaine* előszavában: „... az egész társadalmat mozgása roppant hullámverésben megragadva ábrázolom...”<sup>28</sup> Verga is kora olasz társadalmának ezt a roppant hullámverését kívánta ábrázolni, jobban mondva erre készült. Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy elképzelésének körvonalazásában már korántsem tudott Balzac nyomdokain haladni. Balzacnál a társadalom mozgása történelmi mozgás, a hullámzás is a történelem hullámzása, maga Balzac is nem véletlenül hivatkozik előszavában annyiszor a történetírókkal való párhuzamra. Alakjainak, szituációinak belső lényegét éppen a történetiségen alapuló tipológia adja meg. Verga eszmefuttatásaiból azonban éppen a történetiség érzékelése és eszméje hiányzik, mint ahogy művei nagy részében is igen problematikus és meglehetősen összekuszált formában jelentkezik a történetiség mozzanata. Még kevésbé választotta jellegül (mint Balzac tette) Bonald szavait: „Az írónak erkölcsi és politikai téren megállapodott véleményének kell lennie, s magát az emberek nevelőjének kell tekintenie; mert arra nincs szükségük az embereknek, hogy kételkedni tanítsák őket”.<sup>29</sup> Sőt Balzac egyenesen az író törvényévé emeli e szavakat, legyen az „akár monarchikus, akár demokratikus gondolkodású”.<sup>30</sup> Verga a személytelenség elve alapján igyekszik gondosan kirekeszteni műveiből szubjektív politikai nézeteit, egyáltalán a politika igen kis szerepet játszik az érett Verga műveiben és életében is. (Egy esetben némi öniróniával „codino”-nak nevezi magát politikai tekintetben — a kifejezés értelmének részletes elemzése azonban most nem ide tartozik.) Ars poeticáiban a nevelésről sem beszél, a l'art pour l'art művészet irányába való tájékozódása ezt ki is zárja. Balzac keresi a társadalmi mozgás értelmét, fő tendenciáit és végkövetkeztetésre akar jutni. Verga tudatában viszont elhomályosult a valóságos történelmi és társadalmi mozgás értelme, s ez nem egyéni fogyatékosága, sokkal inkább és elsődlegesen koráé, társadalmáé a kapitalizmus extenzív kiterjeszkedésének és stabilitásának időszakában.

A vergai regényciklus első elképzelésében, amely egyes köteteiben a társadalom egy-egy karakterisztikus figuráját akarja bemutatni a rongyszedőtől kezdve a miniszteren át a művészig, a társadalmi mozgás másként jelentkezik, mint Balzacnál. Alapja a darwinista ihletésű és a naturalisták által nagyon kedvelt „harc az életért”, a létért való küzdelem (struggle for life), de néhány sorral odébb szinte minden átmenet nélkül már „gondviselészerű harcnak” nevezi (lotta provvidenziale), amely az „emberiséget minden vágyon, sikeren és balszerencsén át és azok révén az igazság eredményeihez vezeti”.<sup>31</sup> Ködös és

<sup>28</sup> Magyarul: A világirodalom ars poeticái. Budapest 1965. 263.

<sup>29</sup> Uo. 262.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> Közli: Giuseppe Villaroel. „Giornale dell'Isola”. Catania 28 gennaio 1922.



— valljuk be — kissé zavaros megfogalmazás és a továbbiakban sem tisztázza. Sorai közül annyi mindenesetre kiolvasható, hogy a létért való küzdelem statikus állapotát igyekeznek feloldani valami értelmes mozgássá, amely valamiféle igazsághoz vezet, de hogy hogyan és hogy miben is áll ez az igazság, arról nem tudunk meg semmit. Feltehetőleg arról van szó, hogy Verga enyhíteni akarta első, nagyon naturalista ízű megfogalmazását, ő ugyanis a számos eszmei hatás és átvétel ellenére sem akarja magát naturalistának tekinteni. Ugyanebben a levelében realistának minősíti művészetét, bár a hozzáfűzött magyarázat ekkor sem mentes bizonyos kettősségtől. Művészi eszközeiről nagyon szűkszavúan nyilatkozik, mint aki még maga sem lát tisztán („Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale con mezzi adatti”).<sup>32</sup> Szemléleti bizonytalankodását az is tanúsítja, hogy megváltoztatja a ciklus címét *I vinti-re* (A legyőzöttek). A címadás arra enged következtetni, hogy nem sikerült megfelelően értelmeznie azt a bizonyos „igazsághoz vezető providenciális harcot”, s hogy rádöbben, hogy a létért való küzdelemben úgyszólván mindenki elbukik, alulmarad. A változtatáshoz nemcsak s talán elsősorban nem is spekulatív úton jutott el, hanem megfigyelései és alkotói tapasztalatai alapján és különösen a *Malavoglia család* írása közben az alakok és szituációk szinte függetlenül, öntörvényű mozgása és logikája hatott rá. E regény megjelenését kíséri egy előszó, amelyben tőle szokatlan részletességgel (három és fél nyomtatott oldal!) foglalkozik ciklusa elméleti megalapozásával, művészi célkitűzésével (1881).

Ebben az előszóban a ciklus felvázolása kétségtelenül emlékeztet Zola *Rougon-Macquart*-jára, különösen ha tekintetbe vesszük, hogy a *Mastro don Gesualdo* kötet és a *Duchessa di Leyra* kötet között még a családi folytonosság számai is adottak (hogy tovább hogyan alakult volna, nem tudjuk, mert már a *Duchessa di Leyra*-ból is csak alig két fejezet készült el). Az előszó egyebekben egészen más problémafelvetéseket tartalmaz, mint a *Rougon-Macquart* ciklus előszava. Nyomát sem találjuk benne az alkati, átöröklési és miliő-motivációnak, sem pedig olyan tudatos történelmi-társadalmi körülhatárolásnak, mint Zolánál.

A társadalom itt általában az életért, a jólétért, az ambíciókért vívott harc, amelyben a társadalom minden rétege egyaránt részt vesz. Fnyyiben semmi lényegesen új a Paolához írt levélhez képest. Az igazsághoz vezető providenciális harc ködös említése helyett azonban most már pontosabban fogalmaz. Az igazság kifejezést a haladás (progresso) váltja fel, s az egész emberiség fejlődésének távlati képe az „il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile” . . . „per raggiungere la conquista del progresso”.<sup>33</sup> Ez a haladás a pozitívista korszak tipikus „progresszió”-eszméje, a 48 utáni liberalizmus optimista illúziója, a tőkés civilizáció és humanitárizmus fetisizált mítosza, amely csak arra volt jó, hogy megnyugtassa, leszerelje, áltassa azokat, akik egyre inkább megérezték a kapitalizmus éleződő ellentmondásait, s hogy kényelmes életszemléletet biztosítson a burzsoázia tevékenységének. Verga elfogadja és magáévá teszi a haladásnak ezt a mítoszáit, valóságos dicshimnusz zeng hozzá. Igaz, a haladáshoz vezető végzetszerű út elsősorban távlatból, nagy egészét tekintve nagyszerű, gazdag eredményekben oldja fel az ellentmondásokat, ad értelmet az életért és a jólétért folytatott harcnak. Közélről

<sup>32</sup> Uo.

<sup>33</sup> G. Verga: *I Malavoglia*. Milano 1939. 8.

már nem ilyen kedvező a kép, bár a szakadatlan haladás délibábja tovább fénylik, és indokolttá és elfogadhatóvá tesz mindent, jót, rosszat egyaránt („quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va”).<sup>34</sup> Verga azt is elkerülhetetlennek és szükségszerűnek tartja, hogy a szakadatlan haladás nagy áradatának áldozatai is vannak szép számmal (vinti) és természetszerűleg győztesei is. Csakhogy, mint mondja, a mai győztesek lesznek a holnapi legyőzöttek.<sup>35</sup>

Ennek alapján viszont arra a következtetésre kell jutnunk, hogy ki előbb, ki utóbb, idő kérdése csupán, de végeredményben mindenki legyőzött lesz. Így kerül önmagával is ellentmondásba Verga, amikor az üres haladás-mítoszt elfogadva próbál közelíteni a valóság tényeihez. Verga érdeme az, hogy nyitva hagyja ezt az ellentmondást, nem akarja elleplezni, kompromiszsumosan feloldani. Nem mint gondolkodónak az érdeme, hanem mint embernek és mint művésznek. Maga sem volt tudatában annak, hogy milyen óriási jelentősége van ennek a nyitvahagyott ellentmondásnak: ez ugyanis kora és társadalma egyik jellegzetes vonása vagyis a társadalomról alkotott kép, polgári tudat és a társadalom tényleges valósága közötti ellentmondás egy olyan időszakban, amikor ez a társadalom a tőkés „haladás” jegyében egyre nagyobb számban termeli az áldozatokat, a „legyőzötteket”, s amely az erényeket is vétkekké, bűnökké változtatja, mint ahogy a „ricerca del meglio”, a jobb keresése, jobbra törekvés — a ciklus vezérmotívuma — katasztrófák, egyéni tragédiák előidézőjévé válik.<sup>36</sup>

Hogyan látja Verga az író helyét ebben a társadalomban és miben látja funkcióját? Az író „megfigyelő”, akit a többiekhez hasonlóan sodor magával az áradat, a „haladás” folyama, de csak neki, a „megfigyelőnek van joga érdeklődni a gyengék, a „legyőzöttek” iránt.<sup>37</sup> A „legyőzöttek” ügye tehát nem társadalmi ügy és érdek, hanem az író, a „megfigyelő” személyes ügye, szinte privilégiuma. S ha most arra a kérdésre keresünk választ, hogy mi a célja, mi az értelme ennek az írói érdeklődésnek a legyőzöttek iránt, látszólag meglepő feleletet olvashatunk ki Verga soraiból: az érdeklődés célja és értelme csak művészi, művészi szempontú lehet, mert az írónak nincsen joga ítélni, ítéletet mondani a valóság által elébe tárt látványról („Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo”).<sup>38</sup> Nincs tehát joga, de nyugodtan úgy is mondhatnánk, hogy nincs is kritériuma az ítéletalkotáshoz, az értékeléshez és az értelmezéshez. Verga úgy látja, hogy a valóságot kizárólag a művészetén keresztül, a művészet formájában kell és szabad megragadni, értelmezni, mégpedig azért, hogy minél hitelesebben és tökéletesebben olyanak ábrázoljuk, amilyenek voltak, vagy amilyeneknek lennie kellett volna. És ez nem kevés, hanem nagyon is sok, fűzi hozzá Verga („... è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere”).<sup>39</sup> A döntő mozzanat tehát — sőt az író számára szinte kizárólagos mozzanat — a megfigyelt valóságnak a maga mivoltában történő tökéletes művészi megformálása. Vagyis a művészet így

<sup>34</sup> Uo. 9.

<sup>35</sup> Uo.

<sup>36</sup> Uo. és uo. 7.

<sup>37</sup> Uo. 9.

<sup>38</sup> Uo. 10.

<sup>39</sup> Uo.

lényege szerint önmagáért való, a valóság pedig a művészetért van, az igazság csak a művészetben van, csak mint művészi igazság létezik. Az elmélet, az ars poetica terén ebben áll a vergai verizmus lényege. Ez különbözteti meg őt a legtöbb olasz veristától, és művészi gyakorlatát is ez különíti el a naturalistáktól. Ennek a vergai célnak és eszménynek a megvalósítása roppant differenciált művészi érzékenységet és eszközöket igényel, az egyszerű „documento umano”, a pusztán tudományos megfigyelés és analízis, a prekoncepiált értelmezési elvek nem elegendőek. Verga ugyan használja még a „reprodukción” kifejezést, de megváltoztatja tartalmát és értelmét. A pontos reprodukció most a tartalom formává és a formának tartalomává válását, egymás kölcsönös és tökéletes átlényegítését jelenti („Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale”).<sup>40</sup>

Tömörre fogva nagy vonalakban meg is határozza, hogy mire is kell különösen ügyelni az eltérő társadalmi környezetek ábrázolásában: pl. más tipológiát kell alkalmazni, más nyelvi megoldásokat kell kidolgozni stb.<sup>41</sup> Mindezt azért érdemes szem előtt tartani, mert csak így kerülhetjük el azt a veszélyt, hogy Verga egyik vagy másik művének a megoldásait idealizáljuk és kérjük számon azokban is, amelyekben Verga éppen hogy más megoldásokra törekedett mégpedig nem önkényes megfontolások alapján. Érvényesítenünk kell majd ezt a szempontot a *Malavoglia család* és a *Mastro don Gesualdo* elemzésében és összevetésében is, annyival is inkább, mert ebben a vonatkozásban adódott a legtöbb félreértés.

Más szempontból is nagyon figyelemreméltó ez a vergai ars poetica. Míg fiatalkori regényei után etikai vívódásai nyomán jutott el a néphez mintegy megoldást, gyógyulást keresve, most egyrészt a népi élet tapasztalatainak tanulmányozása után, másrészt etikai válságának a művészetben, mint legmagasabb fokú és egyedül lehetséges etikumban (Verga elképzelése szerint) való megoldása után újra célul tűzi ki magának a társadalom felsőbb régióinak az ábrázolását is az egész olasz valóság művészi újraértelmezése érdekében (s csak sajnálhatjuk, hogy művészi ereje kimerült, mire odáig juthatott volna). Lényeges ez, mert még jobban aláhúzza, hogy legérettebb ars poeticája korántsem provinciális vagy regionális színezetű és szempontú, tehát nem szabad Vergát a regionális írók közé sorolni. Ki kell emelnünk azt, hogy ez az ars poeticája úgy ahogy van, gyengéivel együtt is, a Manzoni utáni olasz realizmus legjelentékenyebb, legpotenciálisabb ars poétikája. Ereje elsősorban nem ebben a szűkre szabott elméleti formájában mutatkozik meg igazán, hanem abban a konkrét művészi alkotómunkában, amelyből részint elvonatkoztatódott, s amelyet ugyanakkor meglepő eredmények elérésére tett képessé. Elért művészi eredményei összehasonlíthatatlanul többet adnak és messzebbre mutatnak most is mint az ars poetica, de ennek most minden előzőnél nagyobb szerepe volt az eredmények elérésében.

Végül számos más kérdés közül még csak egyet említenék meg. Azt a félreértést, amely Verga érett művei körül keletkezett. Eddigi elemzésünk világosan azt bizonyította, hogy Verga ars poeticáiból egyre tudatosabban

<sup>40</sup> Uo. 8.

<sup>41</sup> Uo.

maradt ki minden társadalmi és etikai polemizáló szándék és mozzanat. Műveit nagyon sokan mégis nagy hatású társadalmi polémiának érzik, néhányan pedig, az ellenkező póluson, arisztokratikus, paternalista magatartás körvonalait látják kirajzolódni a népről írott műveiben. Meggyőzően bizonyított álláspontot természetesen csak a konkrét művek elemzése alapján alakíthatnánk ki. Most egyrészt csak annyit bocsátunk előre, hogy Verga úgyszólván nem tehetett róla, ha az általa csupán a művészi tökélyre való törekvés szándékával ábrázolt valóság a maga tényleges és igaz voltában az egyesült Olaszország feudál-kapitalista struktúrájával szemben a legélesebb és leghatékonyabb polémia lett, másrészt annyit, hogy Vergának sem szándékában, sem alkotói gyakorlatában nyoma sincsen semmiféle paternalista magatartásnak. Legnagyobb eredménye a népábrázolásban, hogy talán még Manzoni is túlszárnyalva a maga teljes autonómiájában ábrázolta a népet. De hadd hivatkozzunk Verga szavaira, amelyeket utolsó jelentős művéhez (*Dal tuo al mio*) írt előszavából olvashatunk (1906) válaszul azoknak, akik ezt a 'művét is polemikus műnek értelmezték: „... non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte. Se il teatro e la novella col descrivere la vita qual'è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in pro degli umili e dei diseredati . . .”<sup>42</sup> Az öreg Verga alkotói pályája végén ismét szemben találta magát azal a problémával, amely már a 16 éves korában írt *Amore e patria* c. regényében is felvetődött művészete funkciójával, objektív jelentésével kapcsolatban: „Era quella candida rinunzia a tutti i diritti dell'umanità che nella prostrazione, nell'avvilimento di tutti i sentimenti considerandosi senza rammarico come segregata dal resto della società, può sembrare l'ironia la più sanguinosa lanciata all' egoismo di quella società, eppure non è che la triste ma ingenua convinzione di quello stato miserando”.<sup>43</sup> Éppen ennek a problémának a megléte teszi elengedhetlenné, hogy ars poeticáit művészete szempontjából csak megközelítőeknek, tájékoztató jellegűeknek tekintsük, s mindenekelőtt eredeti spontán művészi ihletését és kiteljesedését vizsgáljuk műveiben.

<sup>42</sup> G. Verga: Tutte le novelle. i. m. 331.

<sup>43</sup> L. Sallay G.: Verga pályakezdése. Filológiai Közlöny 1960. 3—4. sz. 393.

## Rubén Darío a századvégi Spanyolországról és a spanyol modernizmusról

HORÁNYI MÁTYÁS

A spanyol irodalomnak a századfordulón kezdődő „második aranykorát” két bonyolult, mindmáig sok vitát kiváltó s többnyire pontatlanul, egymással való összefüggésük tisztázása nélkül értelmezett átfogó szellemi áramlat, a modernizmus és a spanyol történelem sorsfordulójáról 1898-asnak elnevezett irányzat indította el. Kivétel nélkül minden kritikus és irodalomtörténész egyetért e két irányzat máig ható rendkívüli jelentőségében, de a két irányzat mibenlétét, konkrét történeti jelentőségét és főként egymással való kapcsolatát igen különbözően ítélik meg.

A két irányzat viszonyának vizsgálatában természetesen némi nehézséget jelent, hogy a „98-as generáció” kizárólag spanyol jelenség, a modernizmus viszont minden spanyol nyelvű ország irodalmának közös jelensége volt. Az utóbbi az amerikai kontinensen lényegesen korábban alakult ki, mint Spanyolországban, s ezért Spanyolország és az egykori gyarmatok kapcsolatainak történetében először fordulhatott elő, hogy az „anyaország” irodalmi fejlődésére erőteljesen hatott egy tengerentúli áramlat. Ez a körülmény azonban csak azok számára nehézség, akik a spanyol fejlődést többé-kevésbé önelvű alapon igyekeznek magyarázni, illetve vonakodnak elismerni az Új Világ hatásának valóságos mértékét. E tekintetben jellemző, hogy egyes irodalomtörténetek az amerikai modernizmus kiemelkedő képviselőjét, a spanyol fejlődésre jelentősen ható Rubén Daríót mintegy kisajátítva spanyol szerzőként tárgyalják, mások pedig szerepének józan és mélyreható vizsgálata nélkül sommásan említik.

A modernizmus és a „98-as nemzedék” helyes megítélésének másik nehézsége, hogy mindkét esetben rendkívül összetett tendenciáról van szó, amelyek nem alkotnak meghatározott ideológiával és poétikával rendelkező iskolát, sokféle hatást olvasztanak magukba, képviselőiket jelentékeny szemléletbeli és művészi különbségek választják el egymástól, s a két elnevezés egy széles körű, nemcsak irodalmi megújulás korszakát jelzi.

A két irányzat megfelelő történeti elemzésének fő akadályja azonban az a máig kísértő téves felfogás, hogy a „98-as nemzedéket” elsősorban valamiféle történelmi-társadalmi szemlélet, a modernizmust pedig főként az esztétizmus magatartása jellemzi, ami mindenekelőtt a költészet területén érvényesült.

Kétségtelen tény azonban, hogy a századforduló spanyol irodalmában az újat, a modernet, szorosan vett művészi értelemben is a „98-asok” képviselték, a modernistáknak tekintett írók, mint Salvador Rueda, Villaespesa, Manuel Machado, csak másodrangú szerepet játszottak. Másrészt a dél-amerikai modernizmus sem tekinthető pusztán a művészi kifejező eszközöket megújító írók kizárólagosan esztétikai törekvésének, hiszen legújabbban egyre

inkább felismeri a kritika José Martínak az egész latin-amerikai fejlődésre gyakorolt jelentős hatását,<sup>1</sup> s kronológiai elsőbbsége, a Daríoénál lényegesen szélesebb körű amerikai hatása, s magára Darióra gyakorolt befolyása miatt sokkal inkább tekinthető a modernizmus „atyjának”, mint a modernizmusnak csak bizonyos tendenciáit szintetizáló Darío, akit pedig a konvencionális irodalomtörténet a tényekkel határozott ellentétben a modernizmus kezdeményezőjének tekint. Martí pedig, a kubai függetlenségi háború hőst és vezetőjét, Dél-Amerika tényleges politikai, gazdasági és kulturális önállósodásának ideológusát valóban nem lehet a „98-asokkal” ellentétben az ún. modernista esztétizmus képviselőjének tekinteni.

A spanyol „98-asok” közül Unamunót és Antonio Machadót főként azért nem szokás modernistának tekinteni, mert történeti és ideológiai érdeklődésük mellett rendkívül erős száakkal kapcsolódnak a spanyol hagyományokhoz. A legújabb kritika azonban éppen olyan értelemben vizsgálja felül a hagyományos modernizmus-fogalmat, hogy annak egyik legfontosabb törekvése és hivatása a hagyományokra is építő és jellegzetesen dél-amerikai irodalom megteremtése volt.<sup>2</sup>

Ezek után világos, hogy a két irányzat értékelésében a lehetséges legnagyobb tévedést azok követték el, akik a modernizmus és a „98-as generáció” törekvéseit lényegüket tekintve egymással ellentétesnek ítélték meg.<sup>3</sup>

Nyilvánvaló, hogy a két elnevezés valóságos történeti és irodalomtörténeti tényeket fed, az irodalomkritika — ha gyakran pontatlanul is — mindkettőt széleskörűen alkalmazza, tehát a két terminus alkalmatlanságára és helyettesítésére nem lehet gondolni. A velük kapcsolatban felmerülő problémákat egy rövid írás keretében szintén nem lehet komoly vizsgálat tárgyává tenni. Érdemes azonban felhívni a figyelmet a spanyol modernizmus és a „98-as nemzedék” születésének koronatanújára, az újságíró Rubén Darióra, aki mint a nagytekintélyű Buenos-Aires-i *La Nación* munkatársa, amerikai olvasóit a századvégi Spanyolország kulturális, társadalmi és gazdasági helyzetéről sokoldalúan tájékoztatta. Az *España contemporánea* címen kötetbe gyűjtött s kellően nem méltatott írásai a két irányzat kulcskérdéseinek vizsgálatához hiteles és fontos támpontokat nyújtanak.

\*

A modernizmus vezéregyéniségének tekintett Rubén Darío 1898 végén, vagyis akkor érkezett másodízben Spanyolországba, amikor az utolsó spanyol gyarmatok elvesztése, az évszázados nagyhatalmi politika végleges összeomlása hőséges okot szolgáltatott a széles körű és mély nemzeti önvizsgálatra. Abban az évben, amely nevet adott a spanyol irodalom ekkoriban születő új, nagy nemzedékének, a „98-as generációnak”, s amikor a modernizmus értékről és létjogosultságáról már a spanyol lapokban is hevesen vitatkoztak. Darío

<sup>1</sup> L. Manuel Pedro Gonzáles tanulmányait, elsősorban: En el centenario de Rubén Darío (Deslindes indeclinables). Casa de las Américas 1967. N° 42.

<sup>2</sup> Manuel Pedro Gonzáles: i. m. továbbá: Gianni Toti: Hipótesis cuadricontinental para una interpretación antideologista y estilística de Rubén Darío. Casa de las Américas 1967. N° 42.

<sup>3</sup> Pedro Salinas: El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus. Literatura española del siglo XX. Méjico 1949; Pedro Laín Entralgo: La generación del noventa y ocho. Madrid 1945; Guillermo Díaz—Plaja: Modernismo frente a noventa y ocho. Madrid 1951.

tehát közvetlen közlelől, de a kívülállól, a külföldi önállóságával ítélhette meg a nagy megújulás kezdeti jeleit és indítókat.

Darío rokonként érkezett az óhazába, hiszen a közös nyelv és a nyelven keresztül részben közös kulturális hagyomány miatt Spanyolországban otthonosan érezhette magát. A spanyol nép iránti mélységes rokonszenvének ismételt hangot is adott:

„Antes de concluir estas líneas debo declarar que no creo sea yo sospechoso de falta de afectos a España. He probado mis simpatías de manera que no admite el caso discusión.”<sup>4</sup>

„Y en cuanto a vos, don Alonso Quijano el Bueno, ya sabéis que siempre estaré de vuestro lado.”<sup>5</sup>

Darío mégis sok cikkében jelét adja, hogy nem azonosul a spanyol környezettel, hanem öntudatos dél-amerikaként viselkedik, sőt büszke arra, hogy a világvárosi, a modern Buenos-Aires küldötte a világtól elmaradt, öreg Spanyolországban:

„Buenos Aires! Hay que mirarlo de lejos para apreciarlo mejor.”<sup>6</sup>

„. . . me voy a mi casa pensando en la »azul y blanca« de Obligado, a escribir, contento de mi continente, y de la capital de mi continente, para mi diario.”<sup>7</sup>

„Allí entre nosotros solemos quejarnos. Yo ya no me quejo. Aguardemos nuestro otoño. Oh! argentinos, creed y esperad en ese gran Buenos Aires.”<sup>8</sup>

Az *España contemporánea* kulcsát, a tudósító, fűrkésző Darío szemléletmódjának alapvető indítékait ismerhetjük fel a spanyolok iránti rokonszenv és a dél-amerikai öntudat tudatos elkülönítésében. Darío nem azért érkezett Spanyolországba, hogy a távoli virágkor emlékeiről költői impressziókat gyűjtson, hanem azért, hogy felmérje az élő Spanyolország valóságos társadalmi és kulturális helyzetét, azért, hogy olvasóit az objektív igazságról tájékoztassa. Madridról írott cikkében ezt világosan meg is fogalmazta:

„. . . no he de engañar a los españoles de América, y a todos los que me lean. *La Nación* me ha envidado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta. Por eso me informo de todas partes . . .”<sup>9</sup>

Ez a nyílt, bírálatra kész álláspont, az élet minden területét felölelő kíváncsiság, a jelenségeket egységben, egy nép fejlődési lehetőségeinek s a kor általános fejlődésével való lépéstartásának szemszögéből való vizsgálata a századvégi Spanyolországban még meglehetősen új, s egy modernista költő részéről meglepő magatartásnak számíthatott. Éppen azért, mert a modernség, a korszerűség az óceánon innen és túl még nem ugyanazt jelentette.

Az irodalomkritikában még ma is gyakran felbukkan az a történetietlen álláspont, hogy Rubén Darío az 1883-ban Chilében kiadott *Azul* című kötetével vált a modernizmus kezdeményezőjévé, s gyakran megfélekedeznek arról, hogy a másfél évtizeddel későbbi Darío nem volt azonos a modern költészet külsőséges, egzotikus szépségeitől megrészegült fiatal költővel. Még inkább így volt ez a századvégi Spanyolországban, ahol az irodalmi modernség egyik

<sup>4</sup> España contemporánea. Paris, Garnier 1921. 30.

<sup>5</sup> I. m. 124.

<sup>6</sup> I. m. 31.

<sup>7</sup> I. m. 69.

<sup>8</sup> I. m. 216.

<sup>9</sup> I. m. 30.

legjelentősebb addigi fegyvertényének a konzervatív, de nyílt szellemű Juan Valera cikkét tekintették, amelyben felfedezte az *Azul* költőjét.

Pedig Latin-Amerikában általában, s költészetének minden ellentmondásossága ellenére maga Rubén Darío is, sokkal tágabb értelemben fogták fel a modernséget, mintsem hogy azt pusztán a költészetre, s annak is elsősorban esztétikai aspektusaira lehetne alkalmazni. A modernség Darío szerint nem egyszerűen új stílust, hanem általános haladást jelentett az irodalomban éppúgy, mint a társadalmi élet minden területén. Nem lehet eleget idézni e tekintetben a modern spanyol nyelvű költészet legnagyobb ismerőjének, Federico de Onísnek még 1934-ben tett megállapítását, mely szerint:

„El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.”<sup>10</sup>

Az *España contemporánea* cikkeit olvasva lehetetlen nem észrevenni Dariónak az általános haladás szükségességéről és értelméről alkotott meggyőződését. E cikkei éppen ezért nemcsak a spanyol viszonyok felmérése, hanem Rubén Darío emberi és költői fejlődése szempontjából is sokatmondóak, s arra készítetnek, hogy a *Prosas profanas* könnyelműen pózoló bevezetőjének ekkoriban írott, sokat idézett, pesszimista kicsengésű kitételét ne fenntartás nélkül fogadjuk: „yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”.

Darío a spanyol viszonyokat abban a biztos tudatban bírálja, hogy Amerikában, vagy legalábbis Buenos Airesben jelentős és egészséges fejlődés folytán sokkal előbbre tartanak, mint az óhazában. Ezért oly határozott az állásfoglalása irodalomtörténeti szempontból egyik legérdekesebb cikkében, az *El modernismo* címűben.

Ebben kategorikusan állapítja meg, hogy hiába írnak folytonosan a madridi lapok modernizmusról, dekadensekről, esztétákról és prerafaelistákról, Katalónia kivételével sem Madridban, sem másutt Spanyolországban semmi nyoma a modernizmus szellemének. A magyarázatot elsősorban az általános tájékozatlanságban, az idegen nyelvek ismeretének és a kellő szellemi kíváncsiságnak a hiányában látja. Az írók nem tartanak lépést a külföldi irodalmakkal, s alig van könyvkereskedés, ahol jó külföldi művekhez lehetne hozzájutni. Darío szerint spanyol modernizmusról nem, csak egy meg nem értett divat visszfényéről lehet beszélni.

A spanyol irodalom nagy megújítói csak néhány év múlva publikálták első jelentős műveiket. Ezért Darío csak Valle-Inclánt említhette, akit „csodálatos formaművészetéért” dekadensnek minősítettek, s Benaventét, akit — úgy tűnik — nem sokra tartott, mert szerinte, ha gondolkodott, Shakespeare-t, ha mosolygott vagy gúnyolt, a párizsi divatokat követte.

Az elmaradt, érdektelen és eszmények nélküli spanyol szellemi élettel az új amerikai generáció roppant haladásvágyát („inmenso deseo de progreso”) és lelkesedését állítja szembe a világ különböző nemzeteivel való anyagi és szellemi csere előmozdításáért. A nagy íróktól erőt, jellegzetes karaktert, és mindenekelőtt igen nagy műveltséget vár el. A modernséget nem meghatározott recept, poétika vagy technika szemszögéből ítéli meg, hanem elsősorban

<sup>10</sup> Antología de la poesía española e Hispanoamericana. New York, Las Américas Publishing Company 1961. 2. kiad. XV.



az írói hitel és a művészi alkotás minősége szempontjából. A dél-amerikai hagyományok kötöttségein felülemelkedett írók közt Lugones és Jaimes Freyre mellett például Sicardit említi egy figyelemreméltó megjegyzéssel:

„... esto no será modernismo, pero es *verdad*, es realidad de una vida nueva, certificación de la viva fuerza de un continente.”<sup>11</sup>

Tehát a jelentős írónak Darío szerint az új valóságot kell igaz módon megragadnia. Egy ilyen kijelentés az ő tollán természetesen nem valami realista poétika megnyilvánulása, de feltétlenül azt jelenti, hogy Darío a korszerű írók csak úgy tudja elképzelni, hogy művei a kor eleven valóságában gyökerezzenek.

A felszínes, külsőséges modernizmustól többször is elhatárolja magát, s világos, hogy számára nem a modernizmus címszava a fontos:

„Hoy no se hace modernismo — ni se ha hecho nunca — con simples juegos de palabras y de ritmos”.

„... nuestro modernismo, si es que así puede llamarse”<sup>12</sup>

A lényegét az általános felemelkedésben és haladásban látja, s e tekintetben Amerika az ő szemében sokkal előbbre tartott, mint Spanyolország. Az *España contemporánea* kötet cikkeinek ez a szemlélet és ez a párhuzam a lényege, amelyet Darío az egykorú spanyol élet jelenségeinek széles skálájával kapcsolatban fejt ki.

Darío Barcelonában lépett először spanyol földre egy Buenos Airesből érkező hajóról. Tisztában volt vele, hogy Katalónia kulturális és társadalmi élete lényegesen különbözik Spanyolország többi területeitől. Mégis meglepte, amit látott, s modernség-felfogására jellemző, hogy mi ragadta meg a figyelmét.

Közvetlenül a megérkezés után örömmel vegyült el a pezsgő, eleven városi élet forgatagában, s az volt az első impressziója, hogy a város történelmi levegője felett a modernség atmoszférája, a jövő előszele uralkodik („triunfa un viento moderno que trae algo de porvenir”).<sup>13</sup> Betért a Café Colónba, s feltűnt neki, hogy a kávéházban nem lévén üres asztal, egy munkásruhájú férfi teljes természetességgel foglalt helyet két elegáns idegen úr társaságában, akik szintén természetesnek tekintették a dolgot, s zavartalanul folytatták előbbi társalgásukat. A lelkes Darío a mindennapi élet eme apró jelenetében a barcelonai munkásság meglepő öntudatának és a demokratikus életforma megvalósulásának jelét látta.

Barcelonáról írott cikkében viszonylag részletesen s rokonszenvennel számol be a munkásság szervezkedéséről, az anarchizmus térhódításáról, a nagy visszhangot kiváltó merényletekről, melyek nyomán a város felett emelkedő Monjuich-erődben az inkvizíció napjaira emlékeztető szörnyű vallatásoknak vetették alá a gyanúsítottakat. Dariót a munkásság öntudatán kívül megfogta, hogy a barcelonai munkás tud olvasni, s vitáiban mindennapos téma a társadalmi forradalom.

A társadalmi viszonyokban tükröződő modernséget ismerte fel a barcelonai szellemi életben is. Abban, hogy a barcelonai utcákat művészi plakátok tarkítják, hogy rengeteg a legjobb világszínvonalon nyomtatott és illusztrált könyv és folyóirat, hogy a művészeti életben sok az értékes új kezdeményezés. Barcelonai tapasztalatait úgy összegezi, hogy ez a város kitérte ablakait a

<sup>11</sup> I. m. 314.

<sup>12</sup> I. m. 315.

<sup>13</sup> I. m. 10.

világra, s benne olyan művészek, mint a sokoldalú Rusiñol tevékenysége a modern élet győzelmét, a jövő ígérését jelenti.

Egészen más képet fest Darío útjának következő állomásáról, Madridról. Már barcelonai beszámolójában megírta, hogy tudta előre, Madridban egészen más kép fogja várni („en Madrid me encontraré en otra atmósfera.”).<sup>14</sup> Vizsgálódásainak kritériumai azonban nem változtak. Barcelonáról azt írta, hogy az új élet ereje ott társadalmi és szellemi értelemben érvényesül („sociológica y mentalmente”)<sup>15</sup>. Ugyanez a kettős szempont, a társadalmi és szellemi vezérli Madridban is.

Itt azonban nem a munkásság öntudata, egy új demokratikus életrend csírái hívják fel figyelmét, hanem Madrid változatlansága („Madrid es invariable en su espíritu.”)<sup>16</sup>, a madridiak Quevedóra emlékeztető fecsegő emberkarikatúrái, a koldusok és munkátlanok sokasága, s az a feltűnő jelenség, hogy a modern technika egyetlen madridi újdonsága, a villamos mellett Madrid belvárosában is látni ökrös szekeret.

Mindennél megdöbbenőbb tapasztalata volt azonban, hogy a spanyol történelem nagy sorsfordulója, az 1898-as kubai vereség Madridban teljes közönnyel találkozott („... pues aquí podría decirse que la caída no tuviera resonancia.”).<sup>17</sup> Az ország egykori nagyjai betegek, öregek, csalódottak, s nincs, aki helyükbe lépjen.

A legyőzött, beteg ország közállapotaiért Darío a vezető rétegeket teszi felelőssé, amelyeket előző cikkében egy barcelonait idézve „madridi semmittevőknek” nevezett („la capa holgazana de Madrid”).<sup>18</sup> A baj felülről jött („El mal vino de arriba”)<sup>19</sup> — írja Darío —, a madridiak morális közönyéért a vezetők a felelősek, s most a hiábavaló vádaskodás helyett ideje lenne reális kivezető úton gondolkodni.

A madridiakat a világ szellemi haladásának teljes nem ismerése jellemzi („... desconocimiento del progreso mental del mundo . . .”),<sup>20</sup> s az egészséges művészi teljesítmények, mint María Guerrero színháza, értetlenséggel találkoznak. Azok a madridi lapok, amelyek egy-egy kései Garcilaso-epigon ártatlan próbálkozásainak hasábokat szentelnek, hírt sem adnak olyan amerikai művekről, amelyeket Párizsban, Londonban vagy Rómában nagy tekintélyű írók kommentálnak.

A spanyol—amerikai kapcsolatok jövőjét akadémiai levelező tagok „iberoamerikanizmusa” helyett Darío szerint egészséges kereskedelmi kapcsolatokra kellene építeni. Argentína például elláthatná Spanyolországot hússal, élőállattal, ami leginkább hiányzik, s példát adhatna a mezőgazdaság gépesítése terén is.

Darío záporozó bírálataiban, a spanyol nemzeti élet minden baját s józan megoldási lehetőségek sorát fejtegető gondolataiban lehetetlen fel nem ismerni a rokonságot a spanyol újjászületést, a „regeneración” sürgető „98-asok” alig néhány évvel későbbi törekvéseivel, a nemzetét szenvedélyesen ostromozó Unamuno, a fiatal Azorín s a *Campos de Castilla* Machadójának írásaival.

<sup>14</sup> I. m. 19.

<sup>15</sup> I. m. 20.

<sup>16</sup> I. m. 21.

<sup>17</sup> I. m. 22.

<sup>18</sup> I. m. 13.

<sup>19</sup> I. m. 24.

<sup>20</sup> I. m. 26.

Az *España contemporánea* további fejezetei is a modernség kettős, társadalmi és szellemi felfogásából indulnak ki, s a modern művészi kezdeményezések hiányát következetesen társadalmi okokkal magyarázzák.

Darío cikkét szentel a gyermek királynak, akit úgy nevelnek, hogy lehetetlen reális képet alkotnia országának valódi viszonyairól, az arisztokráciának, melyet ostobának, felelőtlennek, az ország vezetésére alkalmatlannak tart, s több cikkének ékesszóló dokumentációval, gazdasági és népességi statisztikákkal igazolt részleteiből egészében ma is helytálló kép bontakozik ki a spanyol nagyhatalom fokozatos hanyatlásának folyamatáról, okairól, s dél-amerikai kapcsolatainak elsorvadásáról.

Spanyolországi körképének modernsége, ma is helytálló pontossága mégis leginkább az általános kulturális helyzet és az irodalom vonatkozásában a legszembetűnőbb. A nevelésről, az általános irodalmi tájékozottságról, az irodalmi és művészeti kritika színvonaláról a „98-asokkal” megegyező, vagy azokénál is korszerűbb véleményt alkotott.

A nevelés, a közoktatás helyzetéről, amely oly sokat foglalkoztatta a „98-asokat”, kegyetlen igazságokat közöl. Darío szerint Európában sehol sem elhanyagoltabb a közoktatás, mint Spanyolországban. A pedagógus hivatás egyszerűen nem létezik („La vocación pedagógica no existe”)<sup>21</sup>. Az éhező és műveletlen spanyol tanító karikatúra típus, de rátartian „profesor”-nak titulálja magát, még ha furcsa spanyol szokások folytán így hívják a horbélyt és a foghúzókat is. A középiskolába úgy kerülnek a tanulók, hogy az ironikus Darío szerint többségük számára az írás-olvasás is az okkult tudományok körébe tartozik. Így nem csoda, hogy az egyetemre is kellő előkészület nélkül érkeznek a hallgatók, s ha akad is egy-egy jó professzoruk, egy Unamuno, egy Posada, nem képesek kellően profitálni előadásaikból.

Darío szerint a XVII. századi Spanyolország műveltebb volt, mint a XIX. század végi. A felelősséget elsősorban a közoktatás klerikális irányítóira s a szégyenletes állami költségvetésre hárítja. Míg az állami költségvetésnek Angliában 8,5, Franciaországban 6,5, s még Portugáliában is 2,25 százalékat fordítják közoktatásra, Spanyolországban csak másfél százalékot!

Darío komolyan méltányolja Unamunónak, a salamancai egyetem fiatal görög tanárának a közoktatás fejlesztése érdekében kifejtett erőfeszítéseit, s maga is számos ésszerű javaslatot sorol fel. A „98-asok” e kérdésekben messzeszemően egyetérthettek vele, de meglephette őket, hogy a századvég liberális, világi oktatási intézményéről, az Institución Libre de Enseñanzáról, amely az egész nemzedék szellemi fejlődésére mély hatással volt, Darío lesújtóan nyilatkozott:

„La institución libre de enseñanza que empezó hace tiempo con muchos bríos, fracasó por completo.”<sup>22</sup>

E véleményét Darío nem fejti ki részletesen, de csaknem bizonyos, hogy Francisco Giner de Los Ríos túlzottan puritán irányvonalát, emelkedett, de meglehetősen konzervatív etikai eszményeit s a nemzeti hagyományok ápolásának túlsúlyát hibáztathatta.

A művelődés egyéb területeiről Darío hasonlóan szomorú képet fest. Megvallja, hogy a bikaviadalokon nem a toreróval, hanem a bikával érez

<sup>21</sup> I. m. 280.

<sup>22</sup> I. m. 285.

együtt, s az ilyen látványosságok helyett helyesebbnek tartana nemesebb szellemi és fizikai szórakozási formákat. Ilyen lehetne például a színház, amelynek alacsony színvonalával több cikkében foglalkozik. E téren az elmaradottság egyik fő okát a kellő hozzáértés nélküli, elvtelen színházi kritikában látja, melyről lakonikus jellemzéseként állapítja meg, hogy Spanyolországban még meg sem született. Nem sokkal jobb a véleménye a napilapok és folyóiratok irodalmi kritikáiról sem. Eltekintve Clarintól és Juan Valerától, alig van kritikus, aki e nevet megérdemelné. Darío megbízható ítéletére vall egyébként, hogy a fiatal Martínez Ruízt és Ramiro Maeztut azért kiemeli a tengernyi jellegtelen és jelentéktelen újságíró-kritikus közül.

A kritika alacsony színvonala, amit egy helyen „inferioridad informativa”-nak nevez, csak egyik oldala a hiányos irodalmi és művészeti tájékozottnak. Madridról írott cikkében már említette, hogy mennyire szegényesek a könyvkereskedések, de a könyvkereskedők és kiadók helyzetének külön cikket is szentel. Darío szerint a legjobb madridi könyvkereskedések is elmaradnak a legszerényebb Buenos-Aires-i könyvesboltoktól. Aki nem akar elmaradni a külföldi irodalmaktól, annak közvetlenül kell Angliából, Franciaországból stb. könyvet rendelnie, mert a legfontosabb műveket sem találja meg Madridban. Egy portugál könyv fehér hollónak számít, nem is beszélve az amerikai kiadásúakról. A rendszeres könyvvásárlók száma rendkívül csekély, s általános szokás egész műveket a könyvkereskedésben elolvasni s a könyvet végül ott hagyni.

A könyvkiadók helyzete szintén siralmas. Spanyolországban a legkritikább eset, hogy valaki a műveiből él meg. Alig van kimondottan irodalmi kiadó, s egy sem vállalkozik irodalomszervezői tevékenységre. A kiadók csak elismert szerzők műveit fogadják el, a fiatalok saját költségre nyomtatják ki műveiket.

Általában az a véleménye alakult ki Dariónak, hogy a század közepe óta lényegesen visszaesett a spanyol kiadói tevékenység, és sokkal kevesebben olvasnak, mint a romantika idején. Ezek után nem esoda, ha a regényíró Peredának a latin-amerikai irodalom gyér spanyolországi ismeretére vonatkozó megjegyzésével kapcsolatban Darío ingerülten jegyzi meg, hogy e tekintetben a helyzet százszorta rosszabb annál, ahogy Pereda gondolja, s nemcsak az irodalom vonatkozásában, hanem a politikai, a társadalmi és a legelemibb földrajzi ismeretek tekintetében is. Dél-amerikai vonatkozásban a spanyol tudatlanság csak a párizsiakéval vetekszik, azzal a lényeges különbséggel, hogy Dél-Amerika attól az országtól, amelytől nyelvét, vallását, erényeit és hibáit örökölte, joggal többet elvár.

Darío az eddig említettekhez hasonló szellemben tájékoztatja olvasóit az egykorú Spanyolország életének számos más jellemző megnyilatkozásáról, a társasági életről, a falusi ünnepekről, kiállításokról, a plakátművészetről, a spanyol nők helyzetéről, a jelentéktelenségbe süllyedt Akadémiáról, a vallásról stb. Módszere mindig a történeti, szociológiai vizsgálódás, magyarázat-keresés, s bírálatának alapja az a meggyőződés, hogy túl kell jutni a zárt nemzeti élet hagyományain, a világ anyagi és szellemi fejlődésével feltétlenül lépést kell tartani, s a társadalmi élet demokratizálása elodázhatatlanul szükséges. Darío meggyőződése, hogy a hagyományos uralkodó rétegek alkalmatlanok e történelmi változások keresztülvitelére. Ezért érdeklődik annyira a katalóniai munkásság szervezkedése iránt, s ezért látja az egyelőre bizonytalan jövő egyetlen zálogát a dolgozó népben:

„La salvación si viene, vendrá del pueblo guiado por su instinto propio, de la parte laboriosa que representa las energías que quedan del espíritu español, libre de políticos logreros y de pastores lobos.”<sup>23</sup>

\*

A modernista Rubén Darío tehát a spanyol századvég mély irodalmi és kulturális válságának értelmezésében megegyezik a későbbi „98-asokkal” abban, hogy a válságot hozzájuk hasonlóan történelmi és társadalmi gyökereknek tartja, a megújulás alapját a népben látja, s cikkeiben semmi jele annak, hogy az evázió, a tiszta esztétizmus álláspontját tenné magáévá. Az egykorú Spanyolországot főként azért bírálja, mert nincs tudatában a társadalmi válság komolyságának, s nincsenek meg a társadalmi feltételei a korszerű irodalom kibontakozásának.

Más kérdés, hogy ezek a nézetek nem következetesen érvényesülnek saját költői művében, s a polgári liberalizmus alapján álló költő az önmaga által sürgetett társadalmi átalakulás távlatait s a sokszor példának állított, sünkuntúrát élő Argentína problémáit sem látta világosan.

Az *España contemporánea* cikkeinek pozitív mérlege természetesen nem moshatja el a „rubendarismo” és a „98-asok” közti különbségeket. A „98-asok” a Darío által felvetett problémákat szintén felismerték, de a megoldást inkább a spanyol nép hagyományos erényein alapuló erkölcsi megújulásban látták, mintsem a nagyvilág egyre dinamikusabb fejlődésébe való bekapcsolódásban, mint Darío. Antonio Machado volt köztük az egyetlen, aki a társadalmi struktúra radikális átalakulásának konkrét programjáig eljutott.

Darío a széles körű társadalmi megújulás közvetlen értelmét abban látta, hogy meglegyenek a feltételei egy korszerű műveltségű, kezdeményező szellemű szellemi arisztokrácia kialakulásának, amelyet megfelelő színvonalú olvasótábor és publicisztika támogatna. Az *España contemporánea*-ban is előforduló, s a joggal sokat vitatott esztétizmus magatartására valló kitételeit mégsem kell betű szerint értelmezni. Cikksorozatából kiderül, hogy nála a kozmopolitizmus elvben semmiképpen sem jelent gyökértelenséget, a nemzeti kultúrával való szakítást, csupán nyílt, minden egészséges újat befogadó magatartást. Ugyanígy a „szépség vallása” nem azt jelenti, hogy a modern író csak a tiszta, elvont szépség megragadására törekszik, csupán magas fokú művészi igényességet és hajlékonyságot, a XIX. századi egyre szürkébbnek tűnő hagyomány felülmúlását.

Ez a magatartás Darío életművében nem bontakozik ki következetesen, bár a századvégtől kezdve sokkal inkább, mint fiatal éveiben. A spanyol állapotok láttán azonban művészetszemléletének ezek a pozitív elemei szükségszerűen kerültek előtérbe. A Darío életműve és az *España contemporánea* közti szemléletbeli különbségeket a Darío iránt kedvező elfogultsággal igazán nem vádolható Manuel Pedro Gonzáles egy fontos megállapítása világítja meg. Szerinte az Európából tudósító Dariot szemléletmódjában José Martí példája vezette, aki Észak-Amerikából korábban szintén a Buenos-Aires-i *La Nación*ot tudósította.<sup>24</sup> Úgy is lehet mondani, hogy az *España contemporánea*-ban Darío jobbik énje, s a modernizmus haladottabb, értékesebb törekvései jutottak érvényre.

<sup>23</sup> I. m. 365.

<sup>24</sup> I. tanulmány, 46.

Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a század elején induló költők közül a két legjelentékenyebb, Juan Ramón Jiménez és Antonio Machado, Darío kezdeti hatása után teljesen önálló utat követett, világos, hogy a modernizmusnak Spanyolországban nem elsősorban felszínes és negatív, hanem egészen ösztönző hatása került előtérbe. Éppen ezért semmiképpen sem szükségszerű és helytálló a modernizmus szembeállítása a „98-asokkal”, hiszen két párhuzamos, sok tekintetben egymást kiegészítő, illetve egymást fedő, a történelmi körülmények szükségszerűsége által létrehozott irányzatról van szó, amelyek csak együttesen, egymást kiegészítve adhatják a spanyol irodalom századforduló körüli nagy válságának és ujjászületésének teljes magyarázatát.

Az *España contemporánea* értéke tehát főként abban áll, hogy elősegíti a modernizmus és a „98-as nemzedék” valóságos történeti szerepének megértését, s az 1898-as Spanyolországról olyan „avant la lettre” 98-as tudósításokat tartalmaz, amelyek a születőben levő új spanyol írógeneráció tevékenységének fő indítékait és ideológiájának forrásait plasztikusan érzékeltetik.

## A családrégény témájának és műfajának formálódása Gorkij művészetében

TÉTÉNYINÉ HALÁSZ MÁRIA

Gorkij írói útjának érdekes sajátossága, hogy az egyes témák alap gondolatának születését azok írói megvalósításától évek, néha évtizedek választják el. Ez vonatkozik mindazokra a témákra, amelyek írói tevékenysége alatt foglalkoztatták. A fenti vonás érvényesül a generációs téma ábrázolásában is, elbeszéléseiben, drámáiban, regényeiben többször is vissza-visszatért ehhez a kérdéshez, míg az *Artamonovok*ban 1925-ben le nem zárta.

Részben ez a magyarázata, hogy az *Artamonovok* keletkezéstörténetével kapcsolatban a Gorkij-kutatók véleménye megoszlik és nem mentes az ellentmondásoktól. A. Belkina,<sup>1</sup> J. Tager,<sup>2</sup> V. Pankov<sup>3</sup>, G. Lenobl<sup>4</sup> és mások bizonyítják, hogy az *Artamonovok* megírásának gondolata az 1900-as évek legelején született; mindannyian hivatkoznak ezzel kapcsolatban Gorkij találkozásaira Tolsztojjal, akinek egy alkalommal elmondta egy ismerős kereskedőcsalád történetét. Belkina annak a meggyőződésének ad hangot munkájában, hogy Gorkij az Artamonovokról beszélt Tolsztojnak, mert az elmondott történetben világosan felismerhető Pjotr és Nyikita Artamonov alakja. „Egy sereg tényre, amelyeket Oroszország kereskedőcsaládjainak történetéből soroltam fel, ezt felelte: — Ez nem igaz, ezt csak a bölcs könyvekben írják . . .

Elmondtam neki egy ismerős kereskedőcsalád történetét, történetükben az elkorcsosodás törvénye különösen kegyetlenül érvényesült, akkor izgatottan megráncigálta a kabátom ujját és bizonykodott: — Látja, ez igaz! Ezt tudom, Tulában is van két ilyen család. És ezt meg kell írni. Röviden, nagy regényt kell írni róla, érti? Okvetlenül . . .

— De hiszen hősök lesznek, Lev Nyikolajevics!

— Hagyja! Ez nagyon komoly. Az, aki szerzetesnek megy, hogy az egész családért imádkozzék, csodálatos! Ez az igazi: ti bűnöztök, én pedig elmegyek és leimádkozom a bűneiteket, s a másik az unatkozó, az a haszonleső építész, ez is igaz! És hogy iszik, és vadállat, kicsapongó, mindenkit szeret, és egyszerre gyilkol, jaj, ez kitűnő! Ezt meg kell írni . . .”<sup>5</sup>

A beszélgetés valóban egy nagy családrégényt körvonalaz, és a szereplői és az Artamonovok között kétségtelenül hasonlatosságot láthatunk, különösen, ha még a magyar fordító hibáját is korrigáljuk, aki az építő helyett épi-

<sup>1</sup> A. A. Белкина: В творческой лаборатории М. Горького. «Советский писатель», М. 1940.

<sup>2</sup> Б. Михайловский—Е. Тагер: Творчество Горького. Учпедгиз, М. 1951.

<sup>3</sup> В. Панков: Советская действительность в изображении Горького. «Советский писатель», М. 1955.

<sup>4</sup> Г. Ленобль: О Горьком — художнике слова. «Советский писатель», М. 1955.

<sup>5</sup> M. Gorkij: Lev Tolsztoj. Ford.: Brodsky E. Gorkij művei 12. Európa, 1962.

tészt fordított. Gorkij ugyanis gyakran nevezi műveiben a kapitalistákat építőknak, de ez szimbolikus jelentőségű.

V. A. Makszimova tanulmányában szintén az *Artamonovok* keletkezéstörténetével foglalkozik. Véleménye szerint a fent idézett beszélgetés csupán annyiban vonatkozik az Artamonovokra, amennyiben azt bizonyítja, hogy Gorkijt már ebben az időben érdekelte az orosz burzsiázia degradációjának problémája, de ez a téma iránti érdeklődését bizonyítja csupán, nem pedig egy konkrét mű megírásának tervét. Makszimova vitatkozik Belkinával, argumentációja meggyőző, azonban ő is egy határozott dátumhoz, beszélgetéshez kapcsolja a regény megírásának tervét: „Csak 1904-ben kap határozott körvonalakat a regény, amely végleges megformálásakor az *Artamonovok* címet kapta.”<sup>6</sup> Makszimova véleménye szerint Gorkijt találkozása és beszélgetése Leninnel befolyásolta regényének megírásában; állítását Ladiznyikov visszaemlékezéseire alapozza. Lényegében tehát egy teljesen szubjektív magyarázattal állunk szemben: Ladiznyikov személyes beszélgetésben elmondotta Makszimovának, hogy Gorkij 1903-ban megismerkedett Razarjonov gyáros családjával és az ismeretség hatására elhatározta, hogy regényt ír a nemzedékek degradációjáról. Ezt a gondolatot csak 1925-ben valósította meg, bár több hasonló témájú művet írt a két említett dátum közötti periódusban.

Az idézett Gorkij-kutatók megegyeznek abban, hogy a téma fejlődése szempontjából nagy jelentősége van Lenin és Gorkij *capri* találkozásának. Ezt a véleményt osztja Makszimova is. Ezek a vélemények lényegében két találkozéhoz kötik a regény témájának kialakulását. Ezt az álláspontot Pankov így összegezi: „Az író a 900-as évek elejétől hordozta magában könyve alaptémáját egy kereskedőcsalád három nemzedékéről, tanácskozott róla Leninnel... Gorkij többször hozzáfogott a regényhez, de csak Október után tudta megírni.”<sup>7</sup>

Sz. Kasztorszkij: *Tanulmányok Gorkijről*<sup>8</sup> c. kötetében és az *Artamonovok*-ról írt tanulmányában Tolsztoj és Gorkij beszélgetését nem kapcsolja az *Artamonovok* megírásához, az ő véleménye szerint a regény alap gondolata csak 1908–1910 között alakulhatott ki, amikor Gorkij Leninnel találkozott. Véleménye szerint a Tolsztojjal folytatott beszélgetés sem szereplőit, sem időbeli kereteit tekintve nem kapcsolható a konkrét regényhez. Döntő érvként említi, hogy az elmondottak egy tipikus családi krónika szerkezetét és problematikáját idézik, nem pedig Oroszország társadalmi életének történetét, amit az *Artamonovok*ban megvalósított.<sup>9</sup> Gorkij a Leninnek elmondottak alapján írta meg regényét — szövege a tanulmányában egyértelműen Kasztorszkij. Tanulmányában mindvégig a redetiségre törekszik, a regény számos epizódját új megvilágításban elemzi, néhány esetben azonban váratlan és indokolatlan merevséggel találkozunk munkájában, amikor saját koncepciója igazolása érdekében kiragadott részletekből általánosít a regény egészére. (Pl. Nyikita kolostorba vonulásának elemzése.)

Lenin és Gorkij említett találkozása vitathatatlanul nagy jelentőségű. Többek között mutatja azt a fejlődést, amelyet a családregegy témájában meg-

<sup>6</sup> В. Максимова: Из творческой истории романа М. Горького «Дело Артамоновых». Горьковские чтения 1947–48 г. АН СССР, М. 1949.

<sup>7</sup> В. Панков: Советская действительность в изображении Горького. 74.

<sup>8</sup> С. Касторский: Статьи о Горьком. «Советский писатель», Л. 1955.

<sup>9</sup> С. Касторский: Повесть Горького «Дело Артамоновых». Вопросы советской литературы т. IX. АН СССР, М—Л. 1961.



figyelhetünk a Tolsztojjal folytatott párbeszéd óta. Lenin figyelmeztette Gorkijt, ne forgácsolja szét élményeit, tapasztalatait kis elbeszélésekben, hanem nagy, átfogó művet alkosson. „Azt feleltem, arról ábrándozom, hogy megírom egy család százéves történetét, 1813-tól, vagyis Moszkva újjáépülésétől napjainkig. A család őse egy paraszt, egykori falusi bíró, akit a földesurak felszabadítottak hőstetteiért, amelyeket mint partizán hajtott végre 1812-ben; a család sarjai aztán hivatalnokok, papok, gyárosok lesznek, a Petrasevszkij-kör tagjai, Nyecsajev hívei kerülnek ki közülük, majd a hetvenes és nyolcvanas évek több közéleti személyisége. V. L. igen figyelmesen végighallgatott, kérdéseket tett fel, majd így szólt: »Kitűnő téma, persze nehéz, rengeteg időt kíván, de azt hiszem, meg tudna vele birkózni. Csak egyet nem látok: hogy akarja befejezni? A befejezést nem tudja a valóságból meríteni. Nem, ezt a forradalom után kell megírni. . .« Persze magam sem láttam, hogyan fejezném be a könyvet.”<sup>10</sup>

Lenobl *Gorkijről, a szó mesteréről* c.<sup>11</sup> könyvében tagadja, hogy ennek a beszélgetésnek valami köze is lett volna az *Artamonovokhoz*; a Leninnek elmondottakat, Lenin tanácsait ő úgy tartja számon, mint egy meg nem valószínű írói ötletet. Egy sorba helyezi ebből a szempontból az olyan meg nem valószínű tervekkel, mint az orosz Jean Valjeanról vagy a Vaszilij Buszlajevicsről tervezett regény. Lenobl a témát könyvének *Gorkij megvalósítatlan írói ötletei* c. fejezetében tárgyalja.

A már idézett beszélgetéseket olvasva és összehasonlítva az *Artamonovok*kal, arra a következtetésre juthatunk, hogy szerves kapcsolat van közöttük, amennyiben Gorkij mindegyik esetben egy családregegy témájáról tanácskozott előbb Tolsztojjal, majd pedig Leninnel.

Nem látjuk bizonyítottnak azonban azt, hogy Gorkij éppen az *Artamonovok* megírására gondolt. Ez vonatkozatható Makszimova állítására is, mert amikor 1904-hez köti a regény ötletének keletkezését, csupán Ladizsnyikov visszaemlékezéseire támaszkodik, amelyeket a tanulmány szerzője jegyzett fel. Mindenesetre furcsának találjuk, hogyha létezett már az *Artamonovok* ötlete, miért nem található a Gorkij-hagyatékban erre vonatkozóan egyetlen sor sem. Gorkij mielőtt valamely nagyobb művéhez hozzáfogott, rendszerint vázlatokat, feljegyzéseket készített. (Pl. Jean Valjeanról stb.) Az *Artamonovokról* azonban semmilyen vázlata, feljegyzése sem maradt fenn. Tolsztojnak Gorkij „egy sereg tény” sorolt fel az orosz kereskedőcsaládok történetéből. Leninnek egy olyan regény megírásának tervét említette, amely 1812-től egy paraszt családjának történetét dolgozta fel. A két terv között a közös vonás éppen abban kereshető, hogy mindegyik egy család történetén keresztül kívánta ábrázolni az orosz történelem sajátos vonásait. Tehát mindkét beszélgetés arról tanúskodik, hogy Gorkijt erősen foglalkoztatta ez a téma és érdekelték a családregegy műfajában rejlő lehetőségek is. A Tolsztojnak elmondott tervet még az *Artamonovokhoz* közelebb állónak gondolhatjuk, különösen a két eléggé határozottan körvonalazott figura miatt. Azonban mindkettővel gyakran találkozhatunk Gorkij elbeszéléseinek, színdarabjainak lapjain az *Artamonovok* megírása előtt is. Az „építő” és a szerzetes valóban emlékeztet Pjotr és Nyikita alapjára. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk azt is,

<sup>10</sup> Levél N. K. Krupszkajának 1930. máj. 16. Ford.: *Tábor Béla*. Gorkij művei 20. Európa 1965. 511.

<sup>11</sup> *Г. Ленобль*: О Горьком — художнике слова.

hogy a Pjotrra emlékeztető szereplő a maga vadságával, kegyetlenségével, váratlan ellágyulásával gyakori Gorkij műveiben; ugyanezt mondhatjuk a szerzetesről is, aki ebben a megvilágításban a „vígasztaló” egy újabb variánsa.

\*

Ha szakítunk azzal a hagyományos felfogással, amely a generációs téma megfogalmazását Gorkij műveiben kizárólag személyes találkozásokhoz kapcsolja, reálisabb képet nyerünk Gorkij alkotói módszerének egy meghatározott oldaláról. Az egyes generációk képviselőinek sorsa Gorkijt már írói útja kezdetén érdekelte. A *Szamarai újságnál* eltöltött évek, az összoroszországi ipari kiállítás (1896), az ezt követő korszak nagyon sok élménnyel, tapasztalattal gazdagította a kezdő író. Ez tükröződik már korai elbeszéléseiben is, amelyek fontosak az adott téma szempontjából. A tény megállapítása azonban nem jelenti és nem is jelentheti, hogy már ebben a korai periódusában egy meghatározott regény, az *Artamonovok* megírására gondolt.

Gorkij első, „romantikus” korszakában a csavargó-elbeszélések mellett számos realista hangvételű elbeszéléseire figyelhetünk fel, amelyek részben a *Foma Gorgyjejev* előtanulmányainak tekinthetők, a téma fejlődését tekintve pedig az *Artamonovokban* és a *Jegor Bulicsovban* nyernek művészi befejezést, annak ellenére, hogy e két mű megírásának tervét ugyanolyan megalapozatlan lenne 1895-től származtatnunk, mint 1901-től, vagy 1910-től.

Ezeknek az elbeszéléseknek a középpontjában a romantikus elbeszélésekhez hasonló hős áll, aki próbál kitörni az őt gúzsba kötő, korlátozó keretek közül. Az elbeszélésekben, csakúgy mint később a *Foma Gorgyjejevben* a környezet, a háttér, a mellékalakok ábrázolása realista, míg a főhős lázadása, szembefordulása környezetével romantikus színezésű. Az elbeszélések tehát a konfliktus fejlődésében és ábrázolásában is előkészítik a *Foma Gorgyjejevet*. Az 1895–1896-ban írt elbeszélések hősei alig változtak, a jellemábrázolás vált árnyaltabbá. *A tutajon* (1895) és *A harang* (1896) hősei Ignát és Foma Gorgyjejev, Szavelij Kozsemjakin, Ilja Artamonov és Jegor Bulicsov alakjait idézik. A két elbeszélés központi alakjaiban Szilan Petrovban (*A tutajon*) Antyip Prahovban (*A harang*) Gorkij az első nemzedék képviselőit ábrázolja, ezekben a hősökben a fizikai erőt, egészséget, tehetséget hangsúlyozza; mindkettő magas, testes, okos szemű, ugyanakkor mindkét alakban egy-egy vonással jelzi a ragadozó mohóságot. Szilan parancsoló, harsány hangja, Prahov magabiztos mozdulatai, nyerges, nagy orra, parancsoló szavai mind egy meghatározott típus megrajzolásának, később Ignát Gorgyjejev, Szavelij Kozsemjakin és Ilja Artamonov egyénítésének fontos eszközei. Prahov népszerűtlen a város lakói között: „Mint dúsgazdag és keményszívű embert, senki sem szerette a városban, de neki a vagyonában és a természetében rejlett az ereje, ezért mindenki félt tőle, ami csak fokozta népszerűtlenségét.”<sup>12</sup> Harminc év múltán csaknem ugyanezeket a vonásokat hangsúlyozta Gorkij Ilja Artamonov és a drjomovi polgárok viszonyában.

Feltétlenül említést érdemel *Kísértés* c. elbeszélése is (1896), amely több későbbi generációs témát feldolgozó művének kompozíciójára emlékeztet. Foma Mironovics Moszolov, mint később Pjotr Artamonov, értetlenül áll azok előtt a változások előtt, amelyek rövid idő alatt teljesen átalakított-

<sup>12</sup> M. Gorkij: *A harang*, Ford.: Rab Zsuzsa. Gorkij művei 2. köt. 436.

ták az embereket, a tájat. Minden érthetlenné és idegenné vált, feleslegesnek, tehernek érzik magukat. Moszolv fiának, Jaskának alakját, aki az elbeszélésben csak Moszolv, az apa gondolatain keresztül jelenik meg, akár Afrikan Szmolin vagy Miron Artamonov alakjaihoz készített előtanulmánynak is tekinthetnénk: Jasa, mint későbbi utódai, modern kapitalista, akit gátol és bosszant maradi apjának túlságosan „oroszl” gondolkodásmódja, az óvatoskodó, gyanakvó, változásoktól féltő üzletvezetés.

A Pjotr Artamonovéhoz hasonló lázadási kísérlet, fellobbanás, már 1896-ban megfigyelhető *Bánat* c. elbeszélésében. Gorkij szinte ugyanazokkal az eszközökkel ábrázolja később, hogy mennyire csak múló fellobbanás a vagyontól és a családtól való menekülés vágya Pjotr Artamonovban. Az elszakadás vágya a második generáció képviselőiben már csak kísértés, mint ezt Moszolv megfogalmazza (*Kísértés*). A szabadulási vágy Tyihon Pavlovicsnál, Ignat Gorgyjejevnél, Szavelij Kozsemjakinnál és Pjotr Artamonovnál duhaj, esztelen mulatozásban jut kifejezésre. A *Bánat* azért is érdekes, mert ebben az elbeszélésben „találkozik” Gorkij első periódusának kétfajta beállított szü hőse, a romantikus, a „meztlábos” hős és a relista színezésű elbeszélések szereplője. Tyihon Pavlovics, a „gazda” irigyli munkását, Kuzma Koszjakot a szabadságáért, könnyedségéért, azért, hogy fájdalom nélkül el tud dobni magától mindent, mert „valami húzza! Önmagával pedig ne pörledjen az ember.”<sup>13</sup>

Tyihon Pavlovics enged a kísértésnek és megkóstolja a szabadságot, de mint Pjotr Artamonovnál is, lázadása csupán öt napig tart. Tyihon Pavlovics és később Pjotr Artamonov nem jobb azoknál az embereknél, akik ellen Foma Gorgyjejev, később pedig a fiatal Ilja Artamonov lázad, csupán Tyihon Pavlovics is, mint Pjotr Artamonov, tudatában van saját gonoszságának, kegyetlenségének, „bánatuk” oka éppen abból ered, hogy érzik, nem ilyen embernek kellene lenniök, de nem tudnak, később már nem is akarnak jobbak lenni kereskedőtársaiknál, akiket éppen magabiztosságukért irigyelnek. Rábrednek arra, hogy életüket továbbra is csak a megszokott keretek között tudják folytatni, nincs erejük szakítani életmódjukkal. Életük, eszük, visszahúzza őket abba a környezetbe, amelyből kitörni, menekülni vágytak, és ezért mindketten bosszút akarnak állni környezetükön. Az idézett elbeszélés bizonyítja, hogy Gorkij beszélgetésében Tolsztojjal nem csupán egy sereg ténnyt mondott el, hanem bizonyos fokig már íróilag megfogalmazott alakokra is támaszkodott, amelyek emlékeztetnek Pjotr alakjára, anélkül, hogy egy konkrét regényalak, éppen az egyik Artamonov alakját rajzolta volna meg Tolsztojnak.

Az orosz kereskedő vagy gyáros prototípusait megtalálhatjuk életrajzi regényeiben éppúgy, mint visszaemlékezéseiben, irodalmi portréi között; mindegyikben a nemzeti, sajátosan orosz vonásokat kereste, így próbált választ kapni és adni az orosz történelmi és társadalmi fejlődés számos, az európai fejlődéstől eltérő kérdésére.

A generációs téma fejlődése szempontjából különösen fontos ismeret-sége Bugrovval és évekig tartó barátsága Szavva Morozovval. Ezzel a két orosz milliomossal a századforduló éveiben ismerkedett meg, mindketten mély benyomást tettek rá és nem utolsósorban alátámasztották a Nyizsnyij-Novgorod-i tapasztalatait.

<sup>13</sup> M. Gorkij: Bánat. Ford.: Görög Imre. Gorkij művei 2. köt. 268.

*Beszélgetés az alkotó művészetéről* c. cikkében Gorkij elemzi, miért érdekelték az orosz kapitalizmusnak ezek a „különcei”, „csodabogarak” és családjaik. „Húsz, huszonkét esztendő koromra az emberekről a következő kép alakult ki bennem: döntő többségük kispolgár, a »normálisok« átkozott fajtája, ezek körében születnek a »vasemberek«, azok üléseznek a városi tanácsban, ők járnak saját fogatukon, ők lépdelnek a pópák mögött a körmenetekben. Nagyritkán fordul elő, hogy egyik másik »vasember« kitor a normális életből.

És azok mellett, akik kitortek . . . valamennyi »regényhős« törpének látszott.”<sup>14</sup> Megfigyelte azt is, írja, hogy a „vasembereknek”, „megszállottaknak” — Gorkij így nevezi őket — szinte minden esetben „félnotás”<sup>15</sup> gyermekei voltak.

Gorkij a „vasemberek” világáról olyan hatalmas anyagra tett szert, ami feszítette a kis elbeszélések kereteit és nagyobb epikus mű megírására készítette.

A *Foma Gorgyjejev* c. regényében a korai elbeszélések témáját folytatva, társadalmi összefüggések ábrázolására törekszik. Ebben a műben a második generáció sorsát vizsgálja, az apákról csupán tömör „előtörténetet” ad (Scsukin, Ignat, Jakov Szmolin). Az összefüggések feltárásának igénye lényegében a családragényhez vezette Gorkijt, a műfaj vonásai világosan kirajzolódnak ebben a regényében. Érdemes megemlíteni, hogy Scsukin alakjának megformálásánál mennyire érezhető Dosztojevszkij hatása: az a „sátáni” vonás, amely Scsukint jellemzi, tagadhatatlanul az öreg Karamazov alakját idézi.

Már a *Foma Gorgyjejevet* megelőző, az orosz kapitalizmus ellentmondásait felvető elbeszélésekben (*Kísértés, A harang, Elevenébe talált, Bánat*) érdekelte a muzsikból gyárossá lett ember pszichológiája. Érdeklődése szinte minden nemzedéki témát érintő elbeszélésében, regényében és színdarabjában ezek felé a típusok és utódaik felé fordult. Műveinek összevetése arra enged következtetni, hogy Gorkij számára éppen ezek a típusok képviselték az orosz kapitalizmus sajátos vonásait és ellentmondásait.

Ignat Gorgyjejev az első nemzedék képviselője, hajóvontatóból lett vállalkozó. Ignat egészséges, céltudatos egyéniség, „termetében sok orosz jellegzetesség, egészséges, nyers szépség volt”. Fiát óvja saját nyugtalan természetétől, azt akarja, hogy olyan legyen, mint a többi, ne legyen „különc” a vele egyenrangúak között: „. . . veszekedni pedig azért szoktam, mert látok benned valamit, ami nem az enyém . . . Hogy mi ez, nem tudom, de látom, hogy van . . .”<sup>16</sup> Ez az Ignattól idegen valami, amit az apa Fomában felfedezni vélt, nem más, mint az ő lázadó természete és a raszkolnyik anya befelé fordulása, egzaltáltsága. A 43 éves Ignat és a fiatal óhitű asszony fia Gorkij véleménye szerint nem fejlődhetett olyanná, mint Tarasz Majakin, sem alkata, sem a szülői ház légköre miatt. Fomát is, mint korábban apját, egyre gyakrabban kerítette hatalmába saját feleslegességének érzése, a maguk és vagyonuk erejében annyira hízó emberek között. Belőle azonban már hiányzott apja céltudatossága, belső tartása és a Majakinok és Scsukinok között érzett végtelen magány keserűségét nem ellensúlyozta a vagyonszerzés szenvedélye, amely apjában még élt. Igaz, Ignaton is erőt vett néha az a gondolat, hogy „nem ura, hanem

<sup>14</sup> M. Gorkij: Beszélgetés a mesterségről. Ford.: Wessely L. Gorkij művei 19. köt. cikkek, tanulmányok II. 20.

<sup>15</sup> Uo. 21.

<sup>16</sup> M. Gorkij: Foma Gorgyjejev. Ford.: Radó Gy. Gorkij művei 4. köt. Európa 1961.

nyomorult rabszolgája munkájának”,<sup>17</sup> de ezen az érzésen urrá tudott lenni. Fomának úgy tűnik, mintha mázsasúly lógna rajta, menekülni akart: „szabadon akarok élni, hogy magam ismerhessek meg mindent . . . Mert hát ki vagyok most? Fogoly . . .”<sup>18</sup>

A *Foma Gorgyjejev* megírása után Gorkij csupán a már idézett beszélgetésekben (Tolsztojjal és később Leninnel) tér vissza a családragény gondolatához, a század első évtizedében más jellegű kérdések foglalkoztatták. Egyetlen regényének, a *Hármannak* (1900—1901) a problematikája kapcsolódik bizonyos vonatkozásban a *Foma Gorgyjejev*hez. Ilja Lunyev a társadalom áldozata. Ilja is az alsó néprétegekből származik és „vasemberre” akar válni.

Az *Anya* megírásával egyidőben és azt követően műveiben középponti helyet kap az orosz kispolgári életszemlélet és életmód leleplezése és kritikája, az orosz értelmiség szerepének és felelősségének kérdése.

A generációs témával Gorkij 1908-ban kezd ismét foglalkozni. *Utolsók* (1908) c. darabja egy orosz nemesi család erkölcsi és szellemi elkorcsosulásával foglalkozik. Hasonló módon veti fel a degradálódás problémáját *Zikovék* (1913 vagy 1914) c. darabjában, de itt már a kapitalista család aspektusában vizsgálja a kérdést. Érdekes, hogy korábbi műveitől eltérően váratlanul rendkívül fontos szerepet tulajdonít a degradáció folyamatának elemzése során a biológiai átöröklésnek. Antyipa, a darab főhőse ezzel a kérdéssel fordul Muratovhoz: „. . . én egészséges vagyok, égek a tettvágytól. . . a fiam meg gyenge, nem tud lelkesedni semmiért, hát miért van ez? Muratov: . . . Hát . . . az egyik generáció dolgozik, a másik meg kifrad . . . vagyis már fáradtnak születik . . . A gyerekek, úgy látszik, kiút az apák fáradtsága, amelyet a vérükkel örökölnek” . . . Szinte Zola Pascal doktorának nézetei csengenek Antyipa elmélkedésében: „. . . az egyik dolgozik, a másik meg a tétlenségtől degenerálódik . . . Muratov: Maga sokat ivott fiatal korában? Antyipa: Én? Nem. Apám ivott. A feleségem is szeretett inni . . . részeges családból származott . . .”<sup>19</sup>

A munkától, az alkotó tevékenységtől való elszakadás, az öröklött rossz tulajdonságok, a kispolgári környezet nyomasztó hatása — ezek azok a tényezők, amelyek az egyén pusztulásához vezetnek. Ennek okait fejtegeti *A címizmus* (1908) és az *Egyéniség pusztulása* (1909) c. cikkeiben. Ezekben veti fel ismét a nemzedékek problémáját, felfedi a generációs téma és a nyárspolgári filozófia közös vonásait. Ebben az időben írta a már említett *Utolsók* és a *Zikovék* mellett a *Vassza Zseleznova* első változatát; ezt a darabot éppen a biológiai átöröklés túlzott exponálása miatt dolgozta át a harmincas években.

Ezekben az években írta a Okurov-ciklust is (ide soroljuk az *Okurov városkát*, a *Matvej Kozsemjakin életét*, *Nagy szerelem* és *Rjahin doktor* c. műveit), amelyben a családragényt idéző szerkesztésmódot figyelhetünk meg. Szavelij Kozsemjakin emlékezetünkbe idézi Ignat Gorgyjejev alakját, benne is él az „első” energiája, céltudatossága. A környezetével szemben érzett megvetése vagy elégedetlensége azonban már nem csap át olyan szertelenségekbe, lázongásokba, mint azt Ignatnál megfigyelhetjük. Szavelij igazi „vasember”, ennek erkölcsi felfogását tükrözi. Ebben a vonatkozásban Ilja Artamonov alakját készíti elő. A családközpontos indítás után Matvej Kozsemjakin és Okurov városka kölcsönviszonya áll az író vizsgálódásának középpontjára.

<sup>17</sup> M. Gorkij: *Foma Gorgyjejev*. 10.

<sup>18</sup> M. Gorkij: *Foma Gorgyjejev*. 216.

<sup>19</sup> M. Gorkij: *Zikovék*. Ford. Makai I. Gorkij művei 10. köt. Európa 1962. 669. és 670.

ban. A regénynek ebben a részében a távol zajló történelem sajátos értelmezést kap, amelyet később vitathatatlanul felhasznált az *Artamonovok*ban Drjomov városka légkörének megteremtéséhez. Ezt bizonyítja egy olyan figyelemre méltó részlet is, hogy mind Okurov városka, mind az *Artamonovok* Drjomov városkájá az elképzelt vorgorodi kormányzóság kisvárosa.

Mindkét városka prototípusa a sok orosz kisváros, de ezek közül is egy különösen élesen bevésődött Gorkij emlékezetébe: ez a város Arzamasz, ahová Gorkijt a század elején száműzték. A *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések: Kisváros* c. fejezetében leírja emlékeit ezekről a régmúlt évekről. Itt Gorkij hangulatot idéz fel, ezért elsősorban a távoli élmény légkörét írja le. A tájat ábrázoló utolsó sorokat összekapcsolja a városka nyárspolgárainak jellemzésével: „Zavaros, sárga porfelhő borult a város fölé. Talán az alvó emberek lehelik ki magukból.”<sup>20</sup> A városka „benszülötteinek” gondolkodásmódját néhány portré segítségével érzékelteti; ezt a módszert alkalmazza, amikor megteremti Okurov városka, később Drjomov városka képét.

\*

Annak ellenére, hogy Gorkijt a polgári életforma válsága, és ezzel kapcsolatban a generációs téma már az *Artamonovok* megírása előtt közel húsz éven át foglalkoztatta, a regény megalkotására véleményem szerint csak az 1916—17-es években gondolt. A *Letopisz* c. folyóirat 1917 januárja és júniusa között háromszor adta hírül a szerkesztőségnek azt a közlését, mely felhívja az olvasók figyelmét M. Gorkij készülő új regényére, hozzáfűzve, hogy művét ebben a folyóiratban fogja publikálni.<sup>21</sup> A szerkesztőség nyilvánvalóan Gorkij tudtával és beleegyezésével hirdette az *Artamonovokat*. 1916 végén Paszinkovval folytatott beszélgetésében Gorkij ajánlotta az írónak, hogy írjon egy kereskedőcsalád degradálódásáról és részletesen elmondta neki saját készülő regényének alap gondolatát.<sup>22</sup> Gorkij ebben az időben már dolgozott az *Artamonovok*on, ezt tanúsítják azok a vázlatok, amelyeket Gyesznyickij publikált. A vázlatok közül néhányat Gorkij áthúzott, jelezve, hogy azokat már felhasználta. A vázlatokban szereplő Artamonov és Vjalov nevek változtatás nélkül átkerültek a regénybe. Vázlatait nem szó szerinti pontossággal használta fel az *Artamonovok*ban, de egyes részletek gondolatmenete, bizonyos kifejezések alkalmazása tanúsítja az 1916-ban készített vázlatok és a mű kapcsolatát.

Az orosz Jean Valjeanról készített jegyzetek között Gyesznyickij talált egy lapot „Artamonovok” megjelöléssel. Ha a vázlat néhány sorát és a regény végleges szövegének megfelelő részeit összehasonlítjuk, vitathatatlannak tűnik a kapcsolat. Pl. a vázlatban: „Vjalov alszik, fülét a földhöz szorítja, mintha suttogását hallgatná.” Vagy: „A munkástelepülésen zaj van — a föld mérgesen morog.”<sup>23</sup>

Az *Artamonovok* szövege: „A kert sarkában Tyihon Vjalov bíbelődött: a lehullott leveleket gereblyézte össze, amelyeknek szomorú, puha zizegése végigkúszott a föld felett; a fákon túl a gyár dohogott, és szürke füstje fokoza-

<sup>20</sup> M. Gorkij: *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések*. Ford. Tábor B. Gorkij művei 12. köt. Európa 1962. 349.

<sup>21</sup> M. Горький: *Материалы и исследования* т. IV. М—Л. 1951. 349.

<sup>22</sup> Л. Пасинков: *Из встреч с Горьким. «Литературная газета»* 27. марта 1948 г.

<sup>23</sup> М. Горький: *Материалы и исследования* т. III. М—Л. 368—369.

tosan bepiszkította az átlátszó levegőt.”<sup>24</sup> Ugyancsak 1916–19 között (mindezen 1921 előtt) írta *Az öreg* c. darabját, amely nemcsak a téma fejlődése szempontjából érdekes, hanem azért is, mert már közvetlenül az *Artamonovok* előtanulmányának tekinthető. A darab egyik jelenete, Maszarov és a kőművesek beszélgetése Ilja Artamonov és a takácsok viszonyára emlékeztet. A darabban a kőművesek vezetője büszke a szegénysorból kiemelkedett gazdára. Ugyanezt láthatjuk később az *Artamonovok*ban, amikor a matuzsálemi korú Morozov takács Ilját dicséri. Az öreg kőművestársainak reagálása viszont Pjotr Artamonov és a takácsok egyelőre még nem nyílt, de Pjotr számára nagyon is érezhető szembenállását idézi: Az öreg elismerő szavai után a többiek minden lelkesedés nélkül dűnnyögnek, és egy fiatal, tüdőbeteg külsejű legény — nyilván gúnyolódásból — térdre ereszkedik és földig hajol. Gorkij ezt a képet szinte teljes egészében felhasználta Pjotr Artamonov és Volkov fűtő szembetalálkozásának leírásához.

Mint a fenti adatok is bizonyítják, Gorkij ebben az időben intenzíven foglalkozott a családrégény megírásának gondolatával, mégsem valósította azt meg a tervezett időpontban. A történelmi események ezekben az években sokkal gyorsabban fejlődtek, mint azt Gorkij követni, illetve ábrázolni tudta volna. A forradalom közeledett, és bármily paradoxnak tűnik, ez volt az az ok, ami miatt elhalasztotta tervének megvalósítását. 1917-ben a februári felkelés után az orosz nép jövője felett érzett kételyeinek és félelmének ad kifejezést. *Levelek az olvasóhoz* c. cikksorozatában (a levelek a *Letopisz* 1917. évi 2., 3. és 4. számában jelentek meg) a múlt súlyos örökségéről ír, amely lelkileg tönkretette az orosz népet. Lényegében már a *Levelek* is mutatják, miért került szembe Gorkij a bolsevikokkal 1917-ben, miért nem írta tervezett regényét, amelynek végét, megoldását csak a forradalom győzelme adhatta.

Gorkij 1917 áprilisától a *Novaja Zsizny* újság szerkesztője és aktív munkatársa volt. *Időszerűtlen gondolatok* c. cikksorozatában fejezi ki állásfoglalását, a bolsevikokkal való nézeteltérésének okait. Több ízben leszögezte, hogy a szocializmusban és csakis a szocializmusban látja a kivezető utat Oroszország számára, de azt vallotta, hogy a jelen helyzetben a felkelés még korai, mert az orosz munkásosztály és pártja még nem elég erős ahhoz, hogy megtartsa hatalmát. Tévedésének korszaka éppen a forradalom idejére és az azt követő hónapokra esik. Gorkij a paraszti tömegektől féltette a munkásosztályt és pártját. Helytelenítette a munkásosztály és a parasztság szövetségét, mert „ez a munkásosztály halálát jelenti”. Erről ír 1917–18-as cikkeiben,<sup>25</sup> Blok Gorkijról írt naplójegyzetében említi, mennyire félt Gorkij a parasztságtól, de erről olvashatunk Ivan Volnovhoz írt leveleiben is.<sup>26</sup> *V. I. Lenin* (1924) c. visszaemlékezésében „ólomsúlyú, paraszti Oroszországról” ír. Ebben a művében összefoglalja mindazokat a kételyeket, amelyek 1917-ben, különösen Lenin áprilisi téziseinek közzététele után hatalmukba kerítették.

Tévedéseire emlékezve így írt: „A világosság kedvéért elmondom, hogy egész életemben elkésérített, milyen nyomasztó túlsúlyban van a tudatlan falu a várossal szemben, s mennyire hiányzik belőle minden szociális érzés. Nézetem szerint a tudományos és műszaki értelmiséggel szoros szövetségben álló politikailag képzett munkások diktatúrája volt az egyetlen megoldás

<sup>24</sup> *M. Gorkij: Az Artamonovok*, Ford.: Gellért H. Európa 1963. 519.

<sup>25</sup> *A. Овчаренко: Публицистика М. Горького. «Советский писатель», М. 1961.*

<sup>26</sup> *Литературное наследство т. 70. АН СССР, 1963 г. 50.*

ebben „a súlyos helyzetben, melyet különösen megnehezített a háború.”<sup>27</sup> Hasonló nézeteket vallott az 1922-ben publikált *Az orosz parasztságról* c. kis cikkgyűjteményében.

A fentiekben vázlatosan ismertetett nézetek semmiképpen sem segítettek abban, hogy megvalósítsa tervét és nagy epikus mű megírására gondoljon. 1917–19 között kizárólag publicisztikával foglalkozott, amely még az 1919–22-es években, a visszaemlékezések, portrék írása idején is fontos helyet foglal el írásai között. Az 1922–24-es években írt irodalmi portrék, karcolatok, elbeszélések irodalmi színvonala, gondos, kimunkált stílusa nem igazolja azt a mély hallgatást, ami ezeket a műveket egészen az ötvenes évek közepéig körülvette, már csak azért sem, mert korábbi elbeszéléseit, karcolatait hatalmas kritikai irodalom értékeli. A hallgatás vagy elhallgatás okát feltehetően abban kell keresnünk, hogy nem csupán publicisztikájában, hanem, teljesen törvényszerűen, ezekben az elbeszélésekben is tükröződnek Gorkij téves nézetei. Mindenesetre nem véletlen, hogy éppen a forradalom utáni elbeszélései képezik Gorkij oeuvre-jének legkevésbé tanulmányozott periódusát. Ha az 1922 és 1925 között írt visszaemlékezések, elbeszélések nélkül lehetetlen az *Artamonovok*, vagy a *Klim Szamgin életének* komplex elemzését adni, úgy nem szabad figyelmen kívül hagynunk Gorkij publicisztikáját sem, mert egy író életművében lehetetlen teljesen elválasztani a publicisztikában és a szépirói tevékenységben más-más aspektusban jelentkező nézeteket. Bizonyos formában mindegyik előkészíti azt a változást, amely érezhető Gorkij 1917 után írt műveinek megformálásán, egész stílusán. Ha nem hagyjuk figyelmen kívül ezeket a műveket, hanem művészetét egy állomásának tekintjük, számos vitatott kérdésben tisztábban láthatunk. (Vjalov alakja, vagy Nyikita, a „vagasztaló” alakjának változása.) Ha nem szakítjuk ki ezeket az éveket Gorkij életművéből, akkor teljesebb, igazabb képet nyerünk írói útjáról és művészi útkereséseiről.

Gorkij 1922 után egy időre szakít a publicisztikai tevékenységgel. Ebben a periódusban elbeszéléseket és visszaemlékezéseket ír. *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések* c. kötete 1923-ban a berlini Beszeda kiadónál jelent meg, ez a kötet mintegy kiegészíti önéletrajzi trilógiáját. A kötet egyes írásainak önálló művészi értéke van, ugyanakkor egyes irodalmi portrék előkészítik az *Artamonovokat*.

A *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések* c. kötet tervezett címe: *Könyv az orosz emberekről, amilyenek valójában voltak*. Gorkij ezt túl hangzatosnak találta és később megváltoztatta, a könyv írásakor azonban még az eredeti tervhez igazodott. Az orosz emberek portréi között nagyon sok értékes anyagot találunk, amelyet részben az *Artamonovokban* és a *Jegor Bulicsovban*, részben pedig a *Klim Szamgin életében* felhasznált. A *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések* egyik karcolatának, a *Kisvárosnak nagy szerepe volt az Artamonovok* tömör, szinte szűkszavú hangulat- és környezetfestésében. Ugyanez mondható a *Tüzek* c. karcolatról is, amely szinte előkészíti az *Artamonovok* egyik legsikerültebb jelenlétét, a gyűjtogatást.

Alekszej felgyújtja Barszkijék házát és házuk tetejéről elragadtatással figyel a tüzet. Alekszej kegyetlen bosszút állt a rajta esett sérelmekért (az előre kitervelt bosszú, ami meggyőzi Nyikita Artamonovot apja és a testvérei kegyetlenségéről, megérleli benne azt az elhatározást, hogy elmenekül tőlük,

<sup>27</sup> V. Gorkij: V. I. Lenin. Ford. Radó Gy. Gorkij művei 14. köt. Európa 1963. 29.



kolostorba vonul). A *Tüzek* gyújtogatóinak érthetetlen tűzimádatára Gorkij már a *Kisvárosban* is utal. Az arzamaszi, kisvárosi légkör ránehezedik az emberekre. Ez ellen a sűrű, szürke unalom ellen lázadnak tudat alatt a gyújtogatók, mert a tűz rendkívüli, az esztelen rombolás valami élénkséget visz szürke életükbe. Alekszej Artamonov nemcsak Drjomov városka lakói ellen, hanem a drjomovi hangulat ellen is lázad. A tevékeny Alekszej gyűlöli a kisváros tunya, álmos lakóit. A bosszúvágyból okozott tűz látványa fellelkesíti, szemei ragyognak az elragadtatástól, amikor a tüzet nézi.

A *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések* irodalmi portréi közül ki kell emelnünk N. A. Bugrov és Szavva Morozov portréját. Gorkij eredetileg a *Két kereskedő* címet kívánta adni írásának, később, mint ezt a kiadójához írt levele is tanúsítja, megváltoztatta tervét és csak Bugrov portréját rajzolta meg. Szavva Morozovról külön akart írni. Egy töredék, amely 1941-ben látott napvilágot, el is készült Morozovról.

N. Bugrov a „vasemberek” típusából való, nagy hajók és erdők birtokosa. Nyizsnijben és az egész kormányzóságban hűbérúrnak számított. Vallási szekta tagja és támogatója, filantróp, akinek az apja állítólag pénzhamisítással tett szert nagy vagyonára. Bugrov pedig a 80-as évek alatt dühöngő éhínség idején megduplázta az apai milliőkat. Maga bonyolította üzleteit: „nincs időm az irodával foglalkozni, csak fölösleges teher nekem”. Bugrovot Gorkij „rab oroszlánhoz” hasonlítja, amelyet már rég megszéledített a fásultság, a gondterhelt unalom. „Valahogy úgy élt ez az ember, mint akinek a szeme már megcsömörlött a világtól . . . De amikor néha fényre gyúlt körülötte minden, az ilyen pillanatokban felejthetetlenül érdekes volt az öreg.”<sup>28</sup> Bugrov lenézéssel és megvetéssel beszélt a cárról, „aki ha tíz szót mond, abból hét fölösleges, három meg nem a sajátja.”<sup>29</sup> Bugrov véleménye az orosz nép tehetségeségéről megegyezik az író véleményével, de egyezik véleményük az orosz muzsikról is. Mindenesetre Bugrov ugyanazokat a gondolatokat fogalmazza meg, amelyeket Gorkij az *Időszerűtlen gondolatok* c. cikksorozatában és az *Orosz parasztságról* (1922) c. brosurájában kifejtett. Bugrovról rajzolt portréja 1923-ból való. Meg kell jegyeznünk, hogy a Bugrovéhoz hasonló nézetek jelentkeznek Ilja Artamonov vélekedéseiben is.

Szavva Morozov családjának története, magának Szavva Morozovnak az ellentmondásos egyénisége rendkívül érdekelte Gorkijt. Az „élet két urát”, Bugrovot és Morozovot szembeállítja egymással. N. Bugrovról írt visszaemlékezésében Bugrov, az „ősi orosz”, és az Oroszországot az európaihoz hasonlóan fejleszteni kívánó Morozov két külön világ. Morozov megjelenik a L. Kraszínról szóló karcolatában. 1941-ben publikálta az *Oktyabr* folyóirat a *Szavva Morozov* c. irodalmi portrét, amelyet Gorkij 1921–1922-ben írt.

Az 1922–1924 között írt elbeszélések közül az *Egy viszonzatlan szerelem története* (1923) és a *Tréfa* főhősének néhány vonása tekinthető az *Artamonovok* közvetlen elődjének.

Az *Egy viszonzatlan szerelem történetében* azt a többször kifejtett gondolatát motiválja Gorkij, hogy a „vasemberek” lelkileg mennyire védtelessé, szerencsétlenné teszik utódaikat. Bár a Torszujev apáról csupán pár szóban emlékezik meg fia, de ez is elég annak érzékeltetésére, milyen rideg, fagyos légkörben nevelte ez az ember a gyermekeit. A két Torszujev fiú egy Drjomov-

<sup>28</sup> M. Gorkij: *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések* — N. A. Bugrov.

<sup>29</sup> M. Gorkij: *Naplójegyzetek. Visszaemlékezések*. — N. A. Bugrov.

hoz hasonló városban él, ahonnan mindketten elvágódnak. Pjotr Torszujevet az emeli ki környezetéből, hogy egy reménytelen szerelem rabja és áldozata, de mégis élt, szenvedett; ez a tragikus szerelem betöltötte egész életét. Pjotr Torszujev azelőtt maga is olyan volt, mint a városka többi tehetős, eseménytelenül élő embere, ez a szerelem azonban mássá, jobbá tette. Az érzellem alakító erejét Gorkij felvillantja Pjotr Artamonov jellemének ábrázolásában is. Pjotr Artamonov néha úgy érzi, hogy egy nagy, igazi szerelem talán meg tudná változtatni, jobb embert faragna belőle. Pjotr Artamonov és Pjotr Torszujev alakjában nagyon sok közös vonást figyelhetünk meg.

Gorkij 1924 tavaszán kezdte írni az *Artamonovok* c. családregényét. Számára az Artamonov család története, a család tagjainak sorsa szorosan összefonódik vállalkozásuk történetével. A család minden tagját a gyárral kapcsolatos tevékenységén vagy a gyárhoz fűződő gondolatain, érzelmein keresztül vizsgálja. 1916-ban még az Atamánok címet kívánta adni készülő regényének, mert már a címmel is érzékeltetni akarta, hogy az élet gazdairól, „atamánjairól” ír. 1925-ben elkészült regényének Az Artamonovok vállalkozása (*Gyelo Artamonovih*) címet adta. Gorkij hangsúlyozta ezzel, hogy nemcsak egy család történetét írta meg, hanem annak az „ügynek”, „vállalkozásnak” a történetét is, amelyet az Artamonovok Oroszországban elkezdték, és amely nemcsak az Artamonovok (Ilja, Pjotr, Alekszej, Miron) jellemét formálta, de befolyásolta a Morozovok, Volkovok életét is — „vállalkozás” kapcsolta össze a két ellenkező póluson álló embereket, befolyásolta és meghatározta egymáshoz való viszonyukat.

Ebben a cikkben csupán egy téma fejlődésének, alakulásának történetét kívántuk végigkísérni, annak művészi megvalósításáig.

## Magyar motívumok Jaroslav Hašek életművében

DOBOSSY LÁSZLÓ

A jelen dolgozat tudományszakunknak egyik régóta kedvelt témaköréhez kapcsolódik; célja egy világirodalmi rangú külföldi szerző életművének vizsgálata s a benne előforduló magyar motívumok gyakoriságának és — főleg — szerepének megállapítása. Hasonló tanulmányok az elmúlt évek során is szép számban készültek, s különösen a *Filológiai Közöny* hasábjain olvashattunk értékes kutatási eredményeket, leginkább angol, német és francia szerzők magyarság-ábrázolásáról. (Vö. pl. Kunszery Gyula: *Európai „seregszemle”*, IX. 3—4.; Gál István: *Keats magyar vonatkozású drámája*, XI. 1—2.)

Jaroslav Hašek életművének magyar nyelvi és tematikai motívumait vizsgálva némiképp változtatnunk kellett az ilyen dolgozatokban hagyományosan alkalmazott és bevált módszeren. Hašek ugyanis — cseh íróként — más módon kezelte a magyar anyagot, mint a modern világirodalom egyéb alkotói: neki közvetlenebb, érzelmileg telítettebb s ezért bonyolultabb viszonya volt népünkhöz s mindahhoz, amit a magyarság a csehek s általában a szlávok számára a múlt században és századunk elején jelentett; ebből következőleg magyarság-ábrázolása is differenciáltabb, problematikusabb. Így az alábbiakban nem csupán Hašekről lesz szó, hanem általában az újabb-kori cseh irodalomról is, s a Švejk-regény szerzőjének az életművében nyomon követett magyar motívumokat a kortársi cseh irodalom egyik jellegzetes megnyilvánulásaként fogjuk fel.

Másrészt, eddigi hasonló kutatásaink alapján is, már e bevezető jegyzetben irányelvként szegezhetjük le, majd a továbbiak során bizonyítani fogjuk, hogy az összehasonlító irodalomtörténeti vizsgálódásnak szükségképpen más feladatokat kell megoldania, ha szomszédos irodalmak érintkezéseit vagy párhuzamos jelenségeit tanulmányozza, mint ha egymástól távol keletkezett művek, áramlatok, irányzatok kapcsolataival foglalkozik. A következő dolgozat ezt a módszerbeli sajátosságot is példázni kívánja. Ez indokolja egyebek közt azt is, hogy számos olyan elbeszélést vagy karcolatot is szemügyre vesszünk, amelyeknek az író egész életművében nincs elsődleges jelentőségük, de amelyek tételünket szemléltethetik. Ilyenkor azonban természetesen igyekszünk jelezni az értékrendet, s legalább egy mondattal vagy jelzővel utalunk az elemzett vagy az idézett jelenség valódi fontosságára az egész mű, illetve a korabeli irodalom fő vonulatában. Nézetünk szerint ugyanis csak így mérhetjük fel reálisan a magyar motívumok szerepét egy szomszédos irodalom valamely alkotójának — ez esetben Jaroslav Hašeknek — az életművében.

A világhírű Hašek-regény — a *Švejk, a derék katona kalandjai a világháborúban* — kapcsán már történt kísérlet hasonló vállalkozásra. Nemrégiben a *Slaviában* Zygmunt Saloni fiatal lengyel bohémista vizsgálat tárgyává

tette a Švejk-regényben előforduló lengyel nyelvi és helyrajzi elemeket<sup>1</sup>. Megállapította, hogy Hašek általában emlékezetből, ötletszerűen, ellenőrzés nélkül kevert regénye cseh szövegébe lengyel szavakat, mondatokat és földrajzi neveket. Lényegileg hasonló következtetésre jutunk, ha a magyar nyelvi elemek szövegbeli szerepét vizsgáljuk Jaroslav Hašek életművében: ezeknek szerepe is inkább stílusélénkítés, a művészi hitelesség fokozása, mint bármiféle magyar anyag közlése. Mivel azonban — főleg az író első alkotásai korszakában — a nyelvi és helyrajzi elemek bőven társulnak magyar témákkal is, kísérletünk ezeket szintén számba veszi, főként azonban — szükségszerűen — csak a bennük érvényesülő fejlődési tendenciákra ügyel. Dolgozatunk első része e tematikai anyagot rendszerezi, a második rész pedig a magyar nyelvi elemek előfordulási változatait, valamint stilisztikai szerepét mutatja be; végül a harmadik — befejező — rész az esztétikai tanulságokat foglalja össze.

Módszertani megjegyzésként előre kell még bocsátanunk, hogy természet-szerűleg nem törekedhettünk teljességre vagy adatközlő felsorolásra. Hiszen — számításunk szerint — a magyar tárgyú elbeszélések, karcolatok, útirajzok száma Hašek életművében meghaladja a félszázat; ehhez járul a Švejk-téma kétszeri regény alakú feldolgozása, mindkettőben számos magyar tematikai elemmel. Felsorolás helyett tehát inkább a főbb motívumok szerint csoportosítottuk az anyagot, s dolgozatunk e motívumok alakulását, szerepét, illetve szerepváltozását kíséri nyomon. Hasonlóképp járunk el a nyelvi elemek használatának és funkciójának a feldolgozása során is: a fontosabb típusjelenségeket vizsgálva próbálunk levonni általános érvényű következtetéseket. Tüzetes leírás helyett tehát inkább tipológiai rendszerezésre s a főbb motívumok fejlődéstörténeti bemutatására teszünk kísérletet.

Tematikai elemzésünket annak a korábbi monográfiánkban részletesebben kifejtett és bizonyított tételünknek a felidézésével kezdjük, amely szerint Jaroslav Hašek az Osztrák—Magyar Monarchia sajátos életformájának, emberi és nemzeti viszonyainak egyik legeredetibb művészi ábrázolója, majd szatirikus bírálója volt.<sup>2</sup> Irodalmi pályáját is úgy kezdte, hogy a Monarchia országrészeiben — Ausztriában, Magyarországon, Galíciában és a Balkánon — tett ifjúkori csavargásairól közölt karcolatokat, elbeszéléseket, útirajzokat, élménybeszámolókat legkülönbözőbb prágai újságokban. E szubjektív hangvételű zsengek közt fontos helyet foglalnak el a szlovák témájúak, minthogy akkor, a századforduló éveiben — egy későbbi visszaemlékezése szerint — „a szlovákok divatban voltak”<sup>3</sup>. A szlovák téma azonban akkor — természet-szerűleg — a magyarral fonódott össze; a fiatal Hašek legelső elbeszélései, illetve útirajzai közt többnek alkotja középponti témáját a magyarosítás, illetve az ennek következtében keletkezett sokféle nyelvi, nemzeti és társadalmi visszásság. E tematikai vonal végighúzódik Hašek egész további életművén: az első korszakban (kb. 1906-ig) főként leíró jelleggel, 1906-tól kezdve pedig, midőn Hašek egyre inkább a politikai szatíra irányába fordítja elbeszélő művészetét, az abszurd és groteszk elemek fokozatos kidomborításával.

Mielőtt rátérnénk e téma változatainak tanulmányozására, már most szükségesnek látszik — mintegy ellentételként — annak is a megállapítása,

<sup>1</sup> *Zygmunt Saloni*: Realia polskie w „Przygodach dobrego wojaka Szwajka” Jaroslawa Haška. *Slavia* 1966. (XXXV.) 4. sz. 629—636.

<sup>2</sup> *Dobossy László*: Hašek. Bp. Gondolat 1963. 19—20.

<sup>3</sup> *Jaroslav Hašek*: Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona. Praha, Československý spisovatel 1963. 155.

hogy a nemesi nemzetet kipellengérező magyarosítás-ellenes elbeszélésekkel és útirajzokkal párhuzamosan legalább épp oly nagy vagy még nagyobb számban írt Hašek olyan magyar tárgyú elbeszéléseket, karcolatokat és útirajzokat is, amelyeknek hősei a nemesi nemzet kivetettjei: szabadságukért a maguk módján harcoló parasztok, pásztorok, betyárok, csavargók és cigányok. S itt a magyar nép az író egyértelmű rokonszenvétől kísérve jelenik meg, indulatos tettekkel és szabadságvágyó dalokkal.

A magyar témának mint irodalmi motívumanyagnak ez az alapvető kettőssége — egyfelől a feudális maradványok groteszk visszásságainak szemléltetése, másfelől a szabadságharcos nép hagyományainak és nosztalgiáinak ébresztése — lényegileg megegyezik azzal a képpel, amelyet a múlt század második felének cseh irodalma a magyarságról fokozatosan kialakított és terjesztett. Az 1848—49-i forradalom hatásának utórezgéseként s a cseh politikai törekvések kísérő jelenségeként a hatvanas években (tehát a cseh nemzeté formálódás és polgárosodás e legfontosabb korszakában) divatja támad a közkeletű magyar szabadság-motívumoknak; Petőfi tájköltészete, majd forradalmi lírája is egyre nagyobb visszhangot kelt, s miként más közép-európai irodalmakba, a csehbe is bevonul a szabadságot jelképező „betár”, „čikoš”, „pusta” stb.<sup>4</sup> E motívumok akkor kb. ugyanazt a szerepet játszották a közép-európai irodalmakban, mint Nyugaton (majd persze nálunk is) a természetes élet és a valódi szabadság pótlékeként jelentkező cowboy-romantika. Tünetként hadd említsük meg, hogy a prágai Egyetemi Könyvtár öt különböző feldolgozást, de kivétel nélkül a hatvanas években kiadott népkönyvet őriz Róza Sándorról, akit egyébként — Savanyú Jósákkal együtt — majd Jaroslav Hašek is szívesen emleget műveiben, s akinek híre-neve annyira foglalkoztatta a népi képzeletet, hogy mítosszá lényegült emléke még a mai szépirodalomban is fel-felbukkan, ahogy erről František Hrubín egyik szép elbeszélése, a *Folyónál* (U řeky) tanúskodik.

A nosztalgias magyar szabadság-motívumok ismételten és szépen jelennek meg például Mikoláš Aleš számos kitűnő festményén és rajzán, de gyakran találkozhatunk velük olyan forradalmi demokrata írók műveiben, mint Antal Stašek vagy mint a nyomortól megalkuvásba zaklatott Karel Sabina, akinek az 1870-ben kiadott *Felédte sírok* (Oživené hroby) című szép regénye a leverett forradalmak után kegyetlenül üldözött magyar, cseh, olasz szabadságharcosok közös sorsát idézi. A hetvenes évek elején aztán lényegesen módosul a cseh irodalom magyar tematikája: a cseh uralkodó osztálynak nem sikerül elérnie azt, amit a magyar elért, vagyis a kiegyezést, a politikai egyenjogúságot, — s így 1871-től kezdve a közgondolkodást befolyásoló intézmények és tényezők — köztük a sajtó, sőt az irodalom is — egyre gyakrabban nyúlnak olyan motívumokhoz, amelyek a két nép közti antagonizmust mélyíthetik. E motívumok közt természetesen a magyarországi szláv lakosság sorsa, illetve a magyar uralkodó osztály elnemzetlenítő politikája, az ún. magyarosítás állt. Ehhez járult, illetve ennek az új, ellenséges magatartásnak a távlati indokolását adta a két nemzet társadalmi összetételében mutatkozó különbség, amely főleg ebben a korszakban tudatosult. A cseh vezető réteg a népből nőtt ki (mivel a nemesség kipusztult vagy elnémetesedett a XVII. és a XVIII. században), s a gazdasági hatalom birtokába jutva is sok mindent megőrzött e nép-

<sup>4</sup> Karel Krejčí: Episody z česko-maďarských styků v šedesátých letech XIX. století. Slavia 1958. (XXVII.) 1. sz. 71—91. — Richard Pražák: Češi a Maďari v nerudovské Praze. In: Z doby Nerudovy. Praha 1959. 66.—67.

közelségből, miként — másrészt — a cseh irodalmat is, az egész XIX. század folyamán alapvetően jellemzi a népnevelő szándék. Ezzel szemben a magyar vezető réteg a maga úri képzetait és illúzióit igyekezett beoltani a nemzet minél szélesebb rétegébe, — s a lázadásokat, tiltakozásokat, a politika és az irodalom rengéseit, a cseh fejlődésnél jóval patetikusabb hullámzásait nagyrészt épp e felemáság váltotta ki. Mindenesetre a vázolt képletek kialakulása ösztönzőleg hatott arra, hogy a hetvenes évektől kezdve a cseh irodalomban és publicisztikában mind több pamflet, satíra vagy indulatos támadás jelenjék meg a szlávok jogait semmibe vevő magyar „úri nemzet” ellen.

A magyar tematikának az itt röviden jellemzett sajátos kettőssége, illetve e kettős szemlélet párhuzamossága néha ugyanazon szerzők életművében is föllelhető. Alois Jirásek például — az egész problémacsoportot a múltba vetítve vissza — a magyarokat hol ellenszenvesen festi, így a *Bratrstvo* (*Testvériség*) című regényben, mivel megakadályozták hogy a cseh és a szlovák nép egyesüljön a huszita szabadságeszmények szellemében, — hol pedig (a *Huszárok* című szép elbeszélésben) lelkesen dicséri a magyarok 1848—49-i szabadságvágyát, honszeretetét, hősiességét. Mégis, a magyar nemzet cseh irodalmi megjelenítésének kettőssége talán legpéldásabban Jaroslav Hašek életművében kísérhető nyomon. Ez ugyanis — végső fázisában — még arra is példa, hogy e kettősség miként oldódik fel egy tisztultabb szemléletben: a szocialista internacionalizmusban.

Hašek életműve, a benne előforduló magyar motívumok nagy száma és változatossága miatt kiváltképpen alkalmas ilyenféle tematikai elemzésre. Minden jel szerint az író ciklusokat vagy esetleg köteteket tervezett a magyar tárgyú elbeszéléseiből; erre utal az ilyen alcím: *Magyar elbeszélésekből* (Z uherských povídek) például a *Halál, a csavargó* (O Halálovi, tulákoví) című, 1907-ben írt elbeszélés alatt.

A teljesség kedvéért megjegyezzük még, hogy az említett két témacsoport közt — mintegy átmeneti anyagként — számos olyan „magyar elbeszélés” van, amelyek egyszerűen csak életképszerű hitelességre törekedve mutatnak be magyar népi jeleneteket.

Az elmondottak alapján, első tételünként, túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a cseh irodalomban meghonosult s fentebb leírt kétféle magyarságkép különböző árnyalatai Jaroslav Hašek elbeszéléseiben, útirajzaiban és regényeiben lelhetőek fel legváltozatosabban, ha nem is mindig egyenletes művészi értékkel. Az értékbeli egyenetlenség oka — többi között — az is, hogy Hašek úgyszólván egész írói pályafutása alatt szorososan függött a szerkesztőktől, a kiadóktól, s általában a pillanatnyi irodalmi kereslettől. Értékes emlékirataiban František Langer elmondja, hogy barátai társaságában Hašek olykor páratlan epikai bőséggel, ritka megjelenítő erővel mesélt magyarországi úti-élményeiről, s ilyenkor sokkal többet mondott, mint amennyit elbeszéléseiben leírt, „főleg olyan részletekkel bővítve történeteit, amelyeket egy kiadó sem nyomtatott volna ki”.<sup>5</sup>

Tizennyolc éves volt Jaroslav Hašek, amikor egy szlovák iskolatársával első ízben barangolt az akkori Magyarország északi tájain, vagyis Szlovákiában. Ennek a vándorlásának az emlékeiből meríti azoknak a karcolatoknak az anyagát, amelyekkel voltaképpen az irodalomba lép s amelyek — a Csehországban uralkodó közhangulatnak megfelelően — a magyar—szlovák

<sup>5</sup> František Langer: Byli a bylo. Praha, Československý spisovatel 1963. 60.

viszony furcsaságait, a szlovák nép teljes kiszolgáltatottságát, főként pedig a magyarosítás képtelenségeit pellengérezik ki. Az egyik ilyen hangulatkép *A magyar postán* (Na maďarské pošte, 1902.) címmel a későbbi satíráíró kifejező eszközeit próbálgatva teszi szóvá a magyar hivatalok légkörének abszurditását: a város lakossága „túnyomó többségben szlovák, de mindennek magyar a jellege”, s magyarok az összes feliratok (be is mutat néhányat, egyiket-másikat érthetlenné torzítva), és csak magyarul beszélnek a tisztviselők, akik közül az egyiket, a legostobábbat, célzatosan Szamáry névvel szerepelteti . . .

Az ilyen típusú s elég nagyszámú helyzetrajz mellett már az író első korszakának termékei közt is találhatóak műfajilag kiérleltebb, szabályosan formált elbeszélések. Erősödik e tendencia 1906-tól, amidőn Hašek egyre tudatosabban módosítja, illetve némiképp a saját hajlamait követve, az abszurd és groteszk elemek kellő távlatba vetítésével újjáformálja a politikai satíra műfaját. Az ilyen jellegű satirikus elbeszélés példaként említhetjük a *Rendes tanítót* (Řádný učitel, 1910), amelynek egyik hőse, hajdani cipész és obsitos őrmester, tanítóként „nádpálcával veri szlovák gyerekek fejébe a magyar nyelvet és a magyarok iránti tiszteletet”; a másik hős, egy magyarrá vedlett szlovák, a budapesti minisztériumból ellenőrzi a szlovák vidékeken működő magyar iskolákat; ám mindegyiknek fontosabb a maga ügye, mint a munka, amelyet végeznie kellene; hiszen a világ, ahol élnek és jól élnek, korrupcióra épül, aljas embereknek kedvez. Miként találkozik teljes egyetértésben e két hitvány hős, az ellenőr és az ellenőrzött, miként ismerik föl lényegi azonosságukat a hitangságban, — ezt mutatja be Hašek, helyenként gogoli szituációkat teremtve; végül a tanfelügyelőnek már csak az fontos, hogy a „rendes tanító” jól meg tudja javítani elfeslett cipőjét, ő pedig (akit Hašek — megint nem szándék nélkül — Savanyúnak nevez) úri svihákként pompázhasson szíve hölgye előtt.

A politikai satíra végletesen abszurd válfajára is akadnak tipikus példák Hašek karcolatai közt. Ilyen mindenekelőtt a *Magyarországi parlamentből* (Z uherského parlamentu) című karikatúra, amelyet Hašek első ízben a Szociáldemokrata Párt központi orgánumának 1907-i évfolyamában közölt. E pompás satírában kitűnően egészíti ki egymást az anarchista szemlélet és a magyar úri politika elnemzetlenítő törekvéseinek groteszk híralata. A budapesti parlament a hazai nem-magyar nemzetek kiirtásáról tárgyal. Az elnök javaslatot tesz, hogy a nemzetiségek lakta vidékeken vezessenek be rögtönítélő bíraskodást és mérgezzék meg a kutakat. A Hašek-satírákra később — a *Švejk*-ben is — alapvetően jellemző hiberbolikus ábrázolással az író az abszurdum végtelenjébe vetíti a groteszk ötletet. A magyar honatyák, akik közül az egyik ilyen furcsa (ám megint célzatosan választott) néven szerepel: Atyája, versengve javasolnak fantasztikus népirtő ötleteket, miközben perse rendre összekapnak s a legképtelenebb ürügyekkel marják-tépik-gyalázzák egymást; végül az elnök — megállapítva a teljes egyetértést — későbbi időpontra halasztja az emberbaráti érvekkel indokolt népgyilkolási javaslat tárgyalását. Olyan satíra-szerző írása ez, aki az ábrázolt embereket báboknak látja, s cselekvésüket az abszolútumok síkján jeleníti meg; így teszi őket nevetségessé. Egyébként semmi köze hozzájuk; nemzetileg is, társadalmilag is más világhoz tartoznak. Elsősorban nem is magyar mivoltuk okán, hanem e más világhoz tartozásuk folytán pellengérezik ki őket; a magyar jelleg (miként a magyar nevek használata és a magyar szavak és kifejezések szövegbe

illesztése is) csak színező hatású; hiszen Hašek épp ez idő tájt a korabeli cseh politikusokról is bőven rajzolt szatirikus torzképeket.

A nemzetiségeket irtó úri magyar nemzet; képzezte csokorra terebélyesdedve jelenik meg a Švejk-téma második feldolgozásában, amelyet 1917-ben, erősen nacionalista szellemben írt Hašek, aki ekkor Kijevben a Csehszlovák Légió újságjának egyik szerkesztője volt. A királyhidai epizodról, a Kákonyikalandról s ennek sajtóvisszhangjáról van szó, amelyet majd Hašek lényegesen átdolgozva s épp az értelmét módosítva iktat be a harmadik, végső változatba is. Az 1917-i regényben Švejk látogatását a magyar kereskedő-családnál nagy utcai verekedés követi, s ennek során a cseh katonák elsöprő diadalt aratnak; a következő napokban a magyar sajtó fékevesztetten ír a „cseh hazaárulók” galádságairól; a magyar faj fölényét és jogait emlegetik, a csehek és más szlávok méltó büntetését követelik. A harmadik (1921—22-i) feldolgozásban már az esemény megjelenítése is különbözik, távlati és mélységi dimenzióban egyaránt. Švejknek itt társa van Vodička, aki ellenjátékosként más népi felfogást, más életelvet képvisel, mint az 1917 óta megváltozott szemléletű Švejk. Vodička, az öreg árkász, magyarfaló, verekedős cseh legény, hasonló az ugyanilyen magatartású magyarokhoz; Švejk viszont, tőlük mélységesen különbözve, megértő, különbségtévő, (maga módján) humanista; együttérző társa mindazoknak, akik „nem tehetnek róla, hogy magyarok”. Emlékezzünk csak, mily meghatóak Švejk találkozásai és barátkozásai az ugyanúgy kiszolgáltatott, becsapott, megalázott, pusztításba és pusztulásba hajszolt szegény magyar katonákkal (például a tábori vasútállomáson vagy a királyhidai fogdában). Vodička és Švejk viszonyában a végletek találkoznak. Az öreg árkász szüntelen dohogása Montesquieu nemzedékekre kiható kérdését visszhangozza: Hogyan lehet valaki perzsa (vagyis ez esetben magyar)? Švejk józan népi bölcsessége pedig az azóta hozzáfűződő kiegészítő kérdést idézi: Lehet-e ember az ember? Megszabadulhat-e a nemzeti kötöttségektől, fölemelkedhet-e az emberség és az emberiség tisztább követelményeinek világába?

Így nézve a nagy műnek e kulcsjelenetét, Švejk és Vodička párosítása, illetve ellentétes viszonyuk a magyarokhoz azért tűnik oly telibetalálónak, mivel lényegileg és polarizáltan bele van sűrítve minden, ami akkor (és előzőleg meg utána is még sokáig) jellemezte a két nép kapcsolatát.

E kétféle — švejki és vodičkai — viszonyt azért tudta Hašek ily ellenállhatatlan, felsőbbrendű humorral szemléltetni, mivel e harmadik változat írásakor már végleg nem a nemzetek, hanem az osztályok kategóriái szerint nézte a társadalom jelenségeit. Ámde egyfajta, erősen anarchista színezetű, hangsúlyozottan nem nationális, hanem szociális valóságsszemlélet jelen volt már a magyar parlamentről írt s fentebb elemzett szatírában, miként általában azokban az abszurdan kiélezett politikai torzképekben is, amelyeket Hašek 1906—1907 táján, anarchista korszakában (és anarchista lapokban) közölt.

Az írónak semmi köze hőseihez, bábnak tekinti őket — mondtuk fentebb Hašek szatirikusi magatartását jellemezve. Ugyanez a hábjátékszerű megjelenítés vehető észre egyéb magyar tárgyú — tehát nem elsődlegesen az elnemzetlenítési tematikába illeszkedő, hanem inkább a századforduló kedvelt műfajának, a tárcanovellának a konvencióihoz alkalmazkodó és Hašeknél erősen életkép jellegű — művekben is. Ezek közt szép számmal vannak olyanok, amelyekben Hašek a magyar úri nemzet szokványos képviselőit szerepelteti. Kik ezek az urak? A Hašek ábrázolta világképben mindig ellenségek:



gonoszul törnek a társadalom mindenfajta kivetettjeire, eltipornák, széttaposnák, meggyaláznák őket, ha ezek a maguk (sokszor eléggé sajátos) módján nem védekeznének, illetve védekezésül nem támadnának. Az író persze ez utóbbiakkal rokonszenvezve, nemegyszer közjük is vegyülve vagy épp tettezett naivsággal a helyükre lépve, például a misztifikációs *Békés haladás pártjának történetébe* (Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona) illesztett magyarországi útikalandok hőseként, éles kontúrokkal rajzol torzképet a hazug társadalom jelentős vagy jelentéktelen támaszairól. Ahogyan például Hašek és két társa a Törvény keretében működő Békés Haladás Pártjának küldöttjeiként a nagykanizsai serfőző mester lakásán találkoznak és összeütköznek a magyar úri világ helybeli képviselőivel, s ahogy ezt Hašek a Párt „történetében” leírja, a hajdani vígeposzok legjobb jeleneteire emlékeztet . . .

Mégis főleg két képlet változatai figyelhetők meg Hašek magyar tárgyú műveinek e csoportjában; egyik a lenti világ tagjainak leleményes eszelővése a fentiek rovására, a másik pedig a hivatalos Magyarország különféle képviselőinek úri cinkosságú, ám önleplező összefogása a kisemmizettek ellen. Az előbbire legyen példa a *Cigány-történet* (Cikánská historie, 1905), amelyben egy cigánylány meg a kedvese nevetségessé teszik egy egész vármegye nemesurait. A cinikus úri összefogás példájaként pedig hadd említsük a *Balaton partján* (Nad Blatenským jezerem, 1911) című balladás hangvételi életképet, ahol a gyilkos földesúr meg a vizsgálóbíró versenyt isznak egymás egészségére, s a büntett megtorlása elmarad, hiszen az áldozat csak földönfutó szegény pára volt . . . Hasonló összefüggésben s mindig az uralkodó osztályra vonatkoztatva olvashatók Hašek magyar tárgyú elbeszéléseiben ilyesféle általánosítások is: „kultúra . . ., ha van egyáltalán valamilyen a magyar királyságban”.<sup>6</sup> Hogy azonban mégis talált kultúrát a magyar királyságban, nemcsak az ismételt felbukkanó irodalmi utalások bizonyítják (Petőfitől még vessort is idéz — magyarul), hanem a sajátos magyar népi műveltségről, elsősorban dalainkról a műveibe iktatott elismerő és megértő (nemegyszer hozzáértő) észrevételei is.

Ez azonban tulajdonképp már át is vezet a másik — tehát a szabadságvágygal áthatott — tematikai csoport elemzéséhez. A szabadságnosztalgia fentebb idézett és Közép-Európa-szerte elterjedt magyar motívumai: a pusztá, a csikós, a betyár, a kötetlen élet megannyi jelképes (sajnos, túlságosan csak jelképes) hordozója hogyné vonzották volna az anarchizmusra hajló, majd egy ideig az anarchista mozgalommal szervezeten is együttműködő fiatal Hašeket! Ezzel függ össze érzékeny rokonszenve a társadalom mindenfajta kivetettjei iránt, ami voltaképpen egész életműve legfőbb vonásának tekinthető. Igaz, hasonló tendencia — kisebb mértékben és kevésbé kizárólagosan — áthatja századunk első évtizedei cseh irodalmának egyik fontos, sőt legfontosabb szárnyát is, amiként erről Karel Čapek első művei, Stanislav Kostka Neumann ez időben írt költeményei vagy Ivan Olbracht művész-stílusú elbeszélései — például a magyarul is megjelent *Vándorcirkusz* (Bratr Žak) — tanúskodnak.<sup>7</sup>

Hašek alkotó képzelete különlegesen jó termőtalajra lelt a hagyományos magyar szabadságmotívumokban. Míg ugyanis főbb nemzedéktársai inkább csak olvasmányemlékekre támaszkodtak, ő közvetlen nép- és nyelvismerettel

<sup>6</sup> Jaroslav Hašek: Črty, povídky a humoresky z cest. Praha, SNKLHU 1955. 386.

<sup>7</sup> Dobossy László: Karel Čapek. Bp., Gondolat 1961. 25–26.

alátámasztott élményanyagból meríthetett. Tudjuk, Neumann is fölfedezte és megénekelte a pusztát, főleg a *Kiskundorozsmai éjszaka* (Noc v Kiškundorozmě) című verhaereni ihletésű, nyugtalan dinamikájú szabadversben, ez azonban — motívumait tekintve — mégis főként a Petőfi-látomások megidézése modern poétikai burookban.

A bor íze nyelvem alatt, e táj friss, jó íze,  
hiszen Petőfi kedves tája, hazája.

.....  
A sík, tágas, hűs tenyéren  
hű asszonyként itt ül a szabadság,  
oly dús a keble, dereka,  
szemét beárnyékolva roppant távolokba néz,  
s az ajka, lásd, mosolyra nyílt.  
Kemény és pattogó paraszti szó,  
vizi madársereg, békakórus,  
a kolompszó és a nyájbőgés,  
minden az ő dala.  
Ott zúg a nád, a búza, rozs felett,  
a paprika, a tengeri felett,  
a szőlőskertekben elszórt tanyák figyelnek rá  
az őrző jegenyék között.  
Sirály és vadlúd száll az ég alatt,  
vadruca száll és gólya kelepel —  
ő csak ül, ifjú anyaként mosolyog . . .

(Bábi Tibor fordítása)

Lám, Neumann, a modern költő, a pusztának nem a valóságát, hanem a mítoszát élte át Kiskundorozsmán; s a végtelen és lapos magyar világgal találkozáva nem az foglalkoztatta, hogy például a korabeli magyar kortárs-költők milyen látomásokban jelenítették meg honuk valóságának e szomorú szeletét, hanem barátjától, Josef Čapektól régebben olvasott Petőfi-versek megküldését kéri<sup>8</sup>: számára a pusztá a Petőfi-sugallta élménnyel azonosult.

Ivan Olbrachtnál szintén és több helyen is föllelhető a pusztá-motívum, de már csak elcsépelet közhelyként, így például a Jesenius-regényben mint a világjáró muzsikus cigányok játékát átható nosztalgia ihletője: „A kipihent cigányok később újra előszedték hangszereiket, s hazájuk, a magyar alföld dalait játszották. A széles síkságon, ahol pásztortűz ég az éjszakában, valaki vágyakozva emeli szemét a csillagos égboltra.”<sup>9</sup> Ezzel az egyébként igen kifejező Olbracht-idézettel azt a közhelyszerű pusztá-reminiszcenciát kívántuk érzékeltetni, amivé a hajdan oly élő szabadság-motívum satnyult századunk első évtizedeinek irodalmi tudatában, egyebek közt talán a *Cigánybáró* és más hasonló típusú, Bécsből szétsugárzott művek hatására.

Nem így azonban Jaroslav Hašeknél, aki írói egyénisége valamennyi rostjával a forradalmi hagyományokhoz kötődik, s a publikációs lehetőségek biztosította keretben nyíltan vagy burkoltan mindig lel rá módot, hogy az elnyomottak, kizsákmányoltak, megaláztatottak szabadságjogát hirdesse (még ha ez nemegyszer torzult formában jelentkezik is). Az író magáévá teszi ügyüket, megérti erkölcsrendjüket, igazolja az elveket, melyek a társadalmon

<sup>8</sup> Viktor Dyk, *St. K. Neumann, Bratři Čapkovi*: Korespondence z let 1905–1918. Praha, Nakladatelství ČSAV 1962. 148.

<sup>9</sup> Ivan Olbracht: Podivné přátelství herce Jesenia. Praha, Československý spisovatel 1964. 91.

kívüli létet szabályozzák. Hašek ennek a törvényen kívül került — illetve más törvényekre hallgató — lenti világnak a szószólója, nemcsak világirodalmi rangú főművében (ahol a két világ összeütközése mitikus méretűvé nő), hanem — tételünk szerint — voltaképpen már korábbi alkotásainak legjavában is. Ezek közé tartoznak a magyar téma e második változatú — szabadságvágyat kifejező — feldolgozásai is.

A magyar világ kivetettjei közt főként és hagyományosan a szegénylegényeket illeti elsőbbség. Se szeri, se száma az olyan Hašek-novelláknak, amelyekben a magyar alföld száműzöttjei, a pásztorkodás és a kapcabetyárság közt hányódó nyugtalan lelkek az éjszakák végtelen csendjében s a nappalok végtelen szomorúságában ábrándokat szőnek a nagy hosszúról, a megváltó kalandról. Hašek betyárjai — miként egy jegyzetben ki is fejt — olyan gulyások, csikósok, kanászok, akik szívós türelemmel lesik-várják a kínálkozó alkalmat, aztán — a nagy tett elkövetése után — az éj leple alatt meg a társak, az egész nép cinkos jóindulatától kísérve visszatérnek a rend világába. Mindenki tudja róluk, hogy betyárok, ám védi őket a lenti világ íratlan törvénye, a sűrű hálózatú népi összeesküvés. Ha üldözött betyár közeledik, megnyílik, rejtekhelyé válik minden tanya, mert — írja Hašek egy tanyai parasztról — „nem is lenne magyar, ha elüzné, aki bebocsátást kér”<sup>10</sup>.

Az ilyen tematikai képletre épült Hašek-elbeszélések közül — tipológiai vizsgálat végett — legalább egyet nézzünk meg tüzetesebben. Legyen talán épp az, amelynek a címe is: *Betyár-történet* (Beťárská povídka, 1907). A badaacsonyi dombokon disznókat legeltet két kondás, „egyébként elsőosztályú betyárok”: Kigyó és Teher. Ez utóbbi szerelmes az egyik falusi lányba, akinek az apja, Homlók, maga is nevezetes betyár volt hajdan. A leány kezére azonban a híró fia is pályázik. De a vén betyárban valami sérelem izzik a bíró ellen, s ezért Tehernek ígéri leányát, ha az végrehajtja az íratlan törvényből önként következő ítéletet. Az ifjú kondás bánatos betyárdalokat dúdolva érleli a bosszút. El is érkezik a megfelelő pillanat. Tél van, a bíró a városba megy, a betyár titokban követi. Este indulnak haza, elől a bíró, alkoholtól tántorogva, nyomában a tette kész betyár. Vihar dühöng, a részeg ember megbotlik, egyensúlyát veszti, beleszédül a hóba, fagyhalál fenyegeti; ekkor ér oda a betyár: itt hagyhatnának — sziszegi —, de nem teszem; indulj, vén korhely, — azzal káromkodva ragadja őt hónaljra és vonszolja a faluba. A megbízást adó öreg betyár elégedetlen: ti fiatalok jobbak vagytok — mondja —, én bizony ott hagytam volna, gebedjen meg a hóban . . . De nem valamiféle nemeslelkűség ez (hiába írja Hašek, hogy megesküszik rá: a badaacsonyi kondásoknak és betyároknak ilyen a jellemük); csak a két világ közt folyó küzdelemnek is vannak bizonyos játékszabályai: magatehetetlen emberrel nem végez a betyár . . . A természeti környezet, amelyben e zord történet játszódik, vészekkel telített: a völgyet, ahol a kondás-betyárok legeltetik állatjaikat, Mérgesnek hívják, a ritkán hallatszó emberi hangok tragédiákról énekelnek . . . Nem könnyű a szabad élet, de mégis vonzóbb, igazibb, mint a hamisságokkal vásárolt jólét.

Ezt példázza egy más típusú betyár-történet is, egyébként művészileg a legsikerültebb valamennyi magyar tárgyú elbeszélés közt, amelyeket Hašek írt. *Halálról, a csavargóról* (O Halálovi, tulákovi, 1907) szól e balladás hangvételű prózai ének, a szabadságvágy, a lenti világ dicsérete. Betyárok leszár-

<sup>10</sup> Jaroslav Hašek: Loupežný vrah před soudem. Praha, SNKLHU 1958. 148.

mazottja ez a „Halál, a csavargó”: látta, miként küzdöttek jobb létükért a Savanyú Jóska vezette parasztok; látta, miként harcoltak nemzeti szabadságukért a magyarok; aztán ott volt Világosnál, Aradnál. Allegorikus személy ez a Halál: jelen volt mindenütt, ahol a nép valami másra, jobbra vállalkozott; s jelen volt minden bukásnál is. Most pedig utolsó útján bandukol a Bakony felé, szülőföldjére, meghalni. Már csak annyi ereje van, hogy odáig eljusson. S ekkor szakad rá a végső csalódás: csendőrökkel találkozik, s megtudja tőlük, hogy már a Bakony sem a régi, nem védi a betyárokat, nem ad menedéket az üldözötteknek, a szabadság megszállottjainak. „Halál, a csavargó” meghalhat hát banálisán, tömlőcben, csendőrkézen: a szabadság már legfeljebb csak lelkekben pislákol... Az elfáradt betyárnak, a szabadságvágy e jelképes megtestesítőjének végső találkozása a megváltozott valósággal (amit csak hangsúlyoz a bizarr névadás: „Halál, a csavargó”), egyetemes, szinte már metafizikai távlatba vetíti a magyar tematika egyik vonalán végighúzó szabadságmotívumot: az ember szeretne kitörni a társadalomkovácsolta béklyókból, de már a természet sem segíti...

Ezért hat példázatosan Savanyú Jóska betyárvezér végéről írt Hašek-humoreszk, egyébként megint egyik remeke a rövid műfajnak: *Az illavai öreg fegyház életéből* (Ze staré trestnice v Illavě, 1915) Ez már a betyárvilág alkonya; hajdani nagyhírű szegénylegények, köztük Savanyú Jóska is, csendesen raboskodnak a zordon falak mögött. Egy jóindulatú börtönigazgató konyhaszolgálatot javasol a levitézlett betyárkirálynak; tudja, hogy a betyárok érzélgősek, adnak a becsületszóra. Savanyú is példásan viselkedik, örökkel parolázik, kijár velük kertbe, faluba... mindaddig, amíg új igazgató nem jön, aki ismét megalázza, emberi méltóságát újból próbára teszi. A betyárvezér ekkor hasznára fordítja korábbi tapasztalatait, összejátszik az örökkel, és eltűnik az illavai ódon fegyházból... S elbeszélése második részében Hašek leírja, hogy bolyongásai során valahol Bukovinában találkozott egy békésen pipázgató öreg magyarral, aki üdvözlétet küldött vele az egyik illavai vendéglősnek, s akiről csak később tudta meg, hogy ő maga volt a legendás szökevény, a híres-nevezetes Savanyú Jóska.

Ily prózai végbe torkolt a hajdan dicső betyár-romantika. A modern kor megtépázta a szabadság-mítoszt is; mi maradt helyette? Egyéni gúny, szatirikus fintor, amely jól alkalmazva adhat még erőt és önbizalmat a lentickeknek. Ezért oly fontos alkotása Hašeknek — a világirodalmi rangú főmű leg-hiteletesebb előfutára — *A törvény keretei közt működő békés haladás pártjának története* (Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona), benne a „Párt küldöttjeinek” magyarországi kalandjaival. A szabadság, amelyet hirdetnek, már csak a hosszuló fintor szabadsága: betyárok helyett úri bitangokkal találkoznak Nagykanizsán. A hajdani romantikus motívumokat szétfújta az idő... S ugyanígy, amidőn 1915-ben a Sopron—Győr—Budapest—Hatvan—Miskolc vasútvonalon a galíciai harctér felé utazik s kinézve az ablakon verse foglalja a látottakat, az elégikus költemény már nem visszhangozza a magyar tájhoz tapadó korábbi képzeteket; a költő a szabadság hona helyett termőföldet lát, ahonnan eltűntek, más munkára mentek a dolgozó emberek.

Hašek magyar tárgyú műveit összefoglalóan értékelve megállapíthatjuk, hogy a két tematikai csoport párhuzamosan jelenik meg bennük, s hogy inkább műfaji szempontból mutatkozik bizonyos időbeli fejlődés; kb. 1906-tól kezdve ugyanis egyre gyakrabban találkozunk a politikai szatíra hiperbolikus módszerének alkalmazásával. Az ilyen, határozott tendenciájú művek mellett

azonban Hašek magyarországi karcolatai és elbeszélései közt szép számmal akadnak semlegesnek mondható, több-kevesebb humorral átszőtt életképek is, amelyek főleg csak helyzeti érdekességükkel vagy az idegen környezet varázsával kívántak az olvasó képzeletére hatni. Típuspéldaként említsük meg az *Elindulta Ajgó Márton* című karcolatot (1905), amely fölött a cím is magyarul áll, a fent írt módon, s csak csillag alatt olvasható a cseh fordítás: *Vypravil se Ajgó Márton . . .* Maga a történet humoros változat az ismert néphaladai témára, amelyet a szerző, elbeszélése elején, össze is foglal. Nála azonban Ajgó Márton kövér és egyre kövéredő legény, akinek hiába próbálnak asszonyt szerezni falujában. Végre jó hírt hall egy távoli molnárlányról, elindul hát keresésére, hegyen át, völgyön át; ámde útközben széttépi egy medve, és sem a falujabeliek, sem a távoli mátká — Tüske Etelka — nem tudják meg, hová tűnt, mivé lett Ajgó Márton.

Ebben a fekete humorú balladaváltozatban a cím is magyar, s a szövegben is számos magyar szó, közbeékelt kifejezés, sőt itt-ott egész mondat is festi, hitelesíti a magyar környezetet. A plébánost „nagyságosnak” szólítják a parasztok, Ajgó Márton pedig hibátlan magyarsággal válaszol az aggályoskodóknak: „Nem sokat tesz (nezáleží moc na tom)”. A plébános töprengését összefoglaló magyar mondat már kevésbé hibátlan: „A földön sok állatok élnek (na zemi žije mnoho zvířat)”.

Az Ajgó Márton tragikomikus története kapcsán szóvá tett magyar nyelvhasználati példa voltaképpen Hašek minden magyar tárgyú művére vonatkoztatható. Szerzőnk kedvvel, sőt olykor már fitogtatási szándékkal, öncélúan illesztett műveibe magyar nyelvi elemeket; arra is van példa, hogy a humor fokozása végett magyar címet ír egy minden ízében cseh tárgyú és cseh személyeket érintő nyílt levél fölé: *Tekintetes Pelant Károly (Hunyiyady gulyás)* redaktorúnak, Csehország, Plzeňben, Örökai villág (Peklo).<sup>11</sup>

Ezzel már körülbelül körvonalazódik is az a tételünk, amely szerint Hašek műveiben a magyar nyelvi elemeknek főleg stíluszínező szerepük van. A nem annyira nyelvi pontosságra, mint inkább csak hangulati aláfestésre törekvés eredményezi, hogy a viszonylag nagyszámú és sokféle magyar nyelvi elem rendkívül változatos módokon fordul elő a Hašek-életműben. Következő fejtegetésünk ezeket a módokat teszi vizsgálat tárgyává.

Több közvetlen és közvetett bizonyítékunk van arra, hogy Hašek tudott magyarul, ha nem is hibátlanul, legalább annyira, hogy sajátos művészi alkatanak és alkotási módjának megfelelően emlékezetből iktathatott szövegeibe — gyakran pontosan, máskor elferdítve, sőt néha (talán szándékosan) halandzsává torzítva — olyan magyar nyelvi elemeket, amelyekre a helyzet vagy a hangulat érzékeltetése végett szüksége volt.

A kereskedelmi akadémián, ahol érettségizett, František Brábektől, irodalmunk érdemes prágai közvetítőjétől, Petőfi, Madách, Arany fordítójától tanult magyarul; az érettségi bizonyítványán is olvasható: „magyar nyelv — jeles”. Magyar nyelvtudására maga is nem egy helyen hivatkozik műveiben: „Magyarul tudok” („Maďarsky znám”) — olvassuk *A Törvény keretei közt működő békés haladás pártjának történetében*,<sup>12</sup> s másutt szintén hasonlóképp nyilatkozott: „Kissé beszélek magyarul” („Trochu mluvím maďarsky”)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup>Uő.: Galerie karikatur. Praha, Československý spisovatel 1964. 315.

<sup>12</sup>Uő.: Dějiny . . . 187.

<sup>13</sup>Uő.: Črty, povídky . . . 561.

A misztifikációs Párt történetének kiadói észrevételei pedig arról tájékoztatnak, hogy az egyik fejezet az író feleségének a kézírásával maradt fenn, a fejezetben előforduló magyar szövegrészeket azonban Hašek iktatta be.<sup>14</sup>

A prágai bohém korszak legmegbízhatóbb tanúja és hiteles földidézője, František Langer, főleg azt emeli ki emlékirataiban, hogy Hašek szívesen és gyakran, „hamisan és rekedten, de azért hangosan és nyomatékkal” énekelt magyar dalokat.<sup>15</sup> Végül, ugyancsak illetékes tanúként, Zalka Mátéra hivatkozhatunk, aki önéletrajzi regényében így mutatja be Hašeket: „Aztán Csasztekkal itt van a cseh Hašek — kitűnő fiú és ritka tréfás ember! Beszél egy kicsit magyarul is.”<sup>16</sup>

E bizonyítékok alapján nyilvánvalóan lett volna módja Hašeknek arra, hogy a szövegeibe foglalt magyar nyelvi elemeket ellenőrizze vagy ellenőriztesse, illetve hogy ezeket a stílusélnkítés végett alkalmazott elemeket már eleve előkészítetten válassza ki. Hašek azonban rábízta magát rendkívüli emlékezetére. Ezzel szövegei veszítettek pontosságban, de — talán — nyertek érdekességben. Most e magyar nyelvi elemek stilisztikai működését vesszük szemügyre, a példák nagy száma miatt ismét — szükségképpen — típusesetekre korlátozódva.

A stílusélnkítés leggyakoribb eszköze közhasználatú szavak, szólások vagy kifejezések, esetleg köszönési formulák beillesztése a cseh elbeszélés szövegébe. Észrevehetően olyan nyelvi elemről van itt szó, amelyek akkor — a közös hadsereg révén — nem lehettek ismeretlenek a cseh olvasók előtt, ezért gyakran hiányzik is a fordítás vagy a körülírás. Az ily módon többször is előforduló, cseh mondatelemm éktatott magyar szavak közt íme a legsűrűbben használtak: 'éljen' (írva így is: 'eljén'), 'isten bizony' (egy ízben fordítással: 'bůh je svědek, že ano...'), 'báci', 'barátom', 'nagyságos', 'nagyságos uram' (egy alkalommal ragozva is: 'nagyságosúrovi panu Ivádymu'), 'jó szakát' (majd ugyanez így is: 'jó éj szakát kívánok'). Ugyancsak a színezést szolgálja a ruhafélék neve is, leggyakrabban a 'bekecs', ilyen írásváltozatokban: 'bekeč', 'békes', 'békés'. Az elbeszélés helyzetrajzának érzékeltetésére is többször fordul elő e módszer; pl. az elnemzetlenítő tanító 'bydlem v Magyar-király népiskola'. Világos tehát, hogy a cseh mondatba ékelt magyar szavaknak vagy szókapcsolatoknak az a szerepük, hogy az elbeszélés hangulatát, érzelmi motiválását kidomborítsák.

A következő stílusélnkítő eszköz egész magyar mondatoknak a beiktatása cseh szövegbe, majd (olykor) ezek körülírása illetve lefordítása. Ezt a módot általában személyek vagy helyzetek jellemzése végett használja Hašek. Ide tartozik Švejk híres beszélgetése a sebesült honvéddal a tábori vasútállomáson: 'Nem tudom, barátom' — mondja a honvéd, majd: — 'Három gyermek, nincs ham, éljen'; de ide tartoznak a káromkodások is, pl. 'kutya a fene egye meg', s persze sokkal cifrábbak is (pl. 'Baszom az anyát a Kristus Mariát az Istenét, baszom a tégedet, te vagy huta és en a Kristus Mariát baszom a csúnyát!'); e csoportba sorolhatók a gyakran idézett célzatos szállóigék is, pl. 'Tót nem ember'. Az ilyen egész mondatos jellemzésekben érződik leginkább az ellenőrzés hiánya, illetve az emlékezetre hagyatkozás veszélye, meg persze annak a következménye is, hogy Hašek általában vajmi szertelenül bánt

<sup>14</sup> Uő.: *Dějiny* . . . 301.

<sup>15</sup> *František Langer*: *Byli a bylo* . . . 60.

<sup>16</sup> *Zalka Máté*: *A hollywoodi visszatérnek*. Bp., Szépirodalmi Kiadó 1966. I. 60.

kézirataival: rábízta sorsukat szerkesztőkre, nyomdászokra, korrektorokra . . . Így aztán nemegyszer találkozunk ilyen mondatszőrnyekkel: 'Magyarvagyunk országban'; vagy: 'Isten hozta három legnagyobb cseh ember Nagy Mártonba! Éljen a Kossut, éljen a Csehek!'

A magyar légkör érzékeltetésére, de főleg a magyar pátosz gúnyolására szívesen illeszt cseh szövegébe közkeletű magyar idézeteket, s ezek közül is leggyakrabban a *Himnusz* első sorát; (ez utóbbi nála a magyarosítás jellemzésére is szolgál, minthogy — szerinte — a más nemzetiségűek szintén kénytelenek áldást kérni a magyarokra). Az „Isten áld meg a magyart” írásmódja Hašek szövegeiben eléggé változatos, miként egyébként a Kossuth-nóta kezdő soráé is, amely egy ízben teljesen érthetlenné torzul: „Kossuth Lajos az bigentes”. Mindenesetre kedves, hogy a Himnusz nyitó szavai egy helyütt szövegbe illesztve köszönés gyanánt olvashatók: 'Isten áld meg, Ilona', s a feleletből kitzetzi, hogy a hős ilyesmit akart mondani: Isten óvjon, Ilona, — mivel a válasz: 'I tebe chraň, Bélo' (Téged is óvjon, Béla). A harmadik magyar idézet, amely sűrűn fordul elő Hašek szövegeiben, Petőfi *Nemzeti dal*ának a kezdő sora, általában ilyen írásmód szerint: 'Talpra a Magyar'. Hašek ezt — valószínűleg a cseh irodalmi fordításokra emlékezve — úgy értelmezi, hogy 'fel magyar', s ezért írja egyik elbeszélésében, hogy a községi írnok e szavakkal fordul szembe a bős bikával: 'Talpra a Magyar', s a bika hallgat rá, fölrepíti a levegőbe . . .

Mégis legszívesebben magyar dalokat idéz Hašek kifogyhatatlan kedvvel. Gyakran a kezdő sorukat említi, szintén persze hallomás után: 'Nem loptam én életemben', 'Elindulta Ajgó Márton', 'Még engemet babám szerettél', 'Nem bánom, drágám, nem bánom — meghalom', 'Láňok, láňok, láňok a faluba' (amely azért is tetszhetett neki, mivel a dallama teljesen megegyezik a 'Chodím, chodím, chodím po dědině' kezdetű morva népdallal), 'Uram, uram, bíró uram' (amelyről az egyik elbeszélésben azt írja, hogy „ostoba és ellenszenves dal”, de azért beilleszti a *Švejke* is). Több helyütt is kedvtelve mondja el egy-egy betyárdal tartalmát, például a féltékeny csaplárosnéról szólót, aki elpusztítja hugát, hogy ne lehessen a szép ifjú betyáré . . . Másutt a szomorú, bánatos, vágyakozó szláv dallal összehasonlítva így jellemzi a magyarokét: „Vad dalokat énekelnek, oly vadakat, mint a lovaik, amelyeken a ménes után vágtatnak a pusztán”.<sup>17</sup>

Külön fejezetet szentelhetnénk a magyar neveknek: család- és személyneveknek, illetve helyneveknek, s ezek tarka változatosságú szerepeltetésének. Mégis — típuspéldák szerint csoportosítva — itt foglalkozunk velük, mivel egyrészt a szövegbeli funkciójuk többé kevésbé ugyanaz, mint a nyelvi és a népköltészeti elemeké, s másrészt a kiválasztásukat vagy gyakrabban kitalálásukat és szövegbe illesztésüket ugyanolyan elvek szerint — tehát önkényesen — végzi Hašek, mint ahogy a nyelvi és a népköltészeti anyaggal bánik.

A Hašek-művekben előforduló családnevek közt viszonylag kevés olyant találunk, amely egyezik a magyar névhasználati szokással. Ilyenek például: Csendes, Fehér, Varga, Halás, Falva, Kaposfalvi . . ., s ilyen főleg a két leg-sűrűbben használt név: Savanyú és Kákonyi. Ez utóbbiakat aztán a legkülönbözőbb Hašek-hősök viselik; van Savanyú, aki persze betyár, van, aki cigány,

<sup>17</sup> Jaroslav Hašek: Črty, povídky . . . 136.

van, aki tanfelügyelő, van aki paraszt, s van, aki képviselő; ugyanígy Kákonyi is: hol pesti ficsúrként jelenik meg, hol magyarosodott zsidóként, hol fűzfapoétaként, hol meg Švejk és Vodička halhatatlan királyhidai kalandjának szenvedő hőseként . . . Hašek magyar névadási gyakorlata azonban — legtöbbször — épp oly ötletszerű, mint az emlékezetre bízott szóhasználata vagy helyesírása. Magyar családnevei közt fantasztikusakat találhatunk, pl. ilyeneket: Zongora (egy bivalyos neve), Pálinka, Rendőr, Kígyó, Fűzfa, Szokás, Pedig, Elég, Hó, Kicsibazán stb. Külön is érdekesek azok az esetek, amidőn nyilvánvaló célzatosság húzódik meg a névadás mögött; az író szójátékot űzve a névvel is jellemzi alakjait; egy rettegett vidéki nagyúrnak ezt a nevet adja: Harapás; egy becsapott parasztnak: Birka; egy ostoba hivatalnoknak: Szamáry; egy fegyházi papnak: Szentés . . . A tréfás névadásra is kínálkozik néhány jellegzetes példa; ilyen például a Švejk szájába adott név: Rózsa Savanyú; vagy ilyen Hazájános községi írnok.

A magyar család- és utónevek írásának sorrendje éppúgy a pillanatnyi szeszély vagy inkább — valószínűleg — a stiláris szükséglet és a hanghatás igénye szerint alakult, mint az egyéb nyelvi elemek használata. Hašek e tekintetben is függetlenítette magát akár a cseh, akár a magyar konvenciótól. Bőven akad példa arra, hogy a magyar család- és utóneveket — nyilván a helyzetrajz hitelességének fokozása végett — magyar sorrend szerint írja, pl. így: Boll János, vagy: Omaisz Béla; de előfordul az is, hogy a cseh sorrendet követi, pl.: Gyula Kákonyi, vagy: Mihály Komay; sőt arra is van példa, hogy ugyanazon elbeszélésben, alig egy oldalnyi szövegen belül kétféleképp írja a nevet, először így: Körösladányi Ferenc, majd így: Ferenc Körösladányi. Az utónevet hol magyarul tünteti fel, mint az idézett példákban is, vagy csehül, pl.: Františka Homlóková. Következetlenség mutatkozik a gyakran használt magyar nevek hangjelölésében is; a Savanyú név például ilyen változatokban fordul elő: Savanyu, Savaňu, Šavaňu, Savany, Savanyei.

A konvenciók teljes mellőzése még groteszkebb hatást eredményez a helynevek használatában. Előfordul természetesen, hogy valóságos helynevek szerepelnek a Hašek-művekben, így mindenekelőtt Švejk utazásának állomásai Királyhidától Sátoraljaujhelyig és tovább. Vagy akár Nagykanizsa, amely szintén a legváltozatosabb írásmódokkal szerepel: Velká Kaniža nagy Kanidža stb. A földrajzi reáliák általában nem érdekelték Hašeket (talán zavaratták is az abszurdnak látott világ groteszk ábrázolásában); „ennek az írásnak egyáltalán nem az a célja, hogy tájrajzot adjon az olvasóknak” — fejti ki egyik úti beszámolójában<sup>18</sup>, s ez akár írói programnak is tekinthető, hiszen másutt is, ugyancsak útirajzai kapcsán, hasonlóan vall: — „Alaposan szemügyre veszünk mindent, nem a tájjal törődünk, inkább a népet akarjuk megismerni.”<sup>19</sup>

Az írói szándék megvalósítása végett tehát kevésbé fontos, hogy a táj vagy annak elnevezése pontosan megegyezék a földrajzi adottságokkal. Hašek megint ráhagyatkozik ismerten kitűnő emlékezetére vagy csapongva működő nyelvalkotó képzetére, s a valóságos helynevek mellé olykor a legfantasztikusabb (s nemegyszer szándékosan abszurd) kitalálásokat sorakoztatja fel. Íme néhány példa a Hašek alkotta magyar helynevek közül: Életmód, Égöv, Talom, Únyom, Verem, Hareny, Mezőlág, Sülőhely . . . Nem lé-

<sup>18</sup> *Uő.*: Dějiny . . . 152.

<sup>19</sup> *Uő.*: Črty, povídky . . . 78.



tező helynevekkel veszi körül a Balatont is, amely pedig többször szerepel egy-egy magyar tárgyú elbeszélése háttereként: Megesfalu, Olvasfalu, Olmő, Kemes—Sarva, Bátor—Füred (persze ugyanitt előfordul Siófok is meg Balatonfüred is, Badacsonyról nem is szólva). Külön vizsgálat tárgya lehetne olyan helynevek azonosítása vagy akárcsak létezésük ellenőrzése, amelyek forma vagy hangzás szerint helyesek lehetnek, de amelyek nem élnek köztudatunkban, pl.: Bodafalu, Borosháza, Czelésháza, Bakabánya, Kápolafalva, Puszta—Magyarád, Fűzes—Banok stb. (A korabeli *Helységnévtár* adatai szerint Bakabánya és Magyarád Hont megyében, Puszta—Magyarád és Bánok Zala megyében, Bodafalu pedig Liptó megyében volt.) Véleményünk szerint azonban az ilyen azonosító vizsgálat sem gazdagítaná érdemlegesen Hašek magyar tárgyú műveinek keletkezéstörténetét, illetve esztétikai természetrajzát, hiszen szerzőnk a könnyen ellenőrizhető helynevekkel is ötletszerűen bánik: képzeletének játéka szerint módosítja a földrajzi adottságokat. A Hašek-féle fantasztikus földrajz példájaként hadd említsük meg, hogy egyik elbeszélése a Tisza partjára helyezi 'Hajdú Böszörményt'.<sup>20</sup>

E sokféle furcsa játék a hely- és személynévvel — tételünk szerint — éppúgy szerves része Jaroslav Hašek alkotási módszerének, mint a magyar (s általában az idegen) nyelvi elemek szövegbe illesztésének következtelen, szinte esetenként változó formája. Hiszen nyilvánvalóan könnyebb és egyszerűbb lett volna térképről lemásolnia a helyneveket vagy tanárának, Brábeknek a szótárából kiírnia a magyar szavakat, mint a stílus szükségletei szerint az emlékezet adatait módosítani vagy — még inkább — új megoldások kieszelésével bajlódni. Ha mégis, főleg 1906-tól kezdve, ez utóbbi — bizonyultabb — eljárást követte, bizonyára szándéka volt vele.

Aligha tévedünk, ha fejtegetéseink eredményeként úgy látjuk, hogy a fantasztikus névadás és az idegen nyelv (ez esetben: a magyar nyelv) elemeinek ötletszerű szövegbe illesztése voltaképpen egyik stilisztikai módja a groteszk abszurditás érzékeltetésének. Az író minden konvenciót elvet, még a nyelvit (és az irodalmi) is, hogy annál hitelesebben jeleníthesse meg a világ új vízióját egy másik síkon, ahová a valóság néhány lényeges elemének végletes eltorzítása segíti.

Lényegileg tehát ugyanannak az eljárásnak a kezdeti, kísérleti állapota ez, amelyet majd mesteri fokon látunk viszont Švejk nevezetes példabeszédeiben, ahol mindig szinte túlzottan konkrét élethelyzetből, a hely, az idő és a környezet pontos megnevezésével (ámde csak megnevezésével s nem leírásával vagy jellemzésével) indul a történet, majd fokról fokra távolodik a mind groteszkebbé váló abszurdum felé, hogy végül — egy hirtelen fordulattal — visszakanyarodjék a kiindulási realitáshoz.

A Hašek-életmű távlatában e folyamatnak mindig a középső része igazán fontos; minden egyébnek — tehát a még oly nagyszámú magyar tematikai és nyelvi elemnek is — csupán kiegészítő, hangulatkeltő, színező és szemléltető szerepe van. A lényeg másutt: e külsőleges kellékek mögött rejtőzik.

Az elmondottakból, módszertani szempontból, az a következtetés is kínálkozik, hogy a közép-európai irodalmi párhuzamok vizsgálata — konkrét

<sup>20</sup> Példáink, amelyeknél külön nem tüntettünk fel forrást, az alábbi Hašek-művekből származnak: Črty, povídky a humoresky z cest; Loupežný vrah před soudem; Galerie karikatur; Dějiny strany mírného pokroku; Dobrý voják Švejk před válkou a jiné podivné historky; Dobrý voják Švejk v zajetí (1947); Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války.

példákon végezve — tanulságos eredményeket ígér. Filológiai alaposággal, tehát a történelmi összefüggésekre és a társadalmi körülményekre is ügyelve, eddig még senki nem tanulmányozta például a Mikszáth Kálmán életművében bőven előforduló szlovák tárgyi és nyelvi motívumok stilisztikai szerepét,<sup>21</sup> s ugyanígy számos szlovák vagy horvát író életművében a magyar elemeket, valamint az egész hajdani Habsburg Monarchia népeinek irodalmában — Čapek szavával élve — „a kétfejű sas nyomait”. Pedig nem kérdéses, hogy csak az ilyen adatszerű konkrét vizsgálatokban vethetik meg reális alapját az egyre esedékesebbé váló közép-európai összehasonlító irodalomtörténeti szintézisnek.

<sup>21</sup> Utal rá *Szalatnai Rezső*: Mikszáth Kálmán iskolái. In: *Arcképek, háttérben hegyek*. Bp., Szépirodalmi, 1969. 187—189.

## Adalékok Thomas Mann humanizmus-fogalmához

MÁDL ANTAL

Ha Thomas Mann útját a húszas évek elejétől nyomon követjük és sokat forgatott regényei és novellái mellett egyéb megnyilatkozásait is vizsgálat alá vesszük, úgy a magyar Thomas Mann-kép is új vonásokkal fog gazdagodni. Eddig elsősorban a *Buddenbrook-ház*, a *Tonio Kröger*, a *Tristan*, a *Halál Velencében* művész-problematikája, valamint a Buddenbrookok és Hagenströmök, a Tonio Kröger és Hansen, Spinell és Klöterjahn szembeállítására ragadta meg a magyar olvasók figyelmét. További nagy regényeit, mindenekelőtt a *Varázshegyet*, a *József-tetralógiát*, a *Doktor Faustust* általában e korábbi művek sugallta elképzelésekkel, azok szellemében fogadják magyar olvasóik. Thomas Mannt így elsievte a XIX. század végi polgári tradíciók őrzőjeként passzivitásra „ítélik”, aki a polgári társadalomtól izoláltan él és kizárólag a szó, a nyelv virtuóza.

Ez a szemlélet Thomas Mann szellemi hatósugarát leszűkíti és azt a veszélyt hozhatja magával, hogy a ma még széles magyar olvasótáborral rendelkező író esetleg a hidegség, az életidegenség vádjára éri majd, mint ez ma gyakran nagy elődjével, Goethével is megesik. Az a vita, amely 1945 után Amerikában és Németországban is Thomas Mann körül kirobbant, csak növelheti ezt a veszélyt; mindmáig ugyanis gyakorta inkább szenvedélyes megnyilatkozások hangzanak el az életmű körüli vitában, mintsem tudományos érvelések.

Viszonylag világosan áll a mai kutatás fényében a fiatal Thomas Mann. A *Buddenbrook-háztól* a *Halál Velencében*ig terjedő út kiváló prózaíróként sejtet, aki korának fontos problémáit szólaltatja meg műveiben, de még nem emelkedik ki az összeurópai általános áramlatok sokféleségéből mint kora irodalmának egyik meghatározója. Ha csupán munkásságának ezt a részét vizsgálunk ma — ahogy arra számos törekvés tapasztalható —, úgy Thomas Mannt besorolhatnánk fiatalkori műveinek egyes vonásai alapján a naturalizmushoz, mások alapján a szimbolizmushoz, sőt a l'art pour l'artba hajló dekadencia szemrehányása alól sem lehetne minden esetben a *Tristan*, a *Tonio Kröger*, s különösen a *Halál Velencében* szerzőjét egyértelműen felmenteni.

De mi a helyzet, ha a további műveket is szemügyre vesszük? Az első világháború kitörése teljesen váratlanul érte az írókat, aki ösztönösen követi a német sovinizta lelkesedés széles tömegeit. Nagyon tanulságosan támasztja ezt alá egyik ekkor írt levelének egy része: „Ha soká tart a háború, több-kevesebb bizonyossággal azzá leszek, amit »tönkrement«-nek hívnak. Isten neki fakeszt! Mit jelent ez azokhoz az átalakulásokhoz, nevezetesen a lelkiekhez képest, amelyeket az ilyen események nagy arányban hoznak magukkal! Nem kell-e hálásnak lennünk a tökéletesen váratlanért, hogy ily nagy dolgo-

kat érhetünk meg? A fő érzésem a roppant kíváncsiság — és, beismerem, igen nagy rokonszenv ez iránt a gyűlölt sorssal, és rejtéllyel terhes Németország iránt, . . .<sup>1</sup>

A háborút helyeslő magatartásról tanúskodik több cikke mellett mindenekelőtt a *Gondolatok a háborúról* című esszéje, amelyet már 1914 szeptemberében a *Neue Rundschau* című folyóiratban jelentetett meg, s az író maga is a „Nap és óra követelte feladatnak” nevezett. A háború iránti első lelkesedés több német polgári íróhoz hasonlóan Thomas Mann-nál is belső szükségességgé fejlődik, hogy Németországot védje, s háborújában szellemileg támogassa. A német imperialista háború igazolására a történelmi bizonyítékokat II. Frigyes porosz király uralkodásának idejéből veszi. A *Frigyes és a nagy koalíció* című esszéjében így Thomas Mann megkísérel párhuzamot vonni a porosz király harca és az első világháború között, s megpróbálja mindkettőt jogos, igazságos háborúnak feltüntetni.

Ezzel az esszéjével azonban Thomas Mann máris a leghevesebb harcba került saját bátyjával, Heinrich Mann-nal, aki René Schickelével és más írókkal együtt kül- és belföldön egyaránt az imperialista háború határozott ellenzőjeként szerzett magának hírnevet. A francia regényíró Romain Rolland és társai is hangot adtak háborúellenességüknek és a háború védelmezőivel szembeni elégedetlenségüknek. Thomas Mann úgy érzi, hogy védekeznie kell. Amikor azután Heinrich Mann 1915-ben *Zola* című esszéjében, a német esszé e világhírű remekében, háborúellenes állásfoglalását egyértelműen kinyilvánítja, s Thomas Mann e műben bátyja pozíciójának elvi tisztázásán túl személyes támadásokat is vél felfedezni; bizonyos időre a szépirót műveiben a politikai esszéista váltja fel. A *Varázshegy* írását félbeszakítja, és elkezdődik az a tevékenység, amely majd három évig tart, — s ahogy Thomas Mann megfogalmazta — „alapelveim fölülbírálása”-hoz vezetett. Az egyik, 1914. december 30-i, a *Varázshegy*re vonatkozó levélrészlet bepillantást ad számunkra ezekbe a fölülbírálásra szoruló alapelvekbe: „De már amilyen én vagyok, nem leszek képes hallgatni arra a figyelmeztetésre, hogy mint művész az élet mellett, a halál ellen foglaljak állást. Egyáltalán sehol nem tudok állást foglalni — ezt szabadságom elleni merényletnek érezném. Mi előkelőbb, az élet vagy a halál? Nem tudom. Mi visszataszítóbb: a halál vagy az élet? Ez is — úgy tűnik — kérdéses még. Ezeket a kérdéseket, úgy gondolom, művészi szabadsággal és elkötelezettség nélkül kell felvetni és megeleveníteni, anélkül, hogy eldöntenők őket. Végül is a halál és az élet csak esztétikailag alkotnak ellentétet. Vallási vonatkozásban együvé tartoznak, egyazon misztérium részei.”<sup>2</sup>

Fűzzünk mindjárt e levélbeli megnyilatkozáshoz egy másik levélrészletet, amely tíz évvel később ugyanazt a témát ragadja meg, de már a fölülbírált alapelvek álláspontjáról: „Utolsó regényem egyik szerény hőstét időnként »az élet aggódva féltett gyermekének« nevezik. Mi, művészek, mindnyájan az élet aggódva féltett gyermekei vagyunk, de mégiscsak az élet gyermekei, és bárhogy áll is a helyzet a muzsikások romantikus jogaival: az az író, művész, aki olyan európai pillanatban, mint a mostani, a halál ígézetével szemben nem az élet és a jövő pártjára állna, haszontalan szolga volna valóban.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Levél Heinrich Mann-nak (1914. aug. 7.) — *Th. Mann: Levelek 1889—1933.* Bp. 1965. 116—117.

<sup>2</sup> Levél Kurt Martensnek — *Th. Mann: Briefe 1889—1936.* — Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1961. 115—116.

<sup>3</sup> Levél Hans Pfitznernek (1925. jún. 23.) — *Th. Mann: Briefe 1889—1936.* . . . 241—242.

Közben befejeződött a háború, Thomas Mann megírta az *Egy apolitikus nézeteit* s két kisebb művön, a *Dal a gyermekről* és az *Úr és a kutya* című prózaidilljén keresztül visszatalált a *Varázshegy*éhez, sőt már időközben le is zárta azt. Az idézett két levélrészletből kitűnik, hogy az ez időben írt *Varázshegy* alapelvei már bizonyos revízió során módosultak. A revízió iránya is egyértelműen kitapintható: a halál iránti rokonszenvtől az élet igenléséig vezet. Ezt az utat, amelyet a *Halál Velencébentől* a háborún keresztül 1924-ig, a *Varázshegy* megjelenéséig a szerző megtett, más, eddig kevésbé méltatott művek is jelzik.

Thomas Mann az *Egy apolitikus nézeteit* „gályarab-munkának” nevezi,<sup>4</sup> amely a nagy világnézeti vita és átalakulás terhét vette le a *Varázshegy*ről. Az „óriás esszé”-nek a szembeállítás a 1922-es, *A Német Köztársaságról* című beszéddel az előbbi két levélrészlet közöttihez hasonló ellentétet vezet bennünket. Felvetődik a kérdés: mi történt közben, mi okozta ezt a Thomas Mann életében egyedülálló átalakulást? E változás okai sokrétűek lehetnek: részben külső tényezők, amelyek az akkori német és világeseményekkel magyarázhatók, de Thomas Mann személyes, művészi fejlődésével szorosan összefüggő pontjai is vannak.

A háború befolyása, az oroszországi forradalmi események, a München falain belüli forradalom, a haza sorsa; ezek voltak azok a faktorok, amelyek mindenen felül a legrövidebb időn belül kiváltották Thomas Mann görcsös védekezését. A mű lezárása után azonban csakhamar kiderült, hogy ez esetben a szerzőnek mindenekelőtt önmagával szemben kellett nehéz harcot vívnia. A világ közben nem állt meg, s ha az író lépést akart tartani vele, „óriás-esszé”-je álláspontján csakhamar túl kellett jutnia. A szerzőnek arra is fel kellett figyelnie, ahogyan az *Egy apolitikus nézeteit* fogadták. Azok a körök, amelyekre Mann hatni akart, hallgattak, s az elismerés a szélsőjobboldaltól jött, amellyel semmi közösséget nem kívánt vállalni. Az események egyre inkább meggyőzték, hogy bátyja elejétől kezdve sokkal közelebb volt az igazsághoz, mint ő. Így érthetővé válik a kora tendenciáival való újabb kapcsolat keresése, amely a német köztársasági fejlődést igenli, valamint a bátyjával való kibékülés is.

Olyasfajta változásnak vagyunk itt tanúi Thomas Mann életében és műveiben, amely egyedülálló jelentőségű, amelyről azonban az író nagy esszéje után egyelőre hallgatott.

Külső események találkoztak össze belső művészi, sokféle emberi összetevőkkel és vezettek el a változáshoz, amelyről az 1918-ban írt *Egy apolitikus nézetei* előszava adja az első bizonyítékokat. Azt a feladatot szánja neki, hogy az élesen fogalmazott tizenkét fejezet mondanivalóját tompítsa és a „társadalmi-politikaiban” és kifejezetten művészetiben rejlő lelkiismereti vizsgálódások mozgató okait felfedje. „Magának e művészet valamennyi alapjának, önvizsgálatának és önigazolásának teljes revíziója elkerülhetetlen volt. Enélkül az irodalom művelése, hatása és fölvirágoztatása, mindenfajta tevékenykedés és munka ettől kezdve egyenlő lett volna számomra a lehetetlenséggel.”<sup>5</sup>

Első okként, amely őt ilyen alapvető revízióra készítette, az „egyéni életében bekövetkezett fordulatot említi, amelyet egy világváltozás égdörgései

<sup>4</sup> Vö. Briefe 1889–1936. . . . 155.

<sup>5</sup> *Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen.* — Berlin, Fischer Verlag 1918.

kísértek”.<sup>6</sup> A világváltozás ismert, személyes életében bekövetkezett változásoként a negyvenedik életévét és a vele járó fordulatot említi: „a negyven év kritikus időszaknak számít, az ember már nem fiatal, s észre kell vennie, hogy saját jövője többé nem esik egybe az általános jövővel, hanem már csak saját egyéni jövője.”<sup>7</sup> Ez az érv, mint a legszemélyesebbek egyike, azonban a szerző szemében sem tűnik elég meggyőzőnek, mert más kortársai is „éppen” negyven évesek, és nem reagáltak föltétlen oly módon, mint ő.

Benne a személyi és a művészi tulajdonságok azonban mélyebben össze vannak kötve, hogysem széjjel lehetne őket választani, s a kettő együtt teljes nyíltságra kényszeríti: „Bárhogy is legyen, ennek a műnek a keletkezését a legegyszerűbben úgy okolom meg, ha lelkiismeretességről beszélek. Olyan tulajdonság ez, amely művészetemnek akkora részét teszi ki, hogy szinte azt lehetne mondani, kizárólag ebből áll. A lelkiismeretesség olyan erkölcsi-művészi tulajdonság, amelynek minden eddigi sikeremet köszönhetem, s amely most ilyen alaposan elbánt velem. . . . Ha végigtekintek a politikai kérdések terén kifejtett eseten próbálkozásaimon, magam is olyasfajta szánalmat érzek, amely minden bizonnyal kérdésfeltevésre ösztökéli olvasóimat: »Hát mi köze neki ehhez?« De igenis közöm volt hozzá, ténylegesen és szenvedélyesen foglalkoztatott, és feltétlenül szükségesnek tűnt, hogy ezekkel a kérdésekkel valamilyen módon, a legjobb tudásom, hitem és képességem szerint tisztába jöjjenek. Mert egyszerűen olyan volt az idő, hogy nem lehetett már különbséget tenni aközött, hogy mi tartozik az egyénre és mi nem. Minden fel volt izgatva, dűlva, a problémák egymásba fonódtak, és többé nem lehetett őket szétválasztani egymástól. Az összes szellemi dolgok összefüggése, egysége megmutatkozott, s előtérbe került magának az emberi létnek problematikája; az emberi felelősség kérdése kiterjeszkedett a politikai állásfoglalás és a döntés szükségességére . . . A kor nagyságához, súlyosságához és korlátlan méreteihez tartozott, hogy a lelkiismeretes, a nem tudom ki és mi előtt felelősséget érző ember számára, aki önmagát fontosnak tartotta, már nem létezett semmi, amit ne kellett volna fontosnak, lényegesnek tartania. A problémákkal való bajlódás minden esetben önmarcangolás, és csak az gyötri magát, aki saját személyét fontosnak tartja.”<sup>8</sup>

„Az összes szellemi dolgok összefüggésének és egységének” a felismerése olyan vívmány, amely új utakat nyitott meg, s a Thomas Mann-i művészetet az étellel a legszorosabb egységbe hozta. A negyven éves ember élni nem tudása anélkül, hogy fontosnak ne tudja önmagát, a „szellemi dolgok egysége”, s mindenekelőtt az az „irodalmi nyilvánosság”, az a közlési kényszer, amely a művész sajátja, voltak annak a változásnak fő faktorai, amely Thomas Mann-nál lényegében az *Egy apolitikus nézetei* lezárásáig bontakozott ki, amely azonban olvasóinak csak néhány évvel később jutott tudomására.

Thomas Mann már ebben az előszóban is beszél a „kor szolgálatáról”, amelyet az író feladatául jelöl meg. „Az írói tevékenység számomra mindig is sokkal inkább egy adott problémának, egy itt és ott, egy igen és nem, egy fausti kettős lélek egy kebelben, a belső konfliktusok, ellentétek és ellenvélemények termékének és kifejezőjének tűnt. Mit ér egyáltalán az írói tevékenység, ha nem fejeződik ki benne a problematikus egyén szellemi-erkölcsi vívódása.”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Uo. XV.

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Uo. XVI.

<sup>9</sup> Uo. XXII.

Ilyen szempontból tekinti az író a *Buddenbrook-házat* a „szétesés tanulmányának”, s a Heinrich bátyja fiatalkori regényeinek „reneszánsz esztéticizmusát”<sup>10</sup> is erős kritikának veti alá. A korábbi évszázadokkal való összevetésben saját korát, a fiatal huszadik század fő tendenciáját a „társadalmi humanitás szellemében”<sup>11</sup> látja.

Ez az előszó központi mondanivalója, s innen tekintve az egész mű lényegesen több egy „háborús könyvnél”, vagy a pillanatnyilag problematikus én világával való szembesítésnél, amely még a XIX. század „szellemiségében”<sup>12</sup> gyökeredzett. Az *Egy apolitikus nézetei* bizonyára Thomas Mann legproblematikusabb könyve marad továbbra is, amit ő maga kénytelen volt alkalomadtán megvédeni, de legszívesebben elhallgatta és elfelejtette volna. A húszas évek végén elhatározza, hogy átdolgozza. A könyv alapgondolata, a „szellemi-erkölcsi vívódás” azonban megmaradt benne, s ha Thomas Mann új művészet-szemléletének, új emberi, művészi, politikai, szociális és filozófiai tartásának, egyezőval a Thomas Mann-i humanizmus első konkrét jegyeinek a megjelenését közvetlenül a háború utáni években nem ismernők fel benne, úgy ez annyit jelentene, hogy e könyv nagy vívódását nem értettük meg.

A „szellemi dolgok egysége” s az ezekhez kialakított viszony, a „társadalmi humanizmus” jelentik az első fogódzót a világ eseményeiben való tájékozódásban, amelyet mind emberi tartásában, mind műveiben a húszas évek elején megfigyelhetünk. A művészi alkotófolyamat egésze esztétikai és erkölcsi céljaival, és az emberi magatartás teljes egymásbafonódása a közvetlen és távolabbi környezet ráhatásával együtt Thomas Mann számára ettől kezdve a „humanizmus” fogalmával azonosul. Persze ő a humanizmus szó tradicionális tartalmát nagyon is elkoptatottnak érzi. Nem az antik művészetet és tudományt, sem a reneszánsz fogalmi tartalmát nem akarja ezzel a szóval jelölni, s különösképp elhatárolja magát már a húszas évek elején, s később még határozottabban az iskolai tudálékosság alkotta humanizmus fogalmától. Ugyanakkor a *homo artis* mellett a *homo politicist* is beleveszi a humanizmus fogalmába. Humanizmus-ideálja Goethe „harmonikus személyiség”-éhez hasonló; míg azonban Goethének, a feltörekvő polgárság képviselőjének a figyelme a polgár egyéni kiteljesedésének irányába fordul, addig a kései polgárság írói reprezentánsa számára az egyén visszatalálása a közösségbe válik létfontosságú kérdéssé. Hogy ez az út szükségszerűen mennyire fog magán a polgárság írói képviselőjén túlvezetni, az Thomas Mannban csak jóval később és csak fokozatosan tudatosodik.

A régebbi humanizmus fogalomtól önmagát elhatárolva Thomas Mann „új humanizmusról” beszél: „... a humanizmus meg van alázva vagy pedig halott. Következtetés: újat kell létrehozni.”<sup>13</sup> Ilyen vélekedések alapján válik érthetővé, hogy a *Német Köztársaságról* című beszédében a köztársaság és demokrácia fogalmát a humanizmuséhoz közelíti. A szerző állásfoglalására ugyanakkor jellemző, hogy nem a Weimari Köztársaságot emeli fel minden gyengéivel és felemás vonásaival a humanizmus ideáljává, hanem a benne levő potenciális lehetőségeket akarja minden irányban kiaknázottnak tekinteni, hogy ezáltal a demokrácia fogalmát a humanizmus fogalmával azonosítani

<sup>10</sup> Uo. XXVI–XXVII.

<sup>11</sup> Uo. XXVIII.

<sup>12</sup> Uo. XXIII.

<sup>13</sup> Levél Walther Rehmnek (1930. jún. 26.). — *Th. Mann: Briefe 1889–1936...*

lehesse. Megállapítja, hogy „... láthatóan az új, humánus érdeklődés... határozza meg korunk fő szellemi irányzatát. Én ezt az érdeklődést *humánus*-nak nevezem, mert véleményem szerint az ilyen természetű kutatásokban goethei értelemben egy *új humanizmus* csírái rejlenek, aki szerint: »az emberiség tulajdonképpen tanulmányozásának tárgya maga az ember«, és én nem kételkedem abban, hogy korunknak ez az újhumanista tendenciája művészileg is hatni fog, ugyanakkor a humánusnak a klasszikához fűződő természetes lelki kapcsolatát meg kell őriznie. A költészetben valószínűnek tartok egy fordulatot, mentesen mindenfajta szélsőségestől, kalandosságtól, témájánál fogva izgalmastól és egzotikustól, az emberi eredet és az egyszerűség felé; egy új klasszika felé tehát, amely más szinten visszatérve — minthogy közben a művészet sok mindenben ment át —, természetesen más arculattal rendelkezik majd, mint korábbi életmegnyilvánulásában...»<sup>14</sup>

Ez a levélbeli megállapítás olyan alkotói folyamatot rögzít, amelyet a szerző szépirodalmi művében már kipróbált. *Új humanizmusának* lényeges részét képezi a Goethe iránti egyre erősödő érdeklődés; Goethét utánozza, s azt a nem éppen szerény követelményt állítja maga elé, hogy önmagának Goethe s a klasszika előtt is helyt kell állnia. Így a Thomas Mann-i humanizmus-fogalom részeként tulajdonképp olyan folyamat veszi kezdetét, amely Goethehez fűződő viszonyát egész további alkotó korszakára meghatározza. Ahogyan ez a viszony a továbbiakban fejlődik, a fasizmus elleni harcban újabb impulzusokkal gazdagodik, az nyomon követhető Thomas Mann műveiben. Már a kezdődő húszas évek is Goethe-re való tudatos orientálódást mutatnak, amely egészen a *Varázshegy* műfaji kérdéséig terjed, s persze közben — mint mindig — Thomas Mann itt is a más kor más jellemvonásaival a legnagyobb tudatossággal számol.

Az előbb idézett Goethe-mondat s annak kommentálása ugyanakkor Thomas Mann új művészetszemléletéről vall, amely a háború előtti időkkel összehasonlítva nagy változáson ment keresztül — s ez Thomas Mann egész tevékenységére is vonatkoztatható: a művészetet és az erkölcsöt a legszorosabb egységbe vonja. A művészet ilyen értelemben az írói én és embertársainak elsőrangú formálója, éppen a Thomas Mann-i humanizmus jegyében. Az a törekvés, hogy a művészet a szenzációhajhászás helyett az őseredeti emberhez térjen vissza, a *Varázshegy*ben az író által szigorúan lefektetett program szerint valósul meg. Hans Castorp mint főhős megfelel ezeknek az esztétikai céloknak; s mindaz, ami vele történik — ha egyelőre nem is az emberi őseredetihez — úgy mindenesetre a háború utáni évek német átlagpolgárához vezet vissza, aki írójához hasonlóan a kor valamennyi áramlatának hatása alatt formálódott. A hosszúra nyújtott terjedelmes esemény-bonyolítás, valamint a viszonylag szerény eredménnyel záruló befejezés a hosszú viták és belső harcok után döntő ponton mégiscsak egyértelműen pozitív eredményt hoz, amikor Hans Castorp a halál ellenében az életet választja. Ez a Thomas Mann-i *új humanizmus* alapköve, s további útja majd csak később fog kirajzolódni.

A *Német köztársaságról* című esszével egybevetve a *Varázshegy*t, mondanivalója határozottságában lényegesen lemarad a regény, pedig két évvel később jelent meg. Az eltérés okát Thomas Mann esztétikai normái magyarázzák. Már az *Egy apolitikus nézeti* előszavából idézett részek is utalnak arra,

<sup>14</sup> Levél (ismeretlennek) — (1932. jan. 8.) — *Th. Mann: Briefe 1889—1936* ... 311—312.



hogy Thomas Mann a művészet elsőrangú feladatának mindenekelőtt a kérdések feltevését tekinti, s nem föltétlen azok megválaszolását. Egy későbbi, Ernst Fischernek írt levélben még határozottabban hangsúlyozza ugyanezt a gondolatot.<sup>15</sup> A regény és a vele egyidőben keletkezett esszé ily módon egymáshoz való viszonyukban, a Thomas Mann-i művészetfelfogásra, világnézetére s ezzel együtt munkamódszerére világitanak rá nagyon jellemző módon.

A *Varázshegy* megjelentetése után Thomas Mann-nál egyre erősödő érdeklődést tapasztalunk a Weimari Köztársaság sorskérdései iránt. Az a veszély, amelyet a regényben Naphta figurája fejez ki, közben tovább nőtt, s pár évvel később, itáliai színhellyel a *Mario és a varázsló*-ban valóságghú megfogalmazást. Míg a *Varázshegy* Naphtája félresikerült párbaj után önmagát lövi agyon, Mario már Cipollát semmisíti meg. A *Varázshegy* polgári demokrata Settembrinijének, aki heves vitákban védi önmagát és pozícióját, a *Mario és a varázsló*-ban teljes passzivitásra ítelt „római polgár” felel meg. Egészen új ezzel szemben Mariónak, a nép egyszerű képviselőjének harcos aktivitása, aki a fasiszta Cipolla antihumánus ügyködését nem képes többé elviselni, s fegyvert ragad, hogy önmagát és az emberiséget védje. A Marióban sugallt tendencia érvényesül e kor előadásaiban, beszédeiben, esszéiben is. Csak így érthető az a szerep, amit Thomas Mann a Weimari Köztársaság utolsó éveiben töltött be. Ilyen beállítottsággal indult 1933 elején külföldi előadó körútra. s többet vissza sem tért a fasiszta Németországba.

A rákövetkező éveket Thomas Mann sok más német író társához és művész-kollégájához hasonlóan svájci emigrációban töltötte. Az emigráció első éveit mély megrázkódtatások kísérik, amelyeket a *József*-tetralógián való munkával próbál ellensúlyozni. Thomas Mann úgy véli, hogy fő feladata e monumentális mű befejezése. Humanizmusa egyszerűen képtelen az első időkben a hitleri állam brutalitását felfogni; feladatát az írói tevékenykedésen túl nem találja, s hazáját, müncheni környezetének szellemi légkörét csak nagyon nehezen tudja nélkülözni. Az a tény, hogy műveit Németországban egyelőre még megjelentetik, a fasizmus elleni konkrét harc formáit illetően átmenetileg bizonytalanná teszi. Nem zárkózik el kompromisszumok elől sem, s még fiának, Klaus Mann-nak az 1933-ban kiadott *Die Sammlung* című folyóiratától is kész elhatárolni magát, csak hogy a Fischer Kiadónál továbbra is megjelenhessenek művei.<sup>16</sup> Ezeknek az éveknél a vizsgálatánál Thomas Mann magatartásában úgy érezzük, mintha a *Mario és a varázsló* után átmeneti bizonytalanság lett volna úrrá. Csakhamar bizonyítékot szolgáltat azonban arra, hogy előrehaladott korában is képes lépést tartani az eseményekkel. Az emigráció első két éve után nem elégszik már meg a *József* írásával; többször felmerül benne az a megfontolás, hogy a munkát abbahagyja és a „hétköznapi követelményei”-vel foglalkozik. A tetralógia írását csakugyan megszakítja, s így keletkezett a *Lotte Weimarban*, az *Elcserélt fejek*, s a „hétköznapi követelményei”-nek politikai esszé sorozatával tesz eleget.

A hitleri Németország belső brutalitása és háborús külpolitikája következtében Thomas Mann korábbi illúzióit a fasiszta rendszer valamelyes emberiségének minimális szikrájára vonatkozóan is végleg fel kellett adnia. Ismét alapos vizsgálatra, a helyzet újrafelmérésére van szüksége. Saját lelkiismeretét ezúttal rendben találja, a fasizmus elvi megítélésében első perctől kezdve nem

<sup>15</sup> Vö. *Th. Mann*: Briefe 1889–1936 . . . — 255–256.

<sup>16</sup> Vö. —: Briefe, die den Weg beleuchten. — megj.: Neue Deutsche Blätter 1. évf. (1933) 3. sz. 129–139.

voltak kétségei. Változtatásra volt azonban szüksége a saját gyakorlati tevékenységében, s mindenekelőtt az író morális és esztétikai nevelő feladatai lehetőségeinek a megítélésében.

Idegenben, részben már Svájcban, de mindenekelőtt több amerikai útja során, más államoknak a hitleri Németországgal szembeni magatartása arra a felismerésre juttatta Thomas Mannt, hogy a humanizmus új formájára — ahogy ő nevezte — a „militanter Humanismus”-ra van szükség. Bizonyára nem tekinthető véletlennek, hogy ez a fajta humanizmus-megjelölés a magyarországi benyomásai után az egyik Heinrich Mann-nak szóló levélben nyert először megfogalmazást: „Utolsó budapesti és bécsi útunk igen szórakoztató volt, nevezetesen a budapesti tartózkodás a „Cooperation” üléseivel, a Freud-előadással és egy másik előadással a Belvárosi Színházban és sok ünnepi operaelőadással és ünnepélyes lakmározásokkal. A magyar kormány nagyon erőlködött, hogy civilizáltnak hasson, de a miniszteri meghívásokat, igaz ugyan hogy Hatvanyéknál laktunk, elutasítottuk. A legérdekesebb az volt, hogy a német követ felhívta a Belügyminisztériumot, intézkedést sürgetve, hogy a sajtó ne foglalkozzék olyan sokat velem. A Cooperationban ugyanis tartottam egy beszédet a „harcos humanizmusról”, amelyről sokat cikkeztek. Nem is tördött senki a figyelmeztetéssel. De nem furcsa? A német követ tiltakozik az ellen, hogy a sajtó érdeklődik az egyetlen német iránt, aki részt vesz az európai értelmiségiek értekezletén.”<sup>17</sup> Thomas Mann rögtönzött budapesti beszéde 1936 nyarán erről az új humanizmus-fogalom kialakulásáról tudósít bennünket.

Az intellektuális oppozíció széles magyarországi csoportja, amely József Attilától Thomas Mann vendéglátójáig, Hatvany Lajosig terjedt, nagyon imponálóan hatott az íróra, svájci egyedüllétéből kilendítette és hozzájárult új magatartásának kialakításához. Sürgetően érezte a „hétköznapi követelményeit,” s megkísérelte, hogy ezeknek eleget tegyen. A budapesti előadásban ezt az általa érzett sürgető korszükségletet a következőképpen fogalmazta meg: „Amire ma szükség lenne, az egy harcoss humanizmus, amely megtanulta, hogy nem szabad megengedni, hogy a szabadság és a türelem alapelvét kizsákmányolja a szegyéntelen fanatizmus; hogy a humanizmusnak joga és kötelessége, hogy védekezzék. Európa a humanista eszménnyel szorosan egybeforrt gondolat. De Európa csak akkor létezik, ha a humanizmus felfedezi saját férfiasságát, ha megtanulja, hogy páncélt öltson és annak a felismerésnek a jegyében cselekszik, hogy a szabadság nem menlevél azok számára, akik a szabadság tönkretételére törekednek.”<sup>18</sup>

A József-tetralógiát, ha megszakításokkal is, folytatja, és a negyedik kötet mondanivalójában erőteljesen közelít Thomas Mann saját korához. Az általános törekvés, mely szerint a mítoszt ki kell venni a fasizmus kezéből, mostantól kezdve egyre konkrétabb megfogalmazást nyer. A József szolgálta humanista állam és a barbár hitleri államgépezet egymással való szembeállítása kézzelfoghatóbb, mint korábban. Így válik a mítosz és rajta keresztül a félig történelmi, félig mitologikus múlt a Thomas Mann-i humanizmus-fogalom

<sup>17</sup> Levél Heinrich Mann-nak (1936. júl. 2.) — *Th. Mann: Briefe 1889—1936...* — 417—418. — L. még *Győri Judit: Thomas Mann Magyarországon (Felolvasóesetjének története és sajtóvisszhangja)*. — Bp. 1968. — 103 — 133.

<sup>18</sup> *Th. Mann: Der Humanismus und Europa*. — megj. a *Pester Lloyd* 1936. jún. 11-i számában.

részévé, amely mint erősebb ellenfél képes a faji felsőbbrendűsége építő fasiszta mítoszt talajában megingatni.

Lényeges része a harcoss humanizmusnak az a folyamat is, amely az emberi fejlődés humánus tradícióit a mítoszok korától a történelembe, az elmúlt évszázadok német történetébe vezeti. Goethe ismét a Thomas Mann-i szemléleti mód középpontjába tevődik. A demokráciát, a tiszta emberiesség fogalmát a goethei világkép szerint alakítja ki. Goethével történő azonosulása vagy legalábbis Goethehez való közeledése egyre tudatosabb lesz anélkül, hogy valaha is túlzott önfelmagasztaláshoz vezetne. Goethe szerepe — egy időszerep humanista program jellemző példájaként — különösen a Goethe-regényben jelentős.

A harcoss humanizmus fogalma azonban csak a mindennapi gyakorlat folyamán körvonalazódik pontosan és válik közvetlen hatásúvá. Amerikába történő átköltözése, az utolsó európai útja a világháború előtt, amelyet éppen Hitler franciaországi támadása szakít félbe, Thomas Mannt Amerikában az antifasiszta harc arénájába vezeti. Tevékenységi területe igen sokrétű, s a lehetőségek gazdag tárházát kínálja a humanizmus, a harcoss humanizmus gyakorlására.

Thomas Mann Hitler Franciaország elleni támadását úgy fogja fel, mint az egész emberiség ellen elkövetett merényletet. Az egyik 1940-ből származó beszédéből a következőket olvashatjuk: „Az emberiség nagy döntést előtt áll. A család erőszak győzelme évszázadokkal, sőt évezredekkel vetheti vissza fejlődésében, és az önmaga fölötti erkölcsi kétségbeesésében megsemmisülhet. Vagy pedig a súlyos megpróbáltatásokon okulva nagy lépést tesz előre szociális képzése és tökéletesedése felé. A jelenlegi, a rombolás hatalmai által kikényszerített harc végén a demokrácia megsemmisítése áll, — vagy annak kiteljesedése és megifjodása, világtekintéllyé növekedése.”<sup>19</sup>

Hozzátartozói, bátyja, Heinrich és fia, Golo, nagy veszélyben vannak Franciaországban. Sok német emigráns író segélyhívása jut el hozzá Amerikában: „Nekünk, akik a világ és emberiség sorsát szívdobogva figyeljük, de nem nagy befolyással lehetünk rá, egyre több tennivalónk akad. . . . Nagy ez a munka, az emberiesség és szolidaritás sürgős és szükséges munkája, hogy megmentjük azokat a hajsolt és megfélemlített embereket, akik Franciaországban — amely egykor a szabadság és fény országa volt — kerestek menedéket, s most teljes kiszolgáltatottságban az állati kegyetlenségű ellenség merev pillantásával néznek szembe.”<sup>20</sup> A magyar Hatvány is tapintatosan érdeklődik Angliából, hogyan juthana át Amerikába. Író- és művész-generációk ismerik fel ebben az időben Thomas Mannban az antifasiszta harc vezető egyéniségét. Neki kell gondoskodnia róluk és ő kész is mindenkin segíteni; úgy dolgozik, hogy lehetőleg senki ne csalódjék benne.

Munkáját nagyon megnehezítette, hogy olyan Amerikával állt szemben, amelynek lakossága a fenyegetett Európa iránt csak igen kevés megértést volt képes tanúsítani. Ezen a ponton jött jól Thomas Mann erkölcsi, politikai és nevelő tevékenysége. Míg a húszas években az új humanizmust és a polgári demokráciát próbálta közelíteni egymáshoz, most a harcoss humanizmushoz igyekszik a demokrácia megfelelő formáját megtalálni. Arra az eredményre jut, hogy a polgári demokrácia létező modelljei idejüket múlták és nem alkal-

<sup>19</sup> *Thomas Mann: Gesammelte Werke*. Berlin, Aufbau Verlag 1956. 11. köt. 477.

<sup>20</sup> Uo.

masak a fasizmus elleni harc eszközüül. Thomas Mann nemcsak egyszerűen szóban fogalmazza meg ezt a meggyőződését, hanem tevékenykedik is egy új demokratikus élet- és közfelfogás elfogadtatásáért és bevezetéséért, amelyet a Hitler-ellenes koalícióban mindenekelőtt Amerika földjén lát megvalósíthatónak.

Thomas Mann amerikai beszédei a Hitler-ellenes koalícióba történő mozgósításoknak tekinthetők, olyan kísérleteknek, amelyek mind az amerikai népet, mind az állam vezető személyiségeit egy ilyen háború szükségességéről igyekeznek meggyőzni. Egyetlen eszközt s utat sem hagy kipróbálatlanul. Fáradozásai Rooseveltig vezetnek, akiben olyan igazi államférfit ismer fel, akit tulajdonságai képessé tesznek a harcoss humanizmus eredményes gyakorlására.

Az író számára kétségtelenül ez az időszak jelenti életének és tevékenységének a csúcspontját. A *József-tetralógiát* befejezte. Neki mint német írónak jelentős szerepe van az amerikai publicisztika antifasiszta arculatának a kialakításában; írói szava emberi magatartásának példamutató hírével a legtávolabbi körökig eljutott. A *harcos humanizmus* az ő magatartásában öltött testet, amelyet maga is példamutatónak szánt, s amely az egész szellemi világra csakugyan példamutatóként hatott: költői alkotás és emberi, erkölcsi és politikai magatartás teljes egységgé ötvöződött ekkor benne, sokkal inkább, mint előtte bármikor.

Befejezésül álljon itt még egy kitekintés Thomas Mann humanizmus-fogalmának további alakulására. A közelgő háborúvég, a győztesek és legyőzöttek viselkedése, a lehetőségek keresése, hogyan lehet egy németnek a hitleri Németország emberiség ellen elkövetett bűnével továbbélni, és sok egyéb kérdésre is fáradszótalanul feleletet kereső igyekezete, ismét a humanizmus-fogalom felülvizsgálatához vezette. Amerikát az a veszély fenyegeti, hogy olyan eszközöket használ, amelyek ellen évekig maga is harcolt; s hazája nyugati részén győztesek és legyőzöttek csakhamar egyazon utat járják. A náci múlt s az emberiség ellen elkövetett összes bűn hamarosan feledésbe merült. Ennek eredménye az állandó háborús veszély. Az emberiség hatalmas áldozatok árán érte meg a háború végét, amiről azonban a jelek szerint a jövőben mégsem akarnak végleg lemondani; sőt, ellenkezőleg, hazája felosztásában egy új háborús veszély tartósítását látja. Az idős író ebből a helyzetből egyetlen kiutat lát; olyan emberi magatartás kialakítását sürgeti, amelyet *szociális humanizmussal* vél megjelölni.

A Thomas Mann-i életmű folytatását a mitológiai tárgyú regény után a *Doktor Faust*ushan találjuk, amelynek főhőse az ördöggel való megegyezés után a költői teljesítmény legmagasabb fokáig jut el, ami azonban ugyanakkor a hanyatlást is eredményezi, s az összes emberi érték kétségbevonásáig vezet el. Az író nemcsak azt a meggyőződését mondja ki Serenus Zeitblom segítségével, hogy a régi humanizmus fogalma túlhaladott, hanem kíméletlenül feltárja a német polgárság évszázados útját, amely a fasizmusba torkollott és az emberiség elleni merénylethez vezetett.

Ugyanakkor a szerzőnek a legyőzött Németországgal való azonosulása, amit regényében éppúgy, mint *Németország és a németek* című 1945-ös esszéjében következetesen kifejez, nem téveszthet meg bennünket afelől, hogy egyetlen lehetőségként a további élethez az az emberi magatartás kínálkozik számára, amely egy olyan bűn után, amelyet Németország az emberiség ellen elkövetett, késői műve hőiséhez, Gregoriushoz hasonlóan, a legönzetlenebb áldozatvállalásra kész. Csak ilyen lemondással párosuló tökéletes készség

az emberiség szolgálatára egyengetheti az utat ahhoz, hogy valaki *Kiválasztott* (utolsó előtti regényének a címe) lehessen, ami ugyanakkor persze nem zárja ki azt, hogy *Megcsalatottak* a továbbiakban ne lennének. Egyértelmű felelettel azonban, hogy végső soron ki a „kiválasztott” és a „megcsalatott” (egyik kései elbeszélés női főalakja) a két utóbbi mű idős írója adós marad. Hazája és saját személyi sorsától azonban aligha lehet ezt a két alkotást elvonatkoztatni.

Mindez csak annyit jelent, hogy Thomas Mann a már az *Egy apolitikus nézeteiben* megfogalmazott művészetfelfogáshoz hű maradt. Ezúttal is főleg a kérdésfeltevések vezették, mint ezt alapjában véve utolsó műve, a *Felix Krull* is bizonyítja, amely már évszázadunk második évtizedétől foglalkoztatta, amelyet a *Varázshegy* párjaként tervezett, s amely maga is egyetlen problémafelvetés. A mű kettős kérdést tartalmaz; szélhámosságban végződik-e a polgárság pályafutása, s ha igen, hogyan alakul ezek után az emberiség jövője, sorsa?

A feleletet ezúttal is bizonyos fokig a műből hámozhatjuk ki, de mindezekelőtt konkrétan és pozitív megfogalmazásban vehető ki az esszékből, interjúkból és a mindennapi élet kisebb-nagyobb tetteiből. Thomas Mann érdeklődése az új világ iránt, amely 1917 októberében kezdődött és a *Varázshegy* keletkezési idejével esik egybe, állandóan növekedett. Már a húszas években a legnagyobb csodálattal és várakozással fordult e világ felé.

S ha Thomas Mann a polgár bizonyos fokú ijedtségét a „kommunizmus” szóval szemben soha nem is tudta teljesen leküzdeni, az európai egyensúly és benne hazája jövőjét Európa és különösen annak keleti része nélkül nem tudta elképzelni: „Hogyan ellenezhetné a német alkat ezt a polgári demokráciát túlhaladó szociális humanizmust? A németeknél a világtól való félelmükben mindig is igen sok volt a világ iránti vágy; egyedüllétükben, amely gonosszá tette őket, ki ne tudná ezt, benne rejlik az óhaj, hogy szerethessenek, s hogy őket szeressék. Németország üzze ki véréből az önhittséget és a gyűlöletet, fedezze fel újból a szeretetét, és szeretni fogják. A történetk után is hatalmas értékekkel bíró ország marad, amely számíthat saját népének rátermettségére és a világ segítségére, s ha túl van a legnehezebbjén, új, teljesítményekben és tekintélyben gazdag élet vár rá.”<sup>21</sup>

Ehhez a reménykedéshez, amelyet a szociális humanizmus fogalmával igyekezett önmaga számára rögzíteni, hozzávette a háború utáni német állapotok tapasztalatait és élete végéig megőrzött hitét az emberekben. Így teljesedhetett ki számára a humanizmus-fogalom az új humanizmustól a *harcos humanizmuson* keresztül a *szociális humanizmusig*; annak ellenére, hogy nem kevés jellel találkozott, amelyek keményen próbára tették bizakodását a humanizmusban. Ez utóbbi azonban mégis minden másnál erősebbnek bizonyult.

<sup>21</sup> Levél Walter von Molo-nak (1945. szept. 7.). — *Th. Mann: Briefe 1937–1947*. 445.

## Pirandello

FOLCO TEMPESTI

Amikor Pirandellóról beszélünk, nemcsak megszokásból vagy merő célszerűségből hivatkozunk bizonyos intellektuális, illetve filozófiai mozzanatokra, hanem azért, mert erre valóban szükség van. A pirandellói színházzal részletesebben foglalkozó tanulmányokban — Mignositól D'Amicóig és másutt — gyakran fellelhetjük a lentini-i Gorgiasz híres mondását: „Semmi sem létezik, de ha létezne is valami, az ember sohasem ismerhetné meg azt, és még ha ismerené is, akkor sem tudná erről szóló ismereteit továbbadni.” (A Gorgiasz-idézetet a Földközi-tengeri sziget földrajzi helyzete, sajátos légköre és a szicíliai kultúrában oly mélyen gyökerező görög elemek még ma is érezhető jelenléte sugallja.) De véleményem szerint a szofista filozófus fenti mondása csak részben és nem mindig találóan tükrözi Pirandello művészetét és nehezen egyeztethető össze vele.

Elismerhetjük, hogy Pirandello mindent tagad, de legalább nem mondja azt, hogy semmi sem létezik, mint Gorgiasz. Még az olyannyira kétkedő Pirandello számára sem kétséges a létezés ténye: létünket — ha más nem is — szenvedéseink bizonyítják. *Minden titok* — mondhatná ő is Leopardival együtt,

minden titok, csak  
A földi szenvedés nem.<sup>1</sup>

Hőseinek szenvedése létükből következik és a descartes-i „cogito”-nál is jobban bizonyítja azt. És úgy érzem, Pirandello nem lenne egy véleményen Gorgiaszszal azzal kapcsolatban sem, hogy ha létezne is valami, az ember sohasem ismerhetné meg. Pirandellót nem a megismerés lehetetlensége, nem az objektivitás megközelítése, illetve elérése gyötri. Ő a tárgyi valóság sokrétűségétől szenved, attól a sokfajta igazságtól, amit felfogunk és amelyek nem nyomják el kölcsönösen egymást, hanem egymással szembe, egymás alá és fölé helyezkednek, összefonódnak és összekuszálódnak, megőrizvén eredeti természetüket. A kínzó kérdés a dolgok szemünk láttára történő és kézzelfogható változása, átalakulása, színeváltozása. Tehát nem annak lehetetlensége, hogy a szubjektum kilépjen önmagából, hanem az elért, a megszerzett objektivitás sokfélesége, következképp *ingatag volta* izgatja. Ebből nem annyira a közlés teljes lehetetlensége ered, mint inkább annak elképzelhetetlensége, hogy másokkal közöljük, másoknak a maguk teljességében mutassuk meg az érzékelt dolgokat, amelyek egybként már azonnal megváltoztak, elmozdultak, elhalványultak a lét fatális és mohó „panta rei”-ének hatása alatt. És ebből a szemszögből nézve, sokkal inkább Pirandello, mint Gorgiasz emlékeztethetne

<sup>1</sup> Rába György fordítása

néhány egzisztencialista megállapításra, különösen ami a nyelv értékét illeti, mely nyelvet mindenki a saját „kulcsá”-val próbál megérteni.

Éppen ezért Pirandello filozófiai problémája drámaivá válik — vagyis megmutatja műveinek valódi drámaiságát — ha mint a tovatűnő, múltó dolgokkal való szembehelyezkedést, vagy mint szembehelyezkedési kísérletet értelmezzük: és annál drámaibb, amennyiben ez a kísérlet már tudatosan hasztalan. Megrögződni és nem változni, létezni és át nem alakulni, fennmaradni és el nem enyészni, mindig egyformán és nem kaméleonként élni. Ezek szerint Pirandello filozófiailag szorosabban kapcsolódik a XVII—XVIII. századi experimentalizmushoz, mint Gorgiaszhoz és kora idealizmusának utolsó erőfeszítéseihöz. Az experimentalizmust romantikus hévvel éli át: egyszóval beléidegződött a megismerés problematikája Campanellától (aki szerint megismerni annyi, mint létezni<sup>2</sup>) Hobbes illúzióig és főleg Berkeley „létezni nem más, mint érzékelni”<sup>3</sup> -jéig.

„*A lét érzékelés*”: Pirandello hőseinek drámája — ha nem is kizárólag és ha nem is minden művében — nagyrészt ebben rejlik: hogy önmagukon kívül mások is érzékeljék, felfedezzék, létükben rögzítsék őket. Lelepleződni, megrögződni, tekintélyt szerezni vagy szerepet játszani, vagy mások érzékelésében *létezni* akarnak, hiszen valamennyien, és sokszor főleg — mint a *Hat szerep* bizonyítják — olyanok is vagyunk, amilyeneknek a többiek hisznek minket, vagy amit bennünk észrevesznek vagy meglátnak. A pirandellói dráma abban az ellentétben gyökerезik, amely a hős önmagáról alkotott elképzelése és a róla másokban kialakult — szerinte téves — kép között áll fenn. Ez a vágy hajtja a hat szerepet is, hogy mások szemében úgy éljenek, vagyis hogy úgy értsék meg őket, amilyenek a maguk valóságában — ami másrészt ugyancsak meghatározhatatlan — és úgy rögződjenek meg változtathatatlanul mások tudatában, pontosan olyanoknak, amilyenek az átélt dráma pillanatában voltak, és amilyenek most, hogy valamennyien másképp élik tovább a drámát, azt a drámát, amiről érzik és tudják, hogy másokkal soha nem ismétlődhet meg, mert a mások érzékelése sohasem lehet ugyanolyan, amilyet a szerepek szeretnének (és amit mi valamennyien önmagunkkal kapcsolatban szeretnénk); mert meghamisítva és megmásítva látják viszont önmagukat — és mi is meghamisítva és megmásítva érezzük magunkat azzal szemben, amit mások létünkéből és szenvedésünkéből megláttak. Éppen a *Hat szerep* keresett — keresett és fellelhetetlen — szerzője valósíthatná meg énünk teljes feltárását, de ez a pillanat nem jöhet el soha, mert nem lehet megragadni és pontosan meghatározni: megnyilatkozásunk a többiekben mindig hiányos és nem kielégítő: innen ered az a fájdalmas kételyünk, hogy nem látszunk olyan embereknek, amilyenek vagyunk és amilyeneknek érezzük magunkat, hanem csak emberi torzóknak, álarcoknak, sőt, tépett jelmezcafatoknak és nem hús-vér embereknek. Pirandello néhány hőisében olyan kiélezetten él az „*esse est percipi*” tudata, hogy arra ösztönzi őket, hogy mások előtt megnyilatkozzanak — vagy megpróbáljanak megnyilatkozni — nemcsak úgy, ahogy vannak, hanem úgy is, amilyenek lenni akarnak — amilyenek legtitkosabb álmukban voltak, amilyenek rejtett vágyaikban —, és úgy is, amilyenek csak szeretnének lenni, mert álmaik és titkolt, soha meg nem valósított törekvéseik legalább a mások hitében elnyernék az általuk csak áhított élet látszatát, egyszóval

<sup>2</sup> cognoscere est esse

<sup>3</sup> esse est percipi

megtalálnák eszményi létüket, mint például az *Öltöztessük fel a mezteleneket*-ben.<sup>4</sup> És a *Mi az igazság*<sup>5</sup> végén fátyolban megjelenő és tovatűnő titokzatos női alak nemcsak szimbólum, nemcsak az igazság absztrakciója, hanem önmaga is, rövid, világostalan szavakban megnyilatkozó őszinte élőlény, hús-vér ember, aki tudja, hogy csak annyira létezik, tehát csak annyit ér, amennyit a többiek érzékelnek vagy meglátnak benne, és csak addig, míg így vagy úgy érdekli őket. Itt szeretnék utalni Radnóti Miklós egyik sorára:

... annyit érek én, amennyit ér a szó versemben ...

„Annyit érek én, amennyit ér árnyképem a szemetekben”, mondhatná — kis változtatással — Pirandello sok hőse. De így tud megszabadulni filozófiai korlátaitól a kifejezés problémája és szélesedik hétköznapi érvényűvé, valamennyiünk tragikus, napról napra ismétlődő problémájává, midőn a külvilággal való érintkezésünk közben többé-kevésbé rájövünk lényünk és létünk értékére: ez a mozzanat talán esendőnek és elszigeteltnek látszik, pedig fájdalommal telített és elsorvaszthatja öffenntartó ösztönünket, megcáfolhatja létünk értelmét és szembeszegülhet élniakarásunkkal.

A létezés és a mások észlelésében való megrögződés nemcsak az egyénre, de következképp az egyén tevékenységére is vonatkozik: mindarra, amit tesz, alkot vagy létrehoz, arra, ahogy a világban forgolódik s amit maga után hagy. Nem véletlenül adta ezt az elmés választ maga Pirandello egyik darabjának bemutatója után, mikor mondanivalójáról faggatták: „Tőlem kérdezik? Miért épp nekem kellene tudnom? Én a szerző vagyok!” Ezen azt értette, hogy az a jelentés, melyet ő rejthetett el művében, önmagában értékelen: műve annyit ér, amennyit a többiek látnak vagy fedeznek fel benne, művének igazi mondanivalója az, amit a többiek és nem ő, a szerző annak hisznek. Tehát itt is a berkeley-i „esse est percipi” tér vissza Pirandello tolmácsolásában.

Ha ily módon lehántjuk Pirandello színházáról a Gorgiasz-féle szofizmat, amely az elkeseredett vagy mindenbe belenyugvó individualizmus vak dióháza zárta volna, érzésem szerint ez a színház inkább a köztünk és a többiek, az egyén és a társadalom vagy környezet közötti állandó, feszült összeütközést tükrözi, és következetesen elmélyíti számtalan árnyalatú, sokoldalú megoldásokban a pirandellói művészet kezdeti szakaszának, a *Mattia Pascal két életének*<sup>6</sup> témáját.

Minden bizonytal, és nem tehetek mást, megismétlem azt a nyilvánvaló és közismert tény, hogy a filozófiai előzmények — az a számtalan filozófiai előzmény, amit Pirandello műalkotásaiban találhatunk — önmagukban még nem lennének elegendők ahhoz, hogy felkeltsék a közönség érdeklődését, ha az író alkotó zsenije nem egyénítette volna őket, nem ajándékozta volna meg őket eredeti drámaisággal, sőt, néhány részt nem emelt volna igazi poézissé. A valódi költészet nagyszerű példái a *Nem komoly ügy*<sup>7</sup> néhány dialógusa, a *becsületesség öröme*<sup>8</sup> néhány kitörése, az *Öltöztessük fel a mezteleneket* szomorú vallomásai. Mint Sapegno mondja, a „nyers, ideiglenes, befejezetlen anyag” kellős közepén is gyakran érezzük a költészet lüktetését. Bár a *IV. Henrikkel* kapcsolatban egyesek úgy találhatják, hogy sok helyen nem elég meggyőző, hanem terjengős és felesleges a dialógus, mégsem szabadulhatunk

<sup>4</sup> Vestire gli ignudi

<sup>5</sup> Così è (se vi pare)

<sup>6</sup> Il fu Mattia Pascal

<sup>7</sup> Ma non è una cosa seria

<sup>8</sup> Il piacere dell'onestà



az egész drámából kisugárzó, feledhetetlen szuggesztív erő hatásától. A *IV. Henrik*ben — például a második felvonás zárójelenetében — szinte távoli hóhullás gyönyörűségét érezzük, látni véljük, mint lepi be a középkori hó az ódon kastélyt a hosszantartó alkonyi fényben. De mindez az esztétika vagy az irodalomkritika területére sodorna, ahová, ez alkalommal, még ha módomban állna, sem szándékozom lépni.

Befejezésül csak annyit szeretnék mondani, hogy körülbelül harminc éve jelent meg itt, Budapesten, az egyik magyar folyóiratban egy Pirandellóról írott kis cikkem *Maskarák a világszínpadon*<sup>9</sup> címmel. Ebben a talán kissé túlságosan fiatalkori írásomban arra törekedtem, hogy különleges történelmi távlatban, az olasz irodalomtörténet egyik korszakába állítva magyarázzam Pirandellót: azt fejtegettem, hogy Pirandello valamilyen szerényebb, de ugyanakkor jobb vagy mélyebb vagy meggyőzőbb emberségre vágyik, miután a háború — az első világháború — már behozta (ahogyan én is hittem és reméltem) amaz elkeseredett individualizmus csődjét és törekvéseinek hiábavalóságát, mely az olasz és európai kultúrában a nietschei és d'annunziói transzcendentális, és sajnos, gyászos kimenetelű hívságok és hősködések nyomán terjedt el. A hatalomvágytól megrészegült übermenschek helyére megalázott, de igazabb emberségüket kereső és újra meghódítani vágyó emberek lépnek. Pirandello megjelenését, természetesen az őt megillető megkülönböztetetten nagyobb hangsúllyal a crepuscularikból kiinduló irodalmi vonalba illesztettem, és a D'Annunzio-ellenes Sem Benellin át (D'Annunzio-ellenes, még ha sokak szemében D'Annunzio-epigonnak, sőt, ami még rosszabb, torz D'Annunzionak látszik is) vezettem, aki egyik műve címével (*Brutus álarca*<sup>10</sup>) már mintha a pirandellói álarc-színházra utalna. Ebbe a vonalba illesztettem Luigi Chiarellit is, aki még félreérthetlenebb *Az álarc és arc*<sup>11</sup> című drámájával, majd Morselli következett a *Glauco*-val és Borgese a *Rubéval*, utánuk Rosso di San Secondo, Italo Svevo és Federigo Tozzi, végül ez az irányzat Pirandelloban robbant ki és benne találta meg leghatásosabb kifejeződését.

Ma is érvényeseknek tartom akkori megállapításaimat, mert Pirandello ilyen is lehet, sőt, ilyen is. De ma már, gazdag és nemcsak irodalmi tapasztalatok birtokában, érettebb fejjel, „az emberi gyengeségek és értékek” nagyobb ismeretében úgy látom, hogy Pirandello nem csupán az emberi sor egy bizonyos mozzanatához kapcsolódik, és éppen ezért nem határozhatja meg ez az egyetlen momentum, hanem ugyanakkor kifejezésre jut benne az emberi szellem egy sajátos összetevőjének, vagyis sajátos magatartásának felismerése és hangsúlyozása, ez pedig nem más, mint létünk és másokkal való együttélésünk alapvető követelménye. A lét és együttlét örökké békétlen találkozásai akkor kölcsönös megbántottság és fájdalom érzetével marják egymást, ezek az érzések hol világosabban, hol kevésbé észrevehetően, de mindig jelen vannak a különböző egyének és a különböző nemzedékek között. És ez magyarázza és egyszersmind bizonyítja a csodálatos színpadi megoldásokkal, az új drámatechnikával együtt és mindezeket túl Pirandello színházának életerejét vagy örökös életképességét: ezt az életerőt látta meg és hangsúlyozta jövőbelátó lelkesedéssel az elsők között, éppen itt, Magyarországon, — mikor máshol még értetlenség és téves magyarázatok vették körül Pirandellót — Kosztolányi Dezső.

<sup>9</sup> Maschere sul palcoscenico del mondo

<sup>10</sup> La maschera di Bruto

<sup>11</sup> La maschera e il volto

## Árnyék a vízen

Luigi Pirandello költészete

KÉPES GÉZA

Száz éve született századunk egyik legragyogóbb lángelméje, a modern dráma legnagyobb mestere: Luigi Pirandello. Szülőföldje, Szicília, a töprengő, lomha Kelet és a fürge, kapzsi Nyugat keresztezési pontján a görög, római, bizánci, arab, normann uralom emlékeit őrzi. Ez a környezet, ez a föld, annyi-féle népcsoport olvasztó kohója alakította ki a későbbi nagy író érzékenységet, szemléletét, gondolatvilágát. Pirandello a prózába is gyökeres változást hozott: a vergai verizmustól, melynek iskoláját kijárta, el tudott szakadni, de el is kellett szakadnia tőle: erre készítette tehetségének természete, a megfigyelésnek, meglátásnak ez a különös módja, mely észreveszi és felfedi az embernek a társadalomban kialakult és rákényszerített szerepét és ennek a szerepnek mindent elemészto uralmát az élet felett. Amit novelláiban és regényeiben a világon elsőnek ábrázolt ilyen módon, azt még merészebb lendülettel, még kíméletlenebb élességgel tudta megidézni színdarabjaiban, ahol hang, színpadi forma, a drámaiság fogalma — minden, minden megújul egy ilyen állandóan vibráló, égő, villogó tehetség teremtő lázában. Ő maga így vall erről egyik nyilatkozatában: „Mióta az eszemet tudom, az a kettősség foglalkoztat, mely a mozgás és forma között van. Két dolgot nem szabad elfelejtenuink: azt, hogy vagyunk és azt, hogy tudjuk is, hogy vagyunk. Ebből a kettősségből keletkezik minden tragédia és komédia. Mert az élet ténye és tudata minden emberben kettéhasad, külön létre kel.” Pirandello, persze, mindezt nem elvont gondolatsorok, vagy még csak nem is magvas elmélkedések, hanem izgalmas, szikrázó párbeszédék formájában jeleníti meg. Hiszen, ahogy egyik versében olyan találó önjellemezéssel fogalmazta meg: „Én érzékeimmel gondolkozom.”

Pirandello mint költő nemcsak nálunk, másutt is kevésbé ismeretes. Most, amikor születésének századik évfordulója alkalmából minden oldalról szemügyre veszik tehetségének természetét, felmérik, méltatják életművét, ennek a területnek vizsgálata valahogy kimaradt. Pedig aki Pirandello lázadó és felkavaró drámáit hallgatja, vagy olvassa, annak kétségtelenül meg kell állapítania, hogy a merész gondolatok összecsapásától szétfeszülő művek azért olyan lenyűgözők, mert a nagy gondolkodó és moralista mondanivalóját egy még nagyobb költő tolmácsolja nekünk. Ez a még nagyobb költő: ez is Pirandello, szétválaszthatatlan az embertől, a regény- és novellaírótól. Pirandello voltaképpen mint költő lépett a nyilvánosság elé, 1889-től 1912-ig öt kötete jelent meg. És ezek nem botorkáló, tapogató vagy éppen utánérző verselgetésnek, nem! Egész röviden és tárgyilagosan szólva: Pirandello ezekkel a versekkel Ungaretti előtt két évtizeddel megindította és véghez is vitte a maga forradalmát az olasz költészetben. Ez a forradalom, mint később Marinettiék-

nél és Ungarettiéknél is, a Carducci diktálta klasszikus ünnepélyesség, a D'Annunzio-féle kiszépitett szóömlés ellen támadott. Pirandello, hangsúlyozom, már a múlt század végén megszabadította az olasz verset ráaggatott cifra sallangjaitól, és olyan verssort kalapált ki, amely nem puffog, nem mennydörög és nem is fuvoláz — díszleten és mégis erőteljes, pátosztalanul egyszerű és mégis kifejező: kifejezi a modern ember bonyolult, visszás érzelmvilágát és az agy nehezen megközelíthető fogalomkapcsolásait. Aki Leopardit mint tanító-mestert emlegeti vele kapcsolatban, az nem értette meg Pirandello költészetének lényegét — Leopardiban az érzelmesség és világfájdalom az uralkodó vonás, Pirandellóban pedig: az irónia, ami darabjainak is legfontosabb sajátossága. Pirandello lírájában már a múlt század végén és századunk legelején teljes erővel jelentkezik a bizarr, a groteszk, ami nem egyes vonásokban vagy villanásokban, nem egyes sorokban vagy színfoltokban, hanem egész versekben nyilatkozik meg. Hadd említsem meg mindjárt *Halálszem* című versét. Ennek furcsa, fanyar hangja, disszonáns hangszerezése, zárójelekben odavetett, látszólag súlytalan megjegyzései, a megkezdett gondolat átcsapása a következő sorokba merőben szokatlan, a mindennapi beszédhez közelálló nyelvet teremtett meg. Látjuk tehát, hogy a groteszk, ami a modern színpadon később olyan nagy szerepet kapott, már itt jelentkezik: Pirandellónak ezekben a korai verseiben. De ugyanúgy megtalálhatjuk itt, ezekben a versekben a nagy író később kialakult szemléletének, bölcséleti rendszerének és alkotó módszerének más-más fontos vonásait is. Sokat vitatkoztak és vitatkoznak arról, hogy Pirandello, sajátos szemléletének és művészi módszerének megformálásában mit kitől vett át — ugyanaz a kérdés ez, amelynek felvetését és megválaszolását mi is Madáchcsal és más nagy költőinkkel kapcsolatban unos-untalan hallhatjuk, olvashatjuk. Erre csak ezt mondhatom: A pirandellói filozófia kialakításához hozzájárulhatott Pascal, Schopenhauer és Bergson, ahogy állítják. De mért nem tételezzük fel, hogy egy lángelmének, mint ami Pirandello is volt, magának is eszébe jutottak olyan eszmék, amik a korban, más formában, másoknál is felbukkantak?

A már említett *Halálszem* című verset is, a többit is, a bennük megnyilatkozó nyugtalanság, merész és felkavaró gondolatsorok ellenére, tömörség és zártság jellemzi. Különösen vonatkozik ez szonettjeire. Ez a forma alkalmasnak bizonyult arra, hogy a költő újszerű szemléletét, mint valami lírai epigrammába, belezárja. Nem szerelemről szólnak ezek a szigorú petrarcai formájú versek, nem is szimbolikus-patetikus tárgyokról, ami a múlt század második felében az olasz költészetben még divatos volt, hanem a természet tárgyairól és jelenségeiről, amikre a költő ráteríti a maga újszerű szemléletét. Voltaképpen bölcséleti művek ezek, de a tiszta költészet eszközeivel megragadva és megformálva. Élet és halál nem szembe, hanem egymás mellé állítása; emberi tudatosság, gond és szorongás és a természet tudattalansága és gondtalan-sága, ez a tárgyuk, ami a későbbi elbeszéléseknek és színdaraboknak visszatérő tárgya lesz. A természet idilli és harmonikus szemlélete és ábrázolása tehát, ami Pascolinál akkoriban még utolsó virágkorát élte, Pirandello fellépésével véget ért. Ha ilyen tárgyakhoz nyúl, a kezdő sorok látszólagos nyugalma vagy éppen derűje után mindig talál rá hangot és módot, hogy ezt a maga korában szinte kötelező szemléletet szelíd iróniával vagy éppen vad gúnnyal visszájára fordítsa. Jó példa erre a *Látogatás* című vers, amely egyébként a *Nagyvilág* 1967. szeptemberi számában magyarul is olvasható.

A *Szülőföld* és a *Hazatérés* című, különben leginkább valóságízű Pirandello-verseknek életrajzi értéke igen nagy. Az elsőnek uralkodó színe: a kék, a tengerpart kék agyagjának furcsán szuggesztív színe; a másodiké: a sárga, a bányákban kifejtett kén színe, amit fegyencek cipelnek hátukon a hajókra. Itt született a költő: Empedocle és Agrigento közt, egy villában, amely ezt a bizarr, sors-szerű nevet viselte: „Káosz”. A *Menedék* című vers mint gyermekkori visszaemlékezés egészen külön helyet foglal el a hasonló tárgyú és jellegű versek közt. Már maga az indítás szaggatott, nyers hangja: „Az eperfa? Nincs.” És a többi is: csupa frissesség, elevenség, csupa egészséges irónia. Ebben a versben, amely szintén megjelent a *Nagyvilág* említett számában, mind a költői hangot, mind a versformát: az újjáteremtett endecasillabót tekintve, Pirandello megalkotta a maga külön modern kiemelését, mondhatnók: a maga külön ermetismóját! Más okból, szintén kiemelkedik a pirandellói költészetből az *Árnyék a vízen* című vers. Nehezen tudnék megnevezni a múlt század utolsó éveiből vagy századunk legelejéről költői alkotást, mely ennyire nem is hozzánk, maiakhoz, hanem már szinte a mi holnapunkhoz szólna, mint ez a vers: a valóság álomszerű felvillanásaival és a felvillanó részletek montázsszerűen egybemosódó képeivel. Festőien felrakott színfoltokban két dolgot ábrázol itt a költő: az álom és valóság világának úszó határait és még egyet: a tudattalan világ változásait a tárgyi valóságban és mindezt: egy szomorú ember tudatába vetítve . . .

Még egy verset említek, a *Tormenti* (Kínok) címűt. A vers azt mondja el, hogy mikor Krisztus kiszenved a keresztfán, pillanatokra megáll az élet az egész világon. Az alvilágban Sisyphus éppen görgeti szikláját felfelé a hegyre, mint már tette több ezer éve, amikor megrökönyödve látja, hogy a szikla megáll, mozdulatlaná meredve, a lejtőn. Lehanyatlik a hegyre, hogy megpróbálja felfogni ezt a megmagyarázhatatlan jelenséget — de már vége a rövidke szünetnek, újra megindul az élet, a mozgás — újra meglődül a szikla s gurul lefelé. Sisyphusnak még sikerül elkapnia és görgeti felfele ismét. Ugyanakkor Tantalus, a pár pillanatnyi szünetet kihasználva, teletömte bendőjét étellel-itallal s most gyomorgörcsökben fetrengve átkozódik. De a versből éreznünk kell, hogy a többezeréves szerepből kiesett alakok, ha most visszatérnek is régi szerepükhöz, egyik a szabadságtól megmámorosodva, a másik meg ételtől-italtól csömörig berúgva — lehetetlen már ott folytatniuk a rájuk tukmált szerepet, ahol akkor, arra a pár pillanatra abbaahagyhatták. Ugyanúgy, mint a későbbi *Fütyült a vonat* című Pirandello-novella hőse, a kis-könyvelő — modern Sisyphus! — az éjszakai vonatfütytyre kiesik egy életen át cipelt szerepéből. Vagy gondoljunk *Il giuoco delle parti* a („Játékszabályok”) című drámában a felszarvazott férj lázadására a feleség minden szeszélyét elnéző, béketűrő, nagyvonalú férj szerepe ellen, egy olyan pillanatban, amikor további engedékenysége már saját létét fenyegetné.

*Halálszem*

(L'occhio per la morte)

Halott barátomat meglátogattam.  
Elég jól van. Kevésbé rút (be rút volt  
szegény barátom!): mi arcára hullt most,  
ez a viaszsápadtság s mit unottan  
visel, türelmessé teszi, nyugodttá —  
erre törekedett, míg élt s nem bírta  
soha elérni. De milyen kár! nyitva  
maradt egyik szeme: ez vitte őt rá  
a kétkedésre — most ezt mondanátok:  
üvegszem. Szörnyű — tőle nem menekszem:  
kialudt arcában ez a meredt szem  
fenyegetően ezt mondja: „B e l e l á t o k !”

*Egy olajfához*

(A un olivo)

Mennyi mindent tudhatsz, sötét olajfa!  
Magános hegyfokon háromszáz éve  
vaslábbon állsz, fanyar szél fosztogatja  
lombod, de dühödt vihartól se félsz te.

Igaz-e, mondd, hogy hálás vagy te érte,  
ha hírt hoz a szél, lombod közt matatva?  
Nem tudsz, nem látsz, nem tépelődsz magadba:  
ezért van az, hogy oly régóta élsz te.

Ha törzseden, mely rücskös, girbe-gurba,  
egy-egy szem volna minden régi sebhely  
s ágaidat agyvelő tölténé, be

s töprengenél, hogy élni, jaj, minek kell  
s hogy megpihenni jó, halálba hullva:  
háromszáz évet itt nem tölténé te.

*Figyelve a tengert*

(Rigardano il mare)

És élő vagy te is akárcsak én:  
te inkább, én kevésbé s jó ez így.  
De látlak és gondollak, én — te nem látsz  
s nem gondolsz, te boldog! Lábamig csúszkálsz,

alázatos hangon mormolsz felém  
s kiterítéd tajtékok, te szelíd.  
Mint egy csipkekereskedő... Remek!  
Kiterítsz egyet s felgöngyölöd ismét  
s íme: egy új, még egy. Szemem csak ámul.  
Saját nagyságod tépázod te meg —  
Mért nem próbálsz ki más tréfákat is még?  
Nem tudsz? Hát nyeld el a földet, például.

*Szülőföldemen*

(Ritorno)

I.

*Az út*

(La via)

Magános ház, szelíd ablakszemekkel  
hivogatsz mint rég — fennsík kék agyagja  
a földed, fanyar afrikai tenger  
tajtékszik itt: a part falát harapja.

Bárhol holyongtam, tőled elszakadva:  
intettél, biztos pont, élém meredt jel.  
Kis életem innen indult kalandra  
s a végtelen világban nem veszett el.

Olajfák közt futott a fürge ösvény,  
jószerű menta szegélyezte, zsálya —  
mentem tovább ártatlan vágyban égve.

Vidám virágok, kert sövénye közt, én  
tudtam: vártok a csendbe, a magányba  
s most itt vagyok, fáradtan és kiégve.

*Szülőföldemen*

II.

*Menedék*

(Rifugio)

Az eperfa? Nincs. A mohlepte szikla  
van csak, hol régen annyit üldögéltem.  
Merész gondolatok csapongtak mint a  
könnyű szellők, lengették gyermeki  
lelkemet. Rejtett vágyak, ismeretlen  
szorongások. A fák levelei  
szárnyak voltak s csak azért mocoogtak  
az ágak, mert repülni vágytak? Így

zsongtak, szárnyak nélkül, bennem a vágyak.  
Ez a mentabokor itt lenn, talán  
a régi még? Levelét ujjaim közt  
szétmorzsolom s kezemen érzem a  
rég-volt napok nyers illatát. Ide  
futottam s hányszor! és elbújva, innen  
kiáltottam a visszhangnak nevem  
s félelem és öröm markolta torkom,  
mikor hallottam, hogy a felriadt hegy  
nevemen szólít. Hangosan vitáztam  
s vakon hittem, hogy a fák, a fűszárak  
és ezek a sötét páfrányok itt s a  
halk hangafüvek hallják hangomat.  
De nyelvemet nem értették talán.  
Puha lombjával hajam elsimitva  
szólt az eperfa, pártfogóm, barátom:  
„Töprengsz, fiam, de jobb, ha énekelsz...”  
S a virágok dalomtól részegen  
emelték rám kinyílt pártáikat.  
Sokáig kint maradtam, segítettem  
a hangyáknak a sziklakőre mászni,  
de nem bíztak bennem, félrehúzódtak  
s inkább saját erejükből akarták  
megtenni fáradságos útjukat...  
Milyen mások az emberek...

Hogy is volt?

Olvastam. Sziklán hever a nyitott könyv.  
Szél forgatja a lapokat dühödten.  
Már el is olvasta... Üres szavak!

### *Madarak*

(Stormo)

Halál nyugalma ez: némán köszöntse  
ajkad a néma temetőt a dombon.  
Körül olajfák; s a kapukat csöndbe  
ciprusok őrzik borzasan, borongón.

Ó, holtak, sors sötét ölébe lökve  
szunnyadtok! Állok itt s ezt súgja gondom:  
én vagyok e göcsörtös ág-özön s e  
titok-nyügözte táj: itt vagyok otthon.

Egy-egy bogár ha moccan, vagy fűszálak  
rezdülnek, odafordulok e fáradt  
körben, mit sűrű lombfüggöny határol.

De hirtelen hangok hulláma árad:  
sikong örömtől mámoros madárhad,  
mely nem tud sem rólam, sem a halálról.

## Látogatás

(Visita)

Tücsöknek lenni nagy dolog, hiába . . .

Csillagok alatt tiszta dallamot  
rezdítnek ők, póztalanul, vidáman.  
De mi ez? Éles fény villan amott.  
Megyek, megnézem — de nem sokat érek  
azzal, amit láttam. Hát visszatérek.

Mi történt? Nem is tudom: zűrzavar volt:  
üvöltés, az ajtó sarkig kitérve.  
„Csibész! — Fogják meg! — Ott! . . .” S a ház kavargott.  
Sötét lett, de tart még a harci lárma.  
„Fényt! Elájult a nő!” — egy hang kiáltja.

Tücsöknek lenni nagy dolog, hiába . . .

## Hazatérés

(Ritorno)

Íme, a régi ház, íme a terras, az  
mint egy hajó felső fedélzete, melynek  
még kedvezett a jószerencse akkor.

Mint gyöngye gyermek  
sokszor néztem ki onnan, alkonyatkor;  
az élet és világ  
fogalma bennem halványan derengett,  
néztem hosszan a tengert,  
és itt e tiszta hold éles körét,  
mely, mint akkor, most is szikrák rajával  
gyűjtja fel a víz remegő tükörét.  
S egy magános tücsök felébred és dalával  
elárasztja a part szüntelen ragyogását.

Emlékszem, éjszakán át,  
nyilván nem ez a tücsök, egy másik, az én  
vágyakozó, bolyongó  
képzeletem hívta vissza az elcsitult, borongó  
partra a kikötő-negyedet, mely álomba merült  
a nappal szakadatlan lármája után:  
Láttam a falánk forgalmat,  
a kikötő-gátat, zsúfolva hajókkal,  
végig a parton halomba rakva a kén.

S erőt öntött belém  
e halk hajók rendületlen, derült  
nyugalma, mik ott álltak a kikötő  
biztos karjába zárva.



Távol mindentől, távol önmagamtól  
álltam egy ismeretlen jelre várva,  
sóvárgó vágy vak örvényébe veszve  
s úgy éreztem: minden hitvány, tünékeny.  
Ó, te ki ott álltál majd minden este  
e terraszkorlátjára ráhajolva,  
nézd: a szomszéd ház, mint valaha régen,  
szelíden bóbiskál az esti fényben;  
nézz szürke balkonjára és figyeljed  
hangom csengését. Vagy nem ismered meg?  
Én vagyok itt. De ki vagyok?  
Ez vagyok, ez ébren tántorgó tompa  
szomorúság, mely álmaid összetörte?  
S te kedves gyermek-arc,  
mit akarsz?

Te, aki nézel ott a holdra és öbölre,  
csak árnyék vagy, halott,  
vagy tán egy rongydarab,  
a terraszkorlátjára dobva,  
és bár halott vagy, érzem súlyodat.

Megnőtt a kisdéd kikötő-negyed,  
s a két új rakpart befejezve már:  
két kitárt kar, hív minden nemzetet,  
mindegy, milyen zászló leng árbocán.

Akkor még itt a forró és kopár  
fövenyen pár kis ház emelkedett.  
Zörögtek a megrakott szekerek,  
pezsgett a part, megnyílt az ó torony  
s kitódultak a nyírt fejű, sovány  
fegyencek a robotra,  
rajtuk a lánc elnyújtottan csikorgott.

Egy kikiáltó minden hajnalon  
— vad arca mint a kordován —  
széles állkapcsához emelte két  
szőrös kezét s háromszor mennydörögte  
a felhívást vagy a parancsot inkább:  
„Tengeri emberek,  
dolgozni, ki a dokkra!”  
S ingujjra vetkőzve, mezítláb  
mentek a kénhalmok mellé, a mérlegekhez  
s libasorban, dühöngve és dohogva,  
meggörnyedve a sárga és csikorgó  
teher alatt, begázoltak a vízbe.  
Vitorla duzzadt s kifutott a gálya  
a kikötőből, terhét nyögve vitte  
(ó, vad hősök élete és robotja!).  
Apám, a vakmerő és szemfüles  
kereskedő, kit kedvelt a szerencse,

francia és angol hajót nevetve  
köszöntött és búcsúztatott, hiszen  
az ő portékáját vitték Keletre  
és Gibraltár felé a nyílt vizen.

Fordult a sors. S a mások gazdagsága,  
kik lentebb voltak nála, fáj neki,  
úgy érzi, mindez igazságtalanság.  
Óreg már, de bírná még keze, lába,  
ez a nagy forgalom kedvét szegi,  
nem is nézi, a düh előnti arcát.  
Közben anyámat,  
ki úrnő volt egy félszázadon át,  
a szegénység görnyeszti, arca sápadt,  
de csak őérte emészti magát.  
Nézi a lebegő erkélyű házat  
a szomszédban, ahol boldogan élt  
a kis család.  
Szívébe rejtve gondja,  
nem is sóhajt s még magában se mondja:  
„Amikor még ott éltünk, odaát . . .”

(Empedocle kikötő, 1910. szeptember.)

*Árnyék a vizen*

(L'ombra sull'acqua)

Az álom, melyben élek: árnyék a vizen,  
zöld ágak árnyéka,  
tótágast álló házaké és fellegeké.  
És minden remeg itt:  
Egy fal fehér oromzata  
a kék mennybolton; kötél  
fut rajta át; utcai lámpa  
és egy fa fekete törzse, mit derékben átvág  
a víz színén lebegő, homályos,  
sárga papírlap . . .  
Víz árnyéka, folyékony város!  
Ragyogó remegés, tiszta ég  
roppant kupolája — és zöld,  
zöld, zöld levelek szövevénye, minden mintha  
menni, maradni, élni akarna — öntudatlanul.  
Nem tud semmit a víz; nem tudnak semmit a fák;  
és nem tud semmit az ég, sem a házak . . .  
Csak egy szegény ember tudja mindezt,  
aki magánosan baktat a homályba borult  
csatorna szomorú partján.

## A szerep drámája

### Pirandello születésének 100. évfordulója alkalmából

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL

Ahogy az idő múlik, Pirandello alakja úgy nő egyre nagyobbra és nagyobbra. Ma már nyilvánvaló, hogy az, amit a XX. század irodalmában modernségként tartunk számon, túlnyomórészt megtalálható Pirandello műveiben, vagy megvalósítva, vagy csirában. A sok közül hadd említsek egy példát. Manapság Brechttel kapcsolatban sűrűn esik szó az elidegenedésről. A színpadi kompozíciónak ezt a módszerét Pirandello jóval Brecht előtt alkalmazta számos művében, leghatásosabban talán a *Ma este rögtönzünk* című darabban, amelynek a cselekménye részben egy színházi próba, csakúgy, mint a híres *Hat szerep keres egy szerzőt* című műnek. Próba közben az öreg Croce szerepét játszó színész, akinek a nyílt színen kell meghalnia, szenvedélyesen kitör, hogy az adott körülmények között képtelen a haldoklási jelenetet eljátszani. Ez a kitörés szétrombolja a színpadi illúziót, a nézőt pedig elidegeníti a cselekménytől. A rendező beavatkozik, helyreállítja a felbomlott rendet, s néhány perc múlva az öreg Croce meghal a nyílt színen, a pillanatnyi elidegenítés után ismét tökéletes illúziót nyújtva.

Egy nagy író művét több oldalról közelítheti meg a kritikus vagy az esztéta, aszerint, hogy a mű gazdagságából melyik elem ragadja meg leginkább. Adriano Tilghertől kezdve, aki az első szenvedélyes méltatója és magyarázója az olasz mesternek, úgyszólván hagyomány, hogy a drámaíró Pirandellót a filozófus Pirandello gondolatai segítségével iparkodtak megértetni. Ez annál inkább jogosnak látszik, mert nyilvánvaló, hogy drámái gondolati drámák, melyekben a cselekményt végső elemzésben az egymással összeütköző gondolatok adják. A következő lépés a gondolatok eredetiségének vizsgálata volt, s a belőle következő megállapítás, hogy filozófusnak Pirandello nem eredeti, mert ezért a gondolatért Schopenhauernek, emezért Hartmann-nak, amazért Bergsonnak adósa és így tovább. Némelyek ehhez még azt is hozzáfűzték, hogy bár néhány gondolat állandóan visszatér elmélkedéseiben, Pirandello nem alkotott összefüggő rendszert s gondolataiban sok az ellentmondás, olykor egyazon művön belül is. Mindezek a megállapítások tagadhatatlanok, viszont a drámaíró megértéséhez egyáltalán nem visznek közelebb. Nem is vihetnek, mert a filozófiai gondolatok elemei, de nem tárgyai Pirandello művészetének.

Az ember sziget — mondja Pirandello —, amelyen kikötni nem lehet, szó, amelynek jelentését senki sem ismeri, szín, amelyet csak egyszer kever ki a festő. Ahány ember, annyi titokzatos, utánozhatatlan, megismerhetetlen jelenség. Az ember magánya épp oly elkerülhetetlen, épp oly szükségszerű, mint a halál. A valóság megfoghatatlan, kisiklik az emberi értelem fogásából, akár lázad az ember, akár megadja magát a körülményeknek, a magányból

s a magány előidézte szorongásból nem képes kitörni. Az emberi élet misztériumához az emberi értelem nem ér föl. Az értelemmel felfoghatatlan valóságban, a jelenségek megismerhetetlenségének gyötrelmében egyetlen emberi bizonyosság a magány végleges és feloldhatatlan voltának a tudata. Ahány ember, annyi sziget, annyi monász: igazi kapcsolat ember és ember között elképzelhetetlen. Az ember kétféle magánytól szenved: — közösségben olyanformán magányos, mint az utas olyan országban, melynek nyelvét nem ismeri, de magányos önmagában is, mert az ember saját magát épp úgy nem ismeri, mint embertársait. Az ember olyan lény, aki a tulajdon gondolatait sem érti. A beszéd nem hogy közelebb hozná egymáshoz a lelkeket, hanem a félreértések következtében még jobban eltávolítja egymástól.

Ez a summája Pirandello filozófiájának — meg természetesen mindaz, ami a premisszákból következik, ezt azonban fölösleges volna tüzetesen kifejteni. Annyi azonban ebből a felületes összefoglalásból is félrcérthetetlenül kiviláglik, hogy a filozófia az olasz mester művészi világában nem elsődleges, nem is lehet az, hiszen ez az agnosztikus pesszimizmus nem sarkall cselekvésre, hanem megbénít; híján van a dinamizmusnak, a konfliktust teremtő erőnek, lemondásra, beletörődésre, passzivitásra tanít. Ha valaki eleve passzív, akkor hiányzik az az erő, az a hit, az a remény, amiből a dráma cselekménye felépülhet. A dinamikus elem Pirandello színműveiben nem a gondolat, hanem a szenvedés, amely gondolkodásra készíti az embert, helyzete felmérésére, a kibontakozás keresésére. A világban, az életben a helyét, a szerepét kereső ember minden eszközt megragad, hogy megértse és megérttesse magát, megokolja cselekedeteit s ennek érdekében a mindennapi érvek mellett költői hasonlatokhoz folyamodik és felhasználja a filozófia fogalomtárát is. A szenvedő ember érvel, s mivel nem értik meg, egyre szenvedélyesebben beszél, egyre inkább felemeli a hangját. Ez az a pillanat, amikor — ahogy Pirandello maga írja — a gondolat szenvedéllyé válik. Ez azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy a szenvedéllyé vált gondolat a szenvedésben fogant, a szenvedés terméke, váladéka, gyümölcse, ahogy tetszik. De Pirandello hősei nem azért szenvednek, mert így vagy amúgy gondolkodnak, hanem a szenvedés készíti gondolkodásra őket. A szenvedés viszont a szerep következménye.

Látszat és valóság, arc és árarc, álom és valóság, művészet és valóság — ezekkel a kérdésekkel lépten-nyomon találkozunk Pirandello darabjaiban. A pirandellói hősök azonban, hogy úgy mondjam, nem öncélúan elmélkednek álom és valóság viszonyáról, nem a filozófiai tisztázás kedvéért, hanem mert az adott helyzet cselekvésre, választásra készíti őket, arra, hogy valamilyen szerepet vállaljanak. Tökéletesen mindegy, hogy a szerepet az egyén önként vállalja, társadalmi kényszerből vagy a véletlen szeszélyéből — a szereplő nagyjából mindig ugyanazokkal a nehézségekkel találja magát szemközt, s nagyjából mindig ugyanazokra a filozófiai következtetésekre jut. Az alap tehát szerintem nem a filozófia, hanem a lélektan. Ha erről az oldalról közelítjük meg az olasz mester művét, sokkal közelebb hatolunk a lényeghez, sokkal többet értünk meg darabjaiból, mintha a gondolatait vizsgáljuk. Minden kérdésre azonban a lélektani magyarázat sem adhat választ, a nagy művek talán éppen azért nagyok, mert valamennyi titkukat soha semmilyen elemzés nem képes feltárni.

Pirandello lélektana szereplélektan. Alapjában a szerep kérdése a legmindennapibb kérdés, kinek-kinek valamilyen módon meg kell oldania az életét, pályát választania, családot alapítania, szórakoznia szabad idejében s mindezt

úgy, hogy valamilyen egyensúlyt teremt szubjektív vágyai és az objektív lehetőségek között. Ez — vagyis a szerepválasztás — óhatatlanul együtt jár egy sereg csalódással, lemondással, megalkuvással, kudarccal. Pirandello darabjainak végső elemzésben ez a banális dráma a tárgya, ő azonban ezt a banális tárgyat épp úgy felfokozta, mint Shakespeare a féltékenységet az Otellóban, a becsvágyat Lady Macbethben vagy Molière az embergyűlöletet Alceste figurájában, Racine a szenvedélyt Berenice-ben. Felfokozta, megnagyította, elmélyítette, mert életének különleges körülményei erre alkalmas adtak.

Két forrásból jutott azokhoz a különleges élményekhez, a különleges élmények ama halmazához, amelyekből sajátos életszemlélete és drámáinak sajátos világa kialakult. Az egyik forrás szülőföldje: Szicília; a másik szerencsétlen magánélete. Az egyik környezet éppúgy hozzásegítette, mint a másik, hogy a szerepet ne úgy lássa, ne úgy ítélje meg, mint az emberek általában megítélik.

Minden társadalom — a legfejlettebbtől a legelmaradottabbig — megszabja, hogy adott körülmények között a tagjai miként viselkedjenek, vagyis szerepeket oszt ki rájuk. Minél primitívebb a társadalom, annál könyörtelebbsébbül kéri számon a kötelező szerepet. Az olasz Dél, elsősorban Szicília ezen a téren nem ismer tréfát. Pirandello számos novellájában és darabjában foglalkozik a szicíliai erkölcsökkel. Szempontunkból egyik legérdekesebb novella *Az utazás*. Hősnője a fiatalon özvegyen maradt Adrianna, aki férje halála után gyászt ölt, s ettől kezdve egy élőhalott életét éli, aki már semmit nem remélhet. Így kívánja a szicíliai erkölcs. Aztán megbetegszik, orvoshoz megy, ami szicíliai mértékkel mérve, már egymagában lázadás. A szicíliai nő inkább elpusztul, de nem szégyeníti meg saját magát és családját azzal, hogy idegen férfi előtt levetkőzik, mégha a férfi történetesen orvos, akkor sem. Pirandello anyósa, Portulanóné, egy kénbánya résztulajdonosának felesége, tehát gazdag és viszonylag művelt nő — inkább vállalta az, előrehaladott rák iszonyatos gyötrelmeit, semhogy a férjét megszégyenítse s megmutassa magát az orvosnak. Szóval, Adrianna Palermóba utazik az orvoshoz, s ott megtudja, hogy betegsége halálos. Ez oldja fel benne az ősi gátlásokat, beleszeret a sógorába, akit már leány korában szeretett, s ledobja a gyászt. A féltékeny kisváros azonban Palermóba is elkíséri, levelet kap a fiától, de egyiket sem meri felbontani. Félelmében, hogy a kaland kitudódik, Velencébe menekül, ott egy napon a sógora szobájának asztalán megpillantja fia levelét, s abból, hogy a levelet Velencébe címezték, megérti, hogy mindent tudnak róla. Nem olvassa el, csak megcsókolja fia levelét, aztán beveszi az összegyűjtött gyógyszert és meghal.

Mit példáz ez a történet?

Azt, hogy a társadalom megjelölte szerep elöl nincsen menekvés. Ez nemcsak Pirandello életében volt így, hanem Szicíliában ma is a hajdani arab hódítók mohamedán erkölce uralkodik. Gabriella Parca, a római egyetem antropológiai tanára szociológiai kutatásai során megállapította, hogy Délen még mindig a mohamedán erkölcs mércéje szerint ítélik meg férfi és nő kapcsolatában. Hadd idézzek egy napihírt — a *Vie Nuove* közölte néhány évvel ezelőtt — egy szicíliai lány, név szerint Nunzia Mallardo beleszeret az unokatestvérébe, az apja ellene van a kapcsolatnak, több ízben szakításra kényszeríti a lányt, de a két fiatal ismét és ismét kibékül. Mire az apa döntő lépésre szánja el magát, revolvert vásárol és megtanítja a lányát célba löni, s megma-

gyarázza neki, hogy a család becsülete azt kívánja, hogy ölje meg unokatestvérét. A lány halogatja a parancs teljesítését, ennek következtében összeszólközés támad apa és lánya között, az apa ütlegei elől a lány a szobájába menekül s apját, aki oda is követi, hét lövéssel leteríti. Így öli meg a *Nem tudni hogyan* című dráma tengerésztisztje a legjobb barátját, mikor megtudja róla, hogy együtt hált a feleségével.

Az élmények egyik rétegét a társadalom adta. A másikat családi élete. Kevés író fizetett oly borzalmasan nagy árat az élményekért, mint Pirandello. Diákkorában Bonnban szerelmes volt egy német lányba, verseket írt hozzá, de nem vehette el, később — ez is szicíliai jellegzetesség, a társasági élet hiányának következménye — beleszeretett unokatestvérébe, őt sem vehette el. Feleségül kellett viszont vennie apja társának, Portulanónak a lányát, Antoniét. A házasság részleteit — szicíliai szokás szerint — a szülők beszélték meg egymás között, ők egyeztek meg a hozomány összegében is. A hozományt Pirandello apja gondozta, ez a csaknem kétméteres, mellig érő fekete szakállú, dühöngő, ellenmondást nem tűrő félelmetes figura, aki rosszul spekulált, úgy hogy a fiatalok egyik napról a másikra tönkrementek. Az asszony belebetegedett a hírbe és soha többé nem épült fel teljesen. Minden valószínűség szerint ennek a megrázkódtatásnak a következménye lett az a féltékenységi komplexum, amelynek kényszeréből tizennyolc esztendeig gyötörte oktalan féltékenységével a férjét, aki csak akkor szánta el magát arra, hogy zárt intézetbe csukassa elmebeteg feleségét, amikor az féltékenységét kislányukra, Liettára is kiterjesztette s kis híján halálba hajszolta a lányt.

Abból a tényből, hogy a felesége a féltékeny nő szerepét élte — nem játszotta, jól vigyázzunk, a küzdelem életre-halálra ment, óhatatlanul egy másik szerep kényszere következett, a féltékenységi vádak ellen védekező férj szerepe. Elég amúgy felületesen elképzelnünk ezt a csaknem két évtizedes párbeszédet a két szerep között, hogy megértsük Pirandello agnoszticizmusát, átérizzük például az Apa szavait, aki így beszél a *Hat szerepben*: — „Itt van minden baj gyökere, uram, a szavakban! Mindnyájunkban egy egész világ lappang. Mindenki a maga sajátos világa! Hogy tudnánk egymást megérteni, kedves uram, ha azokba a szavakba, amelyeket kimondok, a dolgoknak az értelmét és értékét gondolom, ahogyan bennem élnek, aki pedig engem hallgat, elkerülhetetlenül aszerint érti és értékeli, ahogy benne a világ tükröződik! Azt hisszük, értjük egymást, pedig soha, soha meg nem érthetjük.” (Füsi József fordítása)

Noi ci costruiamo — azaz mi magunk építjük magunkat, vagyis a szerepünket, olykor a valóságtól teljesen függetlenül, mint ahogy Pirandello felesége is a valóságtól független szerepet szerkesztett magának. A szerep önmagában, objektíve nem mindig igaz, szubjektíve azonban igaz, azzá teszi a belevetett hit. Néhány életrajzi adat arról is fogalmat ad, hogy Pirandello felesége miként építette a maga szerepét: — egy alkalommal a karosszékében újságot olvasó Pirandello elmosolyodott, az asszony kikapta kezéből az újságot s minthogy Pirandello éppen egy házasságtörési történetet olvasott, s azt mosolyogta meg, az asszony ebben a tényben férje bűnösségének megerősítését, a saját féltékenységének jogosságát látta.

Ha a szerepet mi magunk építjük fel, ha a szerep igazsága nem külső körülményektől, hanem mitőlünk függ, a mi meggyőződésünktől, hitünktől — akkor annak sem lehet akadálya, hogy a szerepet tudatosan, szabad elhatározásunkból válasszuk és éljük. Ez a gondolati alapja az olasz mester egyik

legnépszerűbb remekművének, a *IV. Henrik*nek. A darab hőse egy álarcos lovas mulatság alkalmából a hasonnevű német—római császár ruháit öltötte föl, s miután megbokrosodott lova levetette magáról, abban a tudatban eszmélt föl, hogy ő *IV. Henrik* császár. Gazdag rokonai a kor kívánalmaihoz képest berendezik a kastélyt, melyben él, s az ápolóit királyi tanácsosok ruhába bújtatják. Idáig tart az anekdota, a pirandellói fordulat a hős gyógyulásával következik be, tizenkét évvel a baleset után, mikor a józan eszméletéhez visszatérő hős ráébred, hogy örülsége tizenkét esztendeje alatt élete java elmúlt. Józan megfontolás után úgy határoz, hogy az eddig öntudatlanul játszott szerepet most már tudatosan játssza tovább, vagyis az örülséget választja életformájául. A további fordulatokat most hagyjuk figyelmen kívül, inkább a szerep fogalmát boncolgassuk tovább.

Összegyűjtött színdarabjainak Pirandello a *Maschere Nude*, azaz meztelen álarcok címet adta. Álarc és szerep Pirandello fogalmi világában egyet jelent. A cím arra utal, hogy az ember hiába lázadozik, hiába tiltakozik, hiába magyarázza, hogy ő más, mint amilyenek a szerepe mutatja, akár saját akaratából választotta a szerepet, akár a társadalom kényszerítette vállalására, végeredményben az ember egyenlő a szereppel. Ha megfosztják a szerepétől, képletesen szólva, ha az álarcot lerántják, nem az ember igazi arca tűnik föl a szemlélő előtt — hanem a meztelen semmi. Más szóval az ember egyenlő a tetteivel, az egzisztenciájával. Erre a kérdésre még visszatérünk.

*IV. Henrik*nek a keresztúton választania kell aközött, hogy visszatér-e az életbe vagy az önkéntes örülség mellett dönt. Töprengései érzékeltetik ennek az állításnak az igazságát, az örült, mint Pirandello mondja, kívül áll az időn, „olyan, mint az óra, amelynek megállottak a mutatói”, az örülség — s olykor a szerep — az élet szüntelen mozgásában a teljes mozdulatlanságot jelenti. *IV. Henrik* tizenkét éven át viselte arcán a császár álarcát, tizenkét évig élte a huszonkét éves császár életét s ezalatt az élet tovább folyt, de nélküle, ha tehát leveszi az álarcot, feladja a szerepet, ami az élete volt — mögötte nyilván nincsen semmi, mert ő nem az, aki ezelőtt tizenkét évvel volt, s az sem, akivé lehetett volna, ha tizenkét évig nem az örült szerepében él.

Sokszor elhangzott a bírálat, hogy a *IV. Henrik*, a *Hat szerep keres egy szerzőt*, s általában Pirandello darabjai remekül megszerkesztett színpadi művek ugyan, de inkább egy bűvésznek, semmint egy művésznak az alkotásai, mivel a történetek kiagyaltak, valószínűtlenek, mesterkélték. A történetek gyakran csakugyan valószínűtlenek, hiszen a napi hírekben aligha olvashatunk olyasmit, hogy az utcáról beállít hat ember, azaz hat szerep egy színházba, mert ellenállhatatlan szükségét érzik, hogy a drámát, melynek hordozói, eljátsszák. Mint ahogy az is valószínűtlen, hogy manapság Pesten valaki *IV. Henrik* német—római császár életét élje — mondjuk egy rózsadombi villában. Alapelemeiben azonban a történet hiteles, mert hiteles a lélektani szituáció, hitelesek a konfliktusok, hiteles a választás kényszerűsége és mindekelőtt hiteles a szenvedés, a szerepét vagyis a világban a *helyét* kereső ember szenvedése. A történet absztrakt vagy szürrealista vagy abszurd — ha úgy akarjuk —, a szerepét kereső ember örök drámáját egy algebrai képlet tömörségével és világosságával fejezi ki. Ez a kosztümös dráma ugyanis alkotó elemeiben azonos a szerző magánéletének drámájával, ennek a következménye, hogy a „mesterkéltség” történetben igaz érzelmek szólalnak meg. *IV. Henrik* tizenkét esztendeig élte a császár szerepét, Pirandello tizennyolc esztendeig szenvedett a méltatlanul kikapósnak ítélt férj szerepében. Ezalatt elmúlt

az élet, mint IV. Henrik mondja: „... mialatt ön itt áll keményen, mint a cövek, s mindkét kezével szent csuhájába markol, íme, a ruhája bő ujjából csusszan, surran, kisiklik valami, mint a kígyó, és észre sem veszi! Az élet az, főtisztelendő uram.” A szerep maga az élet, de a szerep foszt meg az élettől.

Az olasz mester darabjai közül kétségkívül a *Hat szerep keres egy szerzőt* a leghíresebb. 1921-ben mutatták be Rómában, ez a dátum a színháztörténetben éppúgy fordulópont, mint a *bataille d'Hernani* a múlt században, bár sokkal jelentősebb. Annak idején a szenzációt a színpadi formabontás jelentette, s a botrányt is az okozta. A máig divatos formabontás őse a *Hat szerep*.

Témájában — amely a valóság és művészet kapcsolata — a darab még messzibb távolodik a mindennapok valóságától, mint a *IV. Henrik*. Bonyolult darab, a legbonyolultabb a szerző valamennyi műve között, s a *jelentését*, világosan és egyértelműen nemcsak a kritikának, de magának Pirandellónak sem sikerült megfejtenie. Talán éppen ez a körülmény magyarázza meg ennek a különleges műnek bámulatos vitalitását, meg nyilván az, hogy bár a darab jelentése bizonytalan, vagy inkább sokrétű, a szereplők szenvedése őszinte, emberi szenvedés. A probléma megint a szerep — azaz az egyéni élet megoldásának problémája, a konfliktus szerep és valóság között zajlik le.

A színpadon a „Szerepek játékát” próbálják. Egyszerre hat feketeruhás alak jelenik meg a civilbe öltözött színészek között: az Apa, az Anya, a Mostohalány, a Fiú, a Kisfiú és a Kislány, egy grandguignolszerű dráma szereplői. A dráma szerint az Apa szereti az Anyát és közös Fiukat, egy napon azonban kiderül, hogy az Anya teherbe esett a titkártól, mire az Apa elúzi a háztól, az Anya a szeretőjéhez költözik és három gyereket szül neki, a Mostohalányt, a Kisfiút és a Kislányt. Egy idő múlva az Anya új családjával együtt elköltözik a városból, később azonban meghal a szeretője, nyomorba süllyed s az Apa tudta nélkül visszatér a városba. Mivel szegények, a Mostohalány egy találkahelyre jár s ott találkozik az Apával, de még mielőtt a baj megtörténne, berohan az Anya. Az esemény hatására az Apa magához veszi a nyomorító családot, ettől kezdve az életük pokollá válik. A Fiú ellenségesen nézi a „betolakodottakat”, az Anya némán szenved, a Mostohalány összeférhetetlen. A Kisfiú a nyomasztó légkör hatására magába zárkózik, a Kislány még semmit sem ért a körötte zajló eseményekből. A hat szerep drámájának utolsó jelenetében a kertben sétáló Fiú felfigyel a fájdalmas arccal merengő Kisfiúra, követi a tekintetét s a kerti tóban megpillantja a Kislány ringatózó holttestét, majd dörrenést hall, megfordul s látja, hogy a Kisfiú végzett magával, nem bírta az iszonyatos látványt.

Ezt a drámát hordozza magában a hat szereplő s ennek a megírására keresnek szerzőt. A rendező vállalkozik a darab megírására és színre vitelére, de nem tud szót érteni a szereplőkkel, mert ő a drámában nyersanyagot lát, melyet a színpad követelményei szerint alakíthat. Ebből származik az összeütközés. A szerep létezési formája ugyanis az önmagával való azonosság, tehát a változatlanóság; ugyanezek a tulajdonságok jellemzik a műalkotást is és ugyanezek az örültségek. Szerep, műalkotás, örültség — megannyi szilárd sziget az élet rohanó változásában. Azonosság és változás soha nem egyesülhet. Az elkerülhetetlen tragédia abból származik, hogy csak úgy élhetünk, ha szereppé merevedünk, ha viszont ezt megtesszük — s meg kell tennünk, mert a társadalom és a tulajdon érdekünk parancsolja — ahogy már mondtuk — megfosztjuk magunkat az élettől. De más oka is van a szereplők vonakodá-



sának, a közösen megélt dráma, úgy, ahogy van az életük, az egzisztenciájuk, a dráma hat ember drámája, egyik szerep feltételezi a másikat, tevékenységük úgy kapcsolódik egybe, mint az óra szerkezetének a kerekei.

A *Hat szerep keres egy szerzőt* tárgya — az író meghatározása szerint „L'opera d'arte nel suo divenire”, vagyis a dráma születésének drámája — ennek a drámának az elemei azonosak az egyéni élet drámájával, mert minden szerep magában hordozza a dráma lehetőségét s hogy az kibomlik-e vagy rejtve marad, a véletlen játéktól függ.

Ezen a ponton kell szólunk Pirandello drámái művészetének egyik legújszerűbb vonásáról. Azzal, hogy a szerep fogalmát, amely őelőtte színpadi fogalom volt, belevitte a mindennapi életbe, közös nevezőre hozta a színházat és az életet. Mert ha igaz, hogy hiába érezzük százszor vagy ezerszer többnek magunkat a szerepnél, amelybe beleragadtunk, amelyet választottunk, vagy amelyet a társadalom kényszerített ránk — a szerep nélkül nem vagyunk senki, az álarc mögött, melyet viselünk, de megtagadunk — nincsen más arc, hanem a semmi — akkor az ember egyenlő a saját életével s az élet egyenlő a szereppel. Ezzel a felfogásával Pirandello a szerepjátszást mintegy az emberi lét középpontjába állította, aminek elkerülhetetlen következménye, hogy a színpadi realizmus fogalma gyökeresen megváltozott. A naturalista írók és rendezők legfőbb törekvése annak elhitése, hogy a színpad nem színpad, hanem hálószoza, eszpresszó, trónterem vagy templom, s hogy mindaz, ami ezeken a színhelyeken elhangzik és végbemegy, nem játék, hanem valóság. Pirandello viszont azt bizonyítja darabjaival, hogy a valóságos életben ugyanazok a törvények uralkodnak, mint a színpadon, következésképpen a színpadi élet és a mindennapi élet között különbség csupán az átélés tartalmában s nem tartalmában van, hiszen az egyik sem realisabb a másiknál.

A formabontás elméleti igazolását is az élet és a szerep azonosságának gondolatában kell keresnünk. Pirandello első formabontó darabja a *Hat szerep*. A szerkezeti újdonság ebben a darabban nem a játék a játékban, hiszen azt már a *Hamlet*ben megtaláljuk, hanem a hagyományos szerkezeti elemek szétbontása, az időrend feldúlása. Későbbi formabontó darabjaiban — *Ki-ki a maga módján*, a *Ma este rögtönzünk* — tovább ment a megkezdett úton és kísérletet tett arra, hogy a közönséget bevonja a színészek játékába. Az ötletet felkapták, sokan alkalmazzák ma is, több-kevesebb sikerrel, de nyilvánvaló, hogy Pirandello működését nem ez az újítása teszi korszakalkotóvá a modern dráma történetében.

Élet és szerep azonosságának gondolatában találkozunk Pirandello az egzisztencializmus harmadik hullámával, melyet Camus, Simone de Beauvoir, de elsősorban Sartre képvisel. Sartre, mint egy tanulmányában írja, a jellem-színház utódjaként a helyzet-színházat szándékozik társaival egyetemben megteremteni. Céljuk olyan helyzeteket vinni a színpadra, melyekben a szereplő valamely, az emberi állapotra releváns választásra kényszerül, „Az ember — mondja Sartre — a választás tényével teremti önmagát . . .” A sartre-i „önmagát teremtő ember” nyilván azonos, még a kifejezésben is azzal az emberrel, akit „noi costruiamo”, vagyis mi alkotunk. A választás, mellyel „magunkat teremtjük” nem más, mint döntés valamely szerep mellett, a továbbiakban azután a szerep határozza meg az életünket. A szerep Pirandello szerint semmit sem árul el az ember lényéből, mivel az ember „egy, senki és százezer”, vagyis annyiféle, ahányan látják, mert mindenhol másként „építi magát”, az igazi lénye sehol sem mutatkozik meg, önmaga előtt sem. Vagyis

a szerep másnak mutatja az embert, mint amilyen valójában, de minthogy nem tudjuk, valójában milyen, a szerep azonos az emberrel, a szerep nélküli nincsen ember.

Sartre ezt így fogalmazza meg: *az ember az, aki nem s nem az, aki* — s mivel igazi lénye megfoghatatlan, azonos az egzisztenciájával, a tetteivel, ha mégoly idegennek is érzi őket magától. Sartre szerint az ember *szabadságra van ítélve*, vagyis élete valamennyi helyzetében választania kell, mihelyt azonban választott, nincs menekvés. Csupa pirandellói gondolat, még a szabadságra ítélve kifejezés is az olasz mestertől való, a *Nem tudni hogyan* című dráma egyik hőse, Romeo Daddi mondja a III. felvonásban, hogy büntetése a szabadság lesz, „la libertà come condanna”. Mindezzel nem azt akarjuk bizonyítani, hogy Pirandello egzisztencialista volna, hanem hogy az egzisztencializmus emberi gondolatai tőle származnak. Újabb bizonyosság, hogy a nagy művek tolmácsolási lehetőségei végtelenek.

Pirandello mindenkor hangoztatta, hogy nem filozófus, hanem művész, minden bizonnyal ezért sikerült elkerülnie, hogy a szerepből, mely úgyszólván valamennyi művében foglalkoztatta, nem konstruált merev filozófiai fogalmat, nem avatta fétissé. A szerep önmagában merev, ő maga viszont egyáltalán nem kezeli mereven a szerepválasztás és a szerepjátszás mélyen emberi folyamatát. A szerep társadalmi követelmény és lélektani szükség-szerűség, e határokon belül azonban számtalan megoldás elképzelhető és Pirandello az egyéni megoldások egész seregét dolgozta fel műveiben. Néhány példát már láttunk, a *IV. Henrik*-ben, a *Hat szerepben*, most vegyünk más példákat, hétköznapiabbakat.

Az élet szerepek játéka. A hasonló című darab két szempontból érdemes figyelemre. Megismertet a szerep fogalmának kezdeti változatával — a darabot 1918-ban írta a szerző, — másfelől betekintést enged a pirandellói dramaturgiába. A dráma alapja egy „válás olasz módra szerű” szituáció. Leone Gala megszakította az életközösséget feleségével, Siliával, külsőségeiben azonban fenntartja a házasság látszatát, annál inkább, mert az asszonynak Guido személyében szeretője van. Silia gyűlöli a férjét, s mivel szeretne megszabadulni tőle, megragad egy kínálkozó alkalmat és inzultáltatja magát, abban a reményben, hogy a férje a párbajban életét veszti. A történet azáltal tér el a sablontól, hogy Pirandello leás a férj magatartásának a gyökeréig. A férj úgy gondolkozik, hogy a házasságban őrá a *formális* kötelezettségek hárulnak, minthogy ő csak formálisan férj, a *tényleges* férj Guido. Ebből az következik, hogy ő, mint formális férj párbajra hívja a sértő felet, a legsúlyosabb feltételeket követeli, verekedni azonban a szeretőnek kell. Ő a *tényleges* férj.

A dramaturgiai módszer tehát az, hogy Pirandello elemzi az adott helyzetet az elemzés eredményét filozófiai tétellé alakítja s e filozófiai tétel alapján mozgatja az alakokat. Vagyis a helyzethől gondolat lesz, a gondolatból pedig cselekmény. A dráma tehát a szituáción alapul s a szituáció sugallja a gondolatokat.

Ugyanezt a dramaturgiai módszert alkalmazza Pirandello öt évvel később írt, poétikus szépségű darabjában. *Az életet én adtam neked* hőse a fia halálába bele nyugodni nem akaró édesanya. Fulvio a halott fiú — hosszú távollét után öregén, kopaszon, megtörtén tér vissza a szülői házba s ott rövidesen meghal. Donna Anna nem veszi tudomásul fia halálát, hiszen az a fiú, aki visszatért hozzá, nem azonos azzal, aki elment. Az eltávozott fiú őbenne

élt, a szívében, a lelkében, az emlékezetében, ő éltette tehát, miért ne éltetné továbbra is? Miért ne várhatná továbbra is haza? A szerep ezúttal az életadó anya szerepe.

Az *Öltöztesétek föl a mezteleneket* Ersiliája ember és szerep kapcsolatának újabb arculatával ismertet meg. Ez a hányatott életű, megtépett nő az utókorra hagyott emlékében keres kárpótlást az elszenvedett megaláztatásokért, kudarcokért. S ha az életét *meztelenül* élte végig, holtában *felöltözötten* szeretne búcsút mondani a földnek. Vágya, bármennyire szerény, mégsem teljesülhet, mint ahogy Donna Anna is hiába szegül szembe fia halálának tényével — az élet nem alkuszik.

Ugyanezt a tételt példázza a *Ha az ember már valaki* története is. A névtelen, azaz három csillaggal jelölt hős *valaki*, azaz híres író, akitől a közönség elvárja, hogy állandóan a tulajdon szobrát játssza meg. Ő azonban ráun erre a szerepre, s hogy meneküljön tőle, álnévvel verseket ír, vagyis a kezdő költő szerepében bújik meg. A csalást azonban leleplezik, s a nagy író kénytelen visszatérni abba az életformába, melyben már nem hisz s amelyet lényétől idegennek érez.

A skála széles, a változatok szinte kifogyhatatlanok, Pirandello több, mint negyven darabjában a szerep-valóság konfliktusnak számos változatával találkozunk. Gyakori változat az — mint az eddigi elemzések is bizonyítják —, melyben az élet diadalmaskodik a merev, a mozdulatlan formán, szétrobantja, megsemmisíti a szerepet. Ezt a folyamatot saját gyakorlatához képest újszerűen ábrázolja méltatlanul mellőzött remekművében, a halála előtt egy évvel írott *Nem tudni, hogyan* című drámában, mai szemmel talán legmodernebb alkotásában, mely olyanféleképpen ábrázolja az emberi életet — csak-hogy mélyebben — mint a mai amerikai és angol szerzők, Albee például, akinek a hősei főként abban különböznek a pirandellói hősöktől, hogy gondolkodás helyett inkább isznak.

Soha történet mélyebben nem világított bele az emberi élet esetlegeségébe, bizonytalanságába, megfoghatatlanságába, irracionalitásába, mint a *Nem tudni, hogyan*. A darab az ártatlan, a szándéktalan bűnökről szól, melyek idegenek az ember életében, mégis részei annak. A szép és szenvedélyes Ginevra felajzottan vár tengerésztsízt férje megérkezésére, s anélkül, hogy akarná, a pillanat varázsára Romeóé, férje legjobb barátjává lesz. Őmaga így mondja el az esetet Bicének, Romeo feleségének a II. felvonásban:

„Esküszöm, hogy azon a reggelen, mikor Romeóval a kapuig kísértelek, a rekkenő napsütésben, olyan szenvedélyesen vágytam Giorgióra, egyedül Giorgióra, hogy kis híján rosszul lettem, nem tudom hogyan, ilyesmi még sohasem esett meg velem, a vérem mintha lobogott volna! Mikor felszálltál a kocsira — hadd mondjam el Bice, hadd mondjak el mindent — megcsókol-tad Romeót és én azt a csókot olyan élőn éreztem a szájamon, mintha én kaptam volna, és néhány pillanattal később, mikor te már elmentél s mi átvágtunk a kerten, ő meg én, a tücskök süketítő ciripelése közepette, a virágok között, amelyeket megtévelyített a napfény, Romeo mondott valamit, nem emlékszem mit, én megpróbáltam válaszolni s akkor észrevettem, hogy a hangom rekedt, s Romeo ebből megértette, hogy milyen állapotban vagyok . . .” „. . . nem mi magunk (voltunk) — magyarázza Romeo —, hanem a nap foglyai (voltunk), az isteni vakság foglyai, minden megsemmisült körülöttünk, nem tudtam, ki ő nekem, s ő nem tudta, ki vagyok én neki, elmerültünk a mélységben, amely azért nyílt meg, hogy magába szívjon bennünket . . .”

„... a rettenetes az, hogy valami tiltakozik bennünk, nem engedi, hogy elfogadjuk, ami történt, hogy megértsük, mert abban a pillanatban szörnyűséggé válna az életünkben ez a tett, a legocsmányabb bűnné, melyet a borzadó lelkiismeret visszautasít . . .”

Romeót annál jobban feldúlja ez az ártatlan, mert szándék nélkül elkövetett bűn, mert felidézi egy másik, még gyermekkorában elkövetett ugyancsak ártatlan bűn emlékét. Most a legjobb barátját árulta el, akkor egy parasztygyereket gyilkolt meg. Hiába idegen tőle, mindkét tett kitörülhetetlenül beletartozik az életébe, a gondolkodásmódja, az érzései ellenére gyilkos és áruló, ha százszor tiltakozik ellene minden ízében, akkor is. Hogyne szenvedne hát. A szenvedés készteti arra, hogy bűnét megvallja Giorgiónak, Ginevra férjének s aztán megbűnhődjék — igazságosan és mégis igazságtalanul.

Pirandello összegyűjtött színműveiben hiába keressük az egyes daraboknál a műfaji megjelölést, ami minden bizonnyal annak a meggyőződésének a következménye, amelyet *Umorismo* című művében kifejtett. Ellentétben a többi íróval a humorista, mint az olasz mester taglalja, egyszerre több szempontból szemléli tárgyát, s mindannak, amit leírt, az ellenkezőjét is igaznak tartja. Más szóval a humorista képtelen döntení afelől, hogy a világot komédiának vagy tragédiának tartsa. A humorista állandóan a *sentimento del contrario*, az ellentét érzésének bővölete alatt áll. Szörnyű dolog, hogy Otello a nyílt színen megfojtja Desdemonát, de nevetséges is, hiszen tulajdonképpen nincsen semmi oka rá. A gyilkosság maga borzalmas, a viselkedés azonban, melynek a gyilkosság a következménye, akár egy bohózat alapja is lehet. Pirandello színrelépése óta tragikum és komikum határai összemosódtak. A szerep is aszerint komikus vagy tragikus — IV. Henrik szerepe — hogy milyen szempontból nézzük.

Befejezésül annyit, hogy ez a minden ízében forradalmian újszerű mű szervesen belekapcsolódik az olasz műveltség egyik legrégebbi hagyományába. Az olasz irodalom, mint Benjamin Crémieux, a korán elhunyt kiváló italiánista írta, végeredményben a *viselkedés iskolája*. Már a *Divina Commedia* tárgya ez. A Rinascimento írói még tudatosabban törekednek a helyes viselkedés szabályainak meghatározására, Castiglione az udvari embernek ad tanácsokat, Machiavelli az uralkodóknak, Guicciardini — akit De Sanctis oly indulatosan elítél pompás esszéjében — a magánélet minél sikeresebb élvezetére tanít, a nagy olasz irodalomtörténész, De Sanctis maga a nemzet viselkedésének normáit elemzi. S a viselkedés mi más, ha nem ilyen vagy amolyan szerep vállalása?

## A fiatal Kosztolányi poétikája az első „Modern költők” tükrében

RÁBA GYÖRGY

Az ifjú Kosztolányi költészetét a korabeli kritika általában impresszionistának vagy szimbolistának tekintette. Karinthy *A szegény kisgyermek panaszai* (1910) művészetét — az impresszionizmussal szembeállítva — fenntartás nélkül szimbolistának nevezte.<sup>1</sup> Babits a *Négy fal között* (1907) parnaszista impasszibilitását és „babonás, szimbolikus, méla” színeit, *A szegény kisgyermek panaszainak* festőiségét és a *Mágiában* (1912) a „mindennapi, egyszerű tárgyak és emberek” színes megjelenítését<sup>2</sup> emeli ki: mindez együtt az impresszionizmus jellemképe, melyet ez a kritika a fiatal Kosztolányi lírájában dekadens vonásokkal elegyesnek lát. Tóth Árpádnak is a mérgek, a vágy, a gonosz édességek és a bánat dekadens képzetei tűnnek föl a *Mák* (1916) c. kötetben,<sup>3</sup> bár ez a két pályatárs egy gazdag egyéniség más összetevőit is megfigyeli költőnk verseiben. Gyergyai Albert 1933-ban, Kosztolányi szerzői estjén, elsősorban a költő megejtő impresszionizmusát méltatja.<sup>4</sup>

A Kosztolányi halálát követő értékelések ugyancsak az impresszionizmus, ill. a szimbolizmus áramlatában jelölték ki irodalomtörténeti helyét. Babits nekrológja a tízes évek Kosztolányiját hangulatok költőjének festi,<sup>5</sup> Schöpflin XX. századi irodalomtörténete pedig már árnyalás nélkül nevezi impresszionistának.<sup>6</sup> Szabó Lőrinc, a Kisfaludy Társaságban Kosztolányi helyére lépve, az ifjúkori kötetek impresszionizmusának és szimbolizmusának egy hamar halványuló parnaszizmussal vegyült stílusváltozatait idézi fel.<sup>7</sup> Baráth Ferenc doktori értekezése költőnket általánosságban tekinti a szimbolizmus és impresszionizmus képviselőjének.<sup>8</sup> Szegezárdy—Csengery József a kezdeti „impresszionista stílusromantika” után a „tisztá impresszio-

<sup>1</sup> „A színek és a képek nem önmagukért vannak: e művészet rég túl van céljaiban ama másik, most letűnő művészet határain, mely foltokat s ellentéteket színpompá kedvéért rakott egymás mellé s mely magát impresszionistának nevezte . . . Kosztolányi Dezső ma a legérdekesebb, az első magyar szimbolista költő” — írja. Karinthy Frigyes: „A szegény kisgyermek panaszai”. K. D. verseiklusa. Nyugat 1910. II. 1010—1013.

<sup>2</sup> *Babits Mihály*: Az irodalom karácsonya. Nyugat 1913. I. 84.

<sup>3</sup> Vö. *Tóth Árpád*: K. D.: *Mák*. Nyugat 1917. I. 220—21.

<sup>4</sup> A költő „könnyű s leheletes színrakását és a hangsúlyban, a mozgásban, a lendületben nyilatkozó üdeség az igazi fiatalság felolvadását a pillanatban” — hangsúlyozta. L. *Gyergyai Albert*: K. Nyugat 1933. I. 59.

<sup>5</sup> „Könnyű és kicsi dolgokkal látszott megelégedni, kínálkozó tetszetős hangulatokkal, érzelmes rajzokkal és játékokkal. puskini színezésű halk és elegáns vázlatokkal” — olvassuk többek közt. L. *Babits Mihály*: K. Nyugat 1936. II. 398.

<sup>6</sup> *Schöpflin Aladár*: A magyar irodalom története a XX. században. é. n. (1937) 193.

<sup>7</sup> *Szabó Lőrinc*: K. D. Nyugat 1937. II. 388.

<sup>8</sup> Vö. *Baráth Ferenc*: K. D. 1938. 130.

nizmus” periódusáról szól, de Kosztolányi „dekadens nyelvművészetét” és „a szeccszó szöcsengés elfinomult árnyalatait” is emlegeti.<sup>9</sup>

A *Modern költők*, Kosztolányinak még életében publikált versfordítás-gyűjteménye 1914-ben jelent meg először, akkor még egy kötetben. E versfordítások stílusvizsgálata némiképpen új megvilágításba helyezi a költő-műfordító poétikáját.

Már Babits nekrológja „hevenyészett”-nek nevezte Kosztolányi versfordításait (i. m. 399.), és bírálói egybehangzóan azt tartják, tolmácsolásai annyira hűtlenek, hogy az eredetit ritkán lehet jól megismerni belőlük.<sup>10</sup> Ám a kritikusok egyetértenek abban, hogy ezek a fordítások az eredeti alkotás frissességével hatnak. Ha ez a meglátás helytálló, akkor Kosztolányi átköltéseiben teremtő nyelvi erő érvényesül, ez pedig tudatos stílus-modell jele. Munkánk a Kosztolányi versfordításaiban megfigyelhető stíluseszmenyt igyekszik megvilágítani, és vizsgálódásunk a hűség-hűtlenség, valamint a nyelvi kifejezés általános és egyéni dialektikájára épít.

Az első *Modern költők* stílusán nyoma sincs a másodlagos nyelvi alakításnak, a papirosízű közvetítésnek. Francis Jammes *Az ebédlő* (La salle à manger) c. verse így indul franciául: „Il y a une armoire à peine luisante . . .”, és Kosztolányi, a meghitt hangulatot éreztetendő, megnevezi a magyar otthonokból ismert bútordarabot s a hozzátapadt megkülönböztető jelzőt: *Itt áll a megfakult almárium . . .* Kosztolányi szava érzékeltet és életre kelt. Egy másik vers, Camille Mauclairé az unalmat árasztó, esős tájat idézi; már nyitánya leüti az alaphangot: „Les feuilles s’ennuient . . .” A magyarban a megszemélyesítés képzavarral érne fel, ezért a fordítás vizuális, konkrét szinonimával él: *A lomb elernyed . . .* (*Esik az eső*: „Closerie”) Kosztolányi jelzői gyakran egyénitlenek, anélkül, hogy az eredeti értelmétől eltávolodnának: „Le vent passe, furtif et confidentiel . . .”: *Szél jő, sietve járó, kotnyeles . . .* (Fernand Gregh: *Csillagzápor*: „Nocturne”).

Ugyanakkor Kosztolányi versfordításainak egy-egy szakaszában is kitűnően megoldott sorokat fél-megoldások, könnyű kézzel odavetett fordulatok kísérnek. Pl.:

Bús gesztenyefák; illatos virágok;  
Itt törpe iskolázott rózsafák;  
Háromszögekbe nyirdalt tiszafák ott.  
A hold meg ontja sugarát.

Des châtaigniers; des plants de fleurs for-  
mant la dune;  
Ici, des rosiers nains qu’un goût docte  
effila;  
Plus loin, des ifs taillés en triangles. La lune  
D’un soir d’été sur tout cela.

Verlaine: *Klasszikus Walpurgis-éj* (Nuit de Walpurgis classique)

A második sorban fogalmilag hű, kitűnően tömörítő jelző, a következő sor pontos, viszont az első sor tartalmi kivonat, az utolsó sor hangulatot sugalló jelzőjét pedig szokványos igei szerkezet váltja föl. Alkalmasint a *sugarát* rímkényszerből következett egy átható igének a szövegbe iktatása.

<sup>9</sup> Szegzárdy—Csengery József: K. D. 1938. 101.

<sup>10</sup> Rónay György K. egész világirodalmi tájékozódását kissé felületeseznek ítéli: „Szinte fecskesuhanással súrolta a modern költészet tengerét, szomja és ösztöne, vagy csak a véletlen szeszélyei szerint hol itt, hol ott hörpintve belőle egy csöppnyit, vagy egy kortyonyit, és többet s mélyebbről, a fölszíni víznél csak elvétve, kivételesen.” K. és a világirodalom. Nagyvilág 1966. 1382.

Kosztolányi, akárcsak verseiben, a *Modern költők*ben is a teljes, a csengő-bongó rímet részesíti előnyben, de épp ezért megesik, hogy egyébként jól és híven közvetített strófában a rímszó „cheville”: zavaró töltelékszó. Pl.:

Kihuny a végső tűz a ködbe *reszketőn*.  
Nincs láng az ablakon, nincs füst a háztetőn.

Le dernier feu s'éteint sur la lande embrumée,  
Plus de flamme aux carreaux, aux toits plus  
de fumée.

Laurent Tailhade: *Holdas táj* (Nocturne)

Az erdei út fővenyén  
két lány jött, két bús *jövevény*.

Sur le sable des allées  
elles s'en sont allées, désolées.

Jammes: *Kilencedik elégia* (Élégie neuvième)

A *Modern költők* rímeinek fogalmi tartalma jobbára önkényes, alkotójuk pedig a rím ihletének rendeli alá a sorokat: Amit Kosztolányi verseiről mond Halász Gábor, az versfordításaira is áll: „Nála nem a vers fogja igába a nyelvet, hanem a nyelvi lehetőségek fakasztják ki a költészetet.”<sup>11</sup> A rímek felidézte, zsongult állapotban rajzanak elő a *Modern költők* verssorai.

Nemegyszer használ Kosztolányi töltelék-jelzőt, s ezek leginkább a dekadencia képzeteit idézik föl. Példák a dekadens „cheville”-ekre:

Szívünk csupa sugár és *szívünk* egyre *fáj!*

Nos coeurs que tu connais, sont remplis de  
rayons!

Öntsd edző mérgeket *bús híveid* *szívébe*,

Verse-nous ton poison pour qu'il nous  
réconforte!

Baudelaire: *Halál! vén kapitány!* (Le Voyage, VIII.)

Könnyek pihennek bennünk. És ez oly jó.  
Tőlük csitul a *titkos, éji bú*.

Les larmes sont en nous. C'est la sécurité  
des peines de savoir qu'il y a des larmes  
toujours prêtes.

Henry Bataille: *Az irgalom forrása* (La fontaine de pitié)

Fájó szív, bús hívek, titkos éji bú: csupa dekadens hangulatú jelzős kifejezés, és valamennyi „cheville”. De akadnak szép számmal dekadens töltelék-igék is. Pl.:

Piciny virágok sírnak a nyomomba...  
A lelkem szomorú, szívem *zokog*.

petites fleurs qui craquent sous mes pas  
Mon âme est douloureuse et mon coeur est  
très las.

Henri de Régnier: *Nocturne*

A *Modern költők* néhány színesztéziás fordulata mintha azokat igazolná, akik Kosztolányi stílusának szimbolista érzékenységét emelik ki:

A halk eső a lelkünkön sötétül,

La pluie; elle s'égoutte à travers nos re-  
mords...

Rodenbach: *Ó! az eső!* (La pluie)

Sütött a nap, zengett a fény...

Ach, wie die Sonne köstlich schien...

Liliencron: *Bál után* (Nach dem Balle)

A szimbolizmus ismert stíuselemei közül az alliterációhoz jóval ritkábban nyúl Kosztolányi, mint Babits. Lengyel Katalin Baudelaire fordítóinak jellemző stílusfogásaként említi a betúrímet, de Kosztolányitól egyetlen

<sup>11</sup> Halász Gábor: Az ötvenéves költő. Nyugat 1935. I. 498.

példát sem tud felhozni.<sup>12</sup> Valóban, a *Modern költőkben* elvértve fordul elő ilyen alliteráció, így a következő Liliencron-versben: *A nyári kertbe némán nyúlik el . . .*: Aus weissem Stein geformt im Junigarten . . ." (*Szfinksz a rózsák között*: „Sphinx in Rosen”). Hasonlóképpen ritkán használja Kosztolányi a töisméltést, a szimbolistáknak oly kedves, komoly értelmű szójátékot (figura etymologica): *a bájos Júlia se bájol*, de ugyanebben a Gautier-versben — *Kínai szerelem*: „Chinoiserie” — ismételten találunk alliterációt is: *A kedvesem ott él Kínába kinn*; majd: *Fölötte csendbe csicsereg a fecske . .*. Egyedül az utóbbit indokolja némiképp az eredeti: „Que l’hirondelle, en volant, vient toucher”. A francia irodalomtudomány, Ruth Moser könyve óta, hajlandó a szimbolizmust a képzőművészeti eredetű impresszionizmus fogalmával összekapcsolni.<sup>13</sup> Így valamely szimbolista költő nyelvét impresszionista stílus kategóriákkal vizsgálhatjuk, bár ez utóbbiban sem bővelkedünk.

Az impresszionista stílusformák között még ma is Verlaine *Költészet-tana* (L’Art poétique) igazít, el legjobban. Legfontosabb elvnek tekinthető megállapításai: nincs kedvesebb a szürke dalnál, melyben a határozatlan a határozottal elegyül („Rien de plus cher que la chanson grise — Où l’indécis au Précis se joint.”); csak az árnyalat kell nekünk, nem a szín, csak az árnyalat („Car nous voulons la Nuance encor — Pas la couleur, rien que la nuance !”); s talán a leglényegesebb: ragadd meg s csavard ki a szónoklat nyakát („Prends l’éloquence et tords lui le cou !”)

Lovas Rózsa azt hangsúlyozza, az olvasónak az impresszionista versbe bele kell éreznie „az érzékelés legfinomabb szubjektív velejáróit”.<sup>14</sup> Komlós Aladár szerint is a szimbolista költő „a mikroszkópikus rezzenéseket szereti, már csak azért is, mert ezek még megfejtésre várnak . . .”<sup>15</sup>

Ha azt keressük a *Modern költőkben*, hogyan adja vissza Kosztolányi az árnyalatot és a határozatlant, ezeket az impresszionista festészet foltyszerű látására is jellemző stíluselemeket, meglepő tapasztalatokat szerzünk. Jammes *Lourdes* c. versének van egy szemet gyönyörködtető részlete: „Le soleil étaît blanc sur les escaliers, — dans l’air bleu, sur les clochers déchiqtetés.” A nagy impresszionista festők, Monet, Renoir ecsetjére illik a színérték eltolódása a fényben, s a világosság és a színek játékát Jammes ráadásul egy apró, természetből ellesett jelzővel teszi élővé: kicsipkézett tornyokról olvasunk. Így ez a vers impresszionista módon nemcsak a színeket oldja fel egymásban, hanem a határozatlant is egyesíti a határozottal. Kosztolányinál mindennek nyoma sincs: *A nap fehéren-izzón tündökölt, — lángolt a vén torony, az ég, a föld.*

Egy másik szimbolista vers fordításának egy részlete szintén jó próbája Kosztolányi stíluseszmenyének:

A dombok alján vattapuha köd gyül,  
A búza sárgul mozdulatlanul.

Les coteau sur qui traîne une molle vapeur  
Frémissent au soleil d’un bel or déjà mür.

Ernest Raynaud: *Tanyai reggel* (La matinée champêtre)

A *vattapuha* köd jól illik a körvonalazatlan képbe, de a fordítás további része ellentétes a francia szöveggel és a benne kifejeződő impresszionizmussal. Franciául fényben remegnek a dombok, a magyar képen a mozdulatlanság

<sup>12</sup> *Lengyel Katalin*: Baudelaire magyar kritikusai és fordítói, 1937. 49.

<sup>13</sup> *Ruth Moser*: L’impressionnisme français. 1952. 287.

<sup>14</sup> *Lovas Rózsa*: A magyar impresszionista költészet stílusformái. MNyTk 72. 5.

<sup>15</sup> *Komlós Aladár*: A szimbolizmus. 1965. 61.



uralkodik, s ez is beleköltött, új motívumra vonatkozik: sárguló búzára. Kosztolányi kemény veretézést adott az impresszionista soroknak.

Tanulságos Wilde egy csupa árnyalat versrészletét Kosztolányi és Babits tolmácsolásában egymás mellé állítanunk:

*Kosztolányi*

A kékes-arany éji Themze  
Bús szürke leplét veszi fel.

*Babits*

Az éji Temze kékaranyja  
szürkés összhangba olvad át.

Wilde: *Impression du matin*

Babits megoldása közel áll az impresszionista stílushoz: megleljük benne a verlainé-i imprecizitást, a körvonalazatlan színeket, és mozgalmas képet állít elénk: tónushú megoldás. Kosztolányi egyébként pontos, kifejező átültetése köznyelvi metaforával vázol fel állóképet. Egy másik Wilde-versben is — *Le réveillon* — éppen az árnyalatot hanyagolja el. „The sky is laced with fitful red”, szeszélyes vörössel kivarrott az ég, olvassuk; Kosztolányi így fordítja *Vörös az égen a szegély*, — a bizonytalanból szabatos festmény lett, az impresszionizmusból reális kép.

A *Modern költők* nemcsak szimbolista, hanem romantikus, parnasszista vagy realiztikus fordításaiban is feltűnik ez a jelenség.

Rohan ki a betegszobából,  
Magára kapja csipkefátyolát.

Who totters forth, wrapped in a gauzy veil,  
Out of her chamber,

Shelley: *Mint a haló hölgy* (The Waning Moon)

Most összecsapnak, vak zavart idézve

Tout roule et se confond, souffle rauque des  
bouches,

S rekedt sóhaj, nyögés hallatszik ott.

Bruit des coups, les vivants et ceux qui ne  
sont plus.

Leconte de Lisle: *Homéri harc* (Combat homérique)

Most csendbe nézhet már a tájra szét,  
És megtekintheti a béna földet.

Nun kann er endlich ungestört von Staube  
Das Los der Erde gründlich überlegen.

Dehmel: *Esöben* (Im Regen)

Shelley igéje — „totters”: kitántorog — épp az árnyalatot fejezte volna ki a fordítás általánosabb indulatával (*kirohan*) szemben; Leconte de Lisle csatajelenetéből az élők és holtak egyaránt kimaradnak: itt egy képsor válik szegényebbé a kevésbé érzékelhető indulat javára. A Dehmel-fordítás egy költői látomás egyetlen vizuálisan felfogható képzetét ejti el. Akit az események rezzenései, a valóság részletei ennyire közömbösen hagynak, mint Kosztolányit, azt aligha nevezhetjük egyértelműen szimbolistának vagy impresszionistának.

Ezek után mi jellemzi ezt a stílust, hol kell keresnünk, ismét csak a műfordítások bizonyossága szerint, Kosztolányi irodalomtörténeti helyét?

Baudelaire *A szépség* (La beauté) c. versében, a legújabb kutatások szerint, Poe, sőt, Gautier hatására a nyugodt harmóniát tartja művészi eszménynek, s azért kölcsönzi fogalmait is a szobrász szótárából, mert szerinte a szobrászat valósítja meg legszerencsésebben ezt az esztétikai elvet.<sup>16</sup> Hasonlítsuk össze a szonett első versszakát Kosztolányi és Tóth Árpád átköltésében:

<sup>16</sup> Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Intr., relevé de variantes et notes par Antoine Adam. 1959. 294—296.

## Kosztolányi

Oly szép vagyok, mint egy kőarcú álom,  
A keblemen haltak meg ezerek,  
De a költő, halálos ideálom,  
A vérrért, könnyért még jobban szeret.

## Tóth Árpád

Halandók! Szép vagyok, mint vésővéste álom  
S keblem, mely halni zúz mindenkit egyaránt,  
poétákat felém dús szerelemre ránt,  
mely mint az ősanagy, némán győz a halálon.

Tóth Árpád versformája nyugodtabb: megőrizte a francia alexandrinus-formát, sőt, az eredetiben jól kivehető négyes tagolás — itt a harmóniakeltés eszköze — a strófa első két sorában s az utolsóban érvényesül. Kosztolányi kemény ötös-ötödfeles jambusai a szonett mondanivalójával ellentétes hangulatot teremtenek. Szókincsének nyelvi ereje — *kőarcú álom, ezerek* — nyilvánvaló, de Tóth Árpád közbevetéses, tagolt mondatfűzése hívebben közvetíti a strófa meditatív gondolatmenetét, mint Kosztolányi fölhevülten kiszakadó kijelentő vagy mellérendeléses mondatai. Kosztolányi legsúlyosabb hűtlensége azonban a motívum-bővítés: halálos ideálról, vérről és könnyről beszél, s ezáltal Baudelaire szépség-eszményének a harmónia helyett a szenvedély tűnik.

A *Modern költők* „cheville”-i között nemcsak a beteges dekadencia képzetei: a bú, a világfájdalom vagy a spleen sorjáznak, hanem sokkal inkább a felfokozott hőfokú érzések. Állítsunk egymás mellé néhány Poe-verssort Babits, illetve Kosztolányi tolmácsolásában:

## Kosztolányi

A sóhajország árnyán  
Laktam egyedül, árván,  
Lelkem mocsár volt, mély magány.

## Babits

Laktam magam  
kinok odvaiban  
lelkem mint rest tó, álmatagon.

## Poe

I dwelt alone  
In a world of moan.  
And my soul was a stagnant tide,

Poe: *Eulália*

Mindkét fordítás meglehetősen szabad. Babits inkább a világfájdalom fogalomköréből meríti hozzáköltött képzeteit. Ahogy Kosztolányi leüti a hangot, nyomban teremtő nyelvi erejét érezzük, bármennyire önkényesen fogalmaz is: *A sóhajország árnyán* . . . Betoldásai viszont nem világfájdalmat, hanem hősi egyedüllétet, a byroni hősök elátkozottságát érzetik.

De a szenvedély, a láz, az önkívület, általában a rendkívüli érzések szemléletét vetíti nem egy más költőre is. *S a mozdulatlan test gyönyörbe réved*, olvassuk egy Dehmel-fordításában (*Magány*), holott az eredeti egyszerűen csak jóleső érzésről szól: „So tut es wohl dem unbewegten Sinn”.

Ez a lázas költő, fölhevült fordító a hétköznapi témában is csodát vél fölfedezni, s ahol esett figuráknak dörmögniök vagy sírniok kellene, ott átszellemülten dalolnak — Rimbaud versében, melyet József Attila is átültetett magyarra:

## Kosztolányi

Rózsás orruk a rácsra nyomják,  
S dalolnak látva ezt a pompát,  
Bús fény-lesők.

Imát dalolnak epedezve  
S úgy lehajolnak a kemence  
Szent fényinél,

## József Attila

bedörmögnek a résen, rózsás  
állatorrocskájuk a vasrács  
rúdjára forr,

midőn úgy sírnak, mint a barmok  
s úgy görnyednek az égi csarnok  
fényeire . . .

Rimbaud: *A kenyér-lesők* (Les Effarés)

„A magunk részéről egyetlen irodalomban sem ismerünk ilyen, némi-  
képpen nyers és ennyire gyöngéd, ennyire kedvesen karikatúrisztikus és szív-  
ből jövő, jóságos és őszinte, zengő, fenséges megformálású dolgot, mint a  
»Les Effarés«” — mondja Verlaine.<sup>17</sup> József Attila tolla alatt az eredetihez  
hasonló nyers, de együttérző életkép kerekedik a versből, Kosztolányi viszont  
hímnikus pátosszal lendül át a rajz jellemző részletei fölött. Szókincse is  
választékosabb: *dalolnak, pompát, bús fénylesők, epedezve és szent*. Ezek a  
betoldott szavak fennkölt, elragadtatott hangulatot keltenek, holott az eredeti  
tudatosan valószerű. Rimbaud csakugyan a gyerekek „fohászzkodásait” emle-  
geti („faisant leurs prières”), de ez természetesen vágyakozásukra, és nem valódi  
imára utal.

Kosztolányi egy korai elfelejtett tanulmányában Baudelaire dekadenciáját az újszerűséggel, a szokatlansággal azonosítja, és értelmezése közel áll a mi „modern” fogalmunkhoz. A *L'Art romantique* c. tanulmányára hivatkozva Baudelaire-t kereken romantikusnak is nevezi, végül közös nevezőre hozza a dekadenciát és romantikát: „Baudelaire művészien egyesítette a romanticismust a dekadenciával. A dekadencia nem dezorganizáció — mint Bourget hirdeti — nem rendszertelenség. A dekadens költő nem érthetetlen, homályos, s legkevésbé sem homályoskodó. Szavaiban van tűz, érc és súly . . . A dekadencia a nagyot, a rettenetést, a szörnyűt keresi.”<sup>18</sup> Ez a felfogás nem üt el a századelő általánosan elterjedt dekadencia-képzetétől. Nem sokkal később, 1909-ben Babits így fogalmazott: „Amint formailag dekadens, úgy tárgyilag romantikus minden művészet: az újat keresi, a rendkívülit.”<sup>19</sup> Tehát Babits is a „modern”-nel azonosítja, a romantikával párhuzamosítja és haladó tartalommal tölti meg a dekadenciát. A *Magyar Szemlében* az *Új versek* kritikusa így írt: „A művelt magyar olvasó nem az irodalomból, hanem a hírlapokból értesült arról, hogy mi a *décadence* s nem egy új romantikus hajtást látott benne, az industrializmus és kapitalizmusnak, a filisztermorálnak és hipokrizisnek hatalmai ellen föllázadó egyéniséget, melynek túlzásait és elkapottságát maga a rettentő küzdelem magyarázza.”<sup>20</sup> A kritikus szerint is a dekadencia progresszív és azonos a romantikával. Egyébként ezt az álláspontot az újabb kutatások sem cáfolták meg. Az egyik jeles Baudelaire-kutató, Marcel A. Ruff a romantikára vezeti vissza a költő dekadenciáját, s a „mal romantique”, más nevén a „mal du siècle” összetevőit: a sátánosságot, a különlegest és tragikust ismeri föl benne.<sup>21</sup> Akárcsak Kosztolányi.

Ami „cheville”, betoldott képzet a *Modern költők* fordításaiban akad, annak alapján már-már körvonalazható romantikus hős elevenedik meg előttünk, aki, éppen mint Kosztolányi dekadensei, mintha a nagyot, a rettenetést, a szörnyűt keresné. Ezt a még alakot nem öltött hőst a megszokottal szembe forduló, különleges indulatok jellemzik, s magányt ünneplő daca a byroni hősök hevületét idézi. A *Modern költők* betoldott dekadens motívumai, töltelékszavai közül viszonylag kevés tartozik a világfájdalom körébe, annál több

<sup>17</sup> *Rimbaud: Oeuvres complètes. Texte établi et annoté par Roland Renée et Jules Mouquet. 1954. 661.*

<sup>18</sup> *Lehotai [K. D.]: Baudelaire. Magyar Szemle 1906. 32. 500.*

<sup>19</sup> *Babits Mihály: Swinburne. Nyugat 1909. I. 117.*

<sup>20</sup> — [*Hevesi Sándor*]: Egy új poéta. *Ady Endre: Új versek. Magyar Szemle 1906. 17. 270.* A kritikus személyének kiderítését *Fülep Lajos* szíves segítségének köszönhetem.

<sup>21</sup> *Marcel A. Ruff: L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne. 1955. 63—139.*

a felfokozott érzések szférájába, az elátkozottság képzetek körébe, azaz a „mal du siècle” fogalmi körébe.

Kosztolányi már 1904-ben fordítja Byron *Childe Harold*-ját. Fiatal barátja, Babits még testi megjelenését is az angol költőhöz hasonlónak látja: „Felvetve nagy feje, dacos ráncú vastag homlokára fürte csap — úgy áll itt — mint egy Byron” — írja 1904 májusában<sup>22</sup>. Kosztolányi unos-untalan hangoztatja leveleiben, mennyire szereti Byront (Lev. 27.; 37.), nyelvének plaszticitását (44.), s miután „jelenleg a legnagyobb költőnek” nevezte (62.), ezt írja róla Babitsnak: „Én mindent megtaláltam benne, amit kerestem; ma is minden nap olvasom. A végtelen ihlet lázát érzem ki minden sorából. A rímek az ölelkező gondolat és forma csók-lihegésének tetszenek. Beléje merülök és boldog vagyok, hogy nem kell jajgatnom, mert ő kizúgja összes keservemet, s én csendesen élvezhetem az én ütemekre mért megszépült zokogásom, bőgésemet és rikoltásomat.” (Lev. 82.) E sorokat 1905. február 18-án keltezi, de mikor negyedszázad múltán a vers születéséről vall, a költő ihletét olyan láz-ként jellemzi, mint amilyennek forrósága Byron soraiból megcsapta, és születőben levő szövegét épp oly plasztikusnak érzi, mint amilyennek hajdan az angol költőt tudta<sup>23</sup>.

Byron művészi nagysága már a fiatal Kosztolányi és Babits levelezésében vita tárgya.<sup>24</sup> Érthető, hogy az elmélyültebb és tudatosabb Babits a romantika lázának felélesztését elkésett törekvésnek tartja.

Az individualista lázadás, a hőskultusz már első verseskötetének egyik fő témája. *Egy őriüthöz* című verse a természetes arányokon túlnőtt emberi képzeletnek hódol, *A bal lator* a magános dacot dicsőíti, *A gyilkosok* az engesztelhetetlen lázadást ünnepli.

Kosztolányinak Byronon edzett hősi pátozát más példák is erősítették, mindenekelőtt Nietzsche heroizmusa, gőgös, vad magánya és a határtalanba törő szenvedélye.<sup>25</sup> Újabban Baránszky-Jób László, aki Byron hatását is hangsúlyozza, Stirner anarchista individualizmusában mutatja ki Kosztolányi gondolkodásának egyik igen fontos mintáját.<sup>26</sup> Mindamellet Byron ösztönzését elsődlegesebbnek tartjuk: a költői magatartásra más költő példája mintegy teherpróbaként hat, az eszmék befolyása viszont a személyes élménynél nem nagyobb és nem kisebb rendű forrás. Más szóval, az eszmék hatása önmagában nem határoz meg egy költői kifejezésmodort, egy ars poeticát.

A *Modern költők* ma dekadensnek érzett esztétikája tehát inkább az elkésett romantikával közös jegyekben, a „mal du siècle” élményében nyilvánul meg. A „szép hűtlen” hozzáköltései nemcsak a szókinccs egyébként fölöttébb árulkodó anyagában jelentkeznek, hanem kihatnak a vers egy-egy részletének szemléletére is, mégpedig általában mozgalmassabbá teszik, s néha valóságos kis jelenetté kerekednek. Ime a mozgalmasság, a megjelenítés és a jelenetkezés példái, a műfordítói szabadság különböző fokozatai:

<sup>23</sup> K. D.: Hogy születik a vers és a regény. Pesti Hírlap Vasárnapja 1931. 10. 4

<sup>22</sup> Babits—Juhász—Kosztolányi levelezése. S. a. Belia György. 1959. 9. Innen: Lev.

<sup>24</sup> A Byronra vonatkozó levelezésbeli eszmecsereéről l. Kiss Ferenc: A beérkezés küszöbén. Babits, Juhász és K. ifjúkori barátsága. 1962. 44—48. Kiss K. byronizmusát szentimentalizmussal elegyesnek találja: ezt a meglátását a *Modern költők* stíluselmzése nem igazolja.

<sup>25</sup> Nietzschehöz K.-ra gyakorolt hatásáról l. Lengyel Béla: Nietzsche magyar utókora. 1938. 60—68.

<sup>26</sup> Baránszky Jób László: K. és a német irodalom. Irodalomtörténeti Közlemények 1968. 3. 320—21.

S a sas lehunytt szemmel repült elébed.	Devant toi l'aigle même abaissait sa paupière
	Lucien Paté: <i>A hold, a halott csatlós</i> (A la Lune)
Haja, min egy apátnő kéjbe hörgött,	Ses cheveux, pour lesquels une Abbesse l'aima Jadis très follement,
	Jean Moréas: <i>A kalandor</i> (Le Ruffian)
Boldog hold, nézz rá mosolyogva, ő is nevet a nászuton ma.	Lune heureuse! ainsi tu vois A cette heure, le convoi
<i>Kacag-kacag</i> a férje mellett! Mindketten Skóciába mentek.	De son voyage de noce! Ils sont partis pour l'Écosse
	Laforgue: <i>Vidéki hold</i> (Complainte de la lune en province)

A Lucien Paté-versben leíró elemet élénkít mozgást jelentő igével, a Moréas-sorban elbeszélő elemet alakít élő mozzanattá, végül a Laforgue-versben már egy villanásnyi komédiát rögtönöz. Nyugtalan, határtalan képzelet festi, teremti az eredeti verseknél dúsabb, élőbb világát. Horvát Henrik német nyelvű magyar antológiájáról írott bírálatában Novalis nyomán a műfordító három típusát különbözteti meg: a nyelvtanit, a változtatót és a mitikus. Erről az utóbbiról mondja Novalisszal együtt: „A mitikus fordítások. Ezek az egyéni művészi alkotás tiszta, teljes jellegét adják. Nem valódi művészi alkotást, hanem annak ideálját.<sup>27</sup> Ő maga is ilyen mitikus fordító: saját művészi ideáljának bélyegét nyomja rá fordításaira.

De nemcsak a *Modern költők* fogalmi-esztétikai vetületén keressük hiába az impresszionista-szimbolista szemlélet nyomát, hanem a fordítások stílusa sem bizonyul érzékenynek az árnyalatokra, hangulatokra és körvonalazatlan érzésekre, sőt karaktere mindezzel épp ellentétes!

A *Modern költők* átültetéseiben feltűnő az önkényes stílusalakzatok gyakorisága. Önkényes a szóismétlés pl. egy Baudelaire-, ill. egy Maclair-versben:

Hadd szédülök mély-mély pokolszemembe,	Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, Baudelaire: <i>A macska</i> (Le Chat)
Az Isten éje jó, a néma éj.	La nuit de Dieu va doucement régner. Maclair: <i>Esik az eső</i> (Closerie)

A Maclair-sor szóismétlése tartalmi erősítést is kifejez, ami kettős stilisztikai nyomaték jele.

Kosztolányi gyakori önkényes stílusalakzata a szóhalmazás is:

Sétálok a kert drága, halavány Édesdeden andalgó sugarán.	Je me suis promené dans le petit jardin Qu'éclairait doucement le soleil du matin, Vrelaine: <i>Három év múlva</i> (Après trois ans)
--	--

Itt is impresszionista paszteltt változtatott, az árnyalatokat rokonértelmű jelzőkbe tornyozva, kiáradó érzelmmé: szemléleti mozzanatot cserélt dinamikaira. Jammes-nak egy finom megfigyelésekben gazdag, impresszionista leány-portréjában a csak sejtetett érzéseket, tómondatokban rekedt csöndeket váltja át, halmozott felsorolással, heves indulatokká:

Olykor — nem mindig — azt hiszed, hogy okos, de csupa zavar. Halkan gügyög, susog, zizeg, hadar.	On dirait quelquefois qu'elle comprend des choses. Pas toujours. Elle cause tout bas. Jammes: <i>A fiatal lány</i> (La jeune fille)
--	--

<sup>27</sup> K. D.: Horvát Henrik antológiája. Nyugat 1919. 8. 560.

A bájosan félszeg süldőlánnyból Kosztolányi fordítása pattogó menyecskejelöltet, a szimbolista hangulatból élesre metszett alakrajzot varázsolt, zaklatottságot sugalló szóhalmozással. Már itt megfigyelhetjük, nem éri be a bensőségesen egyszerű mondatokkal sem.

Stílusdinamikai feszültséget teremt az erősítés, a szóismétlés nélküli fokozás is:

Keressük a célt ma is, éjbe törődünk,

Mi sír miriádjai! Térdre előttünk!

Wir suchen noch immer die menschlichen

Ziele,  
Drumm ehret und opfert! Denn unser sind  
viele.

Meyer: *Halottak kara* (Chor der Toten)

A németben nyoma sincs a mondatról mondatra és kijelentésről kijelentésre erősödő szenvedélynek. Az érzelmi és tartalmi nyomatékot erősen színezi a határtalanság képzetét keltő, egyébként nyelvi formájában szép, egyéni szólás (*éjbe törődünk*) és egy valódi retorikai túlzás (hyperbola): *sír miriádjai*.

Ennek a heves, nyomatékos költői beszédnek az eszköze a szókészlet közvetlen fokozása, a *climax*, azonos szófajok egyre többet mondó lánc. Kosztolányinak ez a stílusalakzat is igen kedves. Jammes *Lourdes*-jában láttunk már egy climaxot: *A nap fehéren-izzón tündökölt*, de az eredetiben ennek sem volt mása. Ugyanennek a stílusalakzatnak még hatásosabb, meglepőbb változata az *anticlimax*: a költő mintegy decrescendo rak egymás mellé képzeteket, de lényegében a fokozással azonos nyomatékot ad, persze önkényesen, a szövegnek:

Mint a haló hölgy sápatag-sóványan...

And like a dying lady, lean and pale

Shelley: *Mint a haló hölgy...*

A különböző stílusalakzatok gyakran egymást erősítve, együtt fordulnak elő a *Modern költők* átköltéseiben, s így az érzelmi feszültségnek több, az eredetihez képest merőben új csomópontja alakul ki:

Még áll a régi-régi kis veranda,  
Csöndben málik-kopik agg vakolatja...

Même j'ai retrouvé debout la Velléda,  
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue.

Verlaine: *Három év mulva*

A szimbolista vers inkább felold és magába olvaszt, — ez a stílus felrázza az olvasót és magával ragadja, érzelmeit felkavarja. De Kosztolányi az élénk stílusnak ezekkel az alakzataival sem éri be, és nemegyszer olyan retorikai figurákhoz folyamodik, melyek annyira erős feszültséget vetítenek ki, hogy tartalmi közlésük már teljesen másodrendű. Ilyen magasfeszültséget teremt a szélső értékeket egymás mellé állító, ún. *poláris* kifejezésekkel — többek között — egy Baudelaire-versben, mely Szabó Lőrinc pontosabb fordításában egy benső összefüggésekre világító szonett érzékletesen leíró részlete:

Kosztolányi

Fáradott a lelkem, testem,  
A nyugalmat égvé esdem,

Szabó Lőrinc

Agyam, gerincem lüktet és ég,  
és csak pihennie öröm.

Baudelaire: *A nap vége* (La Fin de la journée)



Értelmi árnyalatok is elvesznek a fordításban, így az, hogy az ember saját képmását csókolja a tengerbe merülve, de kimarad az enjambement is. A franciában különösen a második sor áthajlása feltűnő, de Kosztolányi nem figyel föl rá. Ugyanennek a fordításnak egy másik helyén váratlan szónoki kérdéssel teremt feszültséget, holott az eredetiben csak sóhajszerű kijelentő mondat áll.

Tenger, ki látta kincsed özönét?

O mer, nul ne connait tes richesses intimes,

Verlaine *A porban heverő Amor* (L'Amour par terre) c. verséből Kosztolányi híven visszhangzik egy enjambement-ra ott, ahol azáltal zengő rímhez jut: *És most a márvány — A fűbe fekszik s a szél zúgva csapja,* : „Le marbre — Au souffle du matin tournoie, épars.” A *márvány* ríme: *árnyán*. Ugyanabban a versben ott, ahol egy felkiáltás egy enjambement-nal társul s egy másikat megelőz, csak a felkiáltást közvetíti:

A kőben a múlás bomlasztva öröl.  
Egyedül áll! Könny reszket a szívemben  
És bánatos, rossz álom mardos engem,  
Míg álmodom magányos, bús jövőről.

Oh! c'est triste de voir le piédestal  
Tout seul! et des penses mélancoliques vont  
Et viennent dans mon rêve où le chagrin  
profond  
Évoque un avenir solitaire et fatal.

*A porban heverő Amor* megint ötös-ötödfeles jambus alexandrinus helyett, és keményen leütött tiszta metrumai is ellentétesek Verlaine s általában a szimbolizmus moll-hangszerelésével. A *Négy fal között* költőjét még a görög-római formák kikalapált érczengése is vonzotta, s Babits korán megérezte barátja stílusának nemesen férfias keménységét, mely mégis otthontalannak tűnt az ókori formák tiszta mértanában.<sup>30</sup> Kosztolányi később nem is alkalmazta rendszeresen a rímtelen időmértékes verselést, és a rendszerkeveredéstől távoli, csengő rímes jambusokban találta meg a patetikus szemléletéhez jobban illő versformát.

Kosztolányinak a szimbolizmus iránti érdeklődése tehát nem nyilvánul meg sem stílusában, sem verselésében. Szenvedélyes stílus, zengő hang az övé, s már első verseskötetének bírálói között is hallatszott olyan vélemény, mely lírájában a szimbolista hangulatok egyeduralmát kétségbevonta. „A gyermekkor hihetetlenül gyöngéd rezgéseit hozza; halk szonáták álomhangjait régi szobákból, hólíntó öreganyák egyiptomi gráciáját, leheletfinom pasztellek édes, csodálatos búbáját, de emésztő, rontó szerelmek idegviharát is, poklotjáró lélek féktelen gyötrődését, a baloldali lator szilaj, szent gőgjét” — így írt az induló költőről Kaffka Margit,<sup>31</sup> aki nemcsak regényírónak, hanem kritikusként is élesszemű megfigyelő. Babits idézett, 1913-as cikkében úgy emlékezik vissza az egyetemista Kosztolányira, mint Vörösmarty hívére, akinek már akkor „mélyen beivódtak lelkébe a leglázasabb magyar költő pompázó vagy nyugtalan sorai.” (i. m. 83.) Babits az első és mindmáig egyetlen kritikus, aki Vörösmarty mellett Byron és Baudelaire teljesen párhuzamos hatását megemlítve, Kosztolányi dekadenciája szerves részének ítéli a byroni példa nyomán fellobbanó lázas önkívületet. A *Kenyér és bor* (1920) c. verseskötete megjelenése után már Tóth Árpád is úgy jellemzi pályatársát, mint aki

<sup>30</sup> „K., keményebb nyelvű költőink egyike, tett egy pár kísérletet a klasszikus formákkal, de lelkének igazi tartalmát nem ezekbe a versekbe öntötte” — írta volt. L. Babits Mihály: Carducci magyarul, Vörösmarty olaszul és más dolgok. Nyugat 1911. I. 984.

<sup>31</sup> Kaffka Margit: K. D.: Négy fal között. Nyugat 1908. I. 46.



kezdetől az önkívület, a láz költője volt: „Ennek a lázas költőnek lelki alkatan erősen feltűnik valamely bacchusinak nevezhető vonás. Egyik verséhez kitűnően illik, amint maga is megemlékezik a régi, részeg istenről, aki őrzöng párdücsökerén. Csaknem minden során vad hév liheg át . . .”<sup>32</sup>

Komlós Aladár hangsúlyozza, költőnk lírájában a láz „másfél évtizeden át jelentős szerepet játszik”. Kiss Ferenc főként Nietzsche-hatásra vezeti vissza, hogy az ifjú Kosztolányi „telve van világformáló igénnyel és hősi lázzal.”<sup>33</sup> Szauder József finom jellemzése az impresszionizmustól és a szimbolizmustól is elhatárolja: „Alaptónusa az érzelmes, csodálkozó reflexivitás, túl a könnyed impresszionizmuson s innen maradván a súlyosabb, önálló világot építő szimbolizmuson . . .”<sup>34</sup> A továbbiakból kiderül, az ő fülét is megütötték „az ámulat felkiáltásai”.

Akadtt tehát korábban és újabban is néhány költő, kritikus, aki Kosztolányi alapvonásának érezte az örökös lobogást, roppant szenvedélyét. Művészetének ez az oldala mégis homályban maradt, nyilván már azért is, mert taglalása ellentmondást idézett volna fel szimbolizmusával, ill. impresszionizmusával. De nyelvészeken kívül eddig még stílusát és stílusfejlődését az irodalomtörténész-esztéta szemével, Szaudert kivéve, nem is igen vizsgálták. Pedig ha csak a *Modern költők* nyelvi elemzése nyomán mérlegeljük a fiatal Kosztolányi saját költői stílusformáit, a műfordításaiban föllelt alakzatokat verseiben is megtaláljuk. Sőt, nemcsak a *Négy fal között* versei alapján igazolhatjuk Babits jelzéseit, hanem *A szegény kisgyermek panaszainak* impresszionista-szimbolista szemléletformáit is nemegyszer retorikai figurákkal kevertnek kell látnunk: erre viszont még senki sem utalt, márpedig filológiai ténye Kosztolányi stílustörténeti helyét is módosítja. Az alább címmel is jelölt idézetek a *Négy fal közöttre*, a második helyen állók *A szegény kisgyermek panaszaira* utalnak:

#### Felsorolás

1. A nyári éj sötét, meleg, sóhajtó.
2. egy percre megfogom, ami örök,  
lepkéket, álmot, rémest, édeset.

*Útrakészen*

#### Fokozás

1. Nősz, nősz, dagadsz gyúló szememben,
2. ő a pap, az igaz, a szent.

*Egy örülthöz*

#### Poláris kifejezés

1. A szürke életnek komédiája —  
Tekintsetek kacagva, sírva rája!
2. az üvegajtó állt élém,  
a zajtalan, a hangtalan,  
csupa ezüst, csupa arany  
a sarka tűz, kilincse fém.

*A gyászmenet jő*

<sup>32</sup> Tóth Árpád: K. versei. Nyugat 1921. I. 128.

<sup>33</sup> Komlós Aladár: A szimbolizmus és a magyar líra. 1965. 54.; Kiss Ferenc: K. D. A magyar irodalom története. 1965. 5.306–33.

<sup>34</sup> Szauder József: K. D. költészete. K. D. összegyűjtött versei. 1962. I. 6.

## Oxymoron

1. Mert minden, ami elmúlt, egész . . .
2. titkok tudója és csupa titok.

*Az árkádok alatt*

## Gondolatrítmus

1. Ti vértívó szörnyek falánkul  
Oroztatok száz életet, —  
Te csak lázálmaidban  
Ölsz, győzöl, ó sápadt beteg.
2. Farsangos éjen a nagyok mulatnak,  
De kis szobánkban fekete az ablak.

*Egy örülthöz*

## Túlzás (hyperbola)

1. S sírok, mint hogyha minden összedülne,
2. Égig ér már  
A kevély vár  
Száz alak omol le s újra fölkel . . .

*Lámpafény*

Ha ez a túlfűtött, gyakran szónokiasan zengő stílus a költő egyértelműen impresszionistának ismert gyűjteményét, *A szegény kisgyermek panaszait* is áthatja, akkor nyelvének alaptermészetét kell benne látnunk. De a nyelvész még a kései *Szeptemberi áhitat* mondatfűzésén is megfigyeli a felfokozott érzéseket, bár csak nyelvészeti módszerrel, s ezért túl sommásan Kosztolányi impresszionizmusára következtet belőle: „A vers fő részében a költő felsorolja a jelen szépségeit; a kijelentő mondatok végtelen sora következik. De ezek mégsem száraz, értelmi jellegű kijelentések! Bár Kosztolányi egyetlen felkiáltójelet sem tesz ki a versben, mégis úgy érezzük, minden mondata egy-egy felkiáltás . . .”<sup>35</sup>

Kosztolányi 1906-tól a *Budapesti Napló* munkatársa, s azóta így áll előttünk testi mivoltában is: szerkesztőségről szerkesztőségre száguld, tolla ontja a verset, novellát, tanulmányt, színi bírálatot; a kor bajnokaival, Cholnoky Viktorral, Kabos Edével, Krúdy Gyulával és titánjaival, Karinthyval és Somlyó Zoltánnal héjazik magasan a New York karzatán, a Baross és Centrál asztalainál, az Otthon körben, ahol a kártya ördögét kergeti, éjjeli pillangókkal csapong, hajnalonként felizzik a gőzfürdőben és a nappal tér nyugovóra. Kenyerespajtásaival polgárhökkenítő verekedést, jelenetet rögtönöz nap nap után az uccán.<sup>36</sup> Szabad idejében vonatra kap s végigrohan Itálián. Ugyanaz a láz, az élet dőzsölő mámora hajtja, mint ami verseiben is szót és eget kér. Haláláig ilyen marad: nyugtalan idegzetű, óráról órára más húrba kapó, varázslatosan gyors ihletű, de kitartó, odaadó munkára képtelen, kivételes tollforgató tehetség. Felesége leírja későbbi korszakának egy napját. Noha gyakran éjfélig írt, olvasott vagy gépbe diktált, egyvégtében félóránál többet nem tudott íróasztalánál tölteni. (Kosztolányi Dezsőné i. m: 260—72.) Ebben a csillapíthatatlan kedélyben, ebben a szakadatlanul lángoló alkatban joggal ismerjük fel szárnyaló versek énekesét. Juhász Gyulának írott fiatalkori levelében az anyaggyűjtésnél és tanulmányozásnál is előbbrevalónak tartja a költői

<sup>35</sup> Berrár Jolán: K. D.: Szeptemberi áhitat. Magyar Nyelvőr 1959. 80.

<sup>36</sup> Vö. Kosztolányi Dezsőné: K. D. 1938. 162—163.

öszön állandó táplálását és foglalkoztatását, és amúgyis éber ihletét egyre szítani akarja: „Csak ne várni sohasem, mindig késő van már. Ha ragyog a dél, este van. A reggel rózsafényes sötét éjjél. Mindég éj van, mindég késő van. Lássa, ez az én örök világosságom, az én ki nem alvó hajnalom.” (Lev. 23.)

De a költői stílusát és szemléletét átható lázat nem magyarázhatjuk egyedül alkati adottságokkal.

A *Nyugat* nagyjai közül talán Kosztolányi állt legkevésbé szemben az előttük járó nemzedékekkel. Még a Berzeviczyvel a „kettészakadt” irodalom egységét foldozgató Babits is mind az Ábrányi Emil-, mind a Pósa Lajos-félelejte művészettől különbözőnek, másnak tekintette magát.<sup>37</sup> Kosztolányi viszont mindkét költőről meleg hangon emlékezett meg, és nem habozott művészetüket komolyan mérlegelni.<sup>38</sup> Szauder a századvég költészetének nem a legszerencsésebb hatását észre is veszi Kosztolányi versein, — ez, úgymond, „az ennek akár romantikus-szentimentális (az almanachlírára emlékeztető), akár századvégi chansonstílusú (Vajdát, Reviczkyt utánzó) felfedése”-ben állt. (I. m. 10.)

Komjáthy Jenőért az egyetem Négyesy-köre „stilisztikai” gyakorlatainak résztvevői rajongtak, tiszteletére társaságot is alapítottak. (Lev. 98.) Kosztolányi két lelkes írást is közzé tett róla. A *Magyar Szemlé*ben a „viharos, erővel teljes rajongás, valami szent és céltalan túlság, valami tobzódó szertelenség, valami nagyon magyar korlátlan lelkesedés és hevület” költőjét ünnepelte benne.<sup>39</sup> A *homályból* verseiben csakugyan önfeledt gyönyörűség mámora lüktet. Láttuk, Kosztolányi líráján is vörös fonáltként húzódik végig az önkívület érzése. Említett tanulmányát számos idézettel szemlélteti. A *Parkban* idézete szónoki kérdések során át jut a schopenhaueri mondásig; a *Delíriumban* strófája paralelizmusokkal indul, szó- és mondatisméltéssel, majd oxymoronnal (ütemre háborgó szív) folytatódik, s túlzással (hyperbola) zárul. Az *Új Józsué* idézete csupa hyperbola, ill. oxymoron. Elgondolkoztat a felkiáltó mondatok gyakorisága is; Zolnai Béla „az új pátosz interpunkciójá”-nak nevezi Komjáthy gyakori és igen jellemző felkiáltó jeleit.<sup>40</sup> Nyilvánvaló, Kosztolányi Komjáthyban is az önkívület líráját szerette, és saját verseiben örököséként szól ezen a hangon.

Sajátos, a francia változattól erősen eltérő magyar szimbolizmus felfogása bontakozik ki elsősorban a *Modern költők*, de versei alapján is előttünk. Verseiben, kivált *A szegény kisgyermek panaszaiban* kétségtelenül a tárgyi szimbolika valósul meg, de stílusában sem a verlaine-i imprecizitás, a „chanson grise”, sem Mallarmé kettős jelentéseinek nyomát nem leljük, annál inkább a zengő, enjambement-tagadó pátosznak.

Amikor Kosztolányi 1909-ben Maupassant verseiből megjelentetett egy kis válogatást, Babits, miután a vállalkozás időszerűtlenségét megpendí-

<sup>37</sup> „A Várad Antalok és Ábrányi Emilek kora volt ez, másfelől pedig a Szabolcskáké és Pósa-ké. Nekünk, szigorú fiataloknak, nagyon sommás ítéletünk volt erről az egész korunkbeli költészetéről. Nem volt az a mi szemünkben más, mint üres szónoklat vagy útszéli érzélgés. Egyik oldalon a frázis, másikon a nóta!” *Babits Mihály*: A mai Vörösmarty. *Nyugat* 1935. II. 399.

<sup>38</sup> Ábrányi költészetében a legnagyobb ellentétek egységét látja, és „európai szellemű áthidalónak” tekinti. *K. D.*: Ábrányi Emil. *Új Magyar Szemle* 1920. 2. 223. Pósa-ról mérték-tartóbban ír, de felnőtt verseihez viszonyítva gyermek-versezeteiben „merészebb kapcsolást, fűrgébb szokellést, zeneibb csengést” fedez föl. *K. D.*: Pósa Lajos. i. h. 1920. 3. 385.

<sup>39</sup> *Lehotai* [K. D.]: Komjáthy Jenő. *Magyar Szemle* 1906. aug. 23.

<sup>40</sup> *Zolnai Béla*: A látható nyelv. *Minerva* 1926. 63.

tette, a műfordító főbb vonásait így foglalta össze: „Kosztolányi magyar nyelv- és verskézsége nagyobb dolgok fordítására hivatott, azt hiszem; s talán nem is Maupassant az egyéniségéhez legrokonabb színű költő. Nyelve keményebb, duzzadóbb, szókincse a köznapitól távolabbálló, még verselése is pedánsabb hatású, mint a Maupassant-é. Fordítása sokkal plasztikusabb és (hogy így fejezzem ki) szigorúbb az eredetinel; veszít az eredeti könnyedségéből, nem mintha a francia nyelvvel, formával küzdene, hanem éppen mert nagyon is virtuóz. Azt lehet mondani: egy oktávával magasabbra hangolt Maupassant az övé.”<sup>41</sup> Ez a jellemzés egybevág a *Modern költők* stíloselemzése után kirajzolódó költői arcmással: felhangolt stílus, élő, kifejező szókincs, keményveretű verselés és plasztikus nyelv; az utóbbi megállapítás nyilván képkalkotására utal. Szabó Lőrinc a *Négy fal között* jellemzéséhez hozzáfűzte: „Feltűnhetett benne a képlátás és képszerkesztés parnasszien veretezése.” (i. m. uo.)

A Parnasse költőire csakugyan jellemző a képi látás, a festőiség. A fiatal Kosztolányi verseiről nem egy kritikus elmondta, érződik rajtuk a parnasszista hatás. Bár a Parnasse a romantika ellenhatásaként jött létre, mégsem hiányoznak a parnasszista versekből a patetikus stílusalakzatok. Kosztolányi pedig egy korai, 1904-ben Babitshoz írt levelében ki is mondja: „A lírában szeretem a pátoszt és nem vetem meg a Leconte de Lisle-i szónoklást.” (Lev. 26.) A *Négy fal között* számos versét jellemezheti ugyan a színszerű, zománcos képszerűség, Kosztolányi hajlama a plaszticitásra a továbbiakban mégsem magyarázható hiánytalanul a Parnasse hatására kialakult ízléssel.

Baudelaire-t azért is csodálja, mert „a kifejezésben, a rajzban is az erőt keresi”, és szavairól azt mondja, „tűz, érc és súly” van bennük. (i. m. uo.) A *Modern költők* Baudelaire-portréjában pedig vállalva az irodalomtörténeti fogalmak látszólagos ellentmondásának terhét, stílusát követendő például állítja — az impresszionista stílussal szembe! — „Olyan tisztán szól — árnyalatok és finomságok nélkül — az erő nyíltságával, mint egy klasszikus. Szemben Verlaine ködös és hazard szókeverésével, pedáns formába öltözteti gondolatait... ”<sup>42</sup> Baudelaire stílusa tehát azért példa, mert tiszta, a rajz erejével hat: nem festői!

Babits egyik versfordítói fortély a szóalkotás útján keletkezett, *művészi metonymia*. „Lonc s vörösbogyós vadnövény — verik burjánnal az utat” — olvassuk Tennyson *Nappali álm* c. költeményében: csak egy igekötő maradt el, és a „felver” szó — felveri a gaz, stb. — leszűkült az átvitt, képes jelentésről a konkrét, leíró értelemre Ez a típusú metonymia tulajdonképpen neologizmus, mert jelentése ugyan szűkült, mégis dúsítja, díszíti a szöveget. Esztétikai hatása tehát szecessziós. Ezzel szemben Kosztolányi *természetes*, köznyelvi metonymiákat szó fordításaiiba. Babits metonymiai az előző jelentésükből hozzátapadt jelentést is felidézve, meggyorsítják a képzettársítást, s így a plasztikus szemléltetés mellett intellektuális távlatot is adnak a nyelvi kifejezésnek, Kosztolányi plaszticitása viszont az érzékelés igen erős módja:

...súlyos teher az élet,  
a terhek-terhe, kín és kő és mázsa.

...Das Leben ist schwerer  
als die Schwere von allen Dingen.

Rilke: *A szomszéd* (Der Nachbar)

<sup>41</sup> Babits Mihály: Maupassant — K. Nyugat 1909. I. 228.

<sup>42</sup> K. D.: *Modern költők*. 1914. 122.

s mit felkutatánk, a tudás hegyi ormán  
a földi futás közepette ma kormány.

Und was wir an gültigen Sätzen gefunden,  
Dran bleibt aller irdische Wandel gebunden.

Meyer: *Halottak kara*

A metonymikus stílus ilyen értelmezése egybecseng Kosztolányinak azzal a nézetével, hogy műfordítóként a nyelv általános kifejező erejének, a költőiségnek további tömörítésével kísérletezik, — tekintet nélkül az adott vers sajátos hangulatára, a soraiban kifejeződő stílusirányra, Babits szavával: a tónusra. Bloomfield beszél nyelvészeti alapvetésében arról, hogy a jelentés kiszélesítése történhet többletértékekkel, társképzetek útján.<sup>43</sup> Babits neologizmusai, művészi metonymiái így szélesítik ki a szavak, szólások jelentését, — Kosztolányi mellőzi a jelentéstani árnyalatokat: mindenekelőtt szemléltet, érzékeltet, és kevésbé gondolkoztat. Ez a nyelvszemlélet jellemzi, és e megállapítás részünkről nem értékelés.

A metonymia kétféle értelmezésén kívül egy másik fontos nyelvszemléleti ellentét is fényt vet a két költő eltérő műfordítói felfogására, de stílusukra is. Babits egyik merőben egyéni versfordító fortélyának a „calque” bizonyult: az idegen nyelv szavait tükörszóként használva, új képzeteket kölcsönöz a külföldi költőktől, „pávatollakkal ékeskedik”, s a szokatlan nyelvi alakokkal — közöttük csak tipikus jelenség a „calque” — a stílus új, határtalan lehetőségeit mutatja meg.<sup>44</sup> A stílus zárt nyelvi határait megnyitó nyelvszemlélet lényegében azonos a stílromantikával, azzal a nyelvi forradalommal, melyet Horváth János a *Nyugat* egyik-másik írójának valódi „magyartalanságai”-val együtt támadott. Kosztolányi is él itt-ott új szókapcsolattal, neologizmussal, pl. *fátyolhang* (Verlaine: *Klasszikus Walpurgis-éj*), de korántsem oly sűrűn, mint Babits. Sőt, éppen Horváth János kétszoros kifogása: a járványosnak ítélt szóösszetétel, valamint a többszörös mondatösszetétel „bűnéből” kell fölmentenünk; stílusa közel áll a Horváthnak is kedves korábbi klasszikus ízlésformához.<sup>45</sup> Ezzel az észrevétellel egybevág Bóka László megfigyelése: e műfordítások „magyarosságai”-t, ízes, érzékletes kifejezéseit ítélte jellemzőnek, egyénítőnek.<sup>46</sup> A *Modern költők* Kosztolányija azonnal belesző soraiba egy-egy érzékletes, szép szólást vagy szót, amint erre módja van. *A templomban ruhája cifra*, — *Ettől bódult öregje-iffja*, — olvassuk George versében. (*Az idegen nő*: Die Fremde), *A holló bizony locskaszájú*, költője *bódorogva* néz; Rodenbach belga kisvárosában *haranglábat* pillantunk meg; Verhaeren novemberi szélvihara *garaboncás*, s az idő nála *dalmahodó ködön* tűnik el; Maclairnél az eső *vesszőzi* a kertet stb. Ez a stílus megjelenít, szemlélete lelkies és vaskos, ahogy költőnk Arany nyelvi varázslatát is jellemzi, „a természetet, mely megelevenül és embernyelven szól hozzánk.”<sup>47</sup> Nyelvszemlélete ezen a ponton ellentétes Komjáthy vizionárius stílusával, melynek preszimbolista vonásait Németh G. Béla elemzi.<sup>48</sup>

A műfordító Kosztolányinak is ez a stíluseszmenye: mindenekelőtt a nyelv megvilágító és érzéki erejét tartja fontosnak. Nyelvszemlélete klasszikus,

<sup>43</sup> Leonard Bloomfield: Language. 1955. 151.

<sup>44</sup> Babits műfordítói „calque”-jairól I. *Rába György*: Két költő: Dante és Babits. Dante a középkor és renaissance között. 1966. 611–612.

<sup>45</sup> Horváth János: A Nyugat magyartalanságairól. Magyar Nyelv 1911. 64.

<sup>46</sup> Bóka László: K. Irodalomtörténet 1961. 3. 262.

<sup>47</sup> K. D.: Arany János. Új Idők 1932. 40. 420.

<sup>48</sup> Németh G. Béla: A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez. Irodalomtörténet 1956. 265–287.

szava nem jelentésének gazdagságával, hanem a szemléltetés súlyával kíván hatni. Nyelvének határait az élmény és tapasztalás eleve kiszabja. Stílusának plaszticitása végső soron a benne Mach tanítása nyomán kialakult tapasztalati anyagelvűségen sarkall; a filozófiai hatást magát Barta János részletezte.<sup>49</sup> De Kosztolányi művészi tudatában ez a stíluseszmény a klasszicizmus fogalmához kapcsolódik, mint ahogy a feltétlen tanítványi tisztelet hangján kezdetről haláláig elsősorban Arany Jánosról szólt.

A költő-műfordító Kosztolányi Dezső érzésvilágára a romantika láza, szenvedélye, a végletek, s így néha a romlás végletének kedvelése nyomja rá bélyegét: erről tanúskodtak a műfordításaiba költött új képzetek. Plasztikus-metonymikus nyelvében viszont a körülírás minden fajtájától mentes klasszicizmus verőfényes elve érvényesül: tisztán és érzékeny néven élőt és élettelen. Összhangban van ezzel az elvvel az élénk retorikus stílus is, mely az érzelmi feszültség visszaadására hivatott anélkül, hogy a képi látás tiszta rajzát szókeveréssel, a szimbolizmus kettős jelentéseivel elhomályosítaná. A heves szónoki alakzatokat az ókor hagyományozta a barokkra és Kosztolányi mesterére, Shakespeare-re, sőt, Nietzsche-re is. A magyar költészetben Komjáthy önfelelt mámor után dacos, hősi lázadó magatartása jellemzi Adyt, akinek költői dikciója bővelkedik az élénk stílus alakzataiban is. Zolnai Bélának egy Ady-fordítás, a *Paul Verlaine álma* elemzésén végighúzódik az a megfigyelése, hogy a magyar szöveg energikusabb, szenvedélyesebb a franciánál.<sup>50</sup> A francia romantika nagy alakja, Hugo is alkalmazta az élénk stílus alakzatait,<sup>51</sup> de találunk rá példát Lamartine és Vigny verseiben is.<sup>52</sup> Mégis Kosztolányi nyelvszemléletében — az első *Modern költők* tanúsága szerint — a mámor és a határ-talanság romantikus érzései a nyílt, tiszta kifejezéssel klasszikus stílusfelfogás jegyében egyesülnek.

E műfordításokban Kosztolányi a néven nevező köznyelvből teremti meg a költészet varázslatát. Stílusfelfogása Arany jó tanítványának mutatja. „Valahányszor egy szót használ, az más színt, árnyalatot kap, mint a közbeszédben, valami varázst, mely addig nem volt benne, erőt vagy bájt, zengést vagy selypítést, vagyis eltolja a költői-képzetes sík felé, s ez az a boszorkányosság, mely minden irodalmi alkotás mélységes lényege, titkos mivolta” — írja mestere stílusáról.<sup>53</sup> Kosztolányi sem nyelvújító a stílromantika értelmében, — ő szintén a köznyelvet emeli a költői-képzetes stílus rangjára.

<sup>49</sup> Vö. Barta János: Vázlat K. arcképéhez. Esztétikai Szemle 1940. 49—65.

<sup>50</sup> Zolnai Béla: Ady és Paul Verlaine álma. Nyelv és stílus. 1957. 313—342.

<sup>51</sup> Ferdinand Brunot—Charles Bruneau: Histoire de la langue française. 1948. XII. 234—40.

<sup>52</sup> Léon Séché: Annales Romantiques. 1908. 173—174.

<sup>53</sup> K. D.: Arany János. Pesti Hírlap 1930. nov. 16.

## A nagy Október és a francia írók-költők a két világháború között

MADÁCSY LÁSZLÓ

1917. december 6-án Romain Rolland ezeket írja naplójában: — „Az orosz forradalom győzelme főbenjáró fontosságú Európa jövője szempontjából. Ösztönző hatással lesz rá. Enélkül a végtelenségig topoghatna egy helyben, kínos vitákba és meddő ismétlésekbe merülve.”<sup>1</sup>

Két nappal később, dec. 8-án, Gide emígyen nyilatkozik ugyancsak naplójában: „Tegnap este visszatértem Párizsból, ahová december 1-én utaztam. Óriási, kacagó öröm foglya voltam; s mégis, tegnapelőtt, és először életemben, rám tört a féltékenység minden ördögével.

És hiába próbáltam védekezni ellene. M. csak este tíz óraker jött haza. Tudtam, hogy C.-nél volt. Szinte nem is voltam eszemnél: Úgy éreztem, hogy a legnagyobb örültségekre is képes volnék, s ugyanakkor gyötrődésesen mértem fel szerelmem mélységét. A gyötrelmem szerencsére nem tartott sokáig...

Másnap reggel elmentem C.-hez, akinek sikerült megnyugtatnia, mikor elmesélte, szokása szerint aprólékosan, estéjük történetét.”<sup>2</sup> Íme a két naplórészlet, amely nemcsak a két ember, hanem az akkori és a mai francia értelmiségiek, írók két nagy csoportja közötti áthághatatlan szakadékot hűen ábrázolja.

A Romain Rolland-ok, az Henri Barbusse-ök, a Roger Martin du Gard-ok meg a többiek, megpróbálják a lehetetlent: megmenteni a veszendőbe menő nagy emberi értékeket a harcos humanisták felvilágosító munkájával. Bámulatos érzékenységgel reagálnak minden olyan eseményre, amely közeli vagy távoli veszélyt jelenthet népünknek, az emberiségnek. Az ő metafizikájuk a tapasztalat ábrázolása, problémáik reálisak. A mindenségben elveszett egyénnek meg tudták mutatni az élet célját a kollektív cselekvésben.

Az ő életük egyetlen harc másokért, a szociális igazságért.

Ugyanezt nem lehet elmondani Gide-ről és az iskolájába tartozókról, aki úgy élte át az első világháború eseményeit, mintha valamilyen távoli bolygón lakott volna. Csodálja Duponey *Under Western Eyes* című művében az „orosz lélekről írt prófétikus elmékedéseket”, s ugyanakkor méltatlankodva kiált fel: „Miért feljegyezmem mindezt? ... De mit is jegyeznék mást? Ha egyszer megtiltottam magamnak, hogy naplómban politikai vagy háborús eseményekről beszéljek és mindarról, ami rajongásom tápláléka.”<sup>3</sup> Úgy véljük, az *Immoraliste*, a *Les Nourritures terrestres* vagy 7 évvel a háború után megjelent a *Les Faux Monnayeurs* szerzője csak ezt az egocentrikus magatar-

<sup>1</sup> Napló a háborús évekből. Bp. 1960. 156.

<sup>2</sup> Journal, Pléiade, Paris 1954. 1948 Cuverville, le 8 décembre.

<sup>3</sup> I. m. Journal, 1917, 13 décembre.

tást tanúsíthatta, aki megteremtette a „modern bölcsességet” és az úgynevezett modern regényt a priori elvek, elméletek lefitymálásával és a gide-i „fesztelenség” alkalmazásával. Ez a l'art pour l'art-os burzsoá írói magatartás individualizmusával, kegyetlen önzésével, akarva-akaratlanul azt a jobboldalt szolgálta, amely a „győzelem” másnapján a nagy konzorciumok érdekeit kiszolgáló képviselőházat választat. Ez utóbbiak megvásárolják a politikusokat, a sajtót, és a Szovjetunió ellen irányított kampány megkezdődik. Az októberi forradalmat úgy állítják be, mint „gyilkosok bandájának művét, vezérüket, Lenint a fogai közé fogott késsel ábrázolják.”<sup>4</sup>

Az októberi forradalmakról szóló francia tudósítások hazugságai megzavarták a franciák legtöbbszörét, és nem is sejtették, hogy az események egyoldalú beállítására már az intervenciót készítette elő — fegyverrel és gazdasági blokáddal.

A francia munkásság és a haladó értelmiség kormányuk szovjetellenes magatartása miatt tiltakozik. A Szovjetunió elleni gazdasági blokáddal szemben 71 francia író és értelmiségi emeli fel szavát:

„Számunkra nincsen szó politikáról. Még csak arról sem, hogy tudomásul vegyük, vajon a jelenlegi oroszországi rendszer — a hírek szerint — mennyiben veszélyezteti a világ rendjét. Nagy bünt akarnak elkövetni, olyan bünt, amelyből senkire semmi jó nem származhatik. Mi nem járulunk hozzá a bűnhöz, még csak hallgatásunkkal sem. Tiltakozunk hát szívünk és lelkünk minden erejével egy olyan cselekedet ellen, amely sérti az egyetemes lelkiismeretet és különösképpen hazánk hagyományait.”

A kiáltvány aláíró között ilyen nevek szerepelnek: Anatole France, Georges Duhamel, Jules Romains, Jean-Richard Bloch, Henri Barbusse, Paul Angevin, Emanuel Leroux stb.<sup>5</sup>

Ugyanebben az időben írja Romain Rolland híres levelét: *Oroszországi testvéreink védelmében. A gazdasági blokáddal szemben* címmel. „Az orosz Forradalom megsemmisítése az európai szövetséges, germán és semleges burzsoázia koalíciója révén gyűlöletes merénylet. De nincs min csodálkoznunk. Ez a tény leleplezi az úgynevezett amerikai és európai demokráciákat. Azt hangoztatják, hogy kereszties háborút viseltek a germán autokrácia ellen. S ugyanakkor ők maguk egoista és hipokrita oligarchiák. Az öt éve tartó világháború — amelynek ma nincs vége — valójában az ő háborújuk, a plutokrata burzsoáziák háborúja, amelyet egyfelől az idejét múlta monarchikus rezsim utolsó hátyái ellen viseltek, másfelől most a jogait követelő nép ellen viselnek. Ennek az osztálynak kegyetlenül gonosz meggyőződésével, melyet jogtudóskodó hazudozói, rétorai képviselnek, kiknek ideológiája zavaros, de fagyosan praktikus. Eme osztály ereje annak a hatalomnak birtoklásában van, amelyet századok óta még a francia Forradalom előtt — Szép Fülöp óta birtokol. Impozáns fikciók mögé tudta bújtatni felelőtlenségét, valaha a király mögé, ma a Jog, a Hazza, a Szabadság-bálványok mögé. A világ ki van szolgáltatva eme ragadozókból és gaz intendánsokból álló osztálynak, amely ma a köztársaság neve alatt, régen a királyságé alatt, a maga érdekéért és céljaiért mesterkedett és mesterkedik. Szomorú elgondolni, hogy akadnak derék és tiszta szívű emberek, munkások és polgárok, kik rá hagyják magukat szedetni még mindig. Amíg a főfő Csalárdságot meg nem semmisítik, nem képzelhető el

<sup>4</sup> A. Bayet: Histoire de France. Paris 1947. 262.

<sup>5</sup> Humanité 26 octobre 1919.



semmiféle kiterjedt, szociális fejlődés. Eddig minden olyan törekvést, amely az előregedett és rothadt rend helyébe újat akart állítani, szétzúztak, ahogy az ma is van oroszországi testvéreink grandiózus és kaotikus erőfeszítésével kapcsolatban.

De azt az örök törekvést, amely egy új, igazságosabb és emberibb rendre irányul, nem lehet az emberek szívéből kiírtani. Irtsák ki ezerszer, ezeregyszer újra fog éledni.”<sup>6</sup>

És amikor a francia kormány elismeri Wrangelt, Anatole France, az agg író tiltakozik a francia kormány eme lépése ellen, az emberiség, a tisztesség és a becsület nevében. Félt, hogy Franciaország nemcsak hogy polgárháborúba sodródik, de újabb világháborút idézhet elő. A francia munkásosztályhoz fordul, s úgy véli, az „kezében tartja a világ sorsát.”<sup>7</sup>

„A helyzet rettenetes — írja. A közösség érdekétől vezettetve, az öreg ember gyöngé hangján, de mély megindultsággal kiáltom: Franciák, mentsetek meg a világ békéjét.”<sup>8</sup>

Az októberi forradalom sikere, mint látjuk, a fenti idézetek alapján, közvetlenül 1917 után nemcsak befolyásolja, de átalakítja a haladó írók gondolkodását. Ennek a ténynek legmeggyőzőbb bizonyítéka H. Barbusse, aki 1919 decemberében, éppen a Nagy Októberre való utalással, írja:

„Nincsenek megváltók; ti saját magatok vagytok megváltóitok. Nincsenek istenek, csak az van, aki a ti szívetek mélyéből beszél és figyelmeztet.

A világ azzá lesz, amivé ti akarjátok tenni.”<sup>9</sup>

És amíg a francia munkásság szolidaritást vállalt az orosz forradalommal, addig a francia értelmiség egy jelentős csoportja, Henri Barbusse-szel és Paul Vaillant—Couturier-vel az élen, megalapítja a *Clarté* című folyóiratot, amely nagyban hozzájárult a nagy Október forradalmi eszméinek terjesztéséhez és tudatosításához. Már a 20-as évek elején Franciaországban mindinkább tudomásul veszik, hogy „új princípiumokon alapuló, új civilizáció jött létre a kontinens keleti részén, és óriási tekintélye van azok előtt, akiknek nincsen veszteni valójuk, de mindent nyerhetnek egy változás esetén. Clémenceau, »cordon sanitaire«-e mögött, messze távol, olyan emberek laknak, akik másmilyen életet próbálnak élni” . . .<sup>10</sup>

Meggyőződésünk, hogy az irodalomban, de a művészetek más területén is, sem a dadaizmus, sem a szürrealizmus nem lett volna olyan egyetemes hatású a nagy Október forradalmi eredménye nélkül. Ugyanis, éppen ez utóbbinak gigantikus méreteiről, valóságra épített új világától ijedt meg a francia burzsoázia úgyannya, hogy már minden újításban, nem polgárinak nevezhető magatartásban forradalmat szimatolt. A dadaisták — miután kinyilvánították elég nagy hangon, hogy leghatározottabb szándékukban áll mindent felforgatni — a jobboldali sajtóban bolsevikokként szerepeltek.

„Egy fazékban kotyvasztották, ne hagyjuk magunkat rászedetni. Extremisták, forradalmárok, bolsevikok, ugyanaz a liszt, ugyanaz az eredet, ugyanaz a méreg” — írja Marcel Boulanger.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> *Quinze ans de combat (1919—1934)*. Paris 1935. 31—32. Az író jegyzete szerint az Humanitében is megjelent: 26 sept. 1919.

<sup>7</sup> Humanité 13 août 1920.

<sup>8</sup> Humanité 14, août 1920.

<sup>9</sup> *Jacques Duclos, Jean Fréville, Henri Barbusse* Bp. 1950. 58.

<sup>10</sup> *Maurice Nadeau: Histoire du surréalisme*. Paris 1945. 27.

<sup>11</sup> *Le Gaulois* 26 avril 1920.

Igaz, Tristan Tzaraék lázadásában nincsen utalás vagy hivatkozás az októberi forradalomra, és lehet azt mondani, hogy mozgalmuk, mely erkölcsi, irodalmi és művészeti megújulást követelt korrupt és hazug társadalmaktól, individualista volt; de hozzájárultak a burzsoá rend megváltozhatatlanságába vetett hit megrendítéséhez, éppen az októberi forradalom tényének segítségével.<sup>12</sup>

André Breton 1952-ben, egy visszaemlékezésében utal arra, hogy „annak idején a korabeli katonai cenzúra miatt lehetetlenség volt a bolsevik forradalmat a maga valóságában felmérni . . . És ha akkor valaki azt mondta volna, hogy az akkori események ellentmondásai a széthúzásnak lesznek a forrásai a szurrealisták között, senki se hitte volna el.”<sup>13</sup>

Az októberi forradalomról való összevissza hírek hatásaival magyarázható, hogy a szurrealisták, de főképp Aragon, a forradalmon a Terreur-t értették, és ezért határozták el, hogy „nem várják meg a 93-at”, hanem már 89-ben, azaz: a kezdet kezdetén, azonnal, a Terreur-t alkalmazzák.<sup>14</sup>

André Breton is, fentebb említett „visszaemlékezésében” utal arra, hogy lelkesedésük a forradalomért hazai hagyományokból táplálkozott elsősorban, s mert nem volt közvetlen forradalmi élményük, eszményképük a Convent és a Commune volt.

Ettől függetlenül a vén Európába beleutálkozott haladó gondolkodók és írók valahányan érezték, tudták, hogy az októberi forradalom sikere az emberiség történetének egy fordulópontját jelenti. És 1925-ben, a „Marokkói háború” eseményeivel kapcsolatosan a *Révolution surréaliste*-ben, *La Révolution d'abord et toujours!* (Forradalom először és mindig!) címmel, 52 aláírással kiáltványt bocsátanak ki (az aláírók között szerepel Aragon, Henri Lefebvre, Pierre Morhange, Paul Éluard, André Masson stb.). A kiáltvány nemcsak a francia nép, de a burzsoá, félfudális rezsim alatt élő népek lelkiállapotát is tükrözi, kik a közeli változás, a közeli földrengés („Nem én kiáltok, a föld dübörög” süvölti a 20 éves József Attila) előjeleit érzik és mérik.

„A világ — olvashatjuk a kiáltványban — a konfliktusoknak oly kesztyűzése, amely a csak egy kicsit is tájékozott ember szemében — meghaladja az egyszerű politikai és szociális viták keretét. A mi korunknak nincsenek látnokai. De aki csak egy kicsit is látni tud, lehetetlen nem megállapítania, hogy milyen társadalmi vonatkozású következményekkel fog járni a dolgok jelenlegi megdöbbentő állapota . . .

Mi hiszünk egy totális felszabadulás bekövetkezésében . . .

Mindenütt, hol a nyugati civilizáció van uralmon, minden emberi kapcsolat megszűnt, kivéve azokat, amelyek érdeken alapulnak, ahol készpénzzel fizetnek. Több, mint egy évszázada, hogy az emberi méltóságot pénzzel mérik. Már az a tény is igazságtalan és szörnyű, hogy az, akinek nincsen vagyona, ki legyen szolgáltatva annak, akinek van, de amikor az egyszerű napszám keretét az elnyomás túllépi, és a fináncotke intézményesített rabszolgaságba kényszerít népeket, ez olyan egyenlőtlenység, amelyet semmiféle mérsárlás nem fog tudni kiengesztelni.”<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Vö. Roger Navarri: Les dadaïstes, les surréalistes et la Révolution d'octobre. Europe 45<sup>e</sup> Année. N<sup>o</sup> 461—462. 64.

<sup>13</sup> Entretiens, avec André Parinaud N. R. F. 1952. 401.

<sup>14</sup> R. Navarri: i. m. 64.

<sup>15</sup> La Révolution surréaliste no 5, 1925.

Az 1924–26-os marokkói háború, melyet a francia gyarmatosítók „pacifizáló hadműveleteknek” neveztek, a szürrealisták és a *Clarté* csoportját a burzsoázia ellen egy időre egy frontba tömöríti. Tudott dolog, hogy Henri Barbusse által 1919-ben alapított *Clarté* című folyóirat szerkesztését, illetve irányítását Jean Bernier és Marcel Fourier veszi át, kik szakítanak Henri Barbusse pacifista és humanitárius törekvéseivel, és a haladó francia értelmiség egy csoportját maguk köré gyűjtve, az októberi forradalom sikerének ihletésében, a tömegeknek minden kizsákmányolás alól való felszabadításának egyetlen lehetőségét a forradalomban látják, ezért a burzsoá ideológia építményét céltudatosan és sikerrel veszik ostrom alá. „A Riff-háború eseményei egymás karjaiba taszítottak bennünket” — írja Marcel Fourier.<sup>16</sup>

Jóllehet Breton és barátai rendkívül féltékenyen ragaszkodtak autonómiájukhoz, és nem akarták eszméiket a kommunista forradalom doktrínájának teljes mértékben alávetni, de a kapitalista Franciaország háborúját egy nép ellen, mely szabadságot és egyenlőséget követelt, olyan felháborítóan igazságtalannak tartották, hogy a hathatós cselekvés érdekében engedményeket tettek. A gyarmatosító burzsoázia odáig merészkedik, hogy írőkkel, akadémikusokkal próbálja alátámasztani háborús ideológiáját a „veszélyeztetett Franciaország védelmében.” A Breton- és a *Clarté*-csoport közös, fentebb idézett kiáltványának legérdekesebb részlete az, mely Leninre hivatkozik, aki „Brest—Litovskban 1917-ben az azonnali, teljes és viszonyosság nélküli leszerelésnek nagyszerű példáját adta a világnak, olyan leszerelésnek, melynek forradalmi jelentősége végtelen.”<sup>17</sup>

S a nagy Október hatása ugyan e kiáltvány ama kijelentésében nyilvánul meg legélesebben, melyben kijelentik az aláírók, hogy „Mi nem vagyunk utópisták: ezt a Forradalmat mi társadalmi megnyilvánulásában fogjuk fel.”<sup>18</sup>

Maurice Nadeau (már idézett tanulmányában) úgy értékeli ezt a kijelentést, mint a szürrealisták eszmei fejlődésének egy újabb etapját. Nem a szellem forradalmáról van már szó, ahogy ezt annak idején meghirdették, ellenkezőleg, elismerik, hogy az e fajta forradalom lehetetlen, és éppen ezért azonnali forradalmat, a proletariátus forradalmát követelik. Breton is hangoztatja, hogy elérkezett a kijózanodás pillanata, és az idealizmus helyébe a dialektikus materializmusnak kellett lépnie.<sup>19</sup> Breton ugyanez időben olvassa el Trockij Leninről szóló művét. És a költői iskola alapítójának eddigi eszményképei: Sade, Borel, Rimbaud, lekerülnek a piederstárlól, helyükbe Lenin és az októberi forradalom titánjai lépnek, és a legigazibb lelkesedéssel köszönti őket és művüket.

A szürrealisták gondolkodásában végbement alapvető változást mi sem jellemzi jobban, mint az *Humanité*-ban a *Clarté*-csoporttal együtt közölt nyilatkozat, amely szerint többek között kijelentik, hogy „a forradalmat ezután csak társadalmi és gazdasági formájában tudják felfogni, s hogy a forradalom olyan összessége az eseményeknek, amelyek determinálták a hatalom útját,

<sup>16</sup> *Clarté* 30 novembre 1925, Maurice Nadeau idézi: Histoire du surréalisme. Paris 1945. 123.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Qu'est-ce que le surréalisme? Paris, Édition Cahiers d'Art 1934. 26.

mely a burzsoázia kezéből a proletariátuséba kerül, és determinálták ennek a hatalomnak a birtoklását is a proletariátus diktatúrája által.”<sup>20</sup>

Egy bizonyos, a szürrealisták éppen az októberi forradalom hatása alatt lépnek ki elefántcsonttornyukból, rádöbbenve „a világot átjáró új szelek erejére”, és tudomásul veszik, hogy minden szellemi alkotásnak csak akkor van értelme és értéke, ha a szociális igazság megvalósítását szolgálja. „Csak Oroszország felé kellett tekintenünk — írja Breton. Egy test és lélek vagyunk a Forradalommal, és ha ez ideig senkitől se fogadtunk el parancsokat, csak azért tettük, hogy azoknak a parancsára állhassunk, kik a Forradalom tüzét táplálják.”<sup>21</sup>

A marokkói háború rádöbbsenti a szürrealistákat és nem-szürrealistákat, hogy a kommunistáknak igazuk volt, amikor azt hangoztatták: a kapitalizmus nem tűri a békés állapotokat, s a világháború nem az utolsó. És „cette sale petite guerre sonnait le glas” (ez a piszkos kis háború megkondította a halálharangot”) ahogy Henri Lefebvre írja visszaemlékezésében.<sup>22</sup> A politikamentes költészetnek nincsen létjogosultsága. A „Changer la vie”-t („Változtassuk meg az életet”) nem a költő kiáltja, hanem az élet parancsolja. Úgy véljük, hogy amikor Henri Lefebvre a szürrealistákat „szavakban balosoknak, gyakorlatban jobboldali elhajlóknak” nevezi, ebben az általánosított formában kijelentése túlzottnak tekinthető.<sup>23</sup>

A húszas évek közepén, aki forradalmár és haladó, benne élt az események sodrában, csak azt láthatta, hogy új világnap van felkelőben, a mögötte tornyosuló sötétséget a fénytől elvakult szem már nem vehette észre. Viszont 1930-ban a kapitalista országokban bekövetkezett gazdasági, politikai válság s az erősödő fasizmus előre veti vésztojósó árnyékát. A kapitalizmus súlyos ellentmondásainak enyhítése végett új mészárlásra készül. Briand pacifizmusa végleg megbukott, mert így kellett történnie. A francia „hivatalos” irodalom André Gide-et támadja, kit veszélyesnek tart dilettantizmusa és amoralizmusa miatt, ugyanakkor Claudel és Péguy-t tölja előtérbe. Breton megsejti a közelgő veszélyt, és új folyóiratot hoz létre, *Le Surréalisme au service de la Révolution* (A Szürrealizmus a Forradalom szolgálatában) címmel. Ugyanekkor távirat útján a szürrealisták kapcsolatot keresnek Moszkvával, és kinyilvánítják ama szándékukat, mely szerint a Forradalom ügyét azonnal készek szolgálni.<sup>24</sup> Aragon és Sadoul Harkovba utazik 1930 végén a Forradalmár Írók II. kongresszusára. Visszatérésükkor az U. I. E. R.-nek, az Írók Nemzetközi Szövetségének levelet írnak, s kijelentik, hogy elítélik az idealizmust, a freudizmust, a trockizmust, és Aragon megírja a *Front rouge* (Vörös front) című versét.

...Les yeux bleus de la Révolution  
Brillent d'une cruauté nécessaire  
SSSR SSSR SSSR

<sup>20</sup> Humanité 8 nov. 1925.

<sup>21</sup> Clarté no 79. *M. Nadeau*: i. m. 130.

<sup>22</sup> 1925. N. R. F. N° 172, 709.

<sup>23</sup> Uo. 719.

<sup>24</sup> *M. Nadeau*: i. m. 191.

N'épargnez rien soldats Boudienny  
Chacun de vos cris porte au loin l'Haleine ambrasée  
De la Révolution Universelle.<sup>25</sup>

A vers megjelenésekor (*a Littérature de la Révolution mondiale* közli) nagy visszhangot kelt. Sőt, bírósági ügyet csinálnak belőle. Aragont ötévi fegyház fenyegeti, mert nemcsak a rendszer vezetőinek, hanem a „szociáldemokrácia tudós medvéinek” a megsemmisítésére is izgat.

Breton Aragon védelmére kel, és több mint 300 aláírással az Aragon elleni eljárás azonnali megszüntetését követeli. A közbelépés sikerrel jár. Aragon, hogy kommunista lehessen, ugyanakkor szakít a szürrealizmussal, amellyel elhatárolta magát a politikai cselekvéstől. A szürrealisták legtöbbször Aragon lépését árulásnak tekintik, s még évek múltán is keserű szemrehányással illeti.<sup>26</sup>

Ugyanez időben Romain Rolland mind határozottabb hangon hirdeti, hogy „a modern Európa legtermékenyebb, leghatalmasabb és legnagyobb társadalmi erőfeszítését az orosz Forradalom képviseli”, és kötelességének tartja, hogy „szembeszálljon a képmutató reakcióval, amely Európa népeinek leigázására törekszik és minden erejével azon van, hogy elfújja a Forradalom lángoló fáklyáját.”<sup>27</sup> És hiszi, hogy azon a napon, amikor a szovjet Forradalom felépíti a maga óriási házát, Európában és a világon mindenütt a rogyant, ócska házak maguktól fognak összeomlani. Mert a hajnal elűzi az éjszakát.”<sup>28</sup> Az európai fasizmus elleni harcát „a proletár Forradalom” ihleti, amely szerinte, a menetelő hadsereg elővédcsapata, a nagy nemzetközi csatát ő vívja majd meg, és győzelme biztosítani fogja a határok és osztályok nélküli nagy emberi közösség megalapítását.<sup>29</sup> És csaknem ez időben Malraux így nyilatkozik a *Monde*-ban a szovjet civilizációról és művészetről: „Hiszem, hogy a szovjet társadalom alapvető következményeként egy új humanizmus megteremtésére nyílik lehetőség, hogy a humanizmus az embernek alapvető magatartása lehet azzal a civilizációval szemben, amelyet elfogad”...<sup>30</sup>

Az a Gide pedig, aki annak idején visszautasított magától minden politikát, az egész Európát fenyegető fasizmus láttán nem tud nem reagálni az eseményekre, nem tudja nem tudomásul venni, hogy volt és van egy októberi forradalom, melynek eredményeképpen létrejött a Szovjetunió, egyetlen mentsvára az igazi humanizmust kereső és megvalósítani óhajtó emberek millióinak a fasizmus fenyegetésében. És az alábbiakban válaszol a „Háború és a fasizmus ellen szövetkezett Ifjúság Világkongresszusát előkészítő Bizottság” kérdéseire:

„1933-nak ezen az őszén, amikor a nacionalizmus mindenütt veszélyesen előretör, amikor idejétmúlt bálványokat dicsőítenek, melyeknek nevében

<sup>25</sup> A Forradalom kék szeme  
Sziükségszerű kegyetlenséggel ragyog  
SSSR SSSR SSSR  
Bugyenij katonák legyetek kiméletlenek  
Minden kiáltástok vihar szárnyán  
Viszi szét a világon  
Az Egyetemes Forradalom lángoló lehetőségét.

R. Navarri idézi, i. m. 70.

<sup>26</sup> M. Nadeau: i. m. 207.

<sup>27</sup> R. Rolland i. m. p. XLV

<sup>28</sup> I. m. p. XLVI.

<sup>29</sup> I. m. p. XLVII.

<sup>30</sup> Romain Rolland idézi, i. m. p. LXXX.

a népeket vágóhídra viszik, az orosz forradalom évfordulója különleges jelentőséget nyer. Ezt ki kell használnunk, hogy szövetségünket szorosabbra vonjuk.

Manapság azt tartják, hogy Moszkva keze van minden tömegmegmozdulásban, bármelyik országban történik is az; hogy propagandáról van szó, nem kétséges, de nem azon a módon, ahogyan azt elképzelik.

Az az esemény, amelynek ma ünnepeljük 16-ik évfordulóját, önmagában, és a világon egyedülálló példaadásával elegendő meggyőző erővel rendelkezik, és egészen másképp hat az emberekre, mint akármiféle segélyezés és szép beszéd, e tény ellen minden elnyomás tehetetlen.

Ennek a propagandának legfőbb ereje abban van, hogy igazságos törekvést támogat. Az októberi napok példája a népeket felébresztette abból a csüggedésből, amelyben a kapitalista elnyomás őket tartotta.

A Szovjetunió riadószerű kiáltása lánggra gyújtott minden reményt; és sohasem talált volna visszhangra, ha nem válaszolt volna annyi szív helyett — annyi elfojtott sóhajtásra, annyi szellem helyett — annyi nyilvánvaló összeomlásra.

Volt idő, amikor, 1789 után, Franciaország felé fordult minden tekintet. De az ügy, amely ma bennünket szívből érdekel, már nemcsak egyetlen országé. Az ellenség ugyanaz marad Franciaországban éppen úgy, mint mindennütt, és ellene kell egyesülnünk a harc érdekében. Hogy a Szovjetuniónak még nagyon nagy és minden rendű nehézségen kell győzedelmeskednie, lehetséges, de azok, akik bukását kiáltják világgá, túl hamar örvendeznek” . . .

És Gide a fenti véleményét megőrizte naplója számára, nem azért — mint írja — mintha ebben a tekintetben bizonytalankodna, de mert attól félt, hogy „tőkét kovácsolnak nyilatkozatából, s arra kényszerítik, hogy politikai szerepet játsszék, melyre semmiféle tehetséget nem érez magában.”<sup>31</sup>

Mit ér a pozitív vélemény, ha a magatartás negatív? Azaz: ha a gondolat nem válik cselekvéssé?

Gide fenti óvatossága igazolja az előbbi és a későbbi Gide-et, nem tud ügy „constructeur” lenni, hogy ne legyen ugyanakkor „destructeur”. Állít és ellentmond önmagának egyszerre:

„Szívem mélyéig individualista akarok maradni, teljes kommunista együttérzéssel és a kommunizmus segítségével. Mert az én tételtem mindig ez volt: csak a legjellegzetesebbre való törekvéssel lehet a legjobban szolgálni a közösséget.”<sup>32</sup>

Az októberi forradalom hatása alatt a francia nyelv két szavának jelentése: *individu* (egyén) *liberté* (szabadság) sajátos módosuláson ment át. Azaz: jelentésükben szegényedtek és gazdagodtak egyszerre. Ugyanis mint „jelszavak” már nem voltak elégségesek.

Jean-Richard Bloch így értelmezi: „Az individuum ma két út elágazásához érkezett. Választhat a kettő között: az egyik az individualizmushoz vezet, — azaz a kapitalista elnyomáshoz és az individuum megsemmisítéséhez; ez a kispolgári eltévelyedés.

A másik út a kommunizmushoz vezet, azaz: az emberméltóság új képéhez. Ez az út az, amelyre szeretnők hazánkat rávezetni” . . .<sup>33</sup> Az individualista Gide a két út között nem tudott választani. Egy harmadikat keresett,

<sup>31</sup> I. m. 1182—1183.

<sup>32</sup> M. Beigbeder: A. Gide. Éditions Universitaires 1961. 90.

<sup>33</sup> L'individu contre l'individualisme. Europe N° 446. 90—91.

de ilyen a valóságban nincsen. Ez a hiábavaló keresés jellemzi a gide-i vonalhoz tartozókat.

Egy bizonyos, a nagy Október a maga forradalmi nyelvén szólott Európa népeihez. S a valóság meghökkentő stílusa új szavakkal, új fogalmakkal, új eszmékkal jelentkezett, amelyet csak az értett, aki tudta, mit jelent az éhség paranesszava. A francia írók-költők nem voltak hozzászokva a társadalmi problémák elsődlegességéhez.

Ezek a szavak: maximalista, bolsevik, szovjet-egzotikummal csengtek a francia fülnek. És idő kellett hozzá, még valamennyire is fel tudta mérni az átlag francia polgár, hogy az orosz nép milyen keserves körülmények közé került az első világháborúban, s hogy milyen körülmények között vállalta az újjáépítés nagy művét.

Ez az új, heroikus magatartás ihleti Jean-Richard Bloch-ot, amikor a regénynek mint műfajnak új koncepcióját vázolja fel, mondván: „az igazi író elsősorban nem leír, hanem a vajúdasban levő világ hírnöke és prófétája lesz. Az őt körülvevő civilizáció romjaira olyan képzelete alkotta, csaknem mitológiai személyeket léptet föl, akiknek mint hősöknek az a feladatuk, hogy a múltat eltüntessék, és a jelenben szenvedélyesen érvényesítsék a jövőendő világ elméletét és alkotásra készítő eszméit.”<sup>34</sup>

Ugyanígy Paul Éluard, ki azt tanítja, hogy „a költészet elválaszthatatlan a forradalomtól. A jelenlegi társadalomban — írja — minden lépésünkre minden ellenünk támad, hogy megalázzanak, hogy visszataszítsanak. De mi jól tudjuk, hogy ez azért van, mert mi vagyunk a rossz, az a rossz, ahogyan Engels értelmezte, mert mindenki hozzánk hasonlóval a burzsoázia romlására, az általuk képviselt *jó* és *szép* megsemmisítésére törekszünk.

Mi együttes erővel azt a jót és szépet támadjuk, amelyet a magántulajdon, a család, a vallás, a haza eszméinek alárendeltek . . .

Az igazi költészet benne foglaltatik mindabban, ami nem azonosítja magát azzal a maga rendjét, a maga presztízsét fenntartani akaró morállal, amely csak bankokat, kaszárnyákat, börtönököket, templomokat, bordélyházakat tud építeni. Az igazi költészet benne foglaltatik mindabban, amely elszakítja az embert *attól* a rettenetes jótól, amely a halál arcát viseli . . . Már több, mint száz éve, hogy a költők leszálltak azokról a hegycsúcsokról, amelyekeken hitték magukat. Kimentek az utcára, inzultálták mestereiket, nincsenek többé isteneik, de van bátorságuk szájon csókolni a szépséget és a szerelmet, megtanulták a szerencsétlen tömeg forradalmi énekeit és lelkesedéssel tanítják meg néki a magukéit.”<sup>35</sup>

Azaz: Éluard megfogalmazásában: „a költészet cselekvés” és pedig társadalmi cselekvés, melynek célja új összefüggések létesítése az ember és világa között.

Mint láttuk, a fenti vázlatos áttekintésből, 1917 úgy itatódott be a francia irodalmi köztudatba — mindegy, pozitív vagy negatív előjelle-e —, hogy az egy *igen* vagy egy *nem*, mellette vagy ellene állásfoglalásra kényszerítette a toll mesterét, de ez az állandó jelenlétű, reagálásra kényszerítő erő megkezdte a maga tudatformáló művét.

<sup>34</sup> Actualité de «Don Quichotte». Europe N° 446, 88.

<sup>35</sup> Fragments d'une conférence prononcée à Londres, le 24 juin. L'art poétique, Éditions Seghers 1956. 577.

„1917 — írja Rolland Pierre — határtalan távlatokat nyitott számunkra, ugyanakkor megmutatta a módot óriási területek felkutatására, és ezt a feladatot csak olyan emberi időben tudjuk végrehajtani, amely az alkotó békéé és a boldog megismerésé. És mi több, 1917 lehetővé teszi számunkra, hogy tanulmányozzuk azokat az eljárásokat, amelyekkel konkretizálni tudjuk a kutatás kézenfogható eredményeit.”<sup>36</sup>

És nem kétséges, hogy ebben az „emberi időben”, amelyben egyre gyorsulóbb ritmusban változik meg a világ, az irodalom nagy szerepet játszik. Nyilvánvaló, itt arról az irodalomról van szó, amely tartalmában és formájában a végbemenő metamorfózis tükröződése, illetve szolgálója. A változó világgéppel változik a nyelv is, következésképpen az írás maga is.

Philippe Sallers jegyezte meg a minap a *France Nouvelle*-ben: „Érdekes megállapítanunk, hogy éppen abban az időben, amelyben létrejön a nyugati világban az a forradalom, amelyet dialektikus materializmusnak nevezünk, ugyanakkor jelentkezik az írás problématikája is.”<sup>37</sup>

Úgy tetszik, hogy 1917-től napjainkig az emberi tudatban s a világgépben végbement változás nem kisebb értékű, mint az *Aurórától* megtett út a *Vénusz*ig.

<sup>36</sup> Écrire en 1967 Europe N° 461—462, 202.

<sup>37</sup> Idézi: Rolland Pierre: i. m. 203.



## Adalék a kelet-európai problematikához

JAROSLAVA PAŠIAKOVÁ

Az *Apollo* c. folyóiratban, amely a két háború közti évek legegységesebb magyar kísérlete volt Kelet és Nyugat szellemi egyesítésére, az „emberibb Európának” a megteremtésére, az európai humanizmus eszméje alkotta a vezérvonalat.<sup>1</sup> Arra a humanizmusra gondolunk, amelyet Thomas Mann így határozott meg: „... Humanizmusról beszélve, Európa alapjairól és szellemi életfeltételeiről beszélünk... Ma harcoss humanizmusra lenne szükség, melyet az a belátás táplál, hogy egy szemérem és kétség nélküli fanatizmusnak sohasem szabad a szabadság, türelem és kétség alapelveit kizsákmányolni és kiszorítani; az a belátás, hogy ennek a humanizmusnak nemcsak joga, hanem egyenesen kötelessége v é d e k e z n i.” (*Apollo* 1936. 177—179.)

Ez a hang, ez a meggyőződés előérzetét jelezte egy világhatásztrófának, amely elkerülhetetlenül bekövetkezik, mielőtt a humanizmus feltételei nem teljesülnek.

Hasonló igyekezet vezette ugyanabban az évben Laco Novomeskýt is, amikor hangoztatta, hogy szívesen látná, ha a Kelet és Nyugat közti békés dialógusért folyó hősiességbe bekapcsolódnék a szlovák nép és a szlovák kultúra is. „Ami a nyugati kultúrában létrehozta az alkotóerőt, a keresést és a fejlődést, ami benne valóban »az emberből fakadt és az emberért volt«, kezét nyújt Európa határán túl az úgynevezett keleti kultúrájának is... a Kelet és Nyugat közötti határ eltörlésének nagyszerű folyamatában... A szlovák kulturális élet céljával jelölhetnők meg, hogy színvonala, jövője érdekében őrizze meg földrajzi helyzetének e hagyományát...” (Laco Novomeský: *A szlovák kultúra mai helyzete és fejlődése*. Beszámoló a szlovák írók trencsén-teplici kongresszusán. *Slovenské smery* 1936. 8—9. sz.)

Nézzük meg közelebbről, hol vannak a gyökerei ennek a nemes törekvésnek, amely a második világháború előestéjén Európa, de főleg Közép-Európa minden kulturális képviselőjénél feltűnő megegyezést mutatott.

Figyelembe veendő még az a meglepően gyors igyekezet, amely arra irányult, hogy szintézisbe hozza a problémákat, amelyek már az első világháború előtt felvetődtek, de valójában főként a második világháborúban jutottak tetőpontra. E szintézisnek azonban feltétlenül szüksége lett volna bizonyos időbeli távlatra.

Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a kutató ezen a területen mérhetetlen kezdeti nehézségekbe ütközik, még a mai helyzetben is. Elég csak arra utalni, hogy nem csupán kelet-európai célkitűzésű nemzetközi konferenciák, hanem

<sup>1</sup> Az Apollóról lásd részletesebben *Jaroslava Pašiaková* tanulmányát a *Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből* c. gyűjteményes kötetben, Bp. 1965.

a különféle nyelveken megjelenő tudományos értekezések is egyaránt bizonyítják, mennyire érződik szüksége annak, hogy e régi-új kérdés gyökerei tudományos vizsgálatot kapjanak. Az ilyen tanulmányok általában hangsúlyozzák, hogy lehetséges, sőt elkerülhetetlen „a kelet-európai szintézis problematikájának megértése illetve indokoltságának bizonyítása elemző módszerrel”, ahogy ezt a *Slovenská literatúrában* Rudolf Chmel nemrég megírta. Nem akarunk Chmellel vitatkozni, hiszen következtetéseivel egyet is értünk, de fel kell hívnunk a figyelmet azokra a döntő tényezőkre és mozzanatokra, amelyek folytán a magyarok nemegyszer úgy jelennek meg, mint az ebben a kérdésben elfoglalt vezető helyzet és elsőbbség bitorlói.

Tény viszont az, hogy közvetlenül az első világháború után ők dolgoztak ki elsőként olyan javaslatot, amely a marxista világnézet és a szocialista internacionalizmus megvilágításában még ma is megállja helyét, mint komoly és jelentős bizonyítéka a valóságon nyugvó művelődési, társadalmi és gazdasági kelet-európai együttműködésnek. Ezt a dokumentumot ez ideig ritkán idézték és főleg nem abban az értelemben, melynek révén jogosan megilleti az elsőbbség.

Az említett dokumentum az Osztrák—Magyar Monarchia bukása után, 1918. november 3-án keletkezett a „radikális polgári, a szocialista és a későbbi kommunista magyar értelmiség” munkája eredményeként.

A dokumentumot helyesen értékeli Gál István *Bartók Béla és a Kelet-Közép-Európa kutatás kezdetei* c. tanulmányában,<sup>2</sup> amikor más, hasonló javaslatokkal hozza összefüggésbe, ilyeneket akkoriban — hogy csak a legnevezetesebbeket említsük — Károlyi, Masaryk és mások tettek. A dokumentum aláírói közt olyan neveket találkozzunk, melyek ékesen vallanak annak koncepciójáról: Ady, Babits, Bartók, Bölöni, Fogarasi, Földessy, Füst, Kaffka, Kassák, Kodály, Kosztolányi és mások. E dokumentum szövegének nemcsak a tartalma tanulságos, hanem stílusa és terminológiája is. Nem tudni, ki lehetett a fő szerzője, Gál is elég közvetve állítja fel azt az indokoltnak látszó hipotézist, hogy talán Bartók Béla. Figyeljük csak a bevezető részeket:

„Magyarok! Régi óhajtasunk valóra vált. A magyarság, mint nemzet, szervezkedik. A Magyar Nemzeti Tanács kezébe vette a hatalmat. A régi Magyarország összeomlott. A magyarság nem hever többé egy régi történelmi állam Prokusztesz-ágyában. Egyedül maradt, minden más nemzettől különválva. A maga ura, maga rendelkezik önmagával. A világháború gyümölcse ránk nézve megérett. Céljaink nem ellenkeznek többé senki céljaival. Nem vagyunk ellensége senkinek. A háborút ezzel befejeztük. Többé harcban részt venni nem akarunk. Testvérnemzeteinkkel szemben semmiféle igényünk nincs már. Magyarok! Mi is megújult nemzetnek tekintjük magunkat, most felszabaduló erőnek, mint azok a testvérek, akik boldogan kelnek friss életre a monarchia romjaiból. Megkönnyebbülve ébredünk arra a tudatra, hogy nem vagyunk többé kénytelenek az elnyomás támaszai lenni: Nemzettársaink szabadsága záloga a miénknek. Ki szabad ott, hol a szomszédja nem az? Legyünk szabadok! Élünk egymás mellett békén, mint szabad nemzetek szabad nemzetekkel” . . .<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Gál István: *Bartók Béla és a Kelet-Közép-Európa-kutatás kezdetei*. Különlenyomat a Helikon 1967/1. számából.

<sup>3</sup> Uo., 59. „Magyarok! Szövetségbe kell tömörülnünk nemzettársainkkal! Ez a mi érdekünk és az övék is. De ez a szövetség ne legyen ellensége a szabadságnak. Még halovány lehetőséget se adjon ez arra, hogy nemzet a nemzet érdekeit korlátozhassa, vagy veszélyeztethesse. Biztosítékot kell adni minden félnek; és mi ezt a biztosítékot éppoly őszinte szívvel kívánjuk nyújtani azoknak, akik velünk szövetségre lépnek, mint ahogy kérjük tőlük mi is. Nincs köztünk nagy állam. A szövetező nemzetek egyike sem haladja meg a tíz-tizenkét millió számot népességben. Nem fogjuk egymást fenyegetni . . .”

Ha a dokumentum szövegét ezzel a klasszikus bartóki mondattal összehasonlítjuk: „Az én igazi vezéreszmém a népek testvérré-válásának eszménye, a testvérré-válás minden háborúság és viszály ellenére”, arra a meggyőződésre jutunk, hogy megegyeznek egymással. Ő maga tettel bizonyította ezt, nagyszabású, fáradhatatlan, szenvedélyes és tudományos népdalgyűjtő munkájával. Mind a kelet-európai kulturális öntudat kialakításában, mind a folklór területén erkölcsi elsőbbséget vívott ki. Ezt az a tény is bizonyítja, hogy minden későbbi magyar megmozdulás, koncepció, folyóirat, amely többé-kevésbé lényeges szolgálatot tett a kelet-európai összefogás propagálásában, lényegében Bartók eredeti elgondolására támaszkodott.

Ilyen összefüggésben kettős következtetésre jutottunk:

1) A bartóki modern humanista, kulturális felfogás alkalmasabb volt valódi alap lerakására, mint Kossuth politikai-jogi koncepciója, amely csakhamar irreálisnak, rövidlátónak, sőt fantasztikusnak mutatkozott, mivel nem vette figyelembe a Kelet-Európában kialakult tényleges helyzetet.

2) Érdekes volt azonban a bartóki koncepció fejlődése — illetve alkalmazása — a további magyar megmozdulásokban, amelyek az esetek többségében nem voltak végiggondoltak, vagy túlzóknak bizonyultak. Nagyobb részük Bartók és az egész háborús generáció hagyatékát saját nézeteiként hangoztatta. Bár még mindig Bartókék nyomdokain jártak, mégis eltávolodtak már a háború szörnyű élményétől, és ezért másképpen értelmezték az európai humanizmust is. Ekkor tűntek fel e kérdésben a magyar szupremáció, illetve „irányítás” első jelei.

\*

Figyelmünket most annak a kísérletnek a bemutatására fordítjuk, amely történelmileg és felfogását tekintve is okkal sorolható a háború utáni Európában bekövetkezett fejlődés és tényleges helyzet alapján keletkezett dokumentumok közé.

*A keleteurópai kérdésről* című kiadványról van szó, amely 1927-ben jelent meg a *Magyar Írás* különszámaként.

Ez a folyóirat Budapesten indult és jelent meg az 1921—27-es években. Főszerkesztője Raith Tivadar volt, aki „új törekvésű művészek lapjának” nevezte. Küldetése és tevékenységi köre nagyon széles, mondhatni rendkívüli volt. Egyebek közt szembeszállt a Magyarországon kifejlődő, sőt tetőfokán levő, főleg Babits által képviselt öncélú művészettel: a „l'art pour l'art játékaival és illúziójával, mert a hit nélküli, világnézettelen művészet ma becstelenné játék.”

Bár a *Magyar Írás* Budapesten jelent meg, állandó külföldi tudósítók voltak munkatársai közt, így elsősorban Fábry Zoltán Csehszlovákiából, Gara László pedig Franciaországból. Állandó kapcsolatban volt a haladó emigráns folyóiratokkal, tehát az avantgarde-dal, jóllehet annak művészeti irányzatától elhatárolta magát, mivel ez — szerinte — nem felel meg a kor követelményének. A nacionalista hullám emelkedése és a revizionista hangulat szítása idején e folyóirat arra törekedett, hogy fenntartsa az egész Európát felölelő kulturális látóhatárt és harcoljon a dilettantizmus és közepszerűség ellen.

Világos tehát, hogy Raithék folyóirata konvencióellenes és független volt, nem tartozott semmiféle politikai vagy művészeti divathoz; s bár Magyarországon jelent meg, törekvéseit illetően az a folyóirat állt legközelebb hozzá,

amelyet Gömöri Jenő Tamás szerkesztett és előbb Pozsonyban, majd Bécsben jelent meg *Tűz* címmel. Hasonló szellemű felhívással fordult a fiatal, háború utáni nemzedékhez, amelyet igényes formában kívánt tájékoztatni a hazai és külföldi kulturális fejlődésről.

Szokatlan és a hazai viszonyok közt éppen nem kívánatos volt Raithnak a kelet-európai kérdéstről szóló gondolatgazdag tanulmánya. Mivel a folyóirat avval a bevallott szándékkal nyúlt ehhez a problematikához, hogy a vitás kérdéseket az érdekelt népek bevonásával kell megoldani, nem találkozhatott a befolyásos hazai uralkodó körök helyeslésével és ezért Raithnak előbb csak Párizsban sikerült kiadnia írását az *Europe* gondozásában, 1926-ban. Magyarországon egyetlen kiadó sem merte önálló publikációként megjelentetni. A Franciaországban nyomott példányokat maga Raith hozta be Magyarországra a *Magyar Írás* VII. évfolyama különszámaként, *Keleteurópa — ismeretlen föld* címen. A mottóként választott Ady-idézet: „Hiszen magyar, oláh, szláv bánat — Mindigre egy bánat marad” és a folyóiratban tudósoknak és politikusoknak ajánlott közlemények is mutatják a szerkesztő célját és a követett irányt. Végül, már a bevezetőben, ő maga is világosan vall erről:

„Az utóbbi évek folyamán mind erősebben az a meggyőződés alakult ki, hogy Magyarország sorsa nem a nyugati, hanem a keleti kérdés jövőbeli kialakulásától függ. A világpolitikában vezető szerepet játszó népek és nemzetek (nyugat-európaiak) helyzete a háború óta erősen megrendült s a gyarmatbirodalmak elvesztésével másodrendűvé fog válni. Velük szemben Kelet-Európa népeinek, amelyek még csak nemrég jutottak el a tulajdonképpeni nemzeti élethez, lesz döntő szerepük az európai életben. De ez csak akkor fog megtörténni, ha Kelet-Európa népei végre rájönnek arra, hogy nem az ellenségeskedés, hanem a közös érdek felismerése az, ami elvezetheti őket a jobb jövő felé”.

Hét fejezetben foglalkozik Raith a Kelet-Európára vonatkozó kérdéskörrel. Figyelembe veszi azokat a szociológiai, történelmi, művelődési és pszichológiai aspektusokat, amelyek meghatározták és befolyásolták Kelet-Európa helyzetét a múltban. Az utolsó fejezetben már a konkrét békés európai jövőről elmélkedik, amelyet elképzelése szerint, három konföderáció biztosítana:

Balkáni állam-szövetség,  
Magyarország népeinek uniója,  
Orosz államszövetség.<sup>4</sup>

Úgy gondoljuk, érdemes közelebbről megismerni Raithnak azzal az elgondolásával, amely a kelet-európai népek életközösségének a lehetőségével és az oda vezető úttal foglalkozik. Világosan beszél erről a *Magyar Írás* első számának a vezércikke: *Kultúra, fajiság és irodalom*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Raith Tivadar*: A keleteurópai kérdéstről. *Magyar Írás* 1927. VII. 2. Különszám: I. Amikor az ellenségek testvérre találnak egymásban, 1914. — II. Apró téglák, amelyekből egy igazi tudós pompás palotát építhetne (építkezés, bútorzat, népművészet, zene tánc). — III. A történelmi és földrajzi okok Kelet-Európa kialakulásában a X. sz.-ig. — IV. A tatárjárás és a török hódítások hatása Kelet-Európában. — V. Kelet-Európa a törökök kiűzése után. — VI. A nagy háború hatásai Kelet-Európában. — VII. Milyenek kellett volna lennie Kelet-Európa igaz békéjének?

<sup>5</sup> *Raith Tivadar*: Kultúra, fajiság, irodalom. *Magyar Írás* 1921. „Ha az egyes kultúrák legjellemzőbb vonásait összehasonlítjuk a kultúrát létrehozó nép, vagy faj jellemvonásaival, úgy megegyező vonásokat fogunk találni. Ez különben természetes is, mert hiszen a kultúrát a nép, vagy a faj hozza létre s így abban mintegy önarcképet rajzol magáról. (A fajt nem mint etnikai csoportot tekintem, mert ma már etnikailag tiszta faj egész alacsony kultúrájú törzsek kivételével nincsen. A faj kritériumaként az évszázados együttélés következtében kifejlődött belső, érzelmi kapcsolatot tekintem, mert ennek egy sajátos kultúra kialakításában

A „kultúra és fajiság” összekapcsolása egy másik meggyőző és bűvös terminusra emlékeztet bennünket. Németh László a korszellem hatása alatt írt filozófiai elmélkedéseit *A minőség forradalma* címmel látta el (Magyar Élet kiadása, 1940). A *Debreceni Kátéban* magyarázza meg, hogyan kell értelmezni az ő „faj”-felfogását. Az „új nemességének”, a lélek nemességének s morális imperatívuszát érti rajta. Itt a faj nem „embertani fogalom”, hanem etikai. Ezért hangsúlyozza, hogy „összeegyeztethető a nemzeti kiegyenesedés és a nemzetközi összeilleszkedés eszméje”. Egészen új felfogást tanúsít a határok revíziója kérdésében is. Németh ezt mondja: „Minél súlyosabbak leszünk, annál közelebb csúszik felénk a szövetség súlypontja . . . Határainkat befolyásunkban kell kitágítanunk; ez az igazi revízió.”

Németh azonban más cikkekben is, például Arne Novák irodalomtörténeti kézikönyvéről szóló recenziójában<sup>6</sup> kifejtette felfogását a „fajiságok” tartalmáról, azaz kulturális értelemben vett erkölcsi tulajdonságaikról, amelyek minden népre sajátosan jellemzők: „A nemzetek erőnyeikkel nyúlnak föl a nemzetközibe . . .”

Jellemző azonban, hogy Németh Kelet és Nyugat közvetítőit látja a magyarokban, de úgy vélekedik, hogy nemcsak az a küldetésük, hogy összekötő híd legyenek, hanem hogy falat is alkossanak minden olyan támadással szemben — jöjjön az nyugatról vagy keletről —, amely belsőleg idegen a magyar illetve a közép-európai társadalmi és kulturális fejlődés természetes adottságaitól.

A benső, sajátosan lelki integrációról való felfogás azonban nem volt egyedülálló, ellenkezőleg. Annyira elterjedt volt, hogy nem lephet meg Schöpfung hasonló, *Nemzedékről* című cikke (*Magyar Írás* 1921. 1. sz.), amelyben azt mondja, hogy a szellemi élet fejlődése örökös staféta, örökös futás az ismeretlen cél felé. Bizonyítja, hogy amíg a sportban minden staféta önkéntesen adja tovább megbízatását, nemcsak fegyelemből, hanem azért is, mert már elfáradt, addig a kulturális életben a stafétát nemegyszer erőszakkal kell átvenni nemzedékről nemzedékre. Állandóan tart itt a meg-megújuló küzdelem.<sup>7</sup>

---

a külső, típusbeli hasonlóságnál sokkalta nagyobb szerepe van.) . . . A közösségnek az egyénre gyakorolt hatása szemlélhetővé válik akkor, ha az egyén gondolatait és érzéseit kifejezi, vagyis, ha művész. Nagy művész azonban csak az lehet, aki a közösség életét éli. . . A legnagyobb emberábrázoló példája igazolja ezt. . . Miért? Azért, mert emberileg nagy csak az lehet, aki a saját kultúrájában is nagy. . . De a kultúrákat nem választják el áthághatatlan kínai falak egymástól. Eleven kölcsönhatás állapítható meg az egyes kultúrák között . . . ez a kölcsönhatás nem jelent egyszerű másolást vagy utánzást, hanem csak kiegészülést. . . Az idegen kultúrák sajátos eszmevilága azonban új perspektívát nyit, új horizontokat tár fel s megakadályozza a kultúrák elsékélyesedését. Az idegen kultúrák tehát nem támadják meg annak a kultúrának sajátos jellegét, amelyre hatnak, csak gazdagítják annak érzés- és gondolatvilágát. Alakítólag — de nem átalakítólag —, mert ezek az eszmeáramlatok szellemünket tágitják, szemünket új színekben élesítik, de a szívünk az mégis, mindhiába, azokért dobog csak, akikkel egy a sorsunk. . .”

<sup>6</sup> Németh László: *A minőség forradalma*. 1940. Arne Novák cseh irodalomtörténete. 173—176. „. . . Annál gyakoribbak ebben az irodalomban az életbölcsek realisták, a falusi magányukban kotló, vad-filozófussá érő kisnemes vagy parasztfiúk, a világjáró polihisztorok, a nyelvész költők s a könyvtárakból kibúvó regényírók. A nemzetek erőnyeikkel nyúlnak föl a nemzetközibe, s a pusztán tény, hogy az Európában utazgató csehnek Comeniusra, nekünk pedig Petőfire kell hivatkoznunk, egy összehasonlító jellemrajz rövid foglalata.”

<sup>7</sup> Említsük meg ezzel kapcsolatban *Walker Stafeta* c. szép költeményét (1919), amelyben a költő a két gondolat viszonyát fejezi ki: hadd törjön és rohanjon előre az ifjúság, de számoljon azzal is, hogy ő átadja majd egyszer a stafétabotot — küldetését — annak, akinek az van rendelve, hogy tovább fusson.

Schöpflin azt bizonygatja, hogy ez természeti törvény: „Csak kettőt volna szabad gyűlölni: a terpeszkedő tehetségtelenséget és a prostituáló lelkiismeretlenséget, mert ezek burjánzása rontja az irodalmat, a közízlést és a közerkölcsöt. Csak a rossz író destruktív.” Schöpflin értékeli a *Magyar Írásnak* azt az igyekezetét, hogy a tehetséget a bátorsággal, becsületességgel köti össze, és áthidalja a mesterséges akadályokat, amelyek — a kultúra rovására — elválasztják az idősebb nemzedéket a fiatalabbtól.

E tételnek mintegy az igazolását tartalmazza Raith felhívása a fiatal nemzedékhez: „Most megindulunk mi fiatalok”.<sup>8</sup> Nyilatkozatában, amely egyúttal az egész csoport programja, feltűnően uralkodik a szentimentális, egzaltált stílus, az, amelyik azonos az ismert „mindenki testvér, megváltó” expresszionista hangulatokkal és nagy hatással volt a Tanácsköztársaság bukása után idehaza maradt magyar intelligenciára, míg a kevésbé szentimentális hatás alatt álló emigránsokat több aktív áramlat érte. Bizonyításul hadd idézzük a következő mondatokat: „Minden pusztuláson és nyomoron át, hittel és bizalommal a Jövőbe. Az Emberért. Magyar szívünk dobbanására ezer szív dobbanása felel. A világ minden tájékáról. Mi hallgatjuk üzenetüket . . .”

Tanulságos megemlíteni ezzel kapcsolatban, hogy hasonlóan szentimentális beállítottságú volt a korabeli cseh *Host* irodalmi csoportjának programja is (*Naše naděje, víra a práce. Host* 2. 1922—23.):

„ . . . A művészetben költői primitívizmussal akarunk szólni, mert ez fejezi ki legjobban szándékunkat, hogy munkánkat a lehető legbecsületesebben és legtisztábban végezzük, ez fejezi ki legteljesebben a szív ragaszkodását a szívhez, az ember őseredeti élményeit és érzéseit. Következésképpen elhatároljuk magunkat a túlkultúráltságtól, a dekadenciától, a mesterkéeltségtől és a racionalitástól, mindattól, ami nem viseli magán az ember, az egész világ izzó érzelmvilágát és eltéphetetlen kapcsolatukat . . . A világ az emberben és az ember a világ szívében . . . Íme, ez számunkra a valóság megismerésének a lényege . . . A középpont a szív . . . Keressük a szívet! Teremtsük meg! Adjunk szívet a világnak! A világerők harcát alakítsuk át a valóság új, egyszerű képévé! . . .” (Brno, 1922. szept. 1.)

Az erőviszályok eme érzetének és az ebből eredő bizonytalanság, a „biztos támpont” elvesztése érzésének a szociológiai gyökereit mindenekelőtt az első világháború megrázó élményében kell keresnünk. Az erők teljes összeütközése — majdnem egy egész európai nemzedék kölcsönös legyilkolása, amely lényegében, ösztönösen már a bizonyosságra áhítozott — a huszadik század emberének zűrzavaros érzését hozta létre. Így alakult ki az a hatalmas, főképp a háború utáni erőfeszítés, amely arra törekedett, hogy új társadalmi alapot találjon, melyen a művészek újból emberként találkozhatnak egymással.

Ugyanennek a problémának szentelte a *Magyar Írás* egy tanulmányát, amelyet *A modern ember gyökértelensége* címen Kálmán Sándor írt. (*Magyar Írás* 1924. 4. sz.) Emeljünk ki két fő gondolatot, mivel ezek közép-európai összefüggésben sem voltak elszigeteltek. „Ma nincsenek fix pontok, amire a kereszténységhez hasonló nagy, életerős épületet emelni lehetne, nincs lelki bázis, ami az akcióhoz és a munkához a hitet megadná, de vannak rövidlátó és rövidlejárátú irodalmi programok és vannak misztikus szimbolikái a metafizikának . . . Nincs viszony és arány, mert bizonyosságaink negatív bizonyosságok, nincs értékelés, mert értékeink fiktív, labilis értékek . . .” A kereszténység ezen értékeinek elvesztése fölötti érzésen kívül a szerző másik döntő momentumként jelöli meg a háború utáni emberiség kialakulásában az új

<sup>8</sup> Raith Tivadar: Most megindulunk mi fiatalok! Magyar Írás 1921. I. 1. 137.

kor hitének, a szocializmusba vetett hitnek a megrendülését. „Ma már nem lendítő művészi energia a művészetben a szocializmus. A szocializmus ma már eléggé megállapodott, élesen körülhatárolt és köztudattá lett szociális faktor életünkben. Ahhoz, hogy új, termékeny formákra szuggerálja a művészt, ő sem adhatja már meg a művésznek az aktív világnézetet a tömegekről . . . Ami benne aktív és világnézet ugyanis, az ma már túlságosan és maradék nélkül intellektualizálva van mindnyájunk számára.”

Ámde e tekintetben sem volt a magyar szerző egyedül. Hasonló következtetésre jutottak más kortárs európai művészek és kritikusok is. Nem idézhetjük valamennyit, csak két példát ragadunk ki, amelyek bizonyítják, milyen nagy volt a háborús nemzedék csalódása, amely, bár bonyolultan és csaknem ellenkező tételekből kiindulva, azonos következtetésekre jutott.

A Kassák folyóirataiból a magyar olvasók előtt is ismert Ivan Goll *Der Expressionismus stirbt* című német nyelvű cikkében, amelyet a többnyelvű *Zenit* c. avantgarde folyóirat közölt (Zágráb 1921. 9. sz.) támadja a „jó emberbe” vetett szentimentális, naiv hitet. A háború utáni Németország fejlődéséről fejti ki nézeteit: „Expressionismus war eine schöne, gute grosse Sache. Solidarität der Geistigen. Aufmarsch der Wahrhaftigen. Aber der Resultat is leider, und ohne Schuld der Expressionisten, die deutsche Republik 1920 . . . Jawohl, mein guter Bruder Expressionist: das Leben zu ernst zu nehmen, ist heute die Gefahr. Kampf ist zur Groteske geworden . . . Das Nachte Leben ist besser, will sagen: wahrer als du”\* — fűzi hozzá Goll, aki Franciaországban a háború idején látta, hogy az emberek nemcsak hogy nem lettek szentimentálisok, hanem még jobban felfigyeltek a közelgő eseményekre . . . „Neue Länder rufen hinterm Ural, hinterm Balkan, hinter allen Ozeanen ihren Willen zum Leben, zur Kraft. Junge Länder, Junge Männchen. Ihr erstes Wort an uns ist elektrisch.”\*\*

Hasonló kiáltás csendül ki egy másik jelentős korabeli dokumentumból, amely „a mi emberünk” barbár erejének „expanziójáról” ad tanújelet (Ljubimir Micič: *Zenitizmus. Út*, Novi Sad 1923. ápr. 15.).

A korabeli magyar avantgarde folyóirat, az *Út*, amelyet 1923-ban Újvidéken szerkesztett Csuka Zoltán, *Vesztőhely* címmel közölte e nemzedék életérzésének kifejlődését.

Láng Árpád *Humanizmus* című költeményében óva int a modern idők szentimentalizmusától, amely elpalástolja a modern kor „új szentháromságát”: a tuberkolózist, a szifilisz és a hisztériát.

Nagyon tanulságos figyelemmel követnünk az „ember”-fogalom dimenzióinak és árnyalatainak különös változását, mert ez sokat árul el az ember helyzetéről a háború, illetve a forradalom utáni időszakban. Elég követni a magyar avantgardista vonalat: Kudlák Lajos (*Ma* 1920. V. évf. 3. sz.) *Képmutatás* c. versében így kiált: „Homo domesticus . . . Ember! Kösd felmagad!”; Barta Sándor a legreménytelenebb évben, az „oroszhétség” idején született *Jaj* c. költeményében (*Ma* 1922. VII. évf. 4. sz.) ironiával leplezi az irreális

\* Magyarul: Az expresszionizmus szép és jó dolog volt. A szellem szolidaritása, az igazság felvonulása. De sajnos az eredmény — az 1920-as Német Köztársaság. Igen kedves expresszionista testvérem: az életet komolyan venni ma veszélyes. A harc groteszkké válhat . . . A mezítelen élet jobb, mondhatnám igazabb, mint te.

\*\* Magyarul: Az Uralon, a Balkánon és az óceánokon túl új országok kiáltották ki az élethez és erőhöz való akaratukat. Fiatal országok, fiatal emberek. Hozzánk intézett első szavuk felvillanyoz.

illúziók megghiúsulása feletti kétségbeesését; Forbáth Imre pedig a *Szélképekben* (Ma 1922. VII. évf. 4. sz.) a szolgálai embert „gyilkossá emeli fel”:

Az emberben gyilkos vágyat állati bánatot  
farkasfogakat orgonál.

Ugyanebbe a hangnembe illeszkedtek bele Szalai Imre és Sükösd Ferenc versei, amelyek a *Magyar Írásban* jelentek meg. Szalai az 1924 decemberében Brnóban keltezett, de csak 1926-ban megjelent (*Magyar Írás* VI.) *Szenet!* című versében így vall:

Most jéghideg és csupasz a lét, de  
enyém az üvöltés: szenet!

Sükösd egyik költeményében (*Mi vagyunk a világ világossága. Magyar Írás* VI. 1926.) a gőggel az önkínzó iróniát állítja szembe, a bizonyosság érzését a bizonytalannal, az erőt a tanácstalansággal: „Mi vagyunk a világ világossága! Találgatom merre menjek...” Másik verséből, a *Szomorúságból* (*Magyar Írás* 1926. VI.) a bizonytalanság hangulata szól:

Nehéz időben fogadkoztam, segedelem nélkül,  
mint egy gonosz,  
lány szemmel, mint a gyermek,  
titkokkal, mint egy isten, akit rejtegetnek  
nem látható kezek...

Akaratlanul az jut eszünkbe, hogy Jiří Wolker költészetében is található hasonló törekvés. A *Már három napja járom az erdőt* (Tři dny už po lese chodím...) és a *Hová megyek?* (Kam půjdu?) c. verseiben találkozunk azzal az életérzéssel, sőt azzal az erőfeszítéssel, amely az emberi sors új biztonságát és értelmét igyekszik kialakítani. Ez az analógia is alátámasztja véleményünket, hogy a magyar avantgarde inkább Wolker és a DAV-csoport társadalmi kereséséhez állt közelebb, mint a cseh poetistákhoz.

A két háború közti időszak neves cseh polgári irodalomkritikusa, František Götz *K filosofii a estetice nového umění* (Az új művészet filozófiájához és esztétikájához) c. cikkében (*Host* II. 1922–23. 22–31.), mint Kálmán Sándor a *Magyar Írásban*, két alapvető filozófiai tendenciát különböztet meg:

1. Az új művészet homocentrizmusát, amely inkább a „szív” közbenjárásával, intuícióval, ösztönösséggel fordul az ember felé, tehát a világ emberi felfogásának zászlóvivőjeként, és így szeretné megszerezni az új bizonyosságot: „A (szociális) igazság eme felfogásában fejeződik ki aktivizmusa és társadalmi elkötelezettsége. Minden világértelmezés egyidejűleg racionalizálás is, a világ és az élet megjavítására irányuló akarat felhalmozása, felhívás közös cselekvésre...”

2. Götz megállapítja: „Ma már mindenütt kivehető a marxizmus válsága... ma már a szocializmus új formáját kell kialakítani. A marxizmus bizonyára jó volt a proletárok akaratának megvalósítására régen, fél évszázaddal ezelőtt... Ma az élet más, új arcot öltött, sokat megvalósított abból, amit a marxizmus kezdett el, gazdagították az európai orosz forradalomban és az egész világ szociális mozgalmában szerzett harci tapasztalatok... Az ember gazdasági felszabadulására irányuló egyetemes vágy továbbra is hat, de új árnyalatokban és megjelenési formákban...”



A két világháború közötti időszakban élt nemzedék nagy többségének e közös életérzése — népre és nyelvre való tekintet nélkül — olyan jelenséghez vezet, amely közelebbről megvizsgálva mélyebb összefüggést és jelentőséget mutat, mint amilyent korábbi résztanulmányainkban neki tulajdonítottunk. Példaként említhetjük meg, hogy a két háború közti időszakban csaknem valamennyi közép-európai országot elárasztott az ankétláz. És nem is kétséges, hogy az ankétnak nagy jelentősége van, különösen szociológiai szempontból: az anként megbízható, hiteles dokumentuma a kor forrongásának és gondolati erjedésének. Persze az is igaz, hogy az ankétek gyakran csak szelepei voltak olyan égető kérdéseknek, amelyeknek megoldása ugyan több mint időszerű, de ugyanakkor népszerűtlen volt.

Ha áttanulmányozzuk a két világháború közti időszak kulturális folyóirataiban közzétett óriási anyagot, arra a meggyőződésre jutunk, hogy már mennyiségüket és tartalmukat is a kor váltotta ki, a kor volt terhes olyan problémáktól, amelyek társadalmi megoldások után kiáltottak. Ezért is az ankétek többségének iránya azonos volt: a kulturális világ jelentős tényezőihez fordultak és választ vártak azokra a kérdésekre, amelyek az egész Európára vonatkozó aktualitásukban megegyeztek. De ha különbséget akarunk tenni köztük, két fő csoportra oszthatjuk őket: olyanokra, amelyek az egész európai szellemi válságra vonatkoztak, és olyanokra, amelyek a háború utáni művészet helyzetét ebben a szellemi válságban keresték. A „művészeti ankétek” még tovább osztódtak és inkább részproblémákra specializálódtak. A cseh és szlovák sajtóban épp úgy, mint a magyar folyóiratokban megalapozott viták folytak a modern színház helyzetéről és az új filmművészetről, építészetről stb.<sup>9</sup>

Az egész, világméretű szellemi válsággal anké formájában először Gömöri Jenő Tamás folyóirata, a *Tűz* foglalkozott. Nemzetközileg is volt jelentősége és visszhangja.<sup>10</sup> Már az *Induló* című bevezetőben, amelyben Gömöri válaszol Rázus *Magyar költőknek* című versére, hangoztatja:

„Az emberi kultúrközösség érzése a legnagyobb és legnemesebb emberi érzések egyike, túl fajokon, nyelveken és határokon, mindig háborúk és forradalmak után kap leglobogóbb lángra a legjobb lelkekben . . . Együtt élünk, fizikailag együtt élünk a szlovák és cseh néppel. Kell, hogy a béke érdekében és kultúránk termékenyítő kölcsönhatása érdekében, valamint az emberi kultúrközösség szolgálatában: lelkileg közelebb érjünk egymáshoz . . .” (*Tűz* 1921. nov. Pozsony)

Ez az állásfoglalás csak megerősíti véleményünket, hogy a művészeti csoportok közül, amelyek az Osztrák—Magyar Monarchia szétesése után kötelességüknek tartották, hogy az új feltételek között új szellemben közös kulturális közeledést kezdeményezzenek a szomszéd népekkel, azok voltak legaktívabbak, amelyek az új államokban alakultak. Hasonló „nemzetfölötti” irányzatot képviselt kulturális fórumon egy másik magyar haladó folyóirat, az Újvidéken, Csuka Zoltán szerkesztésében megjelenő *Út*. Mint 1921-ben Gömöri Pozsonyban, úgy fogott hozzá Csuka Újvidéken egy rotációs formátumú magyar folyóirat kiadásához, és ebben nemzetfölötti kultúra hirdetésére

<sup>9</sup> E viták közül megemlítjük: Ma IX. 1924; Magyar Írás VI. 1926; Mladé Slovensko 1928; Most I; U Blok 1937.

<sup>10</sup> Részletesebben l. *Jaroslava Pašaková*: Gömöri Jenő és a Tűz. Irodalmi Szemle IX. 1966. 15. sz.

vállalkozott: „Nemzetfölötti és az új kultúráért folytatott harcban egy táborba tömöríti az új írókat és művészeket.”

Ahogy Gömöri számára fontos volt, hogy a *Tűz* köréhez kapcsoljon szlovák kulturális tényezőket (ami Rázus, Krčmery és mások esetében sikerült is), Csuka a korabeli jugoszláv művészek felé fordult, és főként a legmodernebb balkáni avantgarde irányzat, a zenitizmus érdekelte. De nemcsak cikkeket közölt a zenitizmusról, hanem olyan eredeti magyar közleményeket is, amelyeket ez a balkáni „új művészet” erősen befolyásolt. Például Csuka *Új költőknek* c. verse erősen zenitista — és egy kicsit talán kassáki is.<sup>11</sup>

Vannak bizonyítékaink arra, hogy a zenitizmus olyan avantgarde irányzat volt, amely felébresztette nemcsak a nyugati művészek (pl. az idézett I. Goll), hanem a cseh folyóiratok érdeklődését is. A *Host* II. évfolyamának második száma például *Zenitizmus* címmel közöl egy G. V. aláírású cikket. Megtudjuk belőle, hogy „a zenitizmusban sok olyan nyugat-európai művészeti koncepció követhető nyomon, amelyek kölcsönösen ellentmondanak egymásnak . . . A zenitistákat elkábítja a hódító ipari fejlődés (ez már a futurista civilizamus utóhangjának rezgése) . . . itt azonban ugyanakkor ellenállás is mutatkozik az európai álkultúrával és primitivista irányzatokkal szemben.”

Végül Micič *Zenitizmus* c. kiáltványában világosan ki is mondja: „Rombolni a kort és új időt teremteni . . . Elmúlástól titeket csak a magasba ugrások tudnak megmenteni. Legmagasabb feszülések csúcsa a Zenit. A Meztelen Ember barbárerejének expanziója: Zenitizmus.”

Még ha Raithék *Magyar Írása* nem törekedett is, hiszen a hazai viszonyok között nem is törekedhetett hasonló „magasba ugrásokra”, mégis megkísérelte teljesíteni hivatását a Nyugattal szemben. Főképpen a *Franciaország vallatásának* elnevezést anékét alkalmával (*Magyar Írás* 1926. VI. 4.), amely a *Tűz* ankétja irányához hasonlóan, a háború utáni Európa kulturális lehetőségeit tartotta szem előtt. A *Magyar Írás* ezt a három kérdést tette fel:

1. Milyennek látja ma Ön Európa lelkiállapotát? Válságban van-e Európa, vagy sem?

2. Ha válságban van Európa, melyek ennek a válságnak tünetei, s milyen utak vezethetnének — az Ön véleménye szerint — egy új fejlődéshez?

3. Mi az irodalom szerepe, s különösképpen a francia irodalom szerepe ebben a válságban?

További érdekes vállalkozásnak tekinthető Raith Tivadarnak a *Partisans* c. nemzetközi szemle (*Revue coopérative internationale, organe mensuel du groupe Partisans, secrétaire général Nicole Briggs*)<sup>12</sup> szerkesztőségével kötött megegyezése alapján megjelent francia szám; a folyóirat egész karakteréről és irányáról jellemző bizonyítékot adnak itt. Ez a szám tartal-

<sup>11</sup> Csuka Zoltán: *Új költőknek*. Út, Novi Sad 1923. ápr. 15.

„Bennünket egytestvér  
százszorososan egybekovácsolt az idők zivatarja,  
mi dolgozunk,  
mint bányász vájja a földet,  
mint a favágó a maga rönkjeit fejszézi:  
mi az új igéket faragjuk . . .”

<sup>12</sup> „Raith Tivadar a Partisans című francia avantgarde revüvel megállapodást kötött, melynek értelmében a Partisans és a Magyar Írás május hó folyamán együttes számot fognak kiadni. A lap a Magyar Írás íróit fogja hozni Marcel Largeaud és Gara László fordításában Párizsban, mint a Partisans magyar száma, Budapesten pedig a Magyar Írás francia száma fog megjelenni.”

mazta a magyar költők és írók műveit (pl. Illyés Gyula *Anna c.* költeményét, melyet Marcel Largeaud és Gara László fordítottak franciára).

A vezércikkben olvashatjuk Raith lírai hangú beszámolóját a *Chantres nouveaux dans le cimetière hongrois* patetikus cím alatt. A szerző 1918 óta elemzi fokozatosan, miként folytak le azok az események, amelyek Magyarország helyzetét a háború utáni európai viszonyok közt kialakították.

Az 1922–25 közötti éveket az intellektuális és erkölcsi válság megnevezéssel illeti. Amint már rámutattunk, nem véletlen, hogy éppen Raith lépett fel az adott helyzetben Kelet-Európáról szóló tanulmányával. Jól látja, hogy Magyarország jövője — éppen a nyugati világgal való összehasonlításban, amelyhez erős múltbeli szálak fűzik — a kelet-európai problémától függ. A francia szám vezércikkében is hangsúlyozza, mennyire fontos „la solution des problèmes de l'Europe Orientale”.<sup>13</sup>

Persze, mivel az idő egy napirenden levő kérdést sohasem old meg elég gyorsan és kielégítő módon, a két világháború közti időszakban szaporodott az olyan ankétok száma is, amelyek figyelmüket a szocialista kultúrára és annak problémáira irányították.

A *Most* ankétjában az irodalom jövőjéről (*O literárním přístí, Most* 1921. I. évf. 8–9., 105–114.) különösen két kérdés hívja fel figyelmünket:

1. Hogyan vélekedik Ön mai legfiatalabb nemzedékünk törekvéseiről, miként jelentkeznek ezek művekben? Milyen feladatokat kellene vállalniuk az idősebb nemzedékeknek?

2. Szükséges-e, hogy az idősebb és fiatalabb nemzedék viszonya harcias legyen, avagy lehet bajtársiasan együttműködő?

A szerkesztőség különösen Wolker „provokatív” tételére utalt: „Nekünk az új művészet osztályművészet, proletárművészet és kommunista művészet”. (*Var* 1922. 9. sz.)

Az ankétra számos idősebb (Dyk, A. Novák, sőt F. X. Šalda is), fiatalabb (a Čapek-fivérek, J, Hora, O. Fischer) és legifjabb (Wolker, Seifer, Piša) művész válaszolt. Még ma is tanulságos Šalda állásfoglalása:

„... Az életet a művészet kifejezi, alakítja, formálja, de nem oldja meg... A művészi alkotásnak mindig az a vágya, mindig annak kell vágyának lennie, ... hogy egyre több életet hódítson meg, egyre többet és többet sűrítsen egybe, egyre mélyebbre hasson... Aki megengedi az irodalomnak, hogy gondolkodjék és ítéljen, az a mi szerény cseh viszonyaink közt is ellenőrizheti e fejlődési törvényt... És így az, aki szélesebb irodalmi látókörrrel rendelkezik, nem fogja Wolker evangéliumát egészen újnak, és a forradalmat teljes és gyökeres forradalomnak tekinteni, ellenkezőleg, Wolker és társai törekvéseiben zseniális elődöktől örökölt ötletek és gondolatok továbbvitelét látja.”

Šalda itt világosan kifejtette azt, aminek Nyugat-Európában tudatára ébredt például Paul Valéry, aki a *Correspondent c.* folyóirat ankétjára így válaszolt 1928-ban:

<sup>13</sup> *Raith Tivadar*: *Chantres nouveaux dans le cimetière hongrois*. Magyar Írás 1926. IV. 4. „... Réaliser ces projets dans les abîmes de la misère et dans un milieu tendu dans une direction rétrograde, n'est pas oeuvre facile. Le conservatisme de l'opinion publique ne favorise pas de semblables efforts. Pourtant, ils progressent... Et si notre appel trouve un écho dans les âmes françaises, notre effort n'aura pas été en vain. Car il faut chercher enfin la voie de la Justice, la voie de la Vérité, la voie de l'Égalité parmi les hommes. C'est avec ce sentiment que nous saluons la France jeune, nos frères de l'autre extrémité de l'Europe, qui luttent, eux aussi, pour le même Idéal. Et nous savons bien qu'ils nous comprendront. Car les chagrins sur les bords du Danube ne sont pas tellement autres aux rives de la Seine...”

„A gazdasági válság teljes mivoltában észlelhető, az intellektuális válság azonban szubtilisebb és már jellegénél fogva is magán viseli a legámítóbb látszatot (hiszen a képmutatás birodalmában megy végbe); ez a válság nehezen ragadható meg a maga igazi lényegében, igazi fázisában. Senki sem tudja még, hogy mi lesz holnap az irodalomban, a filozófiában és az esztétikában élő és mi lesz halott. Senki sem tudja még, hogy milyen gondolatok és milyen kifejező eszközök kerülnek veszteséglistára . . .”

Ugyanebben az időben E. B. Lukáč így elmélkedik, részint Valéry nyilatkozatáról, részint a hazai viszonyokról: „Nálunk is, s nem csupán Csehszlovákiában, néhány különböző életszemlélet és világnézet küzd egymással, sajátos keverékké gyúrva egymás elemeit; átéli a múltat és előre vetíti a jövő — a holnap — feltételezett képét; egymás mellett folyik a legnyersebb individualizmus és a legmakacsabb kollektívizmus.” (E. B. Lukáč: *Kriza slovenskej literatúry. Mladé Slovensko* 1928. 2. sz. 1—4.)

Tíz évvel a *Host* folyóirat és három évvel a *Mladé Slovensko* után a *Levá fronta* indított ankétot (1931—32. II.), amelyben Bedřich Václavěk *Az író és a kor, a szabadság és a diktátum* (Spisovatel a doba, svoboda a diktát) c. elmélkedése nyomán ezt a kérdést teszi fel: „Ismer-e a mai társadalom fejlődésében olyan utakat, amelyek eltávolíthatnák a válságot, vagy elvileg új módon oldhatnák meg azt?”

Talán Vladislav Vančura válaszolt a legérdekesebben: „. . . A dolgozó értelmiségiek a kommunista párthoz tartoznak. Úgy vélem, hibát követ el mozgalom, amidőn különbséget tesz fizikai és szellemi munka közt.”

Ezen az ankéton Ludwig Renn német író azt a hitét fejtette ki, hogy a szocialista jövő útja nemcsak az egész dolgozó emberiségnek lesz hasznára, hanem „lehetőséget is ad az egyéneknek, hogy a munkásosztály kebelében fejlődhessék.”

A *Magyar Írás* is ankét formájában hangsúlyozta az európai válság tüneteinek megállapítását és a válaszokban csupán a kivezető utakra tett javaslatok különböznek. Henri Barbusse úgy gondolta, hogy a szellemi területen megnyilvánuló európai válság azt igazolja, amit a művészettörténelemben évszázadok folyamán feljegyeztek: „. . . Nincs vezető gondolat . . . A jövő fejlődés csak egy nagy megújítás által történhetik meg, amely újra egységet és összetartó erőt hoz ezekbe a különböző törekvésekbe . . .” — Jean Cocteau: „Minden válság. Azt sem tudom, miért dolgozom, amikor oly nagyon vágyom a hallgatásra. Új erők borítják el a világot, s ebből ered a rendetlenség vagy egy új rend, amelyet neveléses lenne emberi számítások tárgyává tenni.”

— Jean Cassou: „. . . Háborúink, forradalmaink, viszályaink nem fogják létezésünket és azt a méltóságot bizonyítani, amelyet nekünk viselni kellene ezen a földön. Legigazibb megkülönböztető jelünk szellemünknek érdek nélküli, remény nélküli aktivitásában van . . .” A háború utáni nemzedékről a legélesebb kritikát a Romain Rolland-tól alapított *Europe* c. nemzetközi folyóirat szerkesztője, Léon Bazalgette mondta:

„Ha Európa férfias és cselekvő részére gondolok, rögtön a volt katonák milliói jelennek meg előttem. S így nem csodálkozhatom többé Európa erkölcsi és szellemi nyomorán. Íme a fiatalok, akik visszajöttek lázadozva, akiket gyötört a vágy, hogy megsemmisítsék mindazt, — egyéneket, érdekeket, feltételeket, világnézeteket —, ami őket ahhoz a vágóhídhöz vezette, ahonnan most visszajöttek. Semmit sem semmisítettek meg ők. Visszatértek a régi akolba, visszavonta őket a nyugalom és feledés szürkése, a jó öreg emberi gyávaság s az élvezetvágy a kegyetlen évek után. Az élvezetvágy emberi szükséglet. De a tisztaság érzeke, hogy takarítsunk, szintén emberi szükséglet. És ha nacionalista szempontból a vereség becületreméltóbb és termékenyebb, mint a győzelem, az emberiség szempontjából nem szabad vereséget szen-

vedni. Mert a mi vereségünk, a mi gyávaságunk bűze az, ami pestisessé teszi a háború utáni Európát . . . Sohasem volt olyan nagy szükség, mint manapság, valóban jó írókra. Alkotókra . . . akik dalaikkal, képeikkel, elbeszéléseikkel figyelmeztessék a lényegre a legtisztább és legnagyobb emberi méltóságáról elfelejtkező embert, akik, miközben elbájolnak, lelkesítsenek, fegyverezzenek fel . . .”

Többször rámutattunk már arra is, hogy milyen igaza volt a *Tűz c.* folyóiratnak, amikor Közép-Európában a *Clarté* törekvését kívánta követni és úttörő munkájával előkészítette a talajt a következőknek, a fiatalabbaknak, azoknak, akik a reális új kapcsolatok képviselői, „új arcú magyarok” lettek. A közép-kelet-európai problematikának a széles koncepciójú felfogásában a „Sarlósok” jutottak legmesszebbre, olyannyira, hogy felkellették nemcsak az akkori cseh és szlovák írók, publicisták, politikusok és folyóiratszerkesztők érdeklődését, hanem megvettették a mai kutatás alapjait is. Élő realizmusuk, demokratizmusuk, műveltségük, eredetük, valamint a leghaladóbb cseh és szlovák körökkel való együttműködésük szociális és kulturális területen állandó tájékozottságot biztosított számukra.

Így Václavek és Jilemnický *U Blok*-ja két részletes elemző tanulmányt tett közzé a szlovákiai magyar irodalomról. Az egyiket 1937-ben Morvay Gyula írta (*U Blok* 2. 200—202.), a másikat pedig 1938-ban Palotai Boris (156—160.). Mindkét cikk ékes bizonyítéka annak, hogy Šalda és E. B. Lukáč helyesen észlelték a szellemi szférának azt a keresztveződését, amely épp a háború utáni Csehszlovákia területén ment végbe. Itt is — a szlovákiai magyar irodalom keretében és összefüggéseiben — találkozott a régi az újjal, az individualizmus a kollektívizmussal . . .

Vizsgáljuk meg a két cikket, mint azon generáció két tagjának megnyilatkozását, amely a háború utáni Csehszlovákiában a kelet-európai kérdés illetve a Kelet-Nyugat viszony egyik megoldását kereste.

Palotai Boris jellemzi a két háború közötti magyar irodalom általános helyzetét. Értékeli az új prózát (pl. a Villon-szerű Szabó Bélát) és főképpen azt a lírát, amely egy „kisebbségi messianizmus” új élményéből kifolyólag keletkezett. Úgy gondoljuk, e meghatározást többször helytelenül értelmezték a nem magyar, de még a magyar körökben is. A messianizmust egészen más-képp magyarázták, mint ahogy azt maguk az akkori „messiások” értették. Ugyanis ez nem a Csehszlovákiához való viszony tekintetében volt valamiféle messianizmus, hanem épp ellenkezőleg. A demokratikus és kritikus szellem ezt a gárdát mindenekelőtt „saját” konzervatívainak táborával fordította szembe, a határon túli Magyarország felé irányultak. Ebben az értelemben kell felfogni a Sarlósok hagyatékát a jelenkor részére is (pl. a művészeti avantgarde kérdésében).

Palotai Boris *A szlovákiai magyar irodalom c.* cikkében elmondja, hogy

„1919 őszén a Budapestről Szlovákiába menekülő radikálisok erősen felbolygatták és megbontották a vidéki dilettantizmus poros légkörét. Az emigránsok a budapesti irodalmárok avantgarde csoportját képviselték, és így nem volt esoda, hogy ez a fővárosi kultúra emlőin növekedett avantgarde összeütközésbe került a halvérű vidéki irodalommal. A szlovákiai magyar irodalomnak ezt az időszakát az emigránsok és dilettánsok közti heves harc jellemzi. Ez a küzdelem nemegyszer nemcsak irodalmi, hanem politikai is. A háttérben politikai villámok cikáztak és ebben a viharos atmoszférában új törekvések bontakoztak ki, új csoportok alakultak, új világnézet született, s ez már magán viselte a szlovenszkóiség karakterisztikus jegyeit is, a regionalizmus szellemében. Eközben észrevétlenül felnőtt az új nemzedék, a »Bata-cipős magyarok« nemzedéke, ahogy találoan nevezték magukat. Ennek az ifjúságnak az élményei az államfordulat után kialakult helyzetből fakadtak, testi-lelki szükségleteiben egyre jobban alkalmazkodott a megváltozott viszonyokhoz, mert a változás nem bolygatott fel

benne semmilyen személyes emléket: a történelem egy fejezeteként fogadta el. Ezt a racionális, körültekintő ifjúságot már más törekvések jellemezték, mint az előzőt. Ezeket a fiatalokat kapcsolataik, temperamentumuk, életszínvonaluk és világnézetük a baloldaliakhoz sodorta, és a szlovákiai magyar irodalom csakhamar új színnel gazdagodott. Határozottabb arculatot nyert. Nem kötődött vérrrel és érzékeny idegekkel Budapesthez, hanem saját sejtjeiből igyekezett újjáéledni és osztódással szaporodni . . . A masaryki szellem, amely elől az új magyar nemzedék nem tudott és nem is akart kitérni, demokratikus érzést oltott belé . . . A szikrázó individualizmus helyét a szürke kollektívizmus foglalja el . . . A hivatástudat, a megváltás élménye, a kisebbségi ösztönözés és az ennek következtében létrejött társkeresés, a közönség meléngető érzése, lelkes igyekezet a szoros együvé tartozásra: mindez valóban talajt talált a lírai költészetben . . .”

Hasonlóan értékeli a szlovákiai magyar irodalmat Morvay Gyula is, bár a Sarlósok eszméi és alkotásai kritikussabb állásfoglalásra készítetik:

„. . . A szlovákiai magyar irodalom mindjárt a kezdetén megtalálta a maga tematikáját, azt, amely kiindulópontjául szolgált és mind a mai napig fejlődésének fontos mozgatója. A kisebbségi élmény Győry Dezső költői fellépésétől számítódik. Nem volt ez egyáltalán felfedezés, hanem reális kifejezése volt az itt élő magyar nép történelmi helyzetének. Ez az érzés alapjában véve különleges módon, Szlovákiára jellemzően fejlődött ki: nem volt benne semmi nyoma a szélsőséges politikai felfogásnak. Bátran állíthatjuk, hogy a szlovákiai magyar költők és írók közül három sem volt kifejezetten irredenta. A kisebbségi érzés azonban nem maradhatott meg tartós témaként, hiszen az itteni magyar nép egyre jobban belenőtt az itteni történelmi keretbe, és tematikájának egyoldalú felfogása végül is zsákutcába vezetett volna. A másik nagy élményt a szlovákiai föld, a szlovákiai magyar falu és annak népe szolgáltatta. Egységesen, ahogy ezek jelentkeztek . . .”

A továbbiakban Morvay nagyra értékeli Darvas Jánost és Vozári Dezsőt, akik igen tevékeny közvetítői voltak a szlovák—magyar irodalmi kapcsolatoknak. Forbáth Imrét reprezentatív modern költőnek tartja, rámutatva cseh—magyar kapcsolataira. Morvay a prózát is értékeli, mindenekelőtt Jarnó Józsefet, aki a szlovákiai magyar írók közt „az első öntudatos baloldali író. Vele csúcsosodik ki a mi szocialista irányú irodalmunk, amely az utóbbi időben izmosodik.” — „A Masaryk Akadémia köré csoportosult írók közül legalább Sellyei Józsefet meg kell említenünk . . . Szlovákiában teljesen új irányt, új írásmódot jelent, csak az a hibája, hogy kissé szétdarabolja a szoros kompozíciót.”

Morvay saját magát is ebbe a vonalba sorolja: Forbáth—Szenes—Sellyei—Morvay. „Ime, ez témánk rövid keresztmetszete. Mindez innen fakad, s azért biztató, mert Szlovákiából Prágán át Nyugat és Kelet felé tekint, az emberiség óceánjának irányába.”

\*

E néhány adalék közlésével arra törekedtem, hogy felhívjam a figyelmet egy-két olyan mozzanatra, amelyek épp úgy vonatkozhatnak a kelet-európai kutatásokra, mint a tágabb értelemben vett komparatistikára:

1.) Amikor kelet-európai kérdésről beszélünk, nemcsak sajátos nemzeti adottságokra kell gondolni, e kérdés kulturális háttere sokkal szélesebb.

2) A kelet-európai kérdések alapvetően más a jellege a hazai földön alkotó magyar irodalmi csoportok felfogásában, mint azokéban, amelyek az emigrációban vagy az új állami keretekben alakultak.

Rámutattunk arra, hogy a két háború közti időben a szlovákiai magyar irodalom nagyobb köteleiséget vállalt magára annál, mint hogy csak a nemzeti öntudat és nyelv fenntartója legyen: hordozta — különösen a Horthy-korszakban — a többi emigráns vagy kisebbségi magyar irodalommal (Jugoszláviában, Romániában) a haladó öntudatot, nemcsak a művészet, hanem a

filozófia, szociográfia és a gazdaságtan területén is. Bizonyára meg lehetne vizsgálni — külön tanulmányban —, miben egyeztek a Sarlóások szociográfiai felukutatásának és a „népies” írócsoport alkotta tényirodalomnak a céljai.

Egy másik és nem kevésbé ösztönző kérdés az, miért éppen a „népi írók” valósítottak meg hasonló szociális és művészeti törekvéseket — a hazai konzervatív politikai és művészeti körök sokkal nagyobb ellenzése közben — s magasabb művészi szinten, mint a szlovákiai magyar írók.

3) A *Magyar Írás* anyagát s különösen Raith Kelet-Európáról szóló közleményét szem előtt tartva, megpróbálkoztunk a sajátos „magyar messianizmus” elemzésével. Ez tulajdonképp mindannyiszor jelentkezik, valahányszor az elhagyatottság, a körülzárttság és szétszórtság érzése kerül előtérbe.

Az egyén elidegenedése, ennek érzékelése, a mai ember legmodernebb és legjellegzetesebb érzése. Ezt a magányossági érzést az Európa szívében élő kis magyar nemzet jól ismeri. Igaz, hogy a magányosság érzését csak a leg-erősebbek — egyének és nemzetek — viselik el.

Ha tudomásul vesszük, és az érdekesség kedvéért összehasonlítjuk például, mit tanulnak kis korukban a magyar és mit a cseh gyerekek, hogyan szilárdulnak meg bennük a szépirodalomból és a történelemből kapott első benyomások, akkor meg tudjuk érteni a látszólag érthetlent: a magyarok végzetes és sorszerű messianisztikus helyzetét Európa kulturális közösségében. Így például a magyar *Szózatban* jóslatot olvashatunk a „nagyszerű halál”-ról, a „temetkezés”-ről, amely „fölött egy ország vérben áll”. És míg a magyar gyerekek emlékeztethől ismerik e költeményt, addig a szlovák és cseh gyerekek az egészen más jellegű szvatopluki és libušeai jóslatról szereznek értesülést, ami kis koruktól fogva rögzíti bennük a hit, erő és egység érzését. Persze, ezzel nem azt állítjuk, hogy a magyar irodalomban nincsenek példák a magyar „virtus” magasztalására, sőt ellenkezőleg. De mindenképp észlelhető, egészen a magyar és szláv történelmi tudat kialakulásától, bizonyos ellentét az egyik pesszimista s a másik optimista hangulata közt. Ezért úgy gondoljuk, nem véletlen, sőt éppen ebből az érzésből következik, hogy a magyar művelődéstörténet és irodalomtörténet tele van különös egyénekkal, jeremiákkal, jó vagy rossz idők prófétáival. Ez természetes is ott, ahol szubjektív vagy objektív okok folytán, — az egyén esetében vagy egész emberi közösségeiben — bizonyos külső nyomást lehet kiérezni, amely különböző időkben különbözőképpen nyilvánulhat meg: egyszer mint elszigeteltség, máskor mint híd, harmadszor mint védőbástya vagy mint asszimilációs törekvés... Az elszigeteltség érzése terjeszkedésre készítet, a pusztulás érzete gyakran új életrehozást ébreszt. Az egyedüliség érzése — lényegében a magányosság komplexusa — a rendkívüliségre vállalkozással ellensúlyozódik. Ezért kell megértenünk, hogy mindezeket a látszólagos ellentéteket — a kelet-európai kérdés esetében is — az a rejtett, de állandó vágy diktálja, hogy beilleszkedjünk egy nagyobb közösségbe, átlépjük saját meghatározottságunk határait.

## Emilio Cecchi\*

VITTORE BRANCA

Eddig mindazok, akik meg akarták határozni Emilio Cecchit mint író, kritikust vagy esszéistát, a motívumok és hangulatok olyan összetett együttesével, annyira különböző és váratlan próbálkozásokkal találták magukat szemben, hogy csaknem mindig jobbnak látták a visszavonulást egy-egy szelletes mondás, az impressziók vagy a tiszteletadás útján (nem is beszélve a megalapozatlan, vagy konkrét irányzatok jegyében született sommás ítéletekről). Pedig megpróbálkozott e feladattal Benedetto Croce, aki már 1911-ben elismeréssel írt Cecchi „erős költői érzékéről” és arról a ritka képességéről, mellyel „életet önt az irodalomtörténetbe”.<sup>1</sup> Cecchivel kapcsolatban gyakran idézik Serrát is, aki a *Voce* köréhez tartozó fiatalember stílusában „az éretlenül összezúzott és kipréselt szőlő kesernyés ízét” véli felfedezni, és úgy beszél róla, mint kortársai közül az egyetlenről, „akinek valóban van kritikus érzéke”.<sup>2</sup>

Az irodalomtörténet eddig éppen csak jelezte azt a pályát, amely — Gargiulo szerint — a Serra által említett kesernyés íztől az úti prózák és főleg a *Pesci rossi* (Vörös halak) oldott stílusához visz. A zsengek és az új műfaj alapító *Pesci rossi* közt feszülő, mintaszerű, csaknem csodálatos ív Cecchit ifjúságának görcsös és pedáns ridegségéből a friss levegőre vezeti. Ennek az útnak a végigjárása révén — ahogy Monatale írja — Cecchi „korunk egyik legvilágosabb és legzeneibb, művészi ritmusú prózájának mesterévé vált”.<sup>3</sup> Nem a harminc-negyven évvel ezelőtti, kétes értékű művészi prózáról van itt szó, hiszen az önmaga és mások elfogadásában vagy visszaautásításában egyaránt példaszerűen világos szellemű Cecchi mindig különbséget tett a modern prózavers (kifejezetten költői forma) és az esszé közt, mely, éppen mivel tudatos elmélkedés hatja át, nehezebben csúszik a költőiség lejtőjére. Emilio Cecchi így vallott erről: „Tulajdonképpen a *Pesci rossi*-ban kezdett feloldódni az a kínzó görcs, amely ifjúságom idején gátolt önmagam kifejezésében. A *Messico* (Mexikó) talán — ha határozatlan körvonalakkal is — tükrözi az igaz csodák országában töltött idő boldogságát. A *Corse al trotto* (Ügetőverseny) c. kötetben a lélek és a világ dolgait vizsgáló figyelmet megédesíti az öregség mélabús előérzete . . . Egy regényíró, drámaíró vagy nagy lírai költő esetében egy-egy mű inkább elszakadhat a többtől, inkább uralhatja az egészet, mint egy esszéista vagy kritikus szerényebb életművében. Az esszéista és kritikus mindig az általa ismert tényleges valóság történésze és kommentátora, az

\* A Capitoliumon tartott római megemlékezés szövege.

<sup>1</sup> Levél Vosslerhez, 1915. okt. 11.

<sup>2</sup> Lettere. (1914.)

<sup>3</sup> Megj.: *Corriere della Sera* 1964. júl. 14.



adott valóságban él és annak bizonyos aspektusait, rejtettebb jelentéseit igyekszik megmagyarázni. Mondanivalója inkább kötött, kevésbé egyéni, mint a regényíró vagy a költő mondanivalója. Írásából nem annyira személyes tehetsége szól hozzánk, mint a g á n a k a z é l e t n e k é s a d o l g o k n a k a h a n g j a.<sup>4</sup>

Úgy vélem, egyetlen kritikus sem tudta olyan pontosan és becsületes egyszerűséggel meghatározni Emilio Cecchi szándékát, mint ő maga, önnön alkotásainak mindig szigorú vizsgálója. És főként senki sem tudta ilyen egy-  
ségben szemlélni rendkívüli esszéista és kritikusi adottságainak forrását és az utóbbi évtizedekben *valóban egyedülálló* eredményeit; megragadni azt a szellemet, amely átrostálta hatvan év olasz — és nemcsak olasz — irodalmát.

Természetes adottságait a firenzei San Marco téri intézetben kezdte el finomítani, ahol kemény tanulóéveket töltött el „az udvar közepén álló poros pálmafa árnyékában”. Itt hallgatta Vitellit, Vitelli hangján ismerte meg az egyszerre emelkedett és bensőséges Aiszkhülosz és Pindarosz-szövegek bűverejét, a nagy költészet hatását. És itt találkozott a „derék piarista mester”, Piatelli „elleniskolája” kifogyhatatlan derűs humanitásával. Mint Cecchi írja, Piatellihez „azzal az ürüggyel jártak, hogy tanácsot kérjenek tőle, de sokszor csak társalogni akartak vele egy kicsit”.

„Az élet és a dolgok hangja” beszél ebben az időben Cecchihez arról a hitvallásról, amelyet soha többé nem fog elárulni. „A humanizmus zászlaja — írta néhány éve — az egyetlen, amelyhez még hűek maradhatunk.” Nem véletlen, hogy az utolsó kézirat, melyen íróasztalánál dolgozott, az *Agamemnón* első részének Vitelli-féle fordítása volt, és amelyet a firenzei Le Monnier kiadó számára készített elő; az sem lehet véletlen, hogy percekkel sztoikus és nemes halála előtt egy fiatal rokonát arra biztatta, hogy jól felkészülten vágjon neki egy Pindaroszról teendő görög vizsgának, és míg Pindaroszról beszélt, az emlékezet lángja arcát és hangját egyaránt átforrósította.

Nemcsak a művészet és a poézis nyelvén akart szólni, hanem az *élet* és a *dolgok* nyelvén is, ezért volt „valódi klasszikus” és tényleges humanista:<sup>5</sup> hangja esztétikai koncepciókon túl erkölcsi állásfoglalást tükrözött.

Titkos feljegyzései közt (melyekbe özvegye, Leonetta asszony szíves segítségével betekintést nyerhettem, és amelyeket a századelő irodalmi élete egyik legnagyobb felfedezésének tartok) találunk egy 1928-ból származót, amely könnyedséggel párosuló szigorú moralitása révén felhívta figyelmemet: „A levegőre támaszkodó, a levegő felhajtó erejét igénybe vevő madarak számára a levegő szilárd, sík felület, valami olyan, mint számunkra a föld, amikor egy reggel vidám, lendületes futás közben sarkunkkal rátámaszkodunk. A madarak a légkört nagyon testszerűen érzékelhetik, számunkra mégis olyanok, mintha szellemekként, antik asztalokon vagy keleti vásznanon megjelenő foltokként suhannának. A légkörnek ezt a testszerűségét, ezt a plaszticitását érezzük vagy kellene éreznünk a minket körülölelő morális légkörben, az öntudat, a tudatos cselekvés, a fáradtság, a kiegyensúlyozottság révén. Ahogy a madarak számára a repülés feltétele a nehézkedés, úgy számunkra a gondolkodás feltétele az erkölcsös cselekvés.”

Költői vagy vizuális impressziók formájában egyaránt átélt és átértzett ösztönös meggyőződésétől hajtva, pályakezdésének éveitől kezdve a klasszikus

<sup>4</sup> Confessioni di scrittori. Torino, RAI 1951. 30.

<sup>5</sup> Megj.: Corriere 1952. dec. 27.

Sainte-Beuve és a kortárs Du Bos példáját követi: célja „az esztétikai illetve az élő-morális egyéniség újraegyesítése, szemben a crocei kritika gyakran túlzó praxisával, amelyben a két aspektus egymástól függetlennek, de legalábbis szétválaszthatónak tűnhetett”.<sup>6</sup> „Ez alatt a zászló alatt, a konkrét dolgokhoz való visszatérés zászlaja alatt szeretnék meghalni — írja 1927-ben. — Ezek a konkrét dolgok: az ábécé az irodalom bábelében; a ház és a föld a népek bábelében; az alázatosság zászlaja, amelyet szentkereszt formában és gyermeki teogóniával díszítve hímzett hetven évvel ezelőtt anyósom egy vidéki iskola eldugott zugában.”<sup>7</sup>

Szeretett firenzei mesterei tanításán kívül visszhangzott benne — sokat idézett szekeres nagybátyja révén — a legszilárdabb toszkán kultúrájának oly sokat adó népi bölcsesség is. Hisz Montale szerint Cecchi „talán az utolsó nagy toszkán író, utolsó abban az értelemben, hogy a kulturális és földrajzi származás megjelölése nála még nem jelent korlátokat: kozmopolita és egyben helyhez kötött, befogadja az általános eszméket, de figyeli a konkrét, partikuláris valóságot”. A kortárs irodalmárok közül egy sem lett volna képes Cecchihez hasonló módon megragadni egy kedves népi kép („29 giugno quando si taglia il grano, è nata una bambina con una rosa in mano”) lényegét: „ugyanaz a szerető gyengédség, amelyet Giotto tiszta vonalaiban találunk”.<sup>8</sup> A lényegnek ehhez a felismeréséhez Aiszkhülosz és Pindarosz tündöklő erejű szövegeinek mély ismerete és asszimilációja, Giotto és Masaccio könnyed konkrétóságának tanulmányozása vezetett, de nem csak ez. Kellett hozzá a Pascolira, az ő Pascolijára is oly élénken jellemző tiszta érzék a természet szépségei iránt, amely képes felfogni a Firenze környéki parasztok mondásait, az írásiban megjelenő Nerik és Neruccik bölcsességét. Egy népi kép ilyen mély értelmezésére csak Cecchi volt képes, mivel az „átélt dolgokat” visszatartott lélegzettel tudta papírra rögzíteni, könnyed, halkan dúdolandó jegyek formájában, a „zenét hallgató gyermek” vagy az „alvó kislány” patetikus gyöngédségével,<sup>9</sup> „magán viselve az anyagot isteni melankóliába és ugyanakkor isteni boldogságba oldó távolság jegyét”.<sup>10</sup>

Fáradhatatlan és tehetséges olvasó volt és ebben csaknem mindig megelőzte a többieket; szenvedélyesen és részrehajlás nélkül kereste az értékeket, az ízlés „korrektoraként” — gide-i értelemben —, munkásként, akiben, ahogy Carlo Bo írta, „megdőbönt becsületessége és igyekezete, szerénysége és tapintata”, rendszeretettel párosuló kalandvágya és képessége, mellyel hangot tudott adni az életnek és a dolgoknak is, anélkül, hogy önmaga személyisége elhomályosította vagy eltorzította volna őket. Ezért leginkább a halk, a látszólag mindnyájunk tónusához hasonló hangszínüket kedvelte, hiszen bevallott célja volt, hogy megértessen: a vele beszélő szemellettára születtek meg, minden keresettség nélkül, az annyira kiegyensúlyozott hasonlatok, a közvetlen képek, a finom és szelleműs utalások mint állandó gondolatok és alakok, amelyek a vele való legmindennapibb beszélgetést is megismételhetlenné tették.

„Az érvelés és a dokumentált alkotás rátok, filológusokra és történészekre jellemző — mondta egy nap, amikor az annyira szívünkhöz nőtt, ritka

<sup>6</sup> Megj.: Corriere 1964. máj. 17.

<sup>7</sup> Osteria, 118.

<sup>8</sup> Pesci rossi, 61.

<sup>9</sup> Osteria, 286, 296.

<sup>10</sup> Momigliano.

és értékes szövegeket publikáló sorozatunkról beszélgettünk. — Nekünk viszont, egyszerű kritikusoknak vagy újságíróknak, nem meghatározás vagy elmélkedés formájában kell visszaadnunk egy mű, kép, helyzet vagy személy tónusát és értelmét, hanem természetes és könnyen felfogható hasonlatok segítségével.”

Cecchi — aki sohasem nevezte magát írónak vagy esszéistának, hanem az alázatosabb kritikus vagy újságíró elnevezéssel élt — e néhány szóban világosan megfogalmazza hitvallását. E hitvallás bizonyos fokig tükrözi a Croce-féle iskolával szemben elfoglalt polemikus állásfoglalását is: nem bízik annak lehetőségében, hogy az irodalom jelenségét elvi úton meg lehet ragadni. Vagy talán e szavakkal nyilatkozta ki, mit tart — hüen szilárd becsületességéhez — elsőrangú kötelességének (*hivatásának*, mondanánk, de ő nemigen beszélt volna ilyen emelkedett stílusban). És a bizalmas közlésnek ebben az órájában a Villa Borghese magas fenyőinek susogását hallgató, szimmetrikusan elrendezett dolgozószobája szelíd, de mélyreható tekintete alatt benépesült azokkal a képekkel, amelyekkel megtanított minket nemcsak a költészet és az irodalom, hanem az élet és a dolgok megértésére is.

Pályája első állomása a *Storia della letteratura inglese nel XIX secolo* (Az angol irodalom története a XIX. században, 1915), mintaszerű irodalomtörténet, amelyben a szerző nyíltan kimondja, hogy szándéka a vizsgált művek „vizuális lefordítása” (és napjainkban már klasszikus eljárás Coleridge költészetének és a japán festészetnek az összevetése). Ezt a ragyogó, de kockázatos utat járja végig az alatt a munkás ötven év alatt, amely utolsó, remekművű tárcáiig vezet, egészen a búcsú rejtett előérzetétől dobogó *Cipressi di Borgheri-ig* (Borgheri-i ciprusok).<sup>11</sup> A „házuk bejárata előtt üldögélő öregasszonyok”, a „fűszerület előtt találkozó, egy-két szót váltó anyák” és végül „az olyannyira édes, az ég felé szálló, majd a toszkán föld iránti szeretetben és nosztalgiaiban záruló panasz” valóban goethei módon jelenítik meg — szinte anélkül, hogy idéznék vagy beszélnének róla — Carducci verseinek élő tárgyát.

Az események láthatóvá tétele Cecchinél mindig pontos és egyben plasztikus. Távol áll tőle a könnyű stilisztikai mimetizmus, az irodalmias bővítés vagy variálás, a kritikus vagy festői impresszionizmus. Fogékonyságá feltételezi e vonatkozásban Pascolit és D’Annunziót, de túl is mutat rajtuk: olyan érzékenység, amely avval, hogy az esztétika és az ízlés világába kérlelhetetlen erkölcsi szigort vitt, *tudományá*, „az izzás, a forrás állapotában levő tudományá” lett.<sup>12</sup>

Természetes és finom párhuzamos megfigyelései révén, a legmegfelelőbb tudatos kiválasztásával ugyanúgy képes a mű és az olvasó valóságának a feltáráására, ahogy tiszta és közvetlen „megközelítései” érthetőkké teszik, „megszelídítik” a tárgyakat is. Napjainkban senki sem volt Cecchihez hasonló fokon képes a formák kifejező erejének közvetlen megragadására: „egy alak, egy műalkotás vagy egy környezet egyszerű leírása mögött — Attilio Momigliani megfigyelése szerint — mindig ott dobog az életerő és a szépség transzcendens érzése, mindig ott sejtjük a nagy titok megfejtésére kész költőt.” Szépprózai írásait — arc- és tájképeit, visszaemlékezéseit — ugyanaz a metszően világos és modern szellem hatja át, mint bírálatait, amelyek valóban megvalósították az arisztokratikus baudelaire-i eszményt: „la meilleure critique est un tableau réfléchi par un esprit intelligente et sensible”.

<sup>11</sup> Megj.: Corriere 1965. szept. 23.

<sup>12</sup> *Emilio Cecchi*: Studi. 185.

Euripidész *Küklopszának* nehéz, csaknem kegyetlen humorát a kortárs vázarajzok szeszélyes képei segítségével érzékelteti: „Nyüzsögnek, szökdécselnek a kis szatírok, élvezik a vidám és szabados dologtalanságot. Szakállas képük barbár, keleties hatást kelt; egyaránt lehetnének öreg emberek és kisgyermek. Fürgén és óvatosan kapaszkodnak szüretelés közben a szőlőlugásra, vidáman táncolnak a mustot engedő prés garatjában és — a félelemtől borsódzó háttal ugyan — büszkén feszítenek holmi rozoga háromlábú alkotmányokon, míg árnyékadó lófarkukat a nyaktörő ugrásokat végző kicsikó eleganciájával görbítik.”<sup>13</sup> A bukolikus Vergilius egyetemes, de kiábrándult költészetét a szétáradó fehér fény jelenségével veti össze: „A hatodik eklogában a kozmikus eredet története egy ponton szimfóniaszerű újjongásba csap át: végtelen nagy nyájak fehérségébe és bégetésébe, melyekben oldottan már jelen vannak az első emberi tagok és hangok.”<sup>14</sup> Hasonló, a költészetből induló de a képzőművészetekre utaló, az ellentétek dialektikáját kiaknázó, „keletet nyugat felől megközelítő” eljárással egy új pre-pheidiaszi kor hátterét látja a „rút, mosolygós, családiás de ugyanakkor Periklészhez mérhető” Lorenzo il Magnifico magasrendű költői dilettantizmusában, illetve Poliziano és Pollaiuolo szerencsés párosában: „A naturalisztikus forrongás, a földi ízlés, az élet közvetlen élvezése — testiségüket elveszítve — fennkölt szellemiség és hősi akadémizmus alkotó elemeivé lesznek . . . mígnem a toszkán művészet hideg gyémántként egy nagyszerűen eredeti de soha fel nem oldható manierizmusba merevedik.”<sup>15</sup>

Boccaccio egyik legfanyarabb és legrejtélyesebb novelláját, a Natanról és Mitridanesről szólót, Cecchi tipikus későgótikus festményként fogja fel és értelmezi: „A két egymással ellentett, de egymást kiegészítő alak egy kétszárnyú oltárkép merevségével mutatkozik meg, vagy mint egy tragikusan fennkölt szóváltás hősei, a lovagi elégiák tónusában; a jelenet oly szép és titokzatos, mint a kardok elcserelése a *Hamlethen*.”<sup>16</sup>

A *Tomo dell'io* és a *Gazzettino* kevésbé olvasott és még kevésbé értett Foscolóját Emilio Cecchi egy képzeletbeli, Carpacciót idéző „famozaik”, majd egy szinte „kristálytani” metafora segítségével magyarázza. „Háta mögé mindig könyvespolcokat, lexikonok sorát, irattartókat és cédulákat, pergameneket és a legritkább ismereteket rejtő kódexeket képzelünk. Közlelbb járnánk pedig az igazsághoz, ha íróasztal helyett dob mögé ültetnénk egy katonai sátorban, vagy kicsiny sarokasztalhoz egy gáláns célokat szolgáló szobában, egy szerelmi párbaj két rohama közt . . . E próza egy marék drágakő érzetét kelti, melyekben a megtörő fény millió szikrát vet: az alkotó folyamat félbeszakadta után káosz maradt, mely azonban éppen így, különlegesebben szép.”<sup>17</sup>

Az *Alcione* D'Annunzióját Mallarmé emlékeztető szavakkal teszi vizuálisan érzékelhetővé. „Undulna eljut a plasztikus szabadság legvégső fokára. De ugyanebben a kötetben már a szomorúság képét is tükrözi a szeptemberi zápor nyomán maradt pocsolya. A levegőből és fényből víz lesz, az élő testből hideg lomb. A szomorúság nehézkedés, lomhább közege, akár az *Alcionében* a rettenet, amelyet a Daphné ujjain sarjadni kezdő viaszos levél-

<sup>13</sup> *Uő.*: Studi critici, 1.

<sup>14</sup> *Uő.*: Lettere italiane, XV. 426.

<sup>15</sup> *Uő.*: Ritratti, 68.

<sup>16</sup> *Uő.*: Fiorentinità.

<sup>17</sup> *Uő.*: Ritratti e profili, 150.

kék keltenek. »A betegség mágikus természetű«: és a *Notturnó*ban a betegség megrepszti és széttöri az embert körülzáró síri kristályt és előkészíti a feltámadást.<sup>18</sup>

Másfelől az „árnyak kutatásába” hajló önéletrajzi elemeket összetett természeti hasonlatok adják vissza. Kifejtve és végigvive e hasonlatok összes elemét, valódi lelki tájképet kapunk: „A személyiség teljes egészében ezek köré a bizonytalan és futólagos látomások köré csapódik le, ezek körül ölt végleges formát: mint egy elvarázsolt tenger, amely szinte kikristályosodik a belévetett elvarázsolt gyűrű köré és pillanatnyi mozdulatlanságában véglegesnek és elpusztíthatatlannak tűnő módon tükrözi az áramlatok hálózatát, az ősi üledékeket, a hajótöröttek foszló hulláit; mind megszépítve és megdicsőítve, mivel nemes és változatos — viaszos, kristályos, korallós, jáspisos — anyagba zárja.”<sup>19</sup>

Rendkívüli képessége, hogy reprodukálja a költői világgépeket, sőt, magukat a stílusmódokat is, különös erővel nyilvánul meg, amikor nem támaszkodhat kritikai hagyományokra, amikor elhanyagolt vagy egészen új művek titkaiba avat be, és ugyanúgy megbarátkoztat ezekkel az alkotásokkal, mint ahogy barátaink a jóízű olvasók nemzedékei által szentesített könyvek. Chestertont (azt az író, aki leginkább segítette a feloldódásban, és akit viszont Cecchi révén ismert meg az olasz közönség) a következő gyors, titokzatos erőt tükröző vázlatban jellemzi: „Ha szemből vizsgáljuk, püspöknek tűnik: de ha e püspök hátat fordít, bohóc-figurának bizonyul . . . Vállát hatalmas feladat nyomja, amit egyedül kell megoldania, egyedül, oldalán vörös asszonyával és fekete kutyájával, mint egy antik lovag.”<sup>20</sup> Faulkner erőteljes stílusát a legjobban sikerült faulkneri próza robbanás-szerű hatásában ragadja meg: „Kürt-crescendo: távoli kürtök, vadászkürtök az erdők mélyén.” Visszatérve Itáliához, és azokhoz az írókhoz, akiket szeretett és akikkel barátságot tartott fenn, lényeges megemlítenünk a Deledda alakjairól adott dekadens képet: „Nem jellemzi őket a népi fajta makacs szilárdsága. Inkább egy lehanyatlott királyi pásztortörzs sarjainak tűnnek.”<sup>21</sup> Montale alkotói módszerére követ és üveget idéző kifejezésekkel utal: „A vízben fáradhatatlanul görgetett-mállasztott kavics lassanként egy szobor arcára kezd hasonlítani”,<sup>22</sup> „. . . a vakító napfénybe burkolt és szik-égette táj . . . izgatja látásunkat; . . . a természeti kép nyersége és színei csak arra szolgálnak, hogy még nyilvánvalóbbá tegyék a költő számára önnön magányát és negatív voltát.”<sup>23</sup>

A kritikus és író Cecchi *tükéről* senki sem beszélhetne meggyőzőbben, mint ő maga teszi az itt idézett oldalakon. Nem azért, mintha kritikája — akár Chateaubriand teológiája a *Génie du Christianisme*-ben — csak képekből állna: Contini joggal mondja, hogy rossz szolgálatot tesz Cecchinek az, aki csak vizuális jellegét hangsúlyozza. Utánozza, pontosabban vizuálisan elemzi a művészeket, éppen azért, mert ez teljességgel megfelelő leghamisítatlanabb, veleszületett adottságának: képzelőereje és kritikai gondolkodása egy lényegűségének. Elhivatottsága egyszerre *költői, figuratív és kritikai*. Egészen a legelső évektől kezdve azonban ez az összetett elhivatottság — Cecchi vég-

<sup>18</sup> Uo. 258.

<sup>19</sup> Uo. 270.

<sup>20</sup> *E. Cecchi*: Pesci rossi, 95.

<sup>21</sup> *Uő.*: Ritratti e profili, 210.

<sup>22</sup> *L'Italia letteraria* 1935. febr. 16.

<sup>23</sup> *Corriere* 1962. dec. 7.

telen becsületessége és szigorú önellenőrzése révén — csak közvetve, a bírálatok és az esszék prózájában fejlődhetett ki. E magatartás oka talán az a Genette-re utaló, rendkívül modern felismerés, hogy a kritikai művelet és a költői alkotás azonosak, az a mélyen átélt meggyőződés, hogy minden valóban aktuális igényű alkotást meg kell előznie a szigorú és teljességgel tudatos kutatásnak és ellenőrzésnek. (A fiatalok számára talán fontosabb lesz ezért a kritikus Cecchi, mint a kiváló esszéista — ahogy annak idején Serra hirdette és napjainkban Sapegno állítja.)

Egy 1916-ban írt lírai költeményében „mozdulatlan fénynyalábokról” olvashatunk; a kritika és az esszéirodalom e mesterének végső búcsúztatásakor pedig barátja Giacomino „feszültséggel telített, ragyogó ívekről” és „megvilágító képek buzgásáról” beszélt. Vannak olyan írók (sokan és sokfélék), akiknek olvasása és megértése ma már lehetetlen, ha nem idézzük fel magunkban azokat a rendkívüli megelevenítő erőt sugárzó oldalakat, melyeken Cecchi formális jellemzőik mintegy másolatát rajzolta meg.

Hasonlóképpen lehetetlen Sassetta meszerű *Cavalcata dei Re Magi* (A három királyok útja) c. festményének szemlélése úgy, hogy a képet ne a *Trecentisti senesi* (A Trecento sienai festői) átírásán keresztül érzékeljük („És a tájban a három királyok útja: a szunnyadó város kapui, a darvaknak az ég fémjét kongató röpte; a dombocska csúcsán feltűnő struccok; a fáradt kutya járása és a lámpásként földön kúszó csillag; a korall-szarvacskákat, ágakat idéző fák”). Rembrandt egyes képeiben lehetetlen fel nem fedezni „az elemekre széthullott, majd haljós és ünnepélyes anyaggá összeálló” világot,<sup>24</sup> és Fontanesit is csak a „fájdalmas és a druidák búskomorságától megérintett föld” színpadán érthetjük meg. Segantini utolsó alkotó periódusának megközelítése elképzelhetetlen, ha nem érezzük át, hogyan „sarjad és ágazik ki az oly sokáig mozdulatlan merevedett anyagból, egy kristályos lidérenyomás állapotában, a szimbólumoknak a vakító fehérségű óra vetített fekete heraldikája: és az érzelmeknek e zord képekbe való átvitele a halál előérzetének reménytelen gyötrelmévé finomul.” (Szándékosan idézünk többször is a stílusát tekintve is ragyogó *Pittura italiana dell'Ottocento* c. kötetből, amely a Manet-t Seurat-t és Renoirt vizsgáló Félix Fénéon intuitív-leíró mágiáját juttatja eszünkbe.)

Idézve egyet az ő klasszikusai közül, költővel van dolgunk, Cecchi „poeta et pictor additus poetae et pictori”, nagy író, akit a vizuális és a költői analógia közti átváltás képessége jellemez. Nemcsak a D'Annunziót követő korszak legnagyobb prózaírója és a crocei kor legbiztosabb ízlésű olvasója volt, hanem európai, sőt világviszonylatban is az utolsó nagy művész-kritikus. Egyaránt rokonítható Ruskin, Pater, Chesterton kemény angolszász fajtájával; Sainte-Beuve, Baudelaire és Proust kifinomult francia vonalával, vagy Foscolo, Tommaseo és D'Annunzio erőteljes és képalkotó sorával. „Tollunk, hangunk még arra sem méltó” — idézzük még utoljára a mester becsületos alázatát —, hogy megközelítsük az Emilio Cecchi alkotta remekművet.

<sup>24</sup> Qualche cosa.

## Néhány válságmozzanat a második világháború utáni olasz elbeszélő irodalomban

SZABÓ GYÖRGY

A legújabb korszakába lépő olasz elbeszélő irodalom, a negyvenes évek közepén, nem a nagy társadalmi fordulat történetének epikai „leírásához” vagy a bukott rendszer specifikumainak összegezéséhez kezdett hozzá, hanem azt kísérte meg, hogy kitörjön végre korábbi eszmerendjéből az általános megváltást ígérő ideálok felé. Az a fölismerés vezette, mely szerint az éppen lezárult tragédiában nemcsak a fasizmus, vagy — szélesebb értelemben — az olasz nagyhatalmi politika és a hivatalos közgondolkodás csődje bizonyosodott be, hanem az egész polgári értékrendé is; helyére mielőbb fel kell építeni tehát a forradalmian új másikat. Úgy is mondhatnánk, hogy a harmincas évek elején megkezdett kritikai-elemző tevékenységet folytatta tovább, csak minőségileg magasabb szinten; a Moravia híres regényével (*Gli indifferenti*, 1929) induló analitikus folyamat logikája szerint cselekedett, de már a végső következtetésekig akart eljutni, hogy az uralkodó osztály kiüresedésének és anakronizmusának bírálatait pozitív életeszmények felmutatásával teljesítse be. Ezáltal pedig a legfontosabb kérdést ragadta meg az akkor elébe került problematikából; olyan szükségszerű igényt és „elvárást” tükrözött, mely nemcsak történelmileg volt reális, de egyszerűen az alkotó szabadság kiterjesztésének és értelmének lehetőségeit is magával hozta. Itália elbeszélő irodalmának (és egész kultúrájának is) ritka ígéretes pillanata volt ez: a népi-nemzeti antifasiszta ellenállás szellemének érett következményei tükröződtek benne.

Így nem meglepő, hogy a második világháború utáni olasz szépprózának már a kezdet kezdetén sem kizárólag maga a háború volt elsődleges élménye és inspirálója, de nem volt az még Mussolini világának látványos összeomlása sem. Legalábbis nem közvetlenül; mert a leglényegesebbnek tartott s valóban legfontosabb problémához képest — magasabb nézőpontról — mindez csakugyan másodlagosnak tetszett. Ennek a prózának már nem volt szüksége a fasizmus felderítésére és „leleplezésére”; amit ezért tehetett, megtette időben. Színpadias formáit már Pirandello egyik jeles novellájának főhőse kinevette;<sup>1</sup> a mélyében megbúvó társadalmi táplálóerők elemzésén pedig a fiatal prózairók egész serege jutott túl sikerrel. Amikor Alberto Moravia 1945-ben közzéteszi az *Agostino*-t, ezt a sartré-i erejű kórképet a polgári ösztönvilágból melegedő rontásról, voltaképpen a megelőző korszak ez irányú eredményes kutatómunkáját zárja le: a fasizmushoz vezető utat, különösen az egyén lelki mechanizmusára figyelve, regények és novellák egész sora mérte fel, még a megelőző évtizedben, a cenzúra mind következetesebb akciói ellenére is. A

<sup>1</sup> C'è qualcuno che ride. Corriere della Sera 1934. jún. 26.

megalkuvó polgár, aki akarat nélkül hagyja sodortatni magát, aki lefojtott vágyaival és céltalan filozófiájával veszedelmes eszközzé válhat, aki egy hamis érték-hierarchia ígérettjeként cselekszik s pusztán létevel is erkölcstelen immár, részletesen kidolgozott *tipusa* a kor irodalmi szereplőgárdájának, s *érdekességét* (akár mint az események tevékeny résztvevője, akár mint tetlen szemlélője) esztétikailag erre az időre ebből következőleg jószerivel el is veszítette. Van Moraviának egy kegyetlen novellája a szétvert rendszer tisztségviselőjéről, aki az összeomlás után, mint közösségi és egyéni kapcsolataiban egyaránt kiüresedett *unalmas* figura repül levegőbe az elaknásított tengerparton:<sup>2</sup> az író megvető figyelmetlensége kíséri. A második világháború utáni olasz elbeszélő irodalom nem „megérteni” akar immár mindent és mindenkit, mégcsak nem is „magyarázni” szeretne, hanem a társadalom vetületei között, *az újfajta humánus megtalálása érdekében*, mérlegelni akarja a jót és a rosszat, az igazat és a hamisat; viszonyításra és bírálatra, sőt ítékezésre vállalkozik tehát, a tisztánlátás és a lejátszódott tragédiához hasonlatos veszélyek *végleges* kiküszöbölését ígérő *tett* érdekében. „Nem a szenvedésekben vigaszt nyújtó, hanem a szenvedések ellen megvédő, azokat megszüntető és leküzdő kultúra” idejét hirdeti meg folyóiratának első számában a közép-nemzedék szellemi vezére, Elio Vittorini:<sup>3</sup> lehet-e csodálkozni rajta, ha — akárcsak társai — ő is csupán az új értékrenddel törődik, s a háborús eseményeket (csakugy, mint utódai a gyorsan iparosodó Olaszország polgári demokráciájának ellentmondásait, a fokozott civilizáció fonákságait) e vizsgálat történeti *keretét*il használja csupán? Nagy partizán-regényében, az *Uomini e no* (1945) izgatott fejezeteiben rögtön a pozitív „emberi lényeg” feltérképezésére indul — erre utal a mű címe is — ahelyett, hogy beérné a történetek egyszerű regisztrálásával, vagy a vérengző terroristák lelki motiválásával. De tanulságos e tekintetben Giorgio Bassani technikája is: írói figyelme — például az *Una notte del '43* című elbeszélésben<sup>4</sup> — az egyik háborús epizód felidézésekor a gyilkosságba torkolló éjszaka atmoszférájának megteremtésétől fokozatosan helyeződik át annak a még szorongatóbb mentalitásnak a bírálatára, mely történetében lehetővé teszi, hogy egy megcsalt férj, a büntett koronatanúja, morális értékrendjében saját sérelmét nyugodtan fölébe helyezhesse a közösséginek, s megengedi, hogy inkább megtagadja az igazmondást, ráadásul egy tömeg-perben, semmint hogy szarvait nyilvánosan kelljen beismernie. Italo Calvino realiztikussá formált jelképes novellájában (*Le notti dell'UNPA*) a „légiveszélyek éjén” tulajdonképpen az olasz kisváros társadalmi ellentmondásain vezeti keresztül kamaszhősét,<sup>5</sup> s Carlo Emilio Gadda is, ha „háborús témához” nyúl — mint például a *Prima divisione nella notte* esetében<sup>6</sup> — tulajdonképpen a hadi eseményekkel látszólag össze nem függő előzményekből (a polgári társadalom morális széthullásából) vezeti le a vereség okait. De leköthette-e az írók figyelmét az ok helyett csupán az okozat? Az olasz kultúra *megújításáról* volt szó, mégpedig magának az olasz kultúrának a történelmi szükséglete szerint, ahogy Vittorini fogalmazta meg a marxisták és nem marxisták közös célkitűzését akkor;<sup>7</sup> s a pillanat Európa nyugati országaiban erre talán itt

<sup>2</sup> Ritorno al mare (1946). Kötetben először: I racconti (1952).

<sup>3</sup> Il Politecnico 1945. 1. sz.

<sup>4</sup> Kötetben először: Cinque storie ferraresi (1956).

<sup>5</sup> 1953. — Először kötetben: I racconti (1959).

<sup>6</sup> 1950. — Kötetben először: I racconti — Accoppiamenti giudiziari (1963).

<sup>7</sup> Il Politecnico 1946. 31–32. sz.



volt a legalkalmasabb. Nemcsak az irodalom vagy általában a művészet friss dinamizmusa, hanem a felszabadulást követő egész korszak társadalmi mozgása is bizonyítéka ennek.<sup>8</sup>

A *mit nem* és a *mit igen* jellemzőit, mégpedig a régi értékrend elvetésének és az új keresésének jegyében felderíteni: ez, mint akcióprogram, történelmileg teljesen logikus következmény volt. Az Ellenállás idején valóban megjelent Olaszországban s tömegméretekben terjedt el egy másféle, a korábbival ellentétes és attól lényege szerint különböző *emberség*; az adott helyzetben, mely sorsfordulónak is volt mondható, a figyelem joggal fordult ennek irányába. A közben megtett pályáiv elemzéséből viszont az derül ki, hogy ez az elhatározó erejű fölismerés már kezdetben inkább csak a szándék szintjén rekedt meg, legalábbis ami a pozitív értékrend kidolgozását illeti; s hogy pontosabban mit is jelentenének az új humanizmus tartalmait, azt a munkásmozgalom visszaszorításának és a polgári konszolidáció mind nyilvánvalóbb sikereinek periódusában később, a hidegháború éveitől kezdve, a meghatározni már egyre kevésbé sikerült. Így inkább csak az utánuk való vágyódás érzése maradt meg a művekben. De a *mit nem* soha nem látott élességgel rajzolódott ki bennük; mindenki megpillanthatta tehát, akár a rettegés éjszakáinak villogó tüzeire emlékezve, akár (később) a „jóléti társadalom” kényelmes konformizmusa ellen lázadva, minden régi és új bajok okozóját: azt a hamis, eltorzult és egyéni, közösséget azonos módon béklyózó avult életfelfogást, mely köznapi álszentségével, folyamatos megalkuvásával, lealacsonyodott hedonisztikus céljaival még valamikor a századfordulón ágyazódott bele a félsziget társadalmának szellemébe, s amelyet éppen ez a szívósan továbbélő értékrend szabályoz.

Ha a második világháború után eltelt egész időszak olasz elbeszélő irodalmának legfőbb jellegzetességét kellene megjelölnünk, a kezdeti idők programjának e *leszűkített* változatára kellene rámutatnunk tehát. Némi egyoldalúság e változatban tagadhatatlan, különösen ha azt tekintjük, milyen könnyen fordulhat át moralizálásba; valóság-feltáró ereje viszont még így is nagy. A művek legtöbbljéből mindig a rontó környezet problematikája bukkan elő; legtöbbször a hivatalos közgondolkodás, a nevelés, a társasági normák súlyos, gyakran elviselhetetlen következményeit lehet regisztrálni; azt a lealacsonyító és többnyire tragédiába torkolló folyamatot, melyben az egyén mindig áldozat, s melynek felidőzésében kizárólag az az *egész* társadalom szerkezetét rágó betegség a bűnös. Nem szükséges ennek bizonyítására kizárólag háborús témájú írásokat felsorolnunk. Giuseppe Tomasi di Lampedusa novellája, a *Lighea*,<sup>9</sup> békés idilljével igazán távol esik minden csatazajtól; mégis, öreg professzor főhősének eváziója, az örület kalandjába való elmerülés (a *történet*) egyúttal a „tisztátalan” földi szerelem, s ezen keresztül a lezüllött emberi viszonylatok kritikáját is kirajzolja. A romlástól ment természet létezésének hite, mint kétségbeesett vigasz és téboly, mellette pedig a megállított idő és a háborítatlan „társadalmon kívüli” szépség vágyálma minduntalan felbukkan máshol is; és egyre azt sugallja, hogy valami nyugtalanítóan elinté-

<sup>8</sup> *Palmiro Togliatti* véleménye szerint: „Amikor véget ért a háború és megszűnt a fasiszta rendszer, bizonyos látszatok ellenére is állíthatjuk, hogy talán egész Nyugat-Európában Olaszországban volt a leghevesebb a harc a konzervatív erők és a politikai és szociális megújodást szolgáló erők között, s ez utóbbiak, bár nem tudták szilárdan kezükbe ragadni a hatalmat, mégis olyan sikereket értek el, amelyek nagy hatással voltak az ország további politikai fejlődésére.” — Vö. Az olasz kommunista párt. Bp. Kossuth K. 1960. 94.

<sup>9</sup> Csak a szerző halála után jelent meg: I racconti (1961).

zetlen, rossz és megalázó van ebben a valós világban, ahonnét lehetőleg menekülni kell, valami elvontabb (de legtöbbször hamis, talmi) illúziókkal teli boldogság felé. Mario Soldati egyik keretes elbeszélése (az *Il fioretto*<sup>10</sup>) szinte Lampedusa regéjének ellentét-párja lehetne: hiszen fonákját mutatja fel ugyanennek a témának, az egzotikumban keresett megnyugvász képtelenségének; csak hogy egy afrikai kikötő alvilágának díszletei között, émylytőben közönséges helyzetekben mutatja fel ezt. A bűn és a bűnösség tudata egybekeveredik, az emberi kapcsolatok igazi tartalmától való megfosztás vétkében mindenki elmarasztalható; felmentést még a legártatlanabbnak tetsző szereplők sem nyernek soha. Natalia Ginzburg *Valentino* című kisregényénél (1957) például valóban nehéz eldönteni, kire mekkora rész jut az egyetemes bűnből, hiszen a kispolgári családban (mint rosszra vezető környezetben) egyaránt vétkesnek mondható a hagyományosan „jó” família, a főhős, de maga a történet előadója is. Elsa Morante melodramatikusan írásában (*Lo scialle andaluso*<sup>11</sup>) hasonlóképp az erkölcsi „lefojtás” végzetes következményei sújtanak mindenkit. Érdemes megjegyezni, hogy a tévutak legtöbbje a hősök sorsában (legalábbis az olasz társadalmi-társasági novellák szerint) a nemi kielégítetlenség szomorú tájain vezet keresztül, a torz érzelmek és vágyak furcsa-fülledt levegőjében; és hogy a kárhozatra ítélt szereplők legtöbbje lázadásra képtelen áldozat maga is. Szomorú monotónia, még az a robbanni kész erotika is hiányzik belőle, ami a század elején Marinetti híres regényét majd szétvetette,<sup>12</sup> és lényegében annak a problematikának a kifáradására utal, amely Svevo és Pirandello óta, úgy tetszik, mindmáig érvényes maradt. És, ha mint leleplezendő, még így erőtlenségre is újra és újra visszatérhet, annak oka csupán ennyi: noha képtelensége, sőt társadalmi veszélyessége már korán kiderült, a fasizmus összeomlásakor pedig teljesen nyilvánvalóvá vált, éppen az elavult értékrendet magát megszüntetni mégsem sikerült. S elpusztítására a nagy történelmi lehetőség a negyvenes években kihasználatlan maradt.

Keserű, *időközben* megszerzett tapasztalata ez az olasz szépprózának a második világháború után, s a felszabadulást követő periódus reményeihez, valamint a reálisan felmerült alternatíva lehetőségéhez képest különösen szomorú is; érthető tehát kedvezőtlen hatása nemcsak az újat kereső vizsgálat hevületének csökkentésére, a vizsgálati kör beszűkítésére, de a különféle, az olasz irodalomban régtől kedvelt, látszatmegoldást kínáló „jóindulatú mítoszok” újraélesztésében is. Felbukkanásukat és karakterüket a gondok „elintézetlensége” magyarázza. Szóljanak akár a háborús időkről, akár a legutóbbi két évtized gyorsan korszerűsödő „ipari társadalmáról”, melyben — s ez nem lényegtelen — a régi értékrend, némi külsődleges módosulással, újból megszilárdult, az ötvenes évektől az olasz elbeszélők mindinkább csak a korábban felismert problematika egyetlen oldalát, az emberi-társas kapcsolatok elsőkélyesedését vagy kiüresedését panaszozzák ismét, s ezt is többnyire a *morál* körén belül, az *egyéni* ösztönélet elnyomorodásának aspektusából teszik. Az Ellenállást követő akcióprogram ily módon sajnálatosan elszegényedett, újat kereső hevületét jórészt elvesztette, s ugyanakkor védtelenné vált a tetszetős, ám felületes magyarázatokkal szemben.

<sup>10</sup> Kötetben először: I racconti (1957).

<sup>11</sup> Először a Botteghe Oscure című folyóiratban jelent meg, majd egy antológiában is (1958).

<sup>12</sup> Mafarka il futurista (1910).

Sokféle oka van a régi értékrend „kimozdíthatatlanságának” Olaszországban, a gyakran bigott vallásos közneveléstől, mint kifejezetten „olasz sajátosságtól” kezdve egészen a polgári rend szerkezetéből következő rejtett megnyilvánulásokig; de az önmagában szemlélt technikai előrehaladásnak például, az életforma külsőségeiből bekövetkezett változásoknak van a legkevésbé ebben szerepük. Nem más, mint mítoszba torkolló gondolat annak feltételezése tehát, hogy minden baj és rossz oka a társadalom egészétől, jellegétől függetlenül vizsgált olyan jelenség, mint amelyet a városiasodás új változata, vagy a patriarkális életforma rohamos bomlása tükröz. Mégis, ez a gondolat már a két háború közötti korszak olasz irodalmában (mégpedig tévesen polarizált vitában, némileg a mi úgynevezett urbánus-népies ellentétünkhöz hasonlóan) felmerült, a negyvenes évek végére pedig újból — sőt megerősödve — visszatért az olasz szellemi életbe. A civilizáció önmagában semleges, de a maga módján természetes törvényeket követő megjelenésével vagy kibontakozásával magyarázni a nem technikai, hanem társadalmi eredetű gondolatokat: ez mindenestre megejtő elméletnek látszott a mélységekben folytatott kutatómunka lanygulásának idején. Cesare Pavese, úgy tetszik, már elég korán (a *La bella estate* fejezeteiben<sup>13</sup>) az abszolutizálás irányába fordítja el, az elvonatkoztatott morál síkjára, a városiasodás és a civilizálódó életforma egész kérdéskomplexumát, melynek megfejtésén a megnyugtató válasz felmutatásának reménye nélkül sokat fog fáradozni még; s amelyet oly sok irányból közelítettek meg így, hozzá hasonlóan, a félsziget más írói is. E folyamatban egyre kevesebb szó esik arról, hogy lényegében kapitalista körülmények között végbemenő változásokról beszélhetünk; s egyre elvontabb, egyre sejtelmesebb és befolyásolhatatlanabb lesz a „város” fogalma. Eleve elgondolkoztató, hogy náluk minden baj és szenvedés a „természetes” közegéből kimozdult ember „nagyvárosi” létére vetítve jelenik meg. Annak aggódó leírása mélyén, hogy a tisztesség, az egyszerűség, az egyéni „jó” és „rossz” elbizonytalanodása védtelenné teszi a legártatlanabbat is a metropolis rontó sugárzásával szemben (s ez a tétel mint időtől, helytől, társadalmi szerkezettől független törvény bukkan fel itt), annak észlelése rejtezik, hogy a negyvenes-ötvenes években a hagyományos vidéki-kisvárosi Olaszország formáinak felbomlása fejeződik be, a „modern ipari társadalom” amerikanizmusának feltételeként. És drámaian, vad ellentétekkel tele, hiszen a feszültség egyfelől a szédítően növekvő centrumok, a megváltozott létalakzatok, másfelől pedig a változatlanul továbbélő, kispolgári „boldogság-modell” között keletkezett; egyszerre kis és nagy tragédiák egész sora tárult fel az írók figyelő szeme előtt. Pavese, e drámai helyzetet látva, a benne elhullt romantika veszteségeit fájjalja leginkább: tiszta és a maguk autonómiáját védő hősei mind szomorúan és megválthatatlanul buknak el egy természetellenesnek érzett közegben, felismerve, hogy a menekülés (mely nála a Natura feltételezett egységébe való beolvadást jelentette még) lehetetlen immár. Mintha kozmikus áruházt követett volna el az ember, amikor a tájat, a vidéket, a sok vonatkozásban mindaddig még patriarkálisnak mondható életformát elhagyta és ellenségévé vált a természetnek (mely, s csak közbevetőleg, Buzzati regényeiben<sup>14</sup> oly baljós fenyegetéssel válaszol is, bosszúra éhesen, a mindent felforgató homo sapiensnek); mintha

<sup>13</sup> A negyvenes évek elején. — Kötetben először: 1949.

<sup>14</sup> Első műveitől kezdve (*Barnabò delle montagne*, 1935; *Il segreto del Bosco Vecchio*, 1935) az *Il deserto dei Tartari*-n át (1940) a különféle novelláig és fantasztikus történetekig (*Il grande ritratto*, 1960) *Buzzati* egész életművében megtalálható ez a motívum.

egyetemes hitszegés történt volna ezzel az elidegenedéssel és nem is lehetne többé helyrehozni azt. Különösen az *Il diavolo sulle colline*<sup>15</sup> fiatal hőseinek fausti tépelődésében nyilatkozik meg az „elveszített egység” fájdalmait kifejező Pavese, aki talán a leginkább következetesen építette fel annak a „város-mítosznak” a logikáját, következésképp nem is hihetett a belőle való kitörés lehetőségében. Igaz, az ellentett póluson, mindvégig sejtelmes ködök gomolyogtak csupán: a *másik oldal*, a valóságos eszménykép megrajzolása sem innét, sem az újrealizmus más nézőpontjairól nem sikerülhetett. Ehhez ugyanis a társadalom valóságos mozgatóerőinek lényegét felderítő elemzés, valamint a mégannyira jóindulatú (mert a valóság megmagyarázására és nem annak elfedésére törekvő) mítoszok gyors szétosztatására lett volna szükség.

A *nostalgia*, mely a régi ideál végleges megrendülésének éve, az Ellenállás időszaka óta, állandó és szép jegye az olasz szépprózának, a *vágyódás* egy másfajta humánumot kibontó értékrend — és vele a boldogság, a jóság, a békesség, az értelmes élet — után, újra és újra visszatérő motívum, de éppen létezése bizonyítja a kidolgozott új ideál hiányát. Leginkább talán Vittorini nagyszerű írásából (*Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus*, 1947) lehet megérezni, milyen erős is ez a vonzalom és merre mutat; jellegzetesnek azonban nem ezt, hanem a pavesei mítosz másik, s ugyancsak mitikusnak mondható ellentétét mondhatjuk, mely egy hibásan felállított képlet túloldalán hasonlóképpen nem kecsegtethetett megoldással.

Az újrealizmus népies szárnya nem a veszélyei miatt „elátkozott” témát látta a nagyvárosi ember kisemberi világában, hanem egyenesen a megváltást kereste ott: azt remélte, hogy benne, ha csak pozitívumaira figyel, segítséget és útmutatást talál a nem-polgári értékrend kidolgozásához. Feltételezése nem volt alaptalan. Objektívnek hitt dokumentarizmusa azonban a vártnál gyorsabban lehetővé tette, hogy fokról-fokra saját elképzeléseivel cserélje fel a valóság bonyolultabb igazságát, és a „tényszerűség” hitében hamar önnön módszerének csapdájába esett: észre sem vette talán, mint erősödnek meg benne a néphez való „odafordulás” gesztusai, a romantikus *elvárások*, s mint jutnak befolyásoló szerephez is, a nyersanyag látszólag személytelen válogatásában, „szűrésében”; végezetül, hogy mint alakítják ki ezáltal a pavesei elképzeléssel szemben álló *másik* mítoszt. Vasco Pratolini e tekintetben leginkább jellemző kisregénye, a *Le ragazze di Sanfrediano* (1952) példaszerűen bizonyítja e neorealista figyelem érzelemgazdag értékeit, de egyoldalúságának fogyatékoságait is. Tele van jóindulattal ez a mű; ám a városnegyed Don Juanját mintha a századvég párizsi masamódjai és varrólányai tennék, romolhatatlannak tételezett erkölcsiségükkel, lehetetlenné. Vajon ennyire egyszerűen, majdhogynem boccacciói nyugalommal lehetne ráhagyatkozni egy-egy történet természetes sodrására, az ánekdota fekete-fehérjének könnyed manicheizmusára? Pratolini „kis-realizmusát” olyan költészet ragyogja be, mely számunkra rokonszenves vonzalom nyomán, de végeredményben a maga óhaja szerint színezi és festi át idillire a „popolo basso” társadalmi képét és karakterét. Becsületos szándékú feltáró igyekezete és módszere láttán joggal kísérti meg az embert a gyanú, hogy némi elnagyoló szemlélet is munkál bennük, még a századforduló naturalista ihletésű verizmusából eredő népfelfogás, mely az erkölcsi kategóriák közül a szívéhez közeliakat minden különösebb kritika vagy próba nélkül hajlandó az „egy-

<sup>15</sup> 1957. — Magyar kiadásában *Az ördög kastélya* címet kapta.

szerűek” világára rávetíteni, ahelyett, hogy alaposabb analízis nyomán észrevenné: a szegények, kizsákmányoltak, hatalomból kiszorultak (vagy újra kiszorítottak) életfelfogását sem lehet kizárólag az erkölcs oldaláról megközelíteni, még kevésbé pedig egy olyan moralizmus alapján, mely valahol, szerkezete mélyén, a polgári felfogást őrzi még.

Igaz, Olaszország irodalmából hiányzik az a fajta feltáró munka, mely például nálunk — élén a *Puszták népével* és a *Kiskunhalommal* — már a két háború között legalább a parasztság világát a moralizmustól mentesen derítette fel, s amelyet, kissé megkésve és szinte véletlenül, de semmi esetre sem kollektív társadalmi igény és követelés nyomán, a Mussolini által istenhátamögötti falvakba száműzött fiatal olasz író-értelmiségiek hasonló színvonalon nem tudtak, csak részben, elvégezni; az újrealizmus ilyen erőfeszítései tehát még így is sok újat, érdekeset és fontosat hoztak felszínre. Hogy a mindaddig főleg polgár-központú olasz prózairodalom elismeri és elismerteti, mint művészetre érdemes témát, a kisemberek és néhol a munkások, parasztok reális világát; hogy problémáit — még ha gyakran pietizmussal is — őszintén és komolyan igyekszik megérteni és közvetíteni; hogy (képletesen is szólva) a kuriózumok vagy az ”ősiség” kereséséről lemondva a korábbi mellékalakokat főhősökké lépteti elő, kétségtelenül szép fejlődés, s egyik magyarázatát rejti annak, miért és hogyan maradhatott meg az okkal elért világhír birtokában, jó időre még a különféle neoszimbolista áramlatok idején is társadalom-közletben később ez a próza. De pozitívumai, bármennyire rokonszenvesek, nem voltak elegendők a legfőbb fogyatékoság eltakarására: a mítosz végeredményben, mégha a leginkább jóindulatú is, csak mítosz marad. Az újrealizmus gyors sikerének és elsőkélyesedésének magyarázata feltehetően ebben rejlik.

Az utóbbi negyedszázad történelmének ismeretében nem meglepő tehát, hogy kitörési kísérletei után, kezdeti nosztalgiáit szinte „vaporizálva”, az olasz elbeszélő irodalom zöme — a forradalmi megoldásokból kiábrándultan, s általában is, a széles mezőket bemérő társadalmiságban hitét veszve — a végig megszákítás nélkül tovább élő, már divatjamúltnak érzett, de mégiscsak begyakorlott, megszokott „lélektani” ábrázoláshoz tért vissza. Hogy a jól kimunkált, lassan építő, jobbra csak egyetlen alak belső rendjére korlátozott, hagyományos pszichologizáló módszereket alkalmazó regény- és novella-formát választotta jobb híján újra, a kísérletezés terepét pedig (a hatvanas évek elején) már átengedte az experimentalizmusnak. Ez az áramlat, mint nevéből is kitetszik, a kutatást nem elsősorban a társadalmi tartalmak felfedezésére folytatja immár (például nem hisz benne, hogy az általa is gyűlölt polgári rendet egy másféle értékskála kiküzdésével vesélyeztetheti igazán), hanem a „nyelv forradalmasításában” látva feladatát, voltaképpen kizárólag formai szférák elvonatkoztatott problematikájába bonyolódik, s legfeljebb az önki-fejezés automatizmusának felszabadításával (a ”tudatalatti” gáttalan kiömlésének elősegítésével) marad csak a szociális valóság közelében.<sup>16</sup> E helyzet következményei nem szerencsések. Az „avantgarde” és a „hagyomány” ilyen természetű — formális — szétválasztása azt jelentheti, hogy a két irányzat tasztítani fogja egymást; és az előbbi (az „előőr”) majd felhagy a XX. század klasszikusnak mondható avantgardizmusára még félreérthetetlenül jellemző társadalmisággal, az utóbbi pedig az intellektuális kutatószenvédély

<sup>16</sup> Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963. (A cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani.) Milano, Feltrinelli 1964. (Panorami, 4.)

ápolásával, kölcsönösen azt tételezve, hogy ez a *másik* iskola privilégiuma. Ennek következtében aztán továbbra is *érzelmi* elkötelezettség jellemzi a hagyományos olasz prózát, demokratikus érzésvilág, világosan humanista töltésű *cristianesimo*, mely minden egyéni sérelmet a tisztesség, az emberiség, a szánalom soha nem közömbös vagy hideg álláspontjáról panaszol ugyan, de keményebb, könyörtelenebb vagy filozófiailag általánosíthatóbb következtetések levonására, a teljesség felmérésére (úgy, mint korábban próbálta) már nem vállalkozik. Inkább a maga által húzott kis körön belül, az adott limitált mezőn figyel az artisztikumra: a lélektani logika szabályaira, a történet fordulatos (gyakran meghökkentő) bonyolítására és — akár a gazdaságosság árán is — a kifejezés választékosságára; mindenekelőtt pedig a mese-mondás klasszikusan nyugodt tónusára, melyben megcsillogtathatja sokoldalúságát, vidámat és szomorút mesterien elegyítő játékoságát, póztalan *discorsójának* kedvességét. Realisztikus ez az olasz próza, de ritkán akar arra kényszeríteni bennünket, hogy teljesen szétoldódjunk benne, hogy illuzionista eszközöket esetleg irodalmiaknak higgyünk, hogy a szemlélődő távolság feladásával, egyénietlenül adjuk át magunkat a váltakozó helyzeteknek és jellemeknek, hiszen ezáltal éppen a mű demonstráló jellege, tanító célzata, példabeszédének hitele és az olvasóval való — néhol egyenesen intim — dialógus közvetlensége veszne el, s vele együtt az író tetszetősen felsorakoztatott erényeinek láthatóan elvárt csodálata is. Igaz, ezáltal szinte beszélgető közelségbe kerülhetünk a szerzőkkel, de az ajkukon formálódó szóra, a história fordulataira legalább úgy kényszerülünk figyelni, mint a történet mélyén nem is túlságosan rejtett tanulságra. Ennek pedig nemcsak pozitív következménye van. A világos szerkezet „olaszossága”, a stílári elegancia és verbalizmus, a könnyen érthető és befogadható (jobbára érzelmes) „tanulmány”, mely nem nélkülözi néha még a színpadiasságot sem, mintha azzal a vitatható előnnyel szolgálna, hogy az olvasót felmenti a mű befogadásának folyamatában az aktivitás alól; magyarul szólva, hogy szinte idegen példázattá távolítja el tőle a realitást, az esztétikai viszony létrejöttékor csak szemlélődést kíván, a problémákat „mások sorsává” degradálja, s ezáltal könnyen fruiktív szemlélet tárgyává teheti azt.

A háborút közvetlenül követő években megfigyelhető támadó jelleg, beavatkozásra kész társadalmiság és a nem-polgári értékrend irányában való kitörés szándéka csökkenésével egyidejűleg tehát, úgy látszik, az olasz elbeszélő irodalom az úgynevezett „modern ipari társadalom” gyors kibontakozásának fázisában megzavarodott s lassúdad pszichologizáló példázataival, ezek ellentétéként pedig a rövid ideje kifejlődött experimentalizmus inkább csak nyelvi kutatásra redukált bogdánovi „forradalmiságával” nem tudja rugalmasan követni a megváltozott helyzet igényeit, bemérni a régi értékrend új megnyilvánulásait. A „mezei Olaszország”, a régi hagyományokon nyugvó kisvárosi „urbánusság”, de a konzervatív, családi egységekre alapozott társasélet tartalma is gyorsan eltűnik, hogy helyét átadja valami másnak, ami pedig szokatlan és idegen még, s mintha leginkább az amerikai társadalom struktúrájának nyugat-európai változatát követné, azt a szerkezetet, melyben látszólag elszürkül és „tömegesedik” az egyén, védtelen alanyává válik mindenfajta manipulációnak; mint *eredeti* téma átalakul tehát. E változás következményeivel az olasz elbeszélő irodalomnak mielőbb számot kellene vetnie, mégpedig sokkal elmélyültebben és főleg sokoldalúbban, mint azt az experimentalizmus teszi. Mérlegelnie kellene a változásokhoz való felzárkózás lehe-

tőségeit is. Valószínűnek látszik például, hogy az új helyzetben lehetlenné válik a művész és a közönség eddigi („bizalmas”) kapcsolata, elavulhat a keretes elbeszélés könnyedén anekdotizáló változata, s ritkán lehet hatásos a lélektani aprólékosságra épült finom parabola is. Gyors, dinamikus, drámaian feszített és „irodalmiasságtól” mentes irodalomra lenne talán szükség újra, mögötte a végső következményekig földértett társadalmi valóságismeret és *megélés* összegezni kész aranyfedezetével, hozzá pedig olyan művészetfelfogásra, mely — s ennek hiányát jelenleg az olasz színház termésének negatívumai mutatják meg a leginkább — nem „spektákulumnak” fogja fel az életet, nem egyszerű tananyagunk önmagunk igazolására és derülésére, hanem személyünket közvetlenül érintő és metszően következetes realitásnak, melyet szüntelenül a saját gondolati- és érzésvilágunkkal kell konfrontálnunk, hogy megváltoztathassuk: ugyanúgy, mint az Ellenállást követő évek ígéretes irodalmi-művészeti fellendülésének idején. Ehhez azonban nemcsak az írás, hanem az olvasás művészete is (ráadásul nem az *egész* társadalmi cselekvéstől elszigetelten) sokkal tevékenyebb szerepet kíván magának Itáliában mindenkítől, mint amit valaha is kért.

## Az olasz stilisztika néhány alapproblémája

GÁLDI LÁSZLÓ

Nemrégén jelent meg a Tankönyvkiadó örvendetesen gyors munkája révén — a kézirat ugyanis 1967—68 telén készült el — kis olasz stilisztikám egyetemi jegyzetként (*Elementi di stilistica italiana*, 1968; a továbbiakban: ESI); mivel e kézikönyv aligha jött volna létre ebben a formában Kardos Tibor szeretetteljes támogatása és állandó érdeklődése nélkül, talán nem lesz felesleges, ha a kis munka alapelveiről épp most számolok be, elsősorban a modern filológiai oktatás azon területeire gondolva, nálunk és hazánk határain túl, ahol hasonló kézikönyvek egyelőre még nem jelentek meg. Beszámolóm számos ponton érintkezik — a tárgy természeténél fogva — azzal a tájékoztatással, melyet 1968. áprilisában adtam Varsóban a Nemzetközi Szláv Stilisztikai és Poétikai Bizottság egybegyűlt tagjainak hasonló jellegű francia stilisztikám alapján (*Précis de stylistique française*. Bp. 1967) azon célzattal, hogy végre oldódjék meg a különböző szláv irodalmakkal kapcsolatban is a lehetőleg egységes elvek szerint megtervezett stilisztikai és verstani oktatás régóta vajdúdó kérdése. A problémának ez az ága természetesen magyar vonatkozásban is szerfölött aktuális, hiszen annak ellenére, hogy újlatin és germán vonatkozásban jelenlegi egyetemi tantervünk gondoskodik a stilisztika s a verstan rendszeres oktatásáról, még orosz vonatkozásban sincs egyelőre semmi ilyesmi, hogy a szlovák vagy szerb stilisztika és verstan oktatása körül tapasztalható hézagokról ne is beszéljünk.

\*

I. Legyen szabad mindenekelőtt arra a tényre utalnom, hogy az előmunkálatok szempontjából igen lényeges különbség van még jelenleg, századunk 60-as éveinek vége felé is, a francia és az olasz stilisztikai előmunkálatok közt. Francia vonatkozásban meglehetősen szilárd kiindulópontul szolgálhat J. Marouzeau kis összefoglalása,<sup>1</sup> bár ez korántsem éri el latin stilisztikájának<sup>2</sup> mélységét és adatbeli gazdagságát, olasz szempontból viszont az olyan művek, mint például B. Migliorini és F. Chiappelli stilisztikája<sup>3</sup> inkább népszerűsítő jellegűek s nem a filológiai szakképzés számára íródtak. A jövő lehetséges útjait E. Peruzzinak még vázlatosabb, de sok tekintetben eleve nebb könyvecskéje némileg szemléletesebben mutatja.<sup>4</sup> Túlságosan rövid G. Devoto általános stilisztikai bevezetése 1950-ben közreadott tanulmánygyűjteménye elején,<sup>5</sup>

<sup>1</sup> J. Marouzeau: *Précis de stylistique française*. 4<sup>e</sup> éd. Paris 1959.

<sup>2</sup> J. Marouzeau: *Traité de stylistique latine*. 2<sup>e</sup> éd. Paris 1946.

<sup>3</sup> B. Migliorini — F. Chiappelli: *Elementi di stilistica*. 9<sup>a</sup> ed. Firenze 1960 (újabb közlés: *Lingua e stile*. Firenze 1965).

<sup>4</sup> E. Peruzzi: *Problemi di stilistica italiana*. Torino 1962.

<sup>5</sup> G. Devoto: *Studi di stilistica*. Firenze 1950.



s átfogó elveket nem könnyű kihámozni újabb tanulmányainak gyűjteményéből sem.<sup>6</sup> Következetes egyéni szemléletről tanúskodik, de sajnos nagyjából a spitzeri elvekig jut el csupán B. Terracini, aki azonban így is az olasz stilisztikai kutatások legátfogóbb bibliográfiáját nyújtja, jórészt alapos értékelés kíséretében.<sup>7</sup> E munka ismeretében is azonban lényegében véve ránk háruult egy viszonylag könnyen tanítható olasz stilisztika alapelveinek és fő részeinek felvázolása, az idevágó nemzetközi irodalomnak kellő figyelembevételével.

2. G. Devoto a stílust mindig elsősorban a latin hagyományokon alapuló „electio”, „scelta”, vagyis a válogatás elvével magyarázza;<sup>8</sup> azzal a ténnyel tehát, hogy a beszélő — függetlenül nyilatkozata megjelenési (szóbeli, írásbeli) formájától — mindig válogat a rendelkezésére álló kifejezési eszközök közt, s a többé-kevésbé szinonim eszközök közül azt választja, amely a kifejezendő tartalmat a leghatásosabban alakítja közleménnyé, vagyis azzá, amit az információmélet hívei „message”-nek, „hírnek” neveznek.<sup>9</sup> Devoto felfogását minden nehézség nélkül lehet kapcsolatba hozni egy Amerikában élő francia nyelvész M. Riffaterre nézetével, aki szerint a stílus mindig valami expresszív, affektív vagy esztétikai jellegű, de szintén nyelvi eszközökkel létrejött „plusz” az egyszerű közléssel szemben; a nyelv tehát közlésre szolgál, a stílus pedig a közlés hangsúlyozására, árnyalására („Language expresses, and style stresses”<sup>10</sup>). Nyelv és stílus efféle megkülönböztetése nem idegen továbbá R. Jakobson nyelvi modelljétől sem, amelyben az egyszerű emberi érintkezést biztosító „phatic function” fölé rétegeződik a „poetic function”, vagyis az a közlésfajta, melynek már megjelenési formája is gondot okoz a közlőnek, tehát az „expimenda” gondosabb megfogalmazására s nem pusztán „kódolására” készíti.<sup>11</sup>

Mondanunk sem kell, hogy az ún. funkcionális stílusok a beszédtevékenységnek a mindennapi élet szükségleteivel kapcsolatos formái inkább a „phatic function” különböző változatainak foghatók föl, az irodalmi s különösen a szépirodalmi stílusokban viszont erőteljesen érvényesül a „poetic function”, melynek körét természetesen korántsem lehet csupán a költészetre, a verses közlési formára korlátozni.<sup>12</sup> Éles elhatárolások persze nemigen lehetségesek, mivel — amint Jakobson rámutatott, — a „poetic function”, a közlés esztétikai igényű alakítása jóformán minden stílusnembe belejátszhat.<sup>13</sup>

3. Megelégedhetünk-e azonban kiindulópontul csupán a devotoi „scelta”, a stilisztikai jellegű válogatás igényével? Megkíséreltük e kérdésoportot továbbfejleszteni, s a válogatás elvét kiegészítettük — Jakobson nyomán — a k o m b i n á c i ó elvével, vagyis a különféle stílushatások együttes jelent-

<sup>6</sup> G. Devoto: Nuovi studi di stilistica. Firenze 1962.

<sup>7</sup> B. Terracini: Analisi stilistica. Milano é. n. [1963]. Igen fontos stilisztikai folyóirat a *Lingua e Stile* (Bologna); szép, ha nem is minden tekintetben eléggé modern és rendszeres szövegelemzéseket tartalmaz a következő gyűjtemény: *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*. Quaderni del Circolo Filologico—Linguistico Padovano. I. Padova 1966.

<sup>8</sup> Vö. az 5. jegyzettel.

<sup>9</sup> Vö. *Fónagy Iván*: A stílus hírtérke. Általános Nyelvészeti Tanulmányok. I. Bp. 1963. 91. kk.

<sup>10</sup> M. Riffaterre: *Criteria for Style Analysis*. Word 1959. 155.

<sup>11</sup> R. Jakobson: *Linguistics and Poetics*, a *Th. A. Sebeok* szerkesztette *Style in Language* kötetben (New York—London 1960. 357).

<sup>12</sup> „Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification” (*Jakobson*: i. m. 356).

<sup>13</sup> Vö. *Jakobson* példáival („I like Ike” stb.).

kezésének figyelembevételével,<sup>14</sup> valamint — a már említett M. Riffaterre nyomán — a k o n v e r g e n c i a elvével, melyet az amerikai szerző sajnos igen röviden jelzett s illusztrált egyik tanulmányában.<sup>15</sup> Megoldandó feladat volt azonban k o m b i n á c i ó és k o n v e r g e n c i a lehetőleg pontos megkülönböztetése;<sup>16</sup> az nem látszott ugyanis elégségesnek, hogy a kombináció igényét elsősorban a „hírközlővel”, az „adresser”-rel hozzuk kapcsolatba, s a konvergenciát mint a stílushatárok érzékelésének eredményét az „adressee”-vel, a hír felfogójával.<sup>17</sup> 1967 őszén megkíséreltük tehát Bukarestben, a X. Nemzetközi Általános Nyelvészeti Kongresszuson, hogy k o m b i n á c i ó n a k nevezzük mindazon stilisztikai hatást keltő mozzanatok vagy más szóval stilmák összjátékát, melyek e g y a z o n n y e l v i s z i n t e n születnek, s konvergenciának — nemcsak az „adressee”, hanem az „adresser” szempontjából is — azokét, melyek t ö b b n y e l v i s z i n t stilmáinak együttes alkalmazását, illetve hatását feltételezik.

4. A nyelvi szintek problémáját közismerten E. Benveniste vetette fel;<sup>18</sup> stilisztikai vonatkozásban a nyelvi szintekre 1967-ben hivatkozott I. R. Galperin, aki az angol nyelv professzora a moszkvai Idegen Nyelvek Főiskoláján.<sup>19</sup> Galperin gondolatait szemléltető ábrával kísérte, a fentebb említett kongresszuson, tanítványa, az odesszai Valerija Kucharenko; most Kucharenko ábrájának alkalmazásával próbáltam igazolni (ESI 6.), hogyan jelentkezik a fonetikai, lexikális, morfológiai és szintaktikai szint, összes stilmáival együtt, ebben a híres dantei sorban: „Per me si va nella città dolente” (DC. *Pokol*, III, 1). Az egyetemi jegyzet Prokusztész-ágyában persze nem lehetett mindent elmondani e sorról; nem utaltam többek közt a dantei nyilatkozat költőiségének metalingvisztikai mozzanataira, tehát pl. arra, hogy itt nem élő vagy annak képzelt e m b e r i s z e m é l y szólal meg, hanem egy antropomorfizált képzeletbeli k a p u, melyhez semmiféle terjengős szónokokat nem illett volna, hanem csupán ez az epigrafikus tömörség, ez a lapidáris rövidség.<sup>20</sup> S mégis szinte minden nyelvi szint csakúgy ontja a stilmákat ezen egy sornak hatásossá tétele érdekében. Ha a stilmák síkját legfelülre helyezzük, mindjárt alatta ott a szintaktikai sík, mely formalizálva a CVC közlési típust képviseli.<sup>21</sup> De mennyi dinamizmus feszül ebben a látszólag statikus közlési formában! Dinamikussá válik a nyomatékos hangsúlyú *me* névmás azáltal, hogy előtte a 'keresztül' jelentésű *per* előljárószót találjuk; szinte ige nélkül is, egyetlen pronominális helyhatározóban benne van az előretörő mozgás gondolata. Ámde a *per me* szerkezetből mintegy nyíl mutat a mondat centrálisan elhelyezett ígés magva, az állítmány felé, mely egyszerű visszaható igealak,

<sup>14</sup> Vö. *Jakobson*: i. m. 358, kk.

<sup>15</sup> Vö. *M. Riffaterre*, *Word* 1959. 172, kk.

<sup>16</sup> Maguk a műszavak ugyanis nem teljesen egyértelműek, a *convergence* pl. korábban *Marouzeau*nál sem (*Traité de styl. latine* 339–40).

<sup>17</sup> L. *Jakobson* ábráját (i. m. 357).

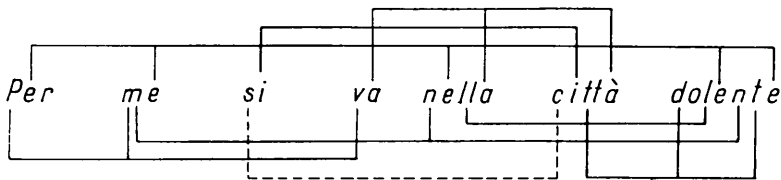
<sup>18</sup> *Benveniste* elméletének szovjet visszhangjairól kitűnően tájékozott a Moszkvában, 1967 áprilisában tartott konferencia összefoglaló kiadványa: *Уровни языка и их взаимодействие*, Moszkva 1967.

<sup>19</sup> Vö. *Является ли стилистика уровнем языка? а Проблемы языкознания* című kötetben (Moszkva 1967. 198–202).

<sup>20</sup> Vö. *ESI* 3, kk.

<sup>21</sup> A mondat részeit *L. Foulet* ismert ófrancia mondattana (*Petite syntaxe de l'ancien français*) alapján jelöljük.

de — ősrégi vulgáris latin tendenciáknak megfelelően — alkalmas arra, hogy az „alanyt”, ha egyáltalában van ilyen, homályossá tegye, árnyékban hagyja, tehát már e fény-árny effektusok révén is költőivé varázsolja. Ismeretlen tömeg árad tehát a magát *per me* névmási szerkezettel aposztrófáló kapun keresztül, s egyszersmind a mondat központjába helyezett alanyból ismét nyíl mered a második, most már célképzettel társuló helyhatározó, a *città dolente* felé. E jelzős szerkezet mindkét tagja egyforma hírértékű; ezúttal azonban a szintaktikai síkba erősen belejátszik nem annyira a morfológiai, amely most kissé háttérbe szorul, hanem inkább a lexikális, hiszen a *città* nem annyira ’város’, mint ’állam, ország’, s ezért Babits is jogosan értelmezte *hazának*. A metonímia azonban itt sem áll meg; a „város” itt minden szenvedő lakójával együtt jelenik meg, s ismét Babitsnak van igaza, midőn *kínna! telt hazáról* énekel. Ámde — mivel Danténál jóformán egyetlen szónak sem az a jelentés-tartalma, ami a közönséges közlésben, a „phatic function” síkján — megjegyzéseink vannak a *dolente* jelzővel kapcsolatban is. Aligha véletlen, hogy nagy olasz szótárak se igen idézik „tipikus” példaként a *città dolente* szókapcsolatot; Devoto—Oli szótárában is személyre vonatkoznak az olyan dantei példák mint „Colui che perde si riman *dolente*”; „Vedrai gli antichi spiriti *dolenti*”; itt azonban „fáj” az egész „város”, tehát ismét antropomorfisztikus, perszonalifikációs jelenséggel van dolgunk, a köznyelvi frazeológiából messze kiemelkedő stilmával. A lexikális sík is küld tehát föl számos „nyilat” a stílus régiói felé, s még hátra van a fonetikai szint, a hangzásbeli effektusok elemzése! Stíléma maga a versmérték efféle realizálódása, az „endecasillabo a minore” itt alkalmazott változata, mely mintha egy „quinario tronco” s egy „settenario piano” kombinációja lenne ( $o \neq o \neq o \ o \ o \ o \neq o \neq o$ ),<sup>22</sup> stíléma a szóhatárok sajátos „crescendója” a verssor vége felé (1 1 1 1 2 2 3), s végül stíléma az *e*, *i* és *a* magánhangzónak s néhány mássalhangzónak együttes, kombinatorikus szereplése:



Milyen különös ábra ez, s mily különös *si va* és *città* (toszkán kiejtésben majdnem *šittà*) belső összecsengése! S mennyire felerősítik, színezik minden ezen effektusokat a Pokol feliratának következő sorai, melyek a kontextus szempontjából idézetünkkel zárt egységet alkotnak.

5. Az elmondottakból következik mármost az is, hogy egy teljes rendszerre törekvő s nem csupán lexikális vagy szintaktikai mozzanatokat hangsúlyozó stilisztikának lényegében véve négy főrésze lehet, szoros megfelelésben a közlés szükségszerűen jelentkező fő nyelvi síkjaival:

<sup>22</sup> Az „endecasillabo” persze a francia „décasyllabe” átvétele; csupán másodlagosan értelmezték Olaszországban „quinario” és „settenario” kapcsolatának. Erről l. M. Serretta: *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*. Milano 1938.

A. Stilisztikai fonetika, mely a nyelvi közlés fonetikai szintjéhez tartozó stilémákkal foglalkozik, tehát nem csupán az expresszív hanghatásokkal, hanem metrikai-ritmikai mozzanatokkal is.

B. Stilisztikai szótan, vagyis a lexikális nyelvi szinthez tartozó stilémák tana.

C. Stilisztikai morfológia, vagyis a szótan morfológiai vonatkozásait tárgyaló stilisztikai diszciplína, melynek — az alább jelzendő okok miatt — különösen olasz vonatkozásban igen nagy a jelentősége.

D. Stilisztikai szintaxis, mely a szintagma és a mondat szintjéről származó stilémákat igyekszik rendszerezni.

6. Még egy kérdés vár tisztázásra: a szinkrónia és a diakrónia stilisztikai jelentősége. Kezdjük azzal az ideális esettel, melyre még újabb korokkal kapcsolatban se igen számíthatunk. Tegyük fel, hogy a XIII—XIV. századból kitűnő magnófelvételek maradtak ránk Dante szóbeli nyilatkozatainak egész tömegével, melyekből akár külön Dante-szótár is szerkeszthető mindazon lexikális és frazeológiai egységek figyelembevételével, melyek ebben az orális anyagban előfordulnak. Erre a nyilatkozat-együttesre rétegeződik rá Dante szépprózája, amely bizonyára tele van élő nyelvi fordulatokkal még akkor is, ha a „phatic function”-t már itt erősen átszínezi s egyéni jellegűvé teszi a szinte önkénytelenül is belejátszó „poetic function”. Ebből a kettős rétegből emelkedik ki végül Dante költői opusza egyrészt kora stílusigényeinek megfelelő árnyalással (pl. *Vita Nuova*), másrészt pedig azzal a hagyományos stílushatárokat<sup>23</sup> többé nemigen ismerő, szinte romantikus indulatú áradással, mely nélkül a *Divina Commedia* roppant épülete egyszerűen el sem képzelhető. Ha ilyen eszményi dokumentáció állna rendelkezésünkre — s hozzá összevetésképpen Dante latin műveinek írói szótára!<sup>24</sup> — a szinkrónia igényeinek szinte maradéktalanul eleget tudnánk tenni a múltra vonatkozólag is. Hasonlóképpen egységes szempontú stilisztikai vizsgálódásra volna lehetőségünk, ha szinkron követelményekhez ragaszkodhatnánk egy-egy újabb íróval vagy irányzattal kapcsolatban; ha stilisztikai jellegű szintaxisunknak nem kellene másra támaszkodnia, mint például három-négy futurista költő kiválasztott műveiből álló „corpus”-ra. Erre persze ilyen jellegű összefoglalásban nincs mód és lehetőség; mindez külön tanulmányok feladata (többek közt eljövendő diplomamunkáké is!). Egyelőre, az oktatás szükségleteinek megfelelően, bármennyire is tudjuk, hogy a stilisztikai vizsgálat kiindulópontja csakis a csekély terjedelmű szövegegyüttes képviselte szinkron állapot lehet, nem fordíthatunk hátra a diakronikus szempontú stilisztikának sem, különösen nem akkor, ha olasz anyagot kell vizsgálnunk. Leírni lehet, de esztétikailag értékelni aligha Leopardi szókinését és alaktanát abban az esetben, ha nem vesszük figyelembe Dante és Petrarca nyelvhasználatát; maga a hagyományos olasz irodalmi nyelv kényszerít arra, hogy stilisztikai vonatkozásban is elfogadjuk Migliorini tételét: „l'italiano normale odierno per la sua maggior parte ancora coincide coll'italiano trecentesco”.<sup>25</sup> Nem riadha-

<sup>23</sup> Ezzel természetesen a hagyományos három stílusnemre célok, melynek mint stilisztikai alapfelfogásnak fejlődését E. R. Curtius vázolta: *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter*. Romanische Forschungen 1952. 57—69.

<sup>24</sup> Danténál, Petrarcanál is lehetséges ugyanis az állandó interferencia olasz és latin szókinésük közt.

<sup>25</sup> B. Migliorini: *Storia della lingua italiana*. 3<sup>a</sup> ed. Firenze 1961. 222.

tunk vissza szinkronia és diakronia bizonyos fokú keverésétől, persze annak előlegezésével, hogy magunk és hallgatónk mindig pontosan tudjuk, melyik szempontot vesszük figyelembe. S ne feledjük, további elvi állásfoglalásként, Devoto meghatározását sem: szerinte a nyelv nem csupán a saussure-i jelrendszer, hanem „un insieme di c o n v e n z i o n i necessarie per la comunicazione orale fra i singoli, consacrate dalla storia, dal prestigio degli autori, dal consenso dei componenti della comunità”.<sup>26</sup> S ugyancsak Devoto szerint mi a stílus? „Il complesso delle scelte e dei mezzi espressivi che costituiscono l'impronta peculiare di una tradizione letteraria e specialmente della personalità dell'autore”.<sup>27</sup> Amint látjuk, saját stílusfogalmunk sem kerül ellentétbe a Devotoéval; csupán kifejteni próbáljuk azt, ami a „scelta” bonyolult fogalmában lényegében véve már úgyis benne volt.

7. Stilisztikai fonetikámnak kettős arca van: egyrészt foglalkozik a kifejező hanghatásokkal, tehát olasz anyagra alkalmazza mindazon megállapításokat, melyek Grammont-tól Fónagyig és Morier-ig<sup>28</sup> közkezen forognak, másrészt pedig igyekszik aránylag modern szempontú verstani, vagyis metrikai-ritmikai ismeretek közlésére. Megjegyzem, hogy a verstan külön fejezet, pontosabban az ESI függeléke; mindazonáltal — pedagógiai okokból — érdemes a verstani ismereteket mindjárt az általános alapfogalmak után közölni, hogy így összes verses idézeteink interpretációját biztos formai — mondhatnám: formatani — ismeretekre alapozhassuk.

A fonetikai rész első felére (a hangok megválogatása és kombinációja; a hangsúlyeloszlás; a hanglejtés; a mondat tagolása stb.) szeretnék nagy súlyt helyezni: mihelyt a „poetic function” akcióba lép, a nyilatkozat hangalakja elsőrendű fontosságúvá lesz. S nem meglepő-e, hogy az első- és másodlagos hangfestéssel<sup>29</sup> s hasonló problémákkal több mint 30 éve senki sem foglalkozott olasz vonatkozásban oly alapossággal, mint egy ma már szinte feledésbe merült zürichi szerző — M. Amrein-Widmar — akinek Dante-elemzését még feledhetetlen mesterem, Giulio Bertoni adta kezembe 1938-ban?<sup>30</sup> A dantei hangfestés mögött mintaképpül kétségtelenül Vergilius művészetét kell sejtenuk, de nem zengett-e az olasz nyelv, túl a trubadúr-költészet konvencionális eufóniáján, kifejező hangeffektusként, eleven stílélmaként már jóval Dante előtt is? Másutt már megkíséreltük a szicíliai költőig visszavezetni pl. a mély magánhangzók s a sok kemény -r- kifejező hatását; most Giacomino Pugliesétől (ESI 163) próbálunk hidat verni Dante verstechnikája s például a *Vita Nuova* VIII. szonettjének „sötét” rímei felé: „Lo viso mostra lo color del core,/che, tramortendo, ovunque può, s'appoia,/e per la ebrietà del gran tremore/le pietre par che gridin: „Moia, moia”.

<sup>26</sup> L. a *Devoto—Oli-féle* Vocabolario megfelelő cikkeit.

<sup>27</sup> I. h.

<sup>28</sup> *M. Grammont*: *Traité de phonétique*. Paris 1933. — *Fónagy Iván*: *A költői nyelv hangtanából*. Bp. 1959. — *H. Morier*: *La psychologie des styles. Génève* — Paris 1959; *uő.*: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1961.

<sup>29</sup> Az elsődlegesen hangfestő szavak (*ululare, rimbombare*) azok, melyeket a magyar terminológia szerint általában hangutánzóknak neveznek; a másodlagosan hangfestő szavak csak bizonyos kontextusban kapnak kifejező fonetikai funkciót (pl. „Genti v'eran con occhi tardi e gravi”, DC. Pokol, IV, 112; vö. ESI 20, kk.).

<sup>30</sup> *M. Amrein-Widmar*: *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*. Zürich — Leipzig — Stuttgart 1932.

Nem idegenek a hangtani résztől egyes statisztikai eredmények sem: nyílt és zárt szótagok, magán- és mássalhangzók eloszlását s arányát tanulmányozva statisztikailag is kimutatható, miért lebeg oly légiesen pl. az a dantei sor — „Come nei plenilunii sereni” — melyben nemcsak „dieresi” jelentkezik (*i—i*), hanem ahol az egyébként oly lágyan zengő (főleg *l, n*) mássalhangzók aránya is sajátos szerephez jut.

Már itt, a hangtani fejezetben nagy figyelmet fordítok olyan fontos, lexikális és szintaktikai következményekkel is járó jelenségekre, aminő a gondolatrítmus, a tricolon (a francia stilisztikák híres „groupement ternaire”-je), melynek alig van olasz irodalma,<sup>31</sup> s a négyes tagolás vagyis a „phrase carrée”, a görögök *τετρακόωλος περίοδος*-a, melynek még olasz neve se igen van. Foglalkozom továbbá az olasz „cursus”-szal, vagyis az egyes fonetikai szegmentumokat (szólamokat) záró ritmusképletekkel, s természetesen sok egyszerűbb, de olasz vonatkozásban rendszeresen kevésbé tanulmányozott jelenséggel, pl. az alliterációval. Mindezt természetesen pedig abból a szovjet stilisztikában is alkalmazott elvből kiindulva, hogy minden egyes nyelvi szinten megvizsgálom a szorosan odatartozó trópusokat és figurákat, melyekről egykor, érthetetlen módon, Marouzeau még latin stilisztikájában is megfeledkezett.<sup>32</sup> Azóta azonban a szerkezettannak ez az ága — Lausberg és mások kutatásai folytán — ismét divatba jött; miért ne ismertetnők meg a hallgatókat legalább azokkal a legismertebb trópusokkal, melyekkel az olasz írók a középkortól napjainkig már az iskolapadban megbarátkoztak?

Metrikámat — V. Zsirmunskszkij és mások tanítása nyomán<sup>33</sup> — *metrum* és *ritmus* (azaz ritmikai realizáció) kettősségének megkülönböztetése hatja át; ezért is foglalkoztam aránylag részletesen pl. az endecasillabo struktúrájával, felsorolva a több mint 800 lehetséges változathól legalább 42-t (ESI 138—139). Meggyőződéseim szerint ugyanis ezek azok a fő- vagy tipikus variánsok,<sup>34</sup> melyek a költőknek is fülükben zsongnak, amikor nyelvi anyaguk megformálására éppen az endecasillabót választják *metrumul*. A strófatan eléggé részletes tárgyalására természetesen azok a nagy hagyományok köteleztek, melyek Dantétól s Petrarcatól töretlenül ívelnek át Leopardiig.

Az olasz rím tárgyalásával összefonódik az asszonánc és az ún. „consonanza” (*finestra/nostra*) bemutatása; itt és számos más alkalommal hivatkoztunk olasz népdalokra is, sőt megállapítottuk, hogy már a *Cantico del Sole* bibliai ihletésű szabad ritmusa is népies asszonáncokkal párosult: a *tempo/vento* asszonánc mindmáig fellelhető pl. egy luccai népdalban (ESI 156) s bizonyára másutt is.

8. A stilisztikai szótan aránylag sok előzményre támaszkodott, mindazonáltal többnyire magamnak kellett statisztikai felmérést végeznem, pl. az olasz szavak átlagos hosszúságának megállapítása végett (ESI 46—51). Ahhoz ugyanis, hogy *inosservabile, onnipossente, silenziosamente* és

<sup>31</sup> Az 1967. évi „Giornate veneziane” során a tricolon jelentőségéről I. Nievoval kapcsolatban tettem néhány észrevételt. Vö. Atti del Sesto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e letteratura Italiana. Bp. 1968. 663—666.

<sup>32</sup> Vö. a 2. jegyzettel.

<sup>33</sup> V. Zsirmunskszkij: Введение в метрику. Leningrad 1925.

<sup>34</sup> Erről l. legutóbb Le mètre et ses variantes typiques c. tanulmányom: To Honor Roman Jakobson. The Hague—Paris 1967. 692—696.

más feltűnően hosszú szavak kifejező értékét kissé alaposabban érzékeltessük, nem árt tudnunk, hogy az olasz szó átlagos hossza 1,96 szótag körül mozog, s hogy a 3 szótagnál hosszabb szavak egyformán ritkák Petrarcanál és Leopardinál, viszont eléggé gyakoriak tudományos szövegekben (van, ahol számuk eléri a 28%-ot). A szó alkatával kapcsolatban megkíséreltük az A. Martinet-féle *monème — synthème* kettősség<sup>35</sup> alkalmazását (ESI 51–52). E szempontból is jelentős különbség van egy költői s egy tudományos szöveg közt: míg költői szövegekben legalább a szavak egy negyede tőszó, tudományos szövegekben alig egy tizede!

Sajnálatos módon egyelőre térhiány miatt nem eléggé kidolgozott a szemantikai rész; felhívtuk azonban a figyelmet arra, hogy gyakran valamely szónak csupán egyes jelentéseit lehet stilisztikailag minősíteni: mintha nem is ugyanaz a szó fordulna elő a *fabbicante di cravatte* és *fabbicante di bugie* szintagmákban (ESI 55)!

A szókincs rétegződése kapcsán a bizalmas társalgási nyelv, a tájszavak, a műszavak, az archaizmusok és a neologizmusok egyaránt sorra kerültek; annak ellenére, hogy e téren már nem támaszkodhattunk pl. B. Migliorini kitűnő — bár nem stilisztikai jellegű — adagyűjtésére,<sup>36</sup> megkíséreltük az olasz nyelv jövevény- és idegen szavainak stilisztikai értékelését is. A latinizmusok vagy tudós szavak használatával kapcsolatban persze csupán néhány általános megállapítást tehetünk; örömről szóló viszont, hogy azóta egy készülő diplomamunkában<sup>37</sup> kísérlet történt Petrarca jövevényező-használatának műfajonkénti megállapítása érdekében: számos jel arra mutat, hogy egyes provençalizmusok jóformán minden petrarcai műfajban használatosak voltak, viszont a szövegnek ünnepélyesebb színezetet adó latinizmusok sokkal gyakoribbak egy-egy ódaszerű canzone-ban, mint a keresetlen beszélt nyelvhez gyakran közelebb álló madrigálokban. Az ófrancia s az óprovençal jövevényesszavakkal kapcsolatban egyetlen költői szövegen belül is sikerült talán bizonyos stilisztikai vonatkozású megállapításokhoz jutnunk: az örökre rejtélyes Cielo d'Alcamo „Madonnája” spontán nyelvhasználatában *paremo* és *mare* alakot használt, viszont amikor finomkodni akar s ünnepélyes leánykérést javasol, a nagyon ritka *mon peri gallicizmushoz* folyamodik (ESI 68). Carduccinak ma már elavult *senza blaga* kifejezésére Benedek Nándor barátom értekezése<sup>38</sup> hívta föl figyelmemet, arra viszont, hogy a diszkrét legénylakást — napjaink „kéglíjét” — d'Annunzio *buen retiro*-nak nevezte (ESI 71)<sup>39</sup> saját olvasmányaim.

Az olasz irodalmi nyelv klasszikus hagyományai miatt legalább röviden meg kellett emlékezni a tulajdonnevek stilisztikai kifejező értékéről (ESI 78–9), felfedezve a spitzeri „kaotikus felsorolás” előzményeit már a Duecento szicíliai költészetében, majd — híven összefoglalásom általános jellegéhez — ismét nagy figyelmet fordítottam a lexikális jellegű trópusokra, köztük a metaforára. Képek és metaforák megítélésében állandó buzdítóm volt Kardos

<sup>35</sup> Vö. A. Martinet: Syntagme et synthème. La Linguistique 1967. fasc. 2. 14. kk.

<sup>36</sup> Saggi sulla lingua del Novecento. Firenze 1942; Storia della lingua italiana. 3<sup>a</sup> ed. Firenze 1961.

<sup>37</sup> Bobák Júlia Petrarca nyelvéről és stílusáról írt értekezéséről van szó.

<sup>38</sup> Benedek N.: Az újabb olasz irodalmi nyelv történetéből [kandidátusi értekezés]. Bp. 1965. 237.

<sup>39</sup> Kérdés, hogyan viszonylik ez az elnevezés a Madrid környéki Buen Retiro királyi nyaraló nevéhez.

Tibor néhány kitűnő tanulmánya.<sup>40</sup> Itt-ott utaltam más újlatin nyelvekből vett analógiákra; olaszul például a játéksárkányt Pascoli csak alkalmilag, metaforikusan nevezhette *cometa*-nak; a spanyolban viszont *cometa* a sárkány legközönségesebb neve lett (ESI 82). Teljességre persze e téren sem lehetett törekedni; utólag vettem észre, hogy pl. a metonímia-típusok felsorolásából hiányzik *mia gioia* 'madonna' (vö. *Vita Nuova*, sonetto VIII), vagyis a „hatás” nevének használata a hatás „f o r r á s á n a k” megnevezése helyett (ez tehát fordítottja az én a) pontoknak: „uso del nome della causa per quello dell'effetto”; egyébként ilyen már az *Ómagyar Mária-siralomban*: „ézes ürümem-tül”, egész latin háttérével együtt.

Nem kevés fejtörést okozott *emléma*, *allegoria* és *szimbólum* fogalmának nagyjából korszerű meghatározása. Különösen fontosnak látszott a szimbólum kérdésének megközelítő tisztázása; ezzel kapcsolatban ugyanis állást kellett foglalnom az olasz szimbolizmus nem éppen egyértelműen interpretált ügyében is. E feladatot A. Panzini és A. Vicinelli szellemében kíséreltem megoldani,<sup>41</sup> s nem zártam ki annak lehetőségét, hogy — egyetértésben E. Peruzzival — szimbólumukat keressünk már Leopardi költészetében is.<sup>42</sup>

9. Lényegesnek kell tartanunk, elsősorban olasz vonatkozásban, a stilisztikai morfológiának szentelt fejezetet. Felesleges megjegyezni, hogy ez sem száraz repertórium, mindennemű értékelés nélkül, mint pl. Monaci híres szöveggyűjteményének „Prospecto grammaticale”-ja, hanem rövid mutatóanyag az olasz szépirodalmi nyelv morfológiai archaizmusaiából. Sok érdekes példát nyújt a névelő régies használata („Per lo toscano suol”, Leopardi; „L'anime nostre”, U. Saba), a Ø' morfé májú pluralis, ha ugyanabban a szintagmában más elemek a pluralist úgyis jelölik („i cavalier cristiani”, Tasso), *egli* ~ *ei* („Non ei scuote quel ramo?”, D'Annunzio, archaizáló szövegben), egyes igealakok stilisztikai értékű használata (amint már Migliorini megállapította,<sup>43</sup> „il Poliziano preferisce *seria* in verso, *sarebbe* in prosa”) stb. E rész egyetlen célja, amint az egész kis stilisztikáé is: felkelteni az ifjú olasz filológusokban a megfigyelő készséget olyan „lényegtelen” nyelvtani mozzanatok iránt, melyeknek elemzése bizony gyakran elszikkad.

10. Azok, akik elsősorban olasz mondattannal foglalkoznak, bizonyára kevesellni fogják a stilisztikai szintaxisnak szentelt fejezetet (ESI 95—126). E rész semmiképpen sem kíván versenyezni sem nagy terjedelmű, grammatikai szempontú mondattanokkal, sem pedig mondattani részlettanulmányokkal, hanem egyszerűen foglalkozik pl. a mondat struktúrájának kifejező voltával, a szokásosnál sokkal hajlékonyabb mondatmeghatározást javasolva (ESI 106—8), másrészt a hagyományosabb verbális stílus mellé — főleg Herczeg Gyula monográfiájára támaszkodva<sup>44</sup> — odaállítja a nominális stílust (ESI 111—2), mely közismerten érvényesül nemcsak az olasz elbeszélő prózában, hanem a modern költői nyelvben is (pl. Ungarettinél). Kísérlet történik az óolasz körmondatoság korántsem „körmondatos” előzményeinek feltárására (ESI 113—7), ami talán azért érdekes, mert így némi

<sup>40</sup> Vö. különösen: Dante alkotó képzelete. MTA I. OK. 1956. 87—131.

<sup>41</sup> A. Panzini—A. Vicinelli: Le parole e la vita. Milano 1959. 187.

<sup>42</sup> E. Peruzzi: L'ultimo canto leopardiano. Lettere italiane 1966. 28—66.

<sup>43</sup> Migliorini: Stor. 290.

<sup>44</sup> G. Herczeg: Lo stile indiretto libero in italiano. Firenze 1943.



fogalmat nyerhetünk a középkori olasz beszélt nyelvről is, minden stilisztikai vizsgálódás összehasonlítási alapjáról. Szeretném kiemelni, hogy még Boccacciónál is rendszerint ég és föld választja el egymástól a szerző stílusát, mely valóban rendszerint körmondatos, de tartalmi okokból sokszor már-már paródiája a latinos körmönfontásznak, s a szereplők társalgási nyelvét, melyben könnyű találnunk ilyen, szinte ma is használható fordulatokat: „Deh, Rinaldo... confortatevi, state lietamente, voi siete in casa vostra” (II. 2).

Hadd utaljunk — a korunkban divatos transzformációs nyelvészet híveinek némi nyugtalanítása végett — egy statisztikai tényre is: annak ellenére, hogy igen sokan a szenvedő szerkezetet a cselekvő szerkezet egyenértékésének hiszik, Éder Zoltánnak itt is idézett kutatásai szerint egy modern olasz film forgatókönyvében 2315 igealak közt mindössze 2 szenvedő igealakot találunk.<sup>45</sup> Stilisztikai egyenértékűségről s felcserélhetőségről tehát szó sem lehet; persze hasznos lenne tudni azt is, milyen szövegkörnyezetben fordul elő ez a 2 kivételnek számító szenvedő alak.

Természetesen a szintaxis keretében érintem (ESI 95—6) versmondat és metrum viszonyát; az enjambement-ok fokozatos sűrűsödését talán jól szemlélteti egy népdalszöveg, Jacopone da Todi egyik siratóéneke s egy Petrarca-sonett mondatszerkesztése. Itt azonban már ahhoz a ponthoz érkezünk, ahol a stilisztika szükségszerűen áthajlik a költői szerkesztés tanba, vagyis a poetikába.

A szintaktikai vonatkozású alakzatok közt tárgyalom az ismétlések különböző fajtáit (ESI 123—6), bár ezekről sok más helyen is szó esett. További tisztázást igényel az ún. „ellissi”, vagyis a kihagyásos mondat; e kérdés persze szorosan összefügg azzal, hogy mit tekintek mondatnak. Egy bizonyos: sürgős szükség van olyan olasz mondatnani tanulmányokra, amelyek minden kérdést egy-egy kiválasztott „corpus” összes sajátosságai alapján mutatnak be; csupán ilyen módon lehet majd világos képünk egyrészt a „szabályos” mondatok funkciójáról és kifejező értékéről, másrészt pedig — ami ennél is fontosabb — a kontextusból kiegészülő rövid és gyorsan pergő „szabálytalan” mondatok szerkezetéről és funkciójáról. Ez is olyasféle probléma, mint a szabadvers metrikai leírása (ESI 152—5): itt is, ott is feltétlenül lehet — egy-egy szöveg vagy szövegcsoport alapján — olyan általános jelenségeket kimutatni, melyek szélesebb távlatban magára a nyelv s a stílus történeti mozgására vetnek világot.

<sup>45</sup> Éder Z. tanulmányát 1. FilK. 1967. 200—210.

## Alekszandr Pavlovics Szkaftimov

(1890—1968)

1968. január 26-án elhunyt Alekszandr Pavlovics Szkaftimov, a filológiai tudományok doktora, a szaratovi Csernisevszkij Egyetem professzora. Már régóta betegeskedett, de tanítványait, barátait és tisztelőit halálának híre mégis váratlanul érte. Halála a szovjet irodalomtudomány nagy vesztesége.

A. P. Szkaftimov 1890-ben született a Szaratovi kormányzóság Sztalipino falujában. A Varsói Egyetem Történelem és Filológiai karának hallgatója volt, s tanulmányait 1913-ban fejezte be. Néhány évig asztrahányi és szaratovi gimnáziumokban tanított, 1917 ősztől kezdve pedig a Szaratovi Egyetem munkásfakultásán. A magiszteri vizsgák sikeres letétele után 1922-ben kapta meg docensi kinevezését, 1923-ban már a professzori címet. Három évtizeden át (1923—1953) vezette a Szaratovi Pedagógiai Főiskola és a Szaratovi Egyetem Orosz Irodalom Tanszékét. 1947-ben az érdeemes tudós címmel tüntették ki.

Szkaftimov professzor kutatási területe rendkívül szerteágazó volt. 1924-ben értékes monográfiát adott ki *A bilinák genezise és poetikája* címmel. Számos cikke jelent meg Ragyiscsevről, Belinszkijről és Dobroljubovról. Nem meglepő, hogy különös érdeklődéssel fordult Csernisevszkij művei felé. Szaratov Csernisevszkij szülővárosa, s a hosszú száműzetés után ugyanott, a Volga parti városban halt meg. Szkaftimov professzor irodalomtörténeti tevékenységének kezdetén még sokak emlékezetében élt a következetes orosz forradalmár egyénisége. 1926-ban írta első cikkét a *Mit tegyünk c.* regényről. További vizsgálódásai során mintegy két tucat munkát szentelt még Csernisevszkijnek. Közöttük talán a legfigyelemreméltóbb a *Csernisevszkij és George Sand* című. A. P. Szkaftimovot mindig foglalkoztatták a széles irodalmi párhuzamok s azok tanulságai a nemzeti irodalmak fejlődésében (pl. *A pszichologizmusról Stendhal és L. Tolsztoj műveiben*).

Módszertani szempontból különösen kiemelkedők L. Tolsztojról és A. Csehovról írott tanulmányai. Bennük az elméleti következtetések mélysége és az esztétikai elemzés biztonsága hívja fel magára a figyelmet. Csehov novelláiról, de különösen drámáiról szóló megállapításai színesek és frissek, a *Cseresznyéskert* mintaszerű analízise szépen mutatja be Csehov dramaturgiájának struktúráját, a konfliktus sajátos módosulását és több síkon történő motiválását Csehov darabjaiban.

Régi adósságot törlesztettek, amikor 1958-ban kiadták tanulmánykötetét: *Cikkek az orosz irodalomról*. Ez a könyv a szovjet irodalomtudomány kiemelkedő alkotásai közé tartozik. Munkái mentesek a vulgáris-szociológiai iskola merevségétől, valamint a formális stílus-elemzés egyoldalúságától. Mindig az eszmei — esztétikai mondandó határozza meg vizsgálódásait és a tartalmi vonal nem válik el és dominál, hanem a sajátos kifejezési és megjelenési forma belső lényege. A történeti, társadalmi és művészi komponensek szerves egységének kutatása teszi műveit érdekessé a mai olvasó számára és maradandóvá az irodalomtudományban (Csehovról szóló cikkeit idegen nyelvre is lefordították és kiadták könyvalakban). Értéküket a rendkívül tömör, hajlékony szép stílus csak növeli.

Sajnálatos, hogy Dosztojevszkij-elemzései mind a mai napig alig hozzáférhetőek, a külföldi kutatók számára pedig elérhetetlenek. Ezzel még adóssaink a könyvkiadók.

A. P. Szkaftimov meleg támogatásával találtak otthonra Szaratovban Leningrád ostromának idején az ottani egyetem professzorai, közöttük G. A. Gukovszkij, aki egyik leg-híresebb könyvét, a *Puskin és az orosz romantikusok* címűt Szaratovban adta ki. Ju. G. Okszman a megpróbáltatások után szintén Szaratovban telepedett le és jelentős műveinek nagy részét szintén ott tette közzé.

A „Szaratovi iskola” az orosz irodalom tanulmányozásának történetében ma vetekszik Moszkva és Leningrád hírnevével. Alapítója és nagy örege, A. P. Szkaftimov nem oktatja, biztatja s lelkesíti többé tanítványainak okos és harmonikus közösségét, de szelleme, útmuta.

tása tovább él. Szakkollégiumainak és szemináriumainak híre messzi földre eljutott, s az igényes kutatók néhány nemzedékét nevelte fel. Emléke példaként áll mindazok előtt, akik a tudományos és oktatómunkát azonos szenvedéllyel és intenzitással akarják végezni. *Rév Mária*

## Emlékezés egy nagy tudósról: Gábor Ignácról

1968. április 13-án helyezték el a Munkácsy Mihály utca 21. számú házon születése 100. évfordulója alkalmából a mártírhalált halt Gábor Ignác emléktábláját. A magyar folyóiratok, újságok egyidejűleg és azóta is cikkekkkel emlékeztek meg a magyar tudomány tragikus sorsú jeles alakjáról, akinek történeti érdemeit a magyar verstan kutatásában csak napjainkban kezdik igazán felmérni és értékelni. A szakemberek írta megemlékezések igen sokrétűek, de végkonklúzióik közösek. Devescseri Gábor, Gáldi László, Kunszery Gyula, Trencsényi-Waldapfel Imre, Vargyas Lajos írásai abban konkludálnak, amit Gábor Ignác életében a nagy vitaközö-társ, Horváth János is elismerte már, hogy t. i. a magyar verstan kutatásának van egy Gábor Ignác előtti „verstani” és egy Gábor Ignác utáni „verstörténeti” korszaka. Vagyis hogy kutatásainak legnagyobb érdeme annak kimondása, és következetes bizonyítása, megvallása, hogy egy társadalom fejlődésével a vers ritmikai felépítése — mint a vers művészetének alapvető sajátága — is változik. S hogy ez mindenkor a nyelvhez igazodik elsősorban. Ez az elv ma már a tudományos közgondolkodás alapvető felfogása, a verskutatás immár a történeti fejlődés alapján áll.

Ez azonban nem magától értetődő. Gábor Ignác életében ezt sokan nem fogadták el, s ma is bőven előfordul, hogy Gábor Ignác nevének említése nélkül, mintegy természetesnek tekintik. Ezt az egyáltalában nem elszigetelt jelenséget Devescseri Gábor találon szövegezte meg az Élet és Irodalom számára (1968. április 13. XII. 15—6) írt cikkében: „eredményei azok a kezdetben vitatott és nem is akárhik által vitatott eredmények már rég átmentek a köztudatba — ugyanazon nem is akárhik által szentesítve, akik korábban lecsempültek, majd csaknem ezzel egyidőben átvették őket. Sőt az is megesezt, hogy előbb átvették, aztán hagyták helyben alaposan felfedezőjüket, mást tulajdonítva neki, mint amit mondott.” Persze ez a metodika azóta sem ment ki a divatból. De minek kitérni erre itt, egy ünnepélyes megemlékezésben.

Gábor Ignác tudományos érdemeinek szigorúan racionális felmérése egyáltalán nem meríti ki Gábor Ignác személyiségét, pedagógiai lelkesedését, szenvedélyes igazság-vállalását. Talán a legszebben, a legmagvasabban Bóka László ragadta meg a lényegét, a *Magyar Mártír Írók Antológiájában*, mikor így írt róla: „Európában már dörögtek az ágyúk, s Magyarországon már eldöntötte egy aljas társadalom, hogy Gábor Ignác nem magyar, mikor neki még mindig az volt legfőbb gondja, hogy milyen ritmusra ver a szívünk, ha verset mondunk magyarul.”

S e kis kitérő után, mely a lényegyet tekintve egyáltalán nem kitérő, hanem alap, térjünk vissza a mai magyar tudomány megállapításaira, melyekkel Gábor Ignác tevékenységének jellegét, metodikáját, jelentőségét igyekeznek körülhatárolni. Ennek „a magyar vers elméletét a formalizmus nyűgéből megszabadító, dialektikus szemléletű” kutatónak történeti érdemét, Trencsényi-Waldapfel Imre (*Eötvös Loránd levele Gábor Ignáchoz*. Magyar Tudomány 1968. 10. sz. 655.) a magyar költészetben gyengéd precizitással követi: „az ő kutatásai nyomán mutatkoznak a magyar költészet történetében kezdetlegeseknek minősített korszakok, ha-nyagnak mondott költők, begyakorlott sémákat önfeledten gyakorló mesterek a korukra érvényes törvénynek önként engedelmesskedő, a maguk formáját tökéletesen betöltő, vagy éppen az öröklött sémákat merészen megújító művészeknek. Elméletének egyes vonásait módosította és még módosíthatja a további kutatás — állandóan tökéletesítette azt maga is a Budapest felszabadulását közvetlenül megelőző napokban bekövetkezett mártírhaláláig. De kétségtelenül maradandó érdemei közé tartozik, hogy helyreállította Zrínyi Miklós forma-művészetének becsületét, mikor megszabadítva az Arany Jánosra érvényes szabályoktól saját törvényei szerint ütemezte alexandrinusait. Arany János alexandrinusait viszont Homeros egyenlőidejűségükben is rendkívül változatos hegzameterével egyenrangú, a tizenkét szót a százféle ritmikai változatán át az eposz gyorsuló-lassuló cselekményéhez, hangulat-változásaihoz, indulatmenetéhez, igazodó epikai versformaként értelmezte, amikor függetlenítette az iskolás sémától.”

Pedig Gábor Ignác „idegen” példákából indult ki. Kunszery Gyula (*Magyar Nemzet* 1968. április 13) igazi írói érzékenységgel vázolja Gábor Ignác felfedezésének genesisét: «az ősgermán *Edda-hósdalokat* fordította magyarra — nagyon híven és nagyon költőien — s innen eredt az a különös „meghallása” (az egykor oly divatos „meglátás” mintájára talán megengedhető ez a szokatlan szóképzés), hogy a középkori és kora-újkorai magyar versek folyamatosabban

ritmizálhatók az Edda szabad ütemszótagszámú, az értelmi és ritmikai hangsúlyt következeten azonosító, s ezt alliterációval kiemelő verselési szabályai szerint, mint az ő korabeli — Arany János „nemzeti versidom”-ról szóló értekezését nemcsak „meg”, hanem sokszor „agyon” és „félre”-magyarázott — hivatalos, iskolás verselméletnek nagyonyis zenei fogantatású dogmatikája értelmében.)

Az „idegen” példákbló való kiindulás még ma is kísért. A *Magyar Irodalmi Lexikon* ezért írja, hogy — bár „mint metrikus alapvető kutatásokat végzett” — „elődeivel ellentétben nem magyar tapasztalataira, hanem idegen verselméletre alapította elméletét”.

Vargyas Lajos a kiváló ritmus-kutató, aki Szabolcsi Bencéhez, Gáldi Lászlóhoz hasonlóan igyekezett összebékíteni a logikai hangsúlyt a zenei fogantatás elméletével a ritmus vizsgálátokban (vö. *Gáldi László: Egy nagy magyar verskutató emlékére*, Nagyvilág 1968. IV. 634.) *A magyar verstan forradalmára* c. tanulmány-szerű és vallomás-szerű emlékcikkében (Kortárs 1968. május, 821) evvel a kérdéssel is foglalkozik: „ő idegen irodalmak felől közeledett a magyar vershez, idegen versek, nyelvek tanulságait kereste bennük. Baj volt ez? Lát-szólag igen, mert olyan törvényeket erőltetett verseinkre, amelyek nem fértek meg az anyanyelv tapasztalataival. De mégis ő hozta a helyes alapelvet: hogy a nyelvi tények szabják meg a ritmust, nem a formai képlet. Nem is olyan ártalmas néha az idegenbe tett kitérő. Más tapasztalatokkal gazdagítja az itthoniakat, segít felszámolni az egyoldalúságot. Új oldalról nézni a makacsul egy oldalról látott dolgokat.” Vargyas Lajos mélyreható, bizonyos tekintetben önkritikai fejtegetéseiben jut el a végkonklúzióhoz: Gábor Ignác nélkül „talán sose került volna vissza a magyar ritmus magyarázata a helyes nyelvi alapra”.

Gábor Ignác azonban olyan követ dobott a tudomány állóvizébe, amely még mindig gyűrűzik. Tétéleinek perspektívája új és új eredmények felé visz. A vita nem zárult le. Valóban csak „idegen” példák magyarázzák elméletét? Meggyőződésünk, hogy nem. Gáldi László elmélyedt fejtegetéseiben alaposan kételkedik benne. Találón éppen Arany János-i példákra hivatkozva. Mi magunk az Árgirus-kérdés bogozása közben nem előfeltevésekből kiindulva, hanem a tényektől befolyásolva kellett hogy teljes mértékben igazat adjunk Gábor Ignácnak és különlegesen egy kérdésben, az alliteráció olyan fokú megjelenésében, mint ő az *Eddadalok*ban látta és fordította. A magyar *Argirus-széphistória* a szókezdő betűírmét olyan fokon alkalmazza, mely nem marad el egyes népek más ősköltészeti remekeitől. Ez a XVI. sz. végi magyar nyugodtan mondhatjuk, remekműví fordítás ezen felül egy másik jelenséget mutat fel, kifejlesztve magos fokon: általánosság teszi a magánhangzók belső rímelését és a lejtés-ritmikának olyan tényeit, melyek kétségbe nem vonhatók és egy azóta elmerült vagy a népköltészetbe visszahúzódtott régi magyar versrendszert tétéleznnek fel. Pedig mi nem tézist akartunk bizonyítani, hanem egyszerűen tényekre leltünk, amelyek a sorvégi rímek akadozását, hullámvölgyeit, a primitív „vala”-szerű végződéseket teljesen kiegyensúlyozták és az alliterációt is mint magyar tradíciót kétségbevonhatatlanul bizonyították. Nem az *Edda* példája, hanem az egykori primitív társadalmi helyzet ősi költői hagyománya jelentkezett itt még egyszer egy népies műalkotásban mielőtt átadta volna helyét egy haladottabb verselésnek amelyben azonban a ritmus, az ütemfelépítés még mindig szabadabb mint ma, és a nyelv logikai törvényét követi. Gábor Ignác nagyszerű életművének központi tételét a tétel-részek bizonyossága is erősíti.

Gábor Ignác elméletének, kutatási irányának diadala bizonyítja, hogy a tudományos igazság elfojthatatlan. Sem elhallgatás, sem ellenszegülés, sem korális ellentmondás nem tud erőt venni rajta. Mint ahogy az életét kioltó nyilas sortűz sem tudta megölni e nagy tudós és pedagógus emlékét.

Kardos Tibor

## Ady művei olaszul

CATERINA TROPEA

1. *Ady Endre fordítói 1920-tól 1963-ig, kiegészítve az 1964-es Santarcangeli-publikációval*

- Albini, Umberto: *Sopravvivenza di Ady* klny. „Belfagor” (1953) VIII. évf. Firenze, G. D’Anna
- Brelich Dall’Asta, Mario: *Ady Endre: Poesie*. Milano 1931, L’Eroica.
- Brelich Dall’Asta, Mario: újranomva 2 költemény a *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura*-ban (szerkesztette Márffy, Oscar). Torino 1937, Paravia, 282. és 286. l.
- Brelich Dall’Asta, Mario: újranomva 4 költ. „Corvina” 1939. Budapest. 399, 411, 415. és 417. lk.
- Brelich Dall’Asta, Mario: újranomva 3 költ. a *Scrittori stranieri*-ben (antológia, szerk. La Cute, Pietro). Milano 1947, Trevisini, 255/57. lk.
- Brelich Dall’Asta, Mario: újranomva 7 költ. az *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca 4, 16, 35, 36, 44, 52 és 54. lk.
- Brelich Dall’Asta, Mario: újranomva 2 költ. az *Orfeo*-ban (világirodalmi antológia, szerk. Errante, Vincenzo és Mariano, Emilio) Firenze 1949, Sansoni. 1217/1218. lk.
- Buzzi, Paolo és Gardini, Edoarda: 1 költ. a *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura*-ban. 283. l.
- Buzzi, Paolo és Gardini, Edoarda: újranomva az *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 46. l.
- Dallos, Marinka és Toti, Gianni: *Poeti ungheresi: Sándor Petőfi — Endre Ady — Attila József*. Milano 1959, Avanti
- De Micheli, Mario: 2 költ. a *Poesia straniera del Novecento*-ban (szerk. Bertolucci, Attilio). Milano 1958, Garzanti, 764/67. lk.
- De Micheli, Mario és Rossi, Eva: *Poesia ungherese del '900*. Milano 1960, Schwartz
- De Micheli, Mario és Rossi, Eva: újranomva 1 költ. „Ungheria d’oggi” 1961. febr. I. évf. 2. sz. 9. l.
- Fortini, Franco és Ruzicska, Paolo: 2 költ. az *Italia dei poeti*-ben (szerk. Mariano, Emilio) Milano 1961, Nuova Accademia 238/39 és 240. lk.
- Ismeretlen fordító: 2 költ. a *Storia della letteratura ungherese*-ben (írta: Hankiss, Giovanni; ford. Faber, Filippo). Torino 1936, Paravia, 298 és 299. lk. (Valószínűleg a fordító tolmácsolásában.)
- Jónás, Giorgio: *Ady*. Genova 1957, „Liguria”
- Linari, Lina: 4 költ. „Termini” olasz—magyar különszám, 1941. jan.-szept. 1285/87. lk.
- Linari, Lina: újranomva 2 költ. az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest (1947), Biblioteca, 12 és 40. lk.
- Lusetti, Ginetta: 1 költ. az *Orfeo*-ban (világirodalmi antológia, szerk. Errante, Vincenzo és Mariano, Emilio) Firenze 1949, Sansoni, 1217. l.
- Lusetti, Ginetta és Tóth, Ágnes: *Liriche di Endre Ady*. Firenze 1943, Marzocco
- Lusetti, Ginetta és Tóth, Ágnes: újranomva 7 költ. az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 6, 14, 20, 42, 48, 56 és 58. lk.
- Lusetti, Ginetta és Tóth, Ágnes: újranomva 2 költ. a *Voci del nostro tempo*-ban (antológia, szerk. Piccolo, Francesco). Milano 1951. Garzanti, 560/61. lk.
- Mély, Ladislao és Marpicati, Arturo: *Tre liriche del poeta ungherese Andrea Ady*. „Poesia”, 7—8—9. sz., Milano 1920. okt.-dec., Mondadori, 47. l.
- Nicosia, Francesco, és Tóth, Ladislao: (10 költ.) „Corvina” 1939, Budapest 411/414 és 416. lk.
- Nicosia, Francesco és Tóth, Ladislao: újranomva 3 költ. „Meridiano di Roma” 1940 jan. 14. 9. l.

- Nicosia, Francesco, és Tóth, Ladislao: újranomva 3 költ. az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 22, 24 és 26. lk.
- Nicosia Francesco és Tóth, Ladislao: újranomva 3 költ. az *Orfeo*-ban (világirodalmi antológia, szerk. Errante, Vincenzo és Mariano, E.) Firenze 1949, Sansoni 1218/20. lk.
- Pannonio, Ladislao: 1 költ. a *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura*-ban (szerk. Márffy, Oscar). Torino 1937, Paravia, 284. l.
- Pannonio, Ladislao: újranomva az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 10. l.
- Reho, Luigi: *Tre liriche di Andrea Ady* „Rassegna Danubiana” 1942. dec. I. évf. 12. sz. 419. l.
- Reho, Luigi: *Quattro liriche di Andrea Ady* „Rassegna Danubiana” II évf. 5. sz. 1943. máj. 177. l.
- Reho, Luigi: újranomva 1 költ. az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 8. l.
- Santarcangeli, Paolo: *Poesie ungherese moderna* (8 költ.) „Poesia”, 9. sz. Milano 1948. 225/29. lk.
- Santarcangeli, Paolo: *Liriche di Andrea Ady* (6. költ.) „Corvina”, III évf. Firenze 1954, Valmartina, 21/24. lk.
- Santarcangeli, Paolo: újranomva 2 költ. „Il Ponte”, 4—5 sz. Firenze 1960, La Nuova Italia, 659. és 662. l.
- Santarcangeli, Paolo: *Lirica ungherese del '900* (antológia). Parma 1962. Guanda
- Santarcangeli, Paolo: *Poesie di Endre Ady*. Milano 1964, Lerici
- Siciliano, Italo: *La letteratura ungherese* kny. „Europa nel sec. XIX, II köt.: La letteratura” (1 költ.) Padova 1926, Milani, 37. l.
- Sirola, Gino: *Accordi magiari* (antológia). Trieste 1928, Parnaso
- Sirola, Gino: *Amore e dolore di terra magiara*. Firenze 1932, La Nuova Italia
- Sirola, Gino: újranomva 1 költ. a *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura*-ban (szerk. Márffy, Oscar). Torino 1937, Paravia, 284. l.
- Sirola, Gino: 1 költ. a *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura*-ban (szerk. Márffy, Oscar) Torino 1937, Paravia, 284. l.
- Sirola, Gino: újranomva 3 költ. „Termini” olasz—magyar különszám. 1941. jan.-szept. VI. évf. 53—61 sz. 1283/84. lk.
- Sirola, Gino: 1. költ. „Termini” olasz—magyar különszám 1941. jan.-szept. VI. évf. 53—61. sz. 1283/84. lk.
- Sirola, Gino: újranomva 6 költ. az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 18, 28, 30, 32, 60. és 62. lk.
- Spiritini, Massimo: 4. költ. *Poeti del mondo*-ban (antológia). Milano 1939, Garzanti, 395/97. lk.
- Spiritini, Massimo: újranomva 1 költ. az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947 Biblioteca, 38. l.
- Spiritini, Massimo: 2. költ. *Panorama della poesia mondiale*-ban (antológia). Milano 1951, Fratelli Bocca, 277—78. lk.
- Tempesti, Folco: *Lirici ungheresi* (antológia). Firenze 1950, Vallecchi
- Tempesti, Folco: *Le più belle pagine della letteratura ungherese* (antológia). Milano 1957, Nuova Accademia
- Tempesti, Folco: újranomva 1 költ. az *Italia dei poeti*-ben (szerk. Mariano, Emilio). Milano 1961, Nuova Accademia, 237. l.
- Ternay, Kálmán: 1 költ. „Termini”, olasz—magyar különszám, VI évf. 53—61 sz. 1941. jan.-szept. 1287/88. lk.
- Ternay, Kálmán: újranomva az *Ady Endre: Válogatott versek. Endre Ady: Poesie scelte*-ben (szerk. Pálinkás, László). Budapest 1947, Biblioteca, 50. l.
- Tropea, Caterina: 20 költ.: doktori disszertációban. Firenze 1964.
- Tropea, Caterina: újranomva 2 költ. „Il Ponte” Firenze 1965, 8—9. sz. 1177/78. lk.
- Widmar, Antonio: *Poesie ungheresi di Andre (sic) Ady* (4 költ.) „Poesia ed arte (Ferrara) III. évf. 7. sz. 1921. júl. 152/153. lk.
- Widmar, Antonio: 5 költ. „Il Concilio” (Roma), I. évf. 5. sz. 1923. máj. 424/427. lk.
- Widmar, Antonio: *Liriche di Endre Ady* (5 költ.) „Delta” (Fiume) I. évf. 12. sz. 1923. jún. 122/123. lk.
- Widmar, Antonio: újranomva 3 költ. „Il Concilio” (Roma) I évf. 12. sz. 1923. dec. 932/933. lk.
- Widmar, Antonio: 4 költ. „Il Concilio” (Roma) I. évf. 12. sz. 1923. dec. 931/932. lk.

2. *Ady-versek olasz fordításai*

- A békés eltávozás* (M. É.)\*  
La partenza pacifica Santarcangeli (1964) 225. l.
- A bélyeges sereg* (V. A.)  
L'esercito dei segnati col marchio  
L'esercito marcato Sirola (1928) 56. l.  
Dallos — Toti — (1959) 116—117. lk.
- A bölcsesség áldozása* (K. L. E.)  
L'offerta della sapienza Santarcangeli (1964) 261. l.
- Absolon boldog szégyene* (V. A.)  
La felice vergogna di  
Assalonne Mély-Marpicati (1920) 47. l.  
La beata vergogna di  
Assalonne Sirola (1932) 14. l.  
La felice onta di Assalonne Santarcangeli (1954) 23. l.  
újnyomva (1962) 17. l.  
újnyomva (1963) 85. l.
- A csillag-lovas szerkéből* (U. H.)  
Dal carro dei cavalli stellati Santarcangeli (1948) 229. l.  
újnyomva (1962) 9. l.  
újnyomva (1964) 85. l.  
újnyomva (1964) 327. l.
- A csillagok csillaga* (I. SZ.)  
Stella delle stelle  
Stella delle stelle Dallos-Toti (1959), 118. l.  
Santarcangeli (1964) 123. l.
- A csodák esztendeje* (M. T. V.)  
L'anno delle meraviglie Santarcangeli (1964) 213. l.
- A csókok átka* (U. V.)  
La maledizioni di baci Jónás (1957) 59. l.
- Add nekem a szemeidet* (V. A.)  
Dammi i tuoi occhi De Micheli-Rossi (1960) 51. l.
- A fajtam sorsa* (H. É.)  
La sorte della mia razza Santarcangeli (1964) 295. l.
- A fehér lótuszok* (I. SZ.)  
I loti bianchi  
I bianchi fiori di loto Siciliano (1926) 37. l.  
Sirola (1932) 20. l.
- A fekete zongora* (V. A.)  
Il nero pianoforte Brelich (1931) 50. l.
- A fiam bölcsőjénél* (M. É.)  
Al bimbo che non esiste  
Sulla culla di mio figlio Lusetti—Tóth (1943) 36. l.  
újnyomva (1947) 48. l.  
újnyomva (1951). 568. l.  
Jónás (1957) 55. l.
- A Föld ébresztése* (H. É.)  
(cím nélkül) Albini (1953) 7. l.

\* A nasznált rövidítések feloldása: H. É. — A halottak élén; I. SZ. — Az Illés szekerekén; K. L. E. — Ki látott engem? M. É. — A menekülő Élet; M. SZ. — A Magunk szerelme; M. T. V. — A Minden-Titok versei; Sz. Sz. — Szeretném, ha szeretnének; U. H. — Az utolsó hajók; U. V. — Új versek; V. — Versek; V. A. — Vér és arany.

- A föl-földobott kő* (SZ. SZ.)  
 Sasso scagliato in alto  
 Pietra gettata in alto  
 Sasso scagliato  
 Pietra gettata in alto  
 Pietra gettata in alto  
 Pietra rilanciata in alto
- A földi kunyhóban* (U. H.)  
 Nella capanna di Terra
- A föltámadás szomorúsága* (M. T. V.)  
 Tristezza della resurrezione
- A Gare de l'Est-en* (U. V.)  
 A la Gare de l'Est
- Agg Néró halála* (V. A.)  
 La morte del vecchio Nerone  
 La morte del vecchio Nerone
- A gyávaság istensége* (U. H.)  
 Religiosità della viltà
- A Hadak útja* (I. SZ.)  
 La vita delle schiere
- A Halál automobilján* (V. A.)  
 Sull'automobile della morte
- A halál lovai* (I. SZ.)  
 I cavalli della morte  
 I cavalli della morte
- A Halál rokona* (V. A.)  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte  
 Il parente della morte
- A Halál-tó fölött* (I. SZ.)  
 Sul lago della morte  
 Sopra il lago di morte
- A Hágár oltára* (SZ. SZ.)  
 L'altare di Hágár
- Ahol Árgyilus alszik* (V. A.)  
 Dove Árgyilus dorme
- Linari (1941) 1286. l.  
 Tempesti (1950) 186. l.  
 Spiritini (1951) 277. l.  
 Tempesti (1957) 146/147  
 Dallos—Toti (1959) 95. l.  
 Santarcangeli (1964) 139. l.
- Santarcangeli (1964) 345. l.
- Santarcangeli (1964) 197. l.
- Widmar (1923) 424. l.
- Lusetti—Tóth (1943) 26/27. lk. újnyomva:  
 (1947) 20. l.  
 Jónás (1957) 66. l.
- Santarcangeli (1964) 333. l.
- De Micheli—Rossi (1960) 55. l.
- Brelich (1931) 48. l.
- Sirola (1928) 48. l.  
 újnyomva (1937) 284/85. lk.  
 újnyomva (1941) 1283. l.  
 Tempesti (1950) 172. l.  
 újnyomva (1957) 139. l.
- Brelich (1931) 44. l.  
 Sirola (1932) 11. l.  
 Nicosia—Tóth (1939) 412. l.  
 újnyomva (1940) 9. l.  
 újnyomva (1947) 24. l.  
 Lusetti—Tóth (1943) 42/43. lk.  
 Tempesti (1950) 163. l.  
 újnyomva (1957) 136/137. lk.  
 Spiritini (1951) 278. l.  
 Santarcangeli (1954) 220. l.  
 újnyomva (1962) 15. l.  
 Jónás (1957) 25. l.  
 Dallos—Toti (1959) 93—94 lk.  
 Santarcangeli (1964) 51. l.
- Dallos—Toti (1959) 88. l.  
 Santarcangeli (1964) 121. l.
- Santarcangeli (1964) 153. l.
- Lusetti—Tóth (1943) 58. l.



- A Hold megbocsájt* (H. É.)  
La luna perdona  
Santarcangeli (1954) 305. l.
- A holnaputáni asszonykák* (M. T. V.)  
La donnetta del dopodomani  
Widmar (1923) 123. l.  
újranyomva (1923) 932. l.
- A Hortobágy poétája* (U. V.)  
Il poeta dell'Hortobágy  
Il poeta della puszta  
Mély—Marpicati (1920) 47. l.  
Tempesti (1950) 185. l.
- A hotel-szobák lakója* (V. A.)  
L'inquilino delle stanze  
d'albergo  
Dallos—Toti (1959) 104. l.
- A Jézuska tiszteletére* (SZ. SZ.)  
In onore di Gesù Bambino  
Santarcangeli (1964) 175. l.
- A két tenger partján* (U. V.)  
In riva al Mare Azzurro  
Sulla riva del ceruleo mare  
Sulle azzurre riviere  
Al mare azzurro  
Brelich (1931) 34. l.  
Reho (1942) 419. l.  
újranyomva (1947) 8. l.  
Tempesti (1950) 160. l.  
Jónás (1957) 51. l.
- Aki helyemre áll* (SZ. SZ.)  
Chi verrà al mio posto  
Chi verrà al mio posto  
Brelich (1931) 82. l.  
Santarcangeli (1964) 149. l.
- Akik helyén élttem* (K. L. E.)  
Ho vissuto in luogo di altri  
Santarcangeli (1964) 263. l.
- Akik mindig elkésnek* (V. A.)  
Gli eterni ritardatari  
Sempre tardi  
Sempre tardi  
Sirola (1928) 52. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 52. l.  
Tempesti (1950) 158. l.
- A kimérák Istenéhez* (M. T. V.)  
Al Dio delle chimere  
Jónás (1957) 39. l.
- Akít én csókolok* (I. SZ.)  
Il mio bacio  
Il mio bacio  
Sirola (1928) 50. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 38. l.
- A könnyek haszna* (SZ. SZ.)  
L'utile delle lacrime  
Santarcangeli (1964) 165. l.
- A Krisztusok mártírja* (U. V.)  
Martire dei Cristi  
Santarcangeli (1964) 27. l.
- A legjobb ember* (I. SZ.)  
L'uomo migliore  
Santarcangeli (1964) 133. l.
- A Léda arany-szobra* (V. A.)  
La statua d'oro di Leda  
Widmar (1923) 426. l.
- A Léda szíve* (U. V.)  
Il cuore di Leda  
Brelich (1931) 26. l.
- A Magunk szerelme* (M. SZ.)  
L'amore di noi stessi  
Santarcangeli (1964) 249. l.

- A Magyar Messiások* (V. A.)  
 Messia magiaro Reho (1942) 419. l.  
 Messia ungherese Dallos—Toti (1959) 87. l.  
 I messia ungheresi De Micheli—Rossi (1960) 49. l.  
 I Messia magiari Santarcangeli (1964) 55. l.
- A magyar Ugaron* (U. V.)  
 Sul maggese magiaro Lusetti—Tóth (1943) 48. l.  
 Il maggese magiaro Tempesti (1950) 187. l.  
 Il maggese magiaro Tempesti (1957) 143/144. lk.  
 Sul Maggese magiaro Santarcangeli (1964) 29. l.
- A Május: szabad* (U. H.)  
 Il maggio: libero Dallos—Toti (1959) 114—115. lk.
- A meghívott Halál* (M. T. V.)  
 La morte invitata Jónás (1957) 29—30 lk.  
 La morte invitata Santarcangeli (1964) 217. l.
- A megnőtt élet* (H. É.)  
 La vita ingigantita Tropea (1964) 228. l.  
 újnyomva (1965) 1177—78. lk.
- A menekülő lovas* (M. SZ.)  
 Il cavaliere in fuga Santarcangeli (1964) 251. l.
- A mentő Glória* (SZ. SZ.)  
 La gloria mi salverà Jónás (1957) 58. l.
- A mi gyermekünk* (U. V.)  
 Il figlio nostro Santarcangeli (1948) 225. l.  
 újnyomva (1962) 19. l.  
 újnyomva (1964) 3. l.
- A Minden-Titkok versei* (M. T. V.)  
 Versi di tutti i segreti Jónás (1957) 47. l.
- A Nagy Cethalhoz* (I. SZ.)  
 Alla grande Balena Santarcangeli (1964) 107. l.
- A nagy Pénztárnok* (V. A.)  
 Il grande tesoriere Tempesti (1950) 178. l.
- A némulás bosszúja* (U. H.)  
 La vendetta dell'ammutilimento Santarcangeli (1964) 341. l.
- A Nincsen himnusza* (I. SZ.)  
 Inno al niente Brelich (1931) 80. l.
- A paraszt Nyár* (I. SZ.)  
 L'estate contadina Lusetti—Tóth (1943) 45/46. lk.  
 L'estate contadina Tempesti (1950) 175. l.  
 L'estate contadina Tempesti (1957) 140/141. lk.  
 L'estate contadina Santarcangeli (1964) 129. l.
- A Patyolat üzenete* (M. É.)  
 Il messaggio della purezza Lusetti—Tóth (1943) 66/67. lk.
- A percek aratója* (V. A.)  
 Il mietitore dei minuti Brelich (1931) 40. l.

- A platánfa álma* (V. A.)  
Il sogno del platano  
Tempesti (1950) 161. l.  
újrányomva (1957) 135. l.
- A rémnek hangja* (H. É.)  
La voce dell'orrore  
Santarcangeli (1964) 247. l.
- A Sion-hegy alatt* (I. SZ.)  
Sotto il monte Sion  
Santarcangeli (1948) 226. l.  
újrányomva (1964) 101. l.
- A sorsom ellopója* (M. T. V.)  
Il ladro del mio destino  
Widmar (1921) 152. l.
- Asszonyok a parton* (V. A.)  
Donna sulla riva  
Donna sulla riva  
Donna sulla riva  
Brelich (1931) 54. l.  
Nicosia—Tóth (1939) 413. l.  
újrányomva (1949) 1218. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 25. l.
- A Szajna partján* (U. V.)  
Sulla Senna  
Sulle rive della Senna  
Widmar (1923) 931. l. (prózában)  
Jónás (1957) 49. l.
- A szamaras ember* (H. É.)  
L'uomo dell'asino  
Santarcangeli (1948) 227. l.  
újrányomva (1962) 22. l.  
újrányomva (1964) 321. l.
- A szememet csókold* (V. A.)  
Bacia i miei occhi  
Lusetti (1943) 18. l.
- A szívárvány halála* (SZ. SZ.)  
La morte dell'arcobaleno  
Widmar (1921) 152. l.
- A távoli szekerek* (M. É.)  
I carri lontani  
I carri lontani  
I carri lontani  
Sirola (1928) 46. l.  
Brelich (1931) 88. l.  
újrányomva (1947) 52. l.  
újrányomva (1949) 1218. l.  
Nicosia—Tóth (1939) 416. l.  
újrányomva (1940) 9. l.
- A Tisza-parton* (U. V.)  
Alle rive della Tisza  
Sulle rive del Tibisco  
La riva del Tibisco  
Widmar (1923) 425. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 47. l.  
Tempesti (1950) 188. l.
- A türelem bilincse* (M. T. V.)  
I ceppi della pazienza  
Lusetti—Tóth (1943) 20/21. lk.
- A vár fehér asszonya* (U. V.)  
La bianca donna del castello  
La dama bianca del castello  
La dama bianca del castello  
La dama bianca del castello  
Widmar (1923) 931. l.  
Brelich (1931) 23. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 11. l.  
Tempesti (1950) 157. l.
- A vén komornyik* (SZ. SZ.)  
Il vecchio cameriere  
De Micheli—Rossi (1960) 57. l.
- Az alvó csók-palota* (V. A.)  
Dei baci il palazzo dormiente  
Sirola (1932) 13. l.

- Az anyám és én* (V. A.)  
Mia madre ed io  
Mia madre ed io  
Mia madre ed io
- Az asszony jussa* (I. SZ.)  
Il diritto della donna
- Az elbocsájtott légió* (V. A.)  
La legione congedata
- Az eljátszott öregség* (M. É.)  
La vecchiezza giocata
- Az elsüllyedt utak* (SZ. SZ.)  
La strada scomparsa  
La strada scomparsa
- Az eltévedt lovas* (H. É.)  
Il cavaliere smarrito
- Il cavaliere sperduto
- Az élet* (V.)  
La vita
- Az én hadseregem* (M. T. V.)  
Il mio esercito
- Az én ingoványom* (K. L. E.)  
La mia palude
- Az én két asszonyom* (V. A.)  
Le due donne
- Le mie donne  
Le mie due donne
- Az Értől az Óceánig* (V. A.)  
Dall'Ere all'Oceano
- Az idegen arcok* (M. T. V.)  
I volti estranei
- Az Isten balján* (I. SZ.)  
Alla sinistra di Dio
- Az Isten-kereső lárma* (M. T. V.)  
Grido di chi cerca Iddio
- Az Óperenciás tengeren* (M. É.)  
Sull'Oceano delle favole
- A Zozó levele* (V. A.)  
La lettera di Zozo
- Widmar (1921) 153. l.  
Dallos—Toti (1959) 100—101. lk.  
Santarcangeli (1964) 47. l.
- Widmar (1923) 123. l.  
újnyomva (1923) 933. l.
- Santarcangeli (1964) 91. l.
- Tempesti (1950) 190—191. lk.  
Tempesti (1957) 144/145. lk.
- Nicosia—Tóth (1939) 416. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 33/34. lk.
- Sirola (1932) 22. l.  
újnyomva (1941) 1284. l.  
újnyomva (1947) 60. l.  
Santarcangeli (1964) 297. l.
- Tropea (1964) 206. l.
- Brelich (1931) 86. l.  
újnyomva (1947) 44. l.
- Santarcangeli (1964) 259. l.
- Nicosia—Tóth (1939) 413. l.  
újnyomva (1947) 26. l.  
újnyomva (1948) 1220. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 39. l.  
Jónás (1957) 135. l.
- Tempesti (1950) 156. l.
- Santarcangeli (1964) 221. l.
- Santarcangeli (1964) 97. l.
- Jónás (1957) 46. l.
- Santarcangeli (1964) 229. l.
- Lusetti—Tóth (1943) 29. l.

- Az ős Kaján* (V. A.)  
Il beffardo antico  
Santarcangeli (1948) 227. l.  
újrányomva (1960) 659. l.  
újrányomva (1962) 3. l.  
újrányomva (1964) 67. l.  
Jónás (1957) 22–24. lk.
- Il perfido allettatore  
*Az őszi lárma* (V. A.)  
Rumori autunnali  
De Micheli—Rossi (1960), 50. l.
- Az őszi rózsák* (I. SZ.)  
Rose d'autunno  
Lusetti—Tóth (1943) 30. l.
- Az Úr érkezése* (I. SZ.)  
L'arrivo del Signore  
Brelich (1931) 70. l.  
újrányomva „*La Cute*” (1947) 257. l.  
Sirola (1932) 19. l.  
újrányomva (1947) 32. l.  
Lusetti—Tóth, (1943) 60. l.  
Tempesti (1950) 194. l.  
Jónás (1957) 45. l.
- L'arrivo del Signore  
L'arrivo del Signore  
L'arrivo del Signore
- Az Úr Illésként elviszi mind* (I. SZ.)  
Sul carro di Elia  
(cím nélkül)  
Come Elia, Il Signore rapisce  
Sirola (1932) 18. l.  
Albini (1953) 5. l.  
Santarcangeli (1964) 95. l.
- Az utolsó hajók* (U. H.)  
Ultime navi  
Sirola (1932) 24. l.  
újrányomva (1947) 62. l.  
Santarcangeli, (1964) 351. l.
- Le ultime navi
- Az utolsó sereg* (K. L. E.)  
L'ultimo esercito  
Santarcangeli (1964) 269. l.
- Ádám, hol vagy?* (I. SZ.)  
Adamo, dove sei?  
Adamo, dove sei?  
Adamo, dove sei?  
Ismeretlen (1936) 298. l.  
Sirola (1941) 1283. l.  
Jónás (1957) 48. l.
- Áldassál, emberi Verejték* (SZ. SZ.)  
Sudore umano, sii benedetto  
Tropea (1964) 219. l.
- Áldott, falusi köd* (SZ. SZ.)  
Benedetta nebbia  
Brelich (1931) 84. l.
- Álmodik a nyomor* (SZ. SZ.)  
La miseria sogna  
Sogna la miseria  
Sogna la miseria  
De Micheli (1958) 767. l.  
Dallos—Toti (1959) 85. l.  
De Micheli—Rossi (1960) 60. l.
- Álmodom* (V.)  
Sto sognando  
Tropea (1964) 209. l.
- Álmok után* (V.)  
Dopo i sogni  
Tropea (1964) 208. l.
- Álmom: Az Isten* (I. SZ.)  
Il mio sogno è Dio  
Brelich (1931) 73. l.  
újrányomva *La Cute* (1947) 256. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 62. l.  
De Micheli—Rossi (1960) 52. l.  
Santarcangeli (1964) 109. l.
- Il mio sogno Dio  
Dio è il mio sogno  
Dio: il mio sogno

<i>Bajvívás volt itt</i> (M. T. V.)	
Qui ci fu un combattimento: il giovane Tutto	Santarcangeli (1964) 189. l.
<i>Becéző, simogató kezed</i>	
La tua mano che mi liscia e accarezza	Santarcangeli (1964) 279. l.
<i>Beteg ember fohásza</i> (U. H.)	
Supplica d'un uomo malato	Santarcangeli (1964) 335. l.
<i>Beteg szívemet hallgatod</i> (H. É.)	
Tu ascolti il mio cuore malato	Santarcangeli (1964) 323. l.
<i>Bíztató a szerelemhez</i> (SZ. SZ.)	
Incoraggiamento d'amore	Santarcangeli (1964) 141. l.
<i>Boldogok az öregedők</i> (SZ. SZ.)	
Beati coloro che invecchiano	Santarcangeli (1964) 179. l.
<i>Bolond, halálos éj</i> (SZ. SZ.)	
Notte di morte	Tempesti (1950) 170. l.
<i>Bolyongás Azúr-országban</i> (V. A.)	
Vagabondaggio nel Regno Azzurro	Widmar (1923) 122. l.
Peregrinando nel paese azzurro	Sirola (1928) 58. l.
Peregrinando nel paese azzurro	Brelich (1931) 52. l.
Vagabondaggio nel paese azzurro	Lusetti—Tóth (1943) 22. l.
<i>Bölcs Marun meséje</i> (V. A.)	
La fiaba del saggio	Lusetti—Tóth (1943) 31. l.
<i>Búcsú Siker-asszonytól</i> (U. V.)	
Coperti con la mia giacca multicolore	Dallos—Toti (1959) 102. l.
<i>Budapest éjszakája szól</i> (SZ. SZ.)	
Parla la notte di Budapest	Dallos—Toti (1959) 98—99 lk.
<i>Búgnak a tárnák</i> (U. V.)	
Muggiano i cunicoli	Pannonio (1937) 284. l. újnyomva (1947) 10. l.
<i>Cifra szűrőmmel betakarva</i> (H. É.)	
Saluto alla Signora successo	Dallos—Toti (1959) 106. l.
<i>Csak egy perc</i> (V. A.)	
Solo un minuto	Santarcangeli (1964) 75. l.
<i>Csak jönne más</i> (U. V.)	
Solo un'altra venisse	Reho (1943) 177. l.
Magari venisse un'altra	Jónás (1957) 34. l.
Venisse un'altra	Santarcangeli (1964) 19. l.
<i>Csák Máté földjén</i> (I. SZ.)	
Sulla terra di Csák Máté	Dallos—Toti (1959) 119. l.
<i>Csolnak a holt tengeren</i> (V. A.)	
Barca sul mare morto	Sirola (1928) 54. l. újnyomva (1947) 28. l.

- La barca sul mare morto  
Una barca sul mare morto
- Dal a boldogtalanságról* (H. É.)  
Canzone dell'infelicità
- Divina Comoedia* (V.)  
Divina Commedia
- Dózsa György unokája* (I. SZ.)  
Il nipote di Giorgio Dózsa  
Il nipote di Giorgio Dózsa  
Il nipote di Giorgio Dózsa
- Egy avas kérdés* (SZ. SZ.)  
Una domanda rancida
- Egy csúf rottás* (V. A.)  
Un brutto gusto
- Egyedül a tengerrel* (V. A.)  
Solo col mare  
Solo col mare  
Solo col mare  
Solo col mare
- Egy harci Jézus-Mária* (I. SZ.)  
Un Gesù Maria battagliaero
- Egy ismerős kisfiú* (V. A.)  
Il fanciullo  
  
Il bimbo del passato  
Un bimbo che conosco
- Egy kevésnyi jóságért* (M. T. V.)  
Per un poco di bontà
- Egy megiratlan naplóból* (SZ. SZ.)  
Da un diario non scritto
- Egy ócska konflisban* (U. V.)  
Nella vecchia carrozza  
Su un vecchio calesse
- Egy párizsi hajnalon* (U. V.)  
Un'alba parigina
- Egyre hosszabb napok* (SZ. SZ.)  
Giorni sempre più lunghi  
Giorni sempre più lunghi
- Eladó a hajó* (M. T. V.)  
Si vende la nave
- Eldönti a Sors* (M. É.)  
Deciderà il destino
- Nicosia—Tóth (1939) 414. l.  
újrationomva (1940) 9. l.  
Santarcangeli (1954) 22. l.  
újrationomva (1962) 13. l.  
újrationomva (1964) 83. l.
- Santarcangeli (1964) 307. l.
- Tropea (1964) 202. l.
- Tempesti (1950) 182. l.  
Tempesti (1957) 143. l.  
De Micheli—Rossi (1960) 53. l.  
újrationomva (1961) 9. l.
- Santarcangeli (1964) 177. l.
- Santarcangeli (1964) 57. l.
- Sirola (1928) 49. l.  
Brellich (1931) 63. l.  
Spiritini (1939) 396. l.  
Jónás (1957) 37. l.
- Santarcangeli (1964) 117. l.
- Nicosia—Tóth (1939) 413. l.  
újrationomva (1949) 1219. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 37. l.  
Jónás (1957) 50. l.
- Santarcangeli (1964) 195. l.
- Santarcangeli (1964) 145. l.
- Lusetti—Tóth (1943) 10. l.  
Santarcangeli (1964) 17. l.
- Jónás (1957) 52—54. lk.
- Jónás (1957) 26. l.  
Dallos—Toti (1959) 82. l.
- Santarcangeli (1964) 211. l.
- Santarcangeli (1964) 231. l.

- Elillanti évek szőlőhegyén* (V. A.)  
Nella vigna degli anni  
svaniti  
Brelich (1931) 41. l.
- Ember az embertelenségben* (H. É.)  
Uomo nell'inumanità  
Tropea (1964) 225/26. lk.
- Emlékezés egy nyár-éjszakára* (H. É.)  
Ricordo d'una notte d'estate  
Ricordo d'una notte d'estate  
Ricordo d'una notte d'estate  
Tempesti (1950) 195. l.  
Santarcangeli (1948) 228. l.  
újrányomva (1962) 7. l.  
újrányomva (1964) 283. l.  
Tempesti (1957) 145/46. l.
- E nagy tivornyán* (H. É.)  
La grande orgia  
Nella grande orgia  
Brelich (1931) 95. l.  
Santarcangeli (1964) 289. l.
- Este a Bois-ban* (U. V.)  
Sera nel bosco  
Lusetti—Tóth (1943) 13. l.
- Éles szemmel* (Még. E.)  
Con occhi acuti  
Tropea (1964) 216. l.
- Életem apadó ere* (M. T. V.)  
Vena calante di vita  
Santarcangeli (1964) 209. l.
- Élet helyett órák* (K. L. E.)  
Ore invece di vita  
Santarcangeli (1964) 273. l.
- Élni, míg élünk* (M. T. V.)  
Vivere finché viviamo  
Santarcangeli (1964) 207. l.
- Én kifelé megyek* (I. SZ.)  
Io me ne vado  
Me ne vado  
Sirola (1932) 21. l.  
Spiritini (1939) 397. l.  
újrányomva (1947) 38. l.
- Én nem vagyok magyar?* (V. A.)  
Io non sono magiaro?  
Linari (1941) 1286. l.  
újrányomva (1947) 12. l.
- Én régi mátkám* (I. SZ.)  
Il mio antico amore  
Jónás (1957) 64. l.
- Én, szegény Magam* (M. É.)  
Io, povero me stesso  
Santarcangeli (1964) 237. l.
- Ézsaiás könyvének margójára* (H. É.)  
Sul margine del „Libro d'Esaià”  
Santarcangeli (1964) 309. l.
- Fekete Hold éjszakáján* (V. A.)  
Notte di luna nera  
Brelich, (1931) 66. l.
- Fekete virágot látál* (V. A.)  
Un fiore nero hai veduto  
Brelich (1931) 94. l.
- Félig csókolt csók* (U. V.)  
Baci non baciati  
Bacio mezzo baciato  
Un bacio a metà baciato  
Lusetti—Tóth (1943) 15. l.  
Jónás (1957) 36. l.  
Santarcangeli (1964) 7. l.



<i>Fuimus</i> (V.) Fuimus	Tropea (1964) 203/204. lk.
<i>Góg és Magóg fia vagyok én</i> (U. V.) Nuovi canti Prologo	Tempesti (1950) 155. l. Jónás (1957) 21. l.
<i>Ha fejem lehajtom</i> (U. V.) Se piego il capo	Santarcangeli (1964) 37. l.
<i>Hajh, élet, hajh</i> (M. SZ.) Oh Vita	Tropea (1964), 223/224. lk.
<i>Halálvirág: a Csók</i> (I. SZ.) Fior di morte: il bacio	Brelich (1931) 76. l. újrányomva (1939) 415. l.
<i>Harc a Nagyúrral</i> (U. V.) La lotta col gran Signore  La lotta col grande Signore Lotta col gran Signore	Brelich, (1931) 31. l. újrányomva az első 4 versszak (1937) 282. l. De Micheli—Rossi (1960), 47. l. Santarcangeli (1964) 39. l.
<i>Havasok és Riviera</i> (V. A.) Alpi e Riviera Alpi e Riviera	Tempesti (1950) 180. l. Tempesti (1957) 142/143. lk.
<i>Hazamegyek a falumba</i> (V. A.) M'aspetta il villaggio Torno al mio villaggio	Lusetti—Tóth (1943) 49. l. Santarcangeli (1964) 89. l.
<i>Hárman a mezőn</i> (I. SZ.) In tre sul prato Tre sulla Pianura	Dallos—Toti (1959) 83. l. Santarcangeli (1964) 119. l.
<i>Három őszi könnycsepp</i> (V. A.) Autunno Tre lacrime autunnali Tre lacrime autunnali	Spiritini (1939) 396. l. Reho (1943) 177. l. Tempesti (1950) 159. l.
<i>Héja-nász az avaron</i> (U. V.) Nozze di falchi Nozze di falchi sul fogliame secco	Jónás (1957) 31. l. Santarcangeli (1964) 23. l.
<i>Hiába kísértesz hófehéren</i> (U. V.) Invano mi tenti candida	Santarcangeli (1964) 11. l.
<i>Hiszek hitetlenül Istenben</i> (M. T. V.) Credo in Dio senza fede Incredulo credo in Dio	Tropea: (1964) 221/222. lk. Santarcangeli (1964) 191. l.
<i>Híven sohase szerettem</i> (I. SZ.) Fedelmente non ho mai amato	Brelich (1931) 74. l. újrányomva (1947) 36. l.
<i>Hogy kevesen vagyunk</i> (U. H.) Che siamo in pochi	Santarcangeli (1964) 339. l.
<i>Hulla a búza-földön</i> (H. É.) Un cadavere sul campo di grano	Santarcangeli (1964) 303. l.

- Húnyhat a máglya* (U. V.)  
 Il rogo  
 Può spegnersi il rogo  
 Può spegnersi il rogo  
 Si spenga il rogo
- Ifjú sirályi kedvek*  
 Allegria di giovani gabbiani
- Ifjú szívekben élek* (H. É.)  
 Vivo nei giovani cuori  
 Vivo nei giovani cuori
- Ihar a tölgyek közt* (M. T. V.)  
 Acero fra le querce
- Imádság a háború után* (I. SZ.)  
 Preghiera dopo la guerra
- Preghiera dopo la guerra
- Preghiera dopo la guerra  
 Preghiera dopo la guerra
- Intés az Őrzőkhöz* (H. É.)  
 Ammonimento a chi veglia
- Ismeretlen átok* (V.)  
 Oscura maledizione
- Isten, a vígasztalan* (I. SZ.)  
 Dio lo sconcolato  
 Dio lo sconcolato
- Isten drága pénze* (M. T. V.)  
 Il prezioso denaro di Dio
- Jobb nem vagyok* (V.)  
 Non sono migliore
- Jó Csönd herceg előtt* (V. A.)  
 Camminando dinanzi al buon  
 principe Silenzio  
 Mi segue il principe Silenzio  
 Dinanzi al buon principe  
 Silenzio
- Jöjj, Léda, megölellek* (V. A.)  
 Vieni, ch'io t'abbracci, o Leda
- Jönnek jobb napok* (U. H.)  
 Verranno giorni migliori
- Nicosia—Tóth (1939), 411. l.  
 Reho (1942) 419. l.  
 Jónás, (1957) 38. l.  
 Santarcangeli (1964) 9. l.
- Fortini—Ruzicska (1961) 240. l.
- Sirola (1932) 23. l.  
 Lusetti—Tóth (1943) 57. l.  
 újrányomva (1947), 58. l.
- Brelich (1931) 29. l.  
 újrányomva (1939) 411. l.
- Brelich (1931) 71. l.  
 újrányomva (1939) 415. l.  
 újrányomva (1947) 35. l.  
 újrányomva *La Cute* (1947) 255—56. lk.  
 Lusetti—Tóth (1943) 65. l.  
 újrányomva (1951) 560/561. lk.  
 Tempesti (1950) 192—93 lk.  
 Tempesti (1957) 148/149. lk.
- Tropea (1964) 227. l.  
 újrányomva (1965) 1177—78. lk.
- Tropea (1964) 205. l.
- Jónás (1957) 41. l.  
 Santarcangeli (1964) 113. l.
- Jónás (1957) 43. l.
- Tropea (1964) 212. l.
- Sirola (1932) 12. l.
- Lusetti—Tóth (1943) 41. l.  
 Santarcangeli (1954) 23. l.  
 újrányomva (1962) 16. l.  
 újrányomva (1964) 61. l.
- Sirola (1932) 16. l.
- Santarcangeli (1954) 24. l.  
 újrányomva (1962) 18. l.  
 újrányomva (1964) 337. l.

- Judás és Jézus* (V. A.)  
Giuda e Gesù  
Giuda e Gesù  
Giuda e Gesù  
Giuda e Gesù  
Sirola (1928) 55. l.  
Brelich (1931) 58. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 64. l.  
Jónás (1957) 42. l.
- Kacagás és sírás* (I. SZ.)  
Riso e lacrime  
Santarcangeli (1964) 127. l.
- Kain megölte Ábelt* (M. T. V)  
Caino ha ucciso Abele  
Jónás (1957) 65. l.
- Kár volna érted* (H. É.)  
Saresti sciupata  
Santarcangeli (1964) 319. l.
- Keresztel hagylak itt* (V. A.)  
Con una croce ti lascio  
sulla terra  
Ti lascio con la croce  
Sirola (1928) 51. l.  
Jónás (1957) 33. l.
- Két kuruc beszélget* (U. H.)  
Dialogo di due Kuruc  
De Micheli—Rossi (1960) 61. l.
- Ki ad többet érte?* (V. A.)  
Chi mi offre di più?  
Jónás (1957) 28. l.
- Kisvárosok őszi vasárnapjai* (SZ. SZ.)  
Domeniche d'autunno di  
piccole città  
Tempesti (1950) 167—168. lk.  
újnyomva (1957) 138/139. lk.  
Domeniche d'autunno di  
piccole città  
De Micheli (1958) 764—766. lk.
- Korán jöttem ide* (U. V.)  
Sono venuto troppo presto  
Santarcangeli (1964) 25. l.
- Köszönöm, köszönöm, köszönöm* (M. É.)  
Ti ringrazio  
Grazie, grazie, grazie  
Lusetti—Tóth (1943) 24. l.  
Ternay (1941) 1287/88. lk.  
újnyomva (1947) 50. l.  
Jónás (1957) 61. l.  
Grazie, grazie, grazie
- Köszönet az életért* (M. É.)  
Dono santo, la vita  
Lusetti—Tóth (1943) 55. l.
- Köszöntő az Életre* (M. SZ.)  
Brindisi alla vita  
Santarcangeli (1964) 245. l.
- Közel a temetőhöz* (V. A.)  
Vicino al cimitero  
Vicino al cimitero  
Brelich (1931) 42. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 44. l.
- Krisztus-kereszt az erdőn* (I. SZ.)  
Crocefisso nel bosco  
Crocefisso nel bosco  
Croce di Cristo nel bosco  
Sirola (1937) 285. l.  
Linari (1941) 1287. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 63. l.
- Küldöm a frigyládát* (SZ. SZ.)  
Mando l'arca dell'alleanza  
Santarcangeli (1964) 161. l.
- Lakodalmi köszöntő távolról* (U. H.)  
Brindisi nuziale da lontano  
Santarcangeli (1964) 343. l.

- Legyetek emlékezéssel hozzám* (U. H.)  
Ricordatevi di me Tropea (1964) 229. l.
- Lelkek a pányván* (U. V.)  
Anime alla cavezza Dallos—Toti (1959) 84. l.
- Léda a hajón* (U. V.)  
Leda sulla nave Reho (1943) 177. l.  
Leda sulla nave Lusetti—Tóth (1943) 14. l.
- Lédával a bálban* (V. A.)  
Con Leda al ballo  
Sirola (1932) 15. l.  
újnyomva (1941) 1284. l.  
újnyomva (1947) 18. l.
- Lótusz* (Még. E.)  
Fior di loto Tropea: (1964) 217. l.
- Mag hó alatt* (H. É.)  
Il seme sotto la neve Santarcangeli (1964) 293. l.
- Magyar fa sorsa* (I. SZ.)  
Destino di un albero ungherese Tropea (1964) 218. l.
- Magyar jakobinus dala* (I. SZ.)  
Il canto del giacobino ungherese Tempesti (1950) 183. l.  
Il canto del giacobino ungherese Tempesti (1957) 147/148. lk.  
Canto di un giacobino magiaro De Micheli—Rossi (1960) 54. l.
- Maradhatsz és szerethetsz* (V. A.)  
Qui-rimanere ad amarmi tu puoi Sirola (1932) 17. l.
- Májusi zápor után* (I. SZ.)  
Dopo un temporale di maggio Spiritini (1939) 395. l.  
Dopo l'acquazzone di maggio Tempesti (1950) 173. l.  
Dopo l'acquazzone di maggio Tempesti (1957) 140. l.
- Mária és Veronika* (V. A.)  
Maria e Veronica Widmar (1923) 426—27. lk.  
Maria e Veronica Santarcangeli (1964) 87. l.
- Mátyás bolond diákja* (V. A.)  
(cím nélkül) Albini (1953) 2. l.
- Meg akarlak tartani* (U. V.)  
Non ti voglio perdere  
La custode Lusetti—Tóth (1943) 12. l.  
La custode újnyomva (1947) 6. l.  
Tempesti (1950) 166. l.  
Tempesti (1957) 137/138. lk.
- Megköszönöm, hogy vagy* (K. K. E.)  
Ti ringrazio di essere Santarcangeli (1964) 277. l.
- Mert engem szeretsz* (U. V.)  
Perché mi ami Lusetti—Tóth (1943) 9. l.  
Perché tu ami me Jónás (1957) 32. l.  
Perché ami me Santarcangeli (1964) 5. l.
- Még egyszer* (Még. E.)  
Ancora una volta Tropea: (1964) 213/214. lk.

- Milánó dómja előtt* (SZ. SZ.)  
Sera d'autunno  
Davanti al Duomo di Milano  
Lusetti—Tóth (1943) 16. l.  
újrányomva (1947) 42. l.  
Tempesti (1950) 169. l.  
újrányomva: (1961) 237. l.
- Mi lesz holnap?* (I. SZ.)  
Cosa sarà domani?  
Lusetti—Tóth (1943) 56. l.
- Mi urunk: a Pénz* (V. A.)  
senza titolo  
Nostro Signore: Denaro  
Albini (1953) 3. l.  
Santarcangeli (1964) 79. l.
- Most követellek magamnak* (K. L. E.)  
Ora ti voglio per me  
Lusetti—Tóth (1943) 19. l.  
újrányomva (1947) 56. l.
- Most már megállhatok* (K. L. E.)  
Ora posso fermarmi  
Santarcangeli (1964) 267. l.
- Most pedig elnémulunk* (SZ. SZ.)  
Ed ora ci ammutoliremo  
Ed ora ci facciamo muti  
Jónás (1957), 62—63. lk.  
Santarcangeli (1964) 181. l.
- Nekünk Mohács kell* (I. SZ.)  
Per noi ci vuole Mohács  
Dallos—Toti (1959) 81. l.
- Nem adom vissza* (M. T. V.)  
Tutti li vendo  
(cím nélkül)  
Lusetti—Tóth (1943) 17. l.  
Albini (1953) 6. l.
- Nem csinálsz házat* (H. É.)  
Tu non edificherai una casa  
Santarcangeli (1964) 315. l.
- Nem jön senki* (I. SZ.)  
Non viene nessuno  
(cím nélkül)  
Widmar (1921) 153. l.  
Albini (1953) 5. l.
- Négy-öt magyar összehajol* (SZ. SZ.)  
Quattro o cinque ungheresi  
confabulano  
Dallos—Toti (1959) 96—97 lk.
- Nóta a halott szűzről* (V. A.)  
La canzone della Vergine morta  
Canzone della Vergine  
Mély—Marpicati (1920), 47. l.  
Brelich (1931) 38. l.
- Nyárdélutáni hold Rómában* (M. É.)  
Luna di pomeriggio d'estate a Roma  
Buzzi—Gardini (1937) 283. l.  
újrányomva (1947) 46. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 7/8. lk.  
Fortini—Ruzicska (1961) 238—239. lk.
- Oh, furcsa élet* (K. L. E.)  
Oh, strana Vita  
Santarcangeli (1964) 271. l.
- Öreg legény szerelme* (M. SZ.)  
L'amore di un quasi vecchio  
Brelich (1931) 43. l.  
újrányomva (1939) 417. l.  
újrányomva (1947) 54. l.
- Örök harc és nász* (V. A.)  
(cím nélkül)  
Albini (1953) 4. l.

- Páris, az én Bakonyom* (V. A.)  
Parigi, è il mio Bacony  
Parigi, la mia foresta  
Dallos—Toti (1959) 91—92. lk.  
Santarcangeli (1964) 59. l.
- Párisban járt az ősz* (V. A.)  
A Parigi è capitato l'autunno  
Ombre d'autunno  
L'autunno è entrato a Parigi  
Widmar (1923) 122. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 40. l.  
újnyomva (1947) 14. l.  
Tempesti (1950) 162. l.  
újnyomva (1957) 136. l.
- Pénz és karnevál* (V. A.)  
Denaro e Carnevale  
Santarcangeli (1964) 81. l.
- Proletár fiú verse* (SZ. SZ.)  
Canto del figlio proletario  
Poesia del ragazzo proletario  
Versi di un ragazzo proletario  
Verso di un ragazzo proletario  
Widmar (1923) 425—26. lk.  
Dallos—Toti (1959) 108. l.  
De Micheli—Rossi (1960) 59. l.  
Santarcangeli (1964) 167. l.
- Rendben van, Úristen* (SZ. SZ.)  
Va bene, Iddio  
Santarcangeli (1964) 173. l.
- Rózsáliget a pusztán* (V. A.)  
Giardino di rose nel deserto  
Boschetto di rose sulla  
Puszta  
Brelich (1931) 51. l.  
Santarcangeli (1964) 65. l.
- Sappho szerelmes éneke* (SZ. SZ.)  
Canto d'amore di Saffo  
Santarcangeli (1964) 159. l.
- Sárban veszett hó* (V. A.)  
Cade la neve nel fango  
Sirola (1928) 53. l.  
újnyomva (1947) 30. l.
- Sem utóda, sem boldog őse* (SZ. SZ.)  
Né erede né beato antenato  
Santarcangeli (1964) 137. l.
- Seregesen senkik jönnek* (M. É.)  
Vengono i Nessuno in folla  
Santarcangeli (1964) 233. l.
- Sírás az Élet-fa alatt* (V. A.)  
Lamento sotto l'albero di Vita  
Pianto sotto l'albero della vita  
Pianto sotto l'albero della vita  
Widmar (1923) 122. l.  
újnyomva (1923) 932—33. lk.  
Brelich (1931) 56. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 35. l.
- Sírni, sírni, sírni* (V. A.)  
Piangere  
Brelich (1931) 46. l.  
újnyomva (1947) 16. l.  
újnyomva (1949) 1217. l.
- Sóhajtás a hajnalban* (U. V.)  
Sospiri all'alba  
Widmar (1923) 932. l.  
Santarcangeli (1954) 21. l.  
újnyomva (1962) 12. l.  
újnyomva (1964) 31. l.  
Dallos—Toti (1959) 89. l.
- Sötét vizek partján* (V. A.)  
Sulla acque scure  
Sulle rive di acque oscure  
Tempesti (1950) 189. l.  
Santarcangeli (1964) 63. l.

- Strófák május elsejére* (U. H.)  
Strofe per il primo maggio Dallos—Toti (1959) 110—111. lk.
- Szegény jó fiaim* (a kötetben össze nem gyűjtött versekből)  
I miei poveri figli Santarcangeli (1964) 357. l.
- Szent Liber atyám* (U. H.)  
Mio padre santo, Libero Santarcangeli (1964) 349. l.
- Szent Margit legendája* (V. A.)  
La leggenda di S. Margherita Lusetti—Tóth (1943) 50/51. lk.
- Szeress engem, Istenem* (I. SZ.)  
Amami Dio Lusetti—Tóth (1943) 61. l.
- Szeretném, ha szeretnének* (SZ. SZ.)  
Vorrei che mi si amasse  
Vorrei che mi amassero  
Vorrei essere amato  
Vorrei che mi amassero  
Vorrei essere amato  
Prologo  
Vorrei che mi amassero  
Amerei che mi amassero  
ismeretlen (1936) 299. l.  
Linari (1941) 1285. l.  
újrányomva (1947) 40. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 32. l.  
Lusetti (1949) 1217. l.  
Tempesti (1950) 165. l.  
Spiritini (1951) 277. l.  
Dallos—Toti (1959) 154. l.  
De Micheli—Rossi (1960) 58. l.
- Szívek messze egymástól* (U. V.)  
Non so dove... Lusetti—Tóth (1943) 23. l.
- „Te előted volt” (H. É.)  
„Stavo dinanzi a Te” Santarcangeli (1964) 311. l.
- Teveled Isten* (M. E.)  
Dio è con Te Santarcangeli (1964) 239. l.
- Thaiszok tavaszi ünnepe* (V. A.)  
Festa primaverile delle Taidi  
Festa primaverile delle Taidi  
Taidi alla festa di primavera  
Sirola (1928) 59. l.  
Brelich (1931) 60. l.  
Nicosia—Tóth (1939) 414. l.
- Tüzes seb vagyok* (U. V.)  
Sono ferita ardente  
Sono una ferita bruciante  
Reho (1943) 177. l.  
Santarcangeli (1964) 15. l.
- Új arató-ének* (H. É.)  
Canto nuovo di mietitori  
Nuova canzone di mietitori  
Sirola (1928) 61. l.  
Santarcangeli (1964) 301. l.
- Ujjak a Szajnában* (SZ. SZ.)  
Dita nella Senna Santarcangeli (1964) 143. l.
- Új könyvem fedelére* (I. SZ.)  
Sulla coperta del mio nuovo libro Jónás (1957) 27. l.
- Új vizeken járok* (U. V.)  
Navigo per nuove acque  
Navigo su nuove acque  
Su nuove acque  
Su nuove acque  
Widmar (1923) 932. l. (prózában)  
Brelich (1931) 36. l.  
újrányomva (1937) 286. l.  
Lusetti—Tóth (1943) 59. l.  
újrányomva (1947) 4. l.  
Dallos—Toti (1959) 107. l.

- Uram, ostorozz meg* (I. SZ.)  
 Signore, frustami  
 Santarcangeli (1964) 111. l.
- Úri szűz dicsérete* (I. SZ.)  
 In lode di una vergine  
 Laude di una vergine di  
 buona famiglia  
 Lode di vergine per bene  
 Santarcangeli (1964) 125. l.
- Üdvözlet a győzőnek* (U. H.)  
 Saluto al vincitore  
 Santarcangeli (1964) 353. l.
- Vad szirtetűn állunk* (U. V.)  
 D'una selvaggia roccia  
 sulla vetta  
 Stiamo su rupe selvaggia  
 Stiamo su una cima selvaggia  
 Brelich (1931) 25. l.  
 Jónás (1957) 56. l.  
 Santarcangeli (1964) 13. l.
- Várnak reánk Délen* (U. V.)  
 Ci aspettano nel Sud  
 Santarcangeli (1964) 21. l.
- Várom a másikat* (V. A.)  
 Attendo l'altra  
 Jónás (1957) 57. l.
- Vén faun dala* (Még E.)  
 Canto del vecchio fauno  
 Tropea (1964) 215. l.
- Vér és arany* (V. A.)  
 Sangue ed Oro  
 Nicosia—Tóth (1939) 412. l.  
 újrányomva (1947) 22.  
 Sangue ed Oro  
 Lusetti—Tóth (1943) 28. l.  
 Sangue ed Oro  
 Tempesti (1950) 177. l.  
 újrányomva (1957) 141/142. lk.  
 Santarcangeli (1964) 77. l.
- Vér: ősz-áldozat* (U. H.)  
 Sangue: sacrificio antico  
 Santarcangeli (1948) 229. l.  
 újrányomva (1962) 10. l.  
 újrányomva (1964) 329. l.
- Vidám temetés éneke* (M. SZ.)  
 Canto di liete esequie  
 Santarcangeli (1964) 243. l.
- Virág-fohász virágok Urához* (SZ. SZ.)  
 Preghiera di un fiore al  
 Signore delle fioriture  
 Tropea (1964) 220. l.
- Vízió a lápon* (U. V.)  
 Visione sugli acquitrini  
 Visione sulla plaude  
 De Micheli—Rossi (1960) 45—46. l.  
 Santarcangeli (1964) 33. l.
- Vörös szekér a tengeren* (U. V.)  
 Carro rosso sul mare  
 Santarcangeli (1948) 225. l.  
 újrányomva (1960) 662. l.  
 újrányomva (1962) 6. l.  
 újrányomva (1964) 43. l.
- Zug-zeng a jégcimbalom* (SZ. SZ.)  
 Suona il cembalo di ghiaccio  
 Lusetti—Tóth (1943) 53/54. lk.



## Az Apollo indulása

1930 körül a magyar szellemi élet, és különösen a radikális fiatalság érdeklődése a szomszéd népek iránt robbanásszerűen bontakozott ki. 1928-ban a Diákok Háza táboraiból létrejött Keleteurópai Szeminárium, a Bartha Miklós Társaság balszárnya és ennek folyóirata, az *Új Magyar Föld* tárgyilagosan, adatszerűen ismertette a szomszéd népek, bár csak a történeti Magyarország területén élt legközelebbi szomszédok, gazdasági és szellemi életét. A *Sarló* kongresszusán meghirdette a kelet-európai „agrárnépek” együttműködésének szükségességét. Budapesten a Wesselényi Miklós Reformklub, a Duna-Liga, a Középeurópai Gazdasági Intézet, majd a budapesti és pécsi egyetem Kisebbségi Intézete hol konzervatív, hol haladó szemszögből tanulmányozta a nemzeté alakult nemzetiségek életét. A szomszéd államokban megjelenő magyar irodalmi és tudományos folyóiratok egyre több fordítást és ismertetést közöltek az ottani irodalmakból. A budapesti egyetem bölcsészeti karának több hallgatója egyetemi éveik alatt behatóan érdeklődött a szomszéd népek irodalma iránt, és részben a szomszédos államokból származó hallgatók tolmácsolása, részben saját utazásaik révén megismerkedtek azokkal az új nemzetekkel, amelyekről a magyar fiatalságot a hivatalos körök féltve óvták. Ady és Bartók szava és tevékenysége nyomatékosan hívta fel a figyelmet a kutatások komoly szükségességére, Kassák, Kodolányi és Móricz utazásai pedig a közvetlen érintkezés lehetőségére figyelmeztettek. Jelentős szerepe volt a személyes érintkezés és a kölcsönös megismerés megindításában Anton Straka budapesti csehszlovák kultúrattasának. A *Nyugat* utáni írónemzedék, de különösen a népi írók körében a dunai összertartozás érzése természetes volt. Németh László a fiatalság egyes mozgalmaitól inspirálva, vagy egyes alakjaival érintkezve a cselekvés terére akart lépni 1932–33-ban egy *Középeurópa* c. folyóirat indításával. Ennek szerkesztőjéül a sorok íróját szemelte ki. Hosszantartó betegkedésem és a közbejött változások a szellemi életben ennek a lapnak a megindulását meghiúsították, bár Németh László a *Válaszban* a szomszéd népek kortárs irodalmának ismertetését néha-néha meg tudta valósítani.

1931 nyarán Szegedre utaztam, hogy a *Szegedi Fialokkal* felvegyem a kapcsolatot, majd bejártam Erdélyt, ahol a *Korunk*, az *Erdélyi Helikon*, a *Pásztorút* és az *Erdélyi Fialok* körével létesítettem összeköttetést. 1931 szeptember végén pedig résztvettem a *Sarló* pozsonyi kongresszusán. Mindezeknek az utaknak összeköttetései és ismeretségei a *Tanú* elterjesztésénél is szerepet játszottak, ahogy a *Középeurópa* hálózata is ez lett volna. A húszas évek végétől az 1910 körül született nemzedéknek több rövid életű kísérlete volt nemzedéki folyóirat megindítására. A megnehezült politikai körülmények, a fiatalság haladó rétegeinek rendőri üldözése és a kérészes életű folyóiratok tanulságai nyomán a *havi* folyóirat gondolatáról lett az a csoport diák vagy éppen végzett bölcsész, aki 1934 tavaszától fogva Gombocz Zoltán szemináriumában annak vezetője, Bóka László szívességéből ott tarthatta megbeszéléseit. A *Válasz* megindulása után hamarosan nyilvánvalóvá vált, hogy az esszéíró-nemzedék nem tekintti azt saját folyóiratának, sőt az is, hogy a *Nyugat* műfaji beosztásait követve hosszabb tudományos értekezésekre még akkor sem nyílik ott tér, ha azok olvashatóan, esszé-stílusban vannak megírva. Bóka László, Faragó László, Gunda Béla, Keszi Imre, Lükő Gábor, Mátrai László, Mészáros Zoltán, Sebestyén Géza, Waldapfel Imre vettek részt ezeken a megbeszéléseken. Általában a Németh László által a *Tanúban* humanista ifjúságnak nevezett és névszerint is méltatott csoportja a fiatalságnak óhajtott egy tudományos jellegű folyóiratot indítani. Két érdeklődési kör kötötte le figyelmünket: a humanizmus és a Közép-Európa-gondolat, illetve ennek a kettőnek az egyesítése. Humanizmus, az akkori Közép-Európára alkalmazva. Nyilvánvaló volt, hogy nemcsak a kortárs humanista áramlatokkal kell foglalkozni, hanem a humanizmusnak történelmi értelmezését is kell keresni. Horváth János akkor folyó előadásai a magyar humanizmusról feltárták ennek közép-európai összeköttetéseit. Közöttünk a Dunai Tudós Társaságnak, a Sodalitas Litteraria Danubianá-nak valóságos mítosza támadt. De nem volt, aki ezt megvalósítsa előttünk.

Ekkor, 1934 nyarán jelent meg az Egyetemi Nyomdánál Vajthó László *Magyar Irodalmi Ritkaságok* sorozatában egy vaskos antológia: a *Magyar Reneszánsz Írók*. Gazdag anyag a szomszédnépekből a magyarsággal egyesült humanisták írásaiból. Bevezetőjét, a *virtuális Magyarországot* a kötet szerkesztője, Kardos Tibor írta. A szerző nekem régi ismerősöm volt, egy iskola padjait koptattuk; nevét már 1930 óta vezető irodalomtörténeti és történeti folyóiratokban láttam, most egy egész életre szóló programkötettel lépett elélem.

Kardos Tibor akkor érettségizett, amikor én negyedikes gimnazista voltam. VIII-os korában az önképzőkör legtevékenyebb tagjaként hívta fel magára a figyelmet. Vers-, tanulmány-, fordítás-pályadíjakat vetélytárs nélkül szokott elvinni. Ezeknek szövegeit, hogy a szerzőt ne lehessen zavarosítani, én másoltam le. Ez volt „irodalmi” együttműködésünk első lépése. A Petőfi és Kossovich szellemében a magyar protestáns függetlenségi hagyományokat

hirdető iskola tanárai többnyire neves cipszer tudós családokból származtak (Genersich, Posevitz) vagy törzsökös lutheránusokból (Hajas, Rózsa). Az iskola dísztermében még őrizték azt a padot, amelyre Petőfi írta nevét, mint sajátjára a gimnázium elődjében, a sárszentlőrinci iskolában. A város neves szülőtte Perczel Mór, Bem és Görgey mellett a szabadságharc legnagyobb katonái elméje. Az ő tanára nem kisebb magyar költő volt, mint Vörösmarty. Állt még a plébánia, akkor ugyan még az általam kezdeményezett emléktábla nélkül, ahová Vörösmarty a ma is meglevő bolthajtásos folyosójú borszönyi Perczel-kúriából lejárógatott a római költőket és Shakespeare-t olvasni Egyed Antalhoz és Teslér Lászlóhoz. A kisváros környékét, a Mecsek nyúlványainál rengetegből szőlőhegygyé alakuló dombok szépségét nemcsak Vörösmarty énekelte meg, hanem a gimnázium egyik diákja, Illyés Gyula is. Bonyhád maga a Kárpát-medence, sőt azon túl Közép-Európa valóságos olvasztómedencéje. A török kivonulása után épült kisváros, akárcsak az iskola maga, minden dunai-balkáni nemzetiségnek gyülekező helye lett. Az utcán sétáló diák a második világháború előtt az iparosok-kereskedők cégérein szerb (Bánovics, Vukalovics) és cseh (Havlicsek, Novotny, Svec) nevekkal találkozhatott. A kisvárosban éltek költők, akik saját maguk adták ki könyvüket előfizetők révén, a két kis nyomda a helybeli tanítók, tanárok, dalszerzők műveit fél évig is elszedegette. A később pécsi kanonkává vált Jogzits János prépost Kolumbuszról írt eposzt. Ennek az eltűnt világnak, amely a csángó-szekélyek fővárosának adott helyet a második világháború után, bizonyára volt némi ösztönző, tudatalatti indító hatása Kardos Tibor munkásságának közép-európai érdeklődésére.

Az 1924. évi modern nyelvi oktatási reform az addig járatos német és francia nyelv mellett az angol és olasz tanítását is bevezette; a pécsi egyetemen létesült a második olasz tanszék. Az angol és az olasz szakra valósággal csábították a tudományos pályára készülő fiatalokat. Diáktársam Pécsre került. A legmediterránabb magyar város, ahol az antikvitás és a reneszánsz, a magyar történelem és a dunai-balkáni népi valóság harmonikus egységben él az egész, a pozsonyi egyetemet fogadta be akkoriban. A pozitívizmus olyan kitűnő történetírói és filológusai mellett, mint Hodinka Antal és Holub József, Gyomlay Gyula és Tolnai Vilmos, oda került a 26 évesen egyetemi tanárrá lett Thienemann Tivadar, Gerhart Hauptmann unokaöccse, akinek nagyapja a Clarkok mellett Lánchíd-építő mérnök volt. Az ő nevéhez fűződik az ellentmondásos, de nagyjelentőségű szellemtörténeti folyóirat, a *Minerva* és egy híres könyvsorozat, a *Tudományos Gyűjtemény* megalapítása. Thienemann a módszertan mestere volt, goethei, világpolgári látókörű ember, akinek jelentékeny nemzetközi kapcsolatai voltak. Koltay-Kastner Jenő legjobb tanítványának ő adott teret folyóiratában. Németh László egyébként Thienemann *Irodalomtörténeti alapprogramja* c. könyvének bírálatában éles szemmel vette észre, hogy az ő „szellemtörténete” mennyire közelít a materializmushoz. Véleményünk szerint a *Minerva* Fülep Lajos és Lukács György az első világháború előtt megjelent *A Szellem* c. folyóiratának folytatása és magyar viszonyokra való alkalmazása.

A húszas évek második felében az egyetemi fiatalság között megindult forrongás, a pesti, szegedi, pozsonyi és kolozsvári mozgalmak pártját hozta létre Pécsen is. Kardos Tibor Kováts Józseffel, a fiatalon elhunyt nagy erdélyi író-tehetséggel, Kolozsvári-Grandpierre Emillel és a közéletbe azóta bekerült számos más tehetséggel megszervezte a Batsányi Társaságot. A politikai rendőrség ezen társaságok elfojtására indított tevékenységének idejét szerencséjére Rómában töltötte. Az aktuális forradalmi radikalizmus tudományos vetülete volt a vatikáni könyvtárban felfedezett huszitaellenes inkvizitor-jelentés feldolgozása: *A laikus-mozgalom magyar bibliája*. Ezzel a dolgozattal azonnal a közép-európai fővárosok tudományos körei figyelmének központjába került. Érthető ez, hiszen cseh hatásról, különösen huszitáról akkoriban egy szót sem volt szabad közölni. Kniezsa István pl. a cseh helyesírásnak a magyarra gyakorolt hatásáról szóló dolgozattal felolvashatta ugyan, de nem publikálhatta. A *Callimachus, Tanulmány Mátyás király államrezonjáról* a magyar–lengyel kapcsolatok egy fontos fejezetét dolgozta fel. A *Zrínyi a költő a XVII. század világában* Zrínyi dészláv, dalmát, olasz hátterét mutatja be. A Bél Mátyás-cikk pedig a magyar–szlovák irodalmi közösség egy nagyjával foglalkozik.

A magyar humanizmus antológiája második bibliánkká vált. szerzőjével azonnal felvettük a kapcsolatot. 1934. decemberében így jelent meg az *Apollo* I. kötete, benne Kardos Tibor a *Hét symposion* és *Mátyás udvara és a krakkói platonisták* c. tanulmányaival. A mai nemzedéknek nehéz elképzelni, miért volt szenzáció egy olyan egyetemi folyóirat megjelenése, amely jelszavául a humanizmust és a Közép-Európa-kutatást, egyszerűen a *közép-európai humanizmust* tűzte. A folyóirat megjelenése után azonnal Thomas Mann méltatása és Ignotus elismerése a legnagyobb fokú támogatást jelentette számunkra. Ehhez Kardos Tibor addigi munkássága és a lapban való részvétele lényegesen hozzájárult.

Gál István

## A magyar Petrarca

Tizenkilenc költő és műfordító jó egy évtizedes munkája gyümölcsként az Európa kiadó átnyújthatta az olvasóknak a *Daloskönyv* teljes fordítását. A negyedszázada megjelent és 1957-ben újra kiadott Sárközi-féle, 46 daraból álló válogatás, amelynek mintegy negyede szintén szerepel a jelenlegi Petrarca-kötetben (és így a költő-műfordítók száma végül is húsz) a kevésbé sikeres Radó-féle válogatás után szerencsés kezdeményezésnek bizonyult: művészi szinten, egységes szellemű Petrarcát ismert meg a magyar olvasó. Az akkori válogatás rendkívül szűk volta szintén egyre sürgetőbbé tette a teljes *Daloskönyv* magyar fordítását. Az óriás feladat megszervezését és irányítását Kardos Tibor vállalta. Az ő érdeme a művész-kollektíva összeállítása (a legnagyobb nevek mellett ott látjuk az egyetemi olasz intézet neveltjeit, fiatal műfordítókat is, mint pl. Simon Gyulát, a monori gimnázium egyik olasz tanárát), mint ahogy őt illeti az elismerés a művészi alkotó munka vezetéséért, irányításáért is.

Erre óhatatlanul szükség volt, és ez semmiképpen nem ment a költői invenció kibontakozásának kárára. Petrarca rengeteg történeti-filológiai problémát hordoz; ezek ismerete nélkül a versek fordítása esetleg nem volna pontos, megbízható. A nyelvi és ritmikailag tündöklő fordítás is megbíráható akkor, ha nem a költő eredeti gondolatát adja vissza.

Nem ok nélkül látta el a szerkesztő a költeményeket magyarázó jegyzetekkel. A kötet végén a fordításokat a *Daloskönyvet* és az egész petrarcai életművet elemző, terjedelmes utószó követi. Figyelemre méltónak tartjuk a bibliográfiai megjegyzéseket, amelyek apróbetűs szedésben az utószó zárófejezetét alkotják.<sup>1</sup>

Szükséges volt az irányítás azonban a petrarcai mondatszerkesztés, továbbá a szókészlet helyes stilisztikai visszaadása szempontjából is. A tökéletes műfordítás megkívánhatja az eredeti formai-szerkezeti burok viszonylagos tiszteletben tartását; kérdés, a magyar nyelv szerkezete, a magyar műfordítói hagyományok, a magyar költői nyelv fejlődése ezt milyen mértékben engedi meg.

Éppen erről az oldalról kívánjuk megközelíteni a magyar *Daloskönyv* egyes darabjait: mennyire voltak hűségesek a költő-műfordítók az eredeti nyelvhez, az eredeti mondatívhez, a petrarcai szókészlet viszonylag szűk körű, a színező ábrázolást többnyire elkerülő elemeihez.

\*

1. A mondatszerkezet szempontjából a fordítók más problémák elé kerültek, mint a Boccaccio-prózát tolmácsoló Révay József.<sup>2</sup> Boccaccio prózájával ellentétben Petrarca versmondatai inkább parataktikusak, vagyis Petrarca költeményeiben a mellérendelés túlsúlyban van az alárendelő szerkezetekkel szemben. A főnévi igeneves, gerundiumos szerkezetek sem túlságosan gyakoriak; szinte keresni kell a mondatot helyettesítő, bonyolultabb participium perfectumozs szintagmákat.

A latinosan bonyolult, összetett stílus helyett Petrarca versmondatai viszonylagos egyszerűségük folytán közelebb állnak a magyar nyelv szelleméhez, mint a boccacciói próza. Akkor, amikor költőink a fordítás folyamán továbbmentek ezen az úton és az eredetileg is többnyire parataktikus szerkesztést még inkább mellérendelővé tették, valójában nem változtatták meg a petrarcai stílust, megőrizték az eredeti szerkezeti felfogást, viszont a mai magyar olvasó számára közelebb hozták, érthetőbbé tették magát a petrarcai nyelvet.

Lássunk néhány példát:

a) A 12. szonett szerkezetileg és értelmileg egy szembeállításon nyugszik: ha Laura már öreg lesz, akkor lehet megvallani neki a percek és évek gyötrelmét.

Csorba Győző pontosan megtartotta az ellentétet:

Ha irgalmatlan kínjaim hevében / meg tud maradni életem, s a késő / években látom, hamvad már a végső / tüz is, Hölgyem, szemed csodás egében; / s aranyhajad ezüstté vált egészen, / s nem hordsz füzért és, zöld ruhát, s igéző / arcod, mely most megfélélnék emésztő / bűm elzokognom, elfakul színeiben; / akkor tán ad majd Ámor annyi merszet, / hogy elmondjam stb.

<sup>1</sup> A bibliográfia megjegyzéseiből kiténik, hogy a magyar szakirodalom jelentősen hozzájárult a nemzetközi Petrarca-kutatás kiszélesítéséhez. Hegedűs István 1904-ben Petrarca latin költészetéről értekezik, Katona Lajos 1907-ben monográfiát tesz közzé Petrarcaról. Az utolsó évtizedben maga Kardos Tibor jelentkezik számos tanulmánnyal, továbbá két kötettel: a „Petrarca levelei” és a „Dante Petrarca Boccaccio. Művészletrajzok” c. kötetekkel. Petrarca magyar utóéletét jó néhány tanulmány és cikk dolgozza fel: Eckhardt Sándor, Fraknói Vilmos, Hankiss János, Kardos Tibor, Kollay-Kastner Jenő, Szabó Mihály, Szauer József, Turóczy Tróster József, Várady Imre és mások szolgáltattak fontos adalékokat a költő magyarországi hatásához.

<sup>2</sup> Herczeg Gyula: Az új Dekameron fordítás. Nyr 78 (1954): 437–443. Révay művészi, és filológiailag is helytálló alkotott. Megtartotta a terjedelmes mondatokat, de az elavultnak ható gerundiumokat, participiumokat nem szövegűen, hanem mellékmondatokkal adta vissza.

Az első nyolc sorban, amely a „színeben” szóval zárul, helyénvalóan egyszerűsít. Az olasz szövegben ui. egy másodfokú következményes mellékmondat kapcsolódik az elsőfokú feltételes mondatához: . . .meg tud maradni életem, úgyhogy meglássam késő években;<sup>3</sup> ehhez a másodfokú következményes mellékmondatához egy mondathelyettesítő múlt idejű melléknévi igenév és három ugyancsak mondat értékű főnévi igenév csatlakozik.<sup>4</sup> Csorba a következményes mellékmondatból kötőszó nélküli, az első, a költeményt nyitó feltételes mellékmondatnál koordinált feltételes mondatot alakított ki: Ha irtalmatlan kínjaim hevében meg tud maradni életem, s (ha) a késő években látom; ahelyett, hogy (az olasz szövegben ez áll) . . .meg tud maradni életem, úgyhogy a késő években megláthassam stb.

Az olasz múlt idejű melléknévi igenév és a három főnévi igenév, mely függvénye a *látom* (*veggia*) vezérigének, Csorbánál önálló életet kap, kötőszó nélküli tárgyi mellékmondat lesz belőlük; a kötőszó hiánya azonban parataktikusan egymás mellé helyezett független mondatok hatását kelti, noha a magyar fordításban is értelemszerűen a jelzett mondatok a *látom* vezérigétől függő tárgyi mellékmondatok: . . .látom, hamvad már a végső tűz is ( . . . ), aranyhadj ezüstté vált ( . . . ) nem hordsz füzért és zöld ruhát ( . . . ) arcod ( . . . ) elfakul színében.

Az olasz szövegben a felsorolt kötőszó nélküli, önálló hatást keltő mellékmondatok mind függvényei a *veggia* vezérigének: látom ( . . . ) szemed fényét kialudni ( . . . ) aranyhadj ezüstté válni ( . . . ) elhagyni a füzért és zöld ruhát ( . . . ) igéző arcod elfakulni.<sup>5</sup>

A magyar Petrarca az olasz szöveg versmondataihoz képest éppen azért jelent továbblépést a helyes korszerűsítés útján, mert a mellékmondati hálózat fellazul; a fordítók többnyire elhagyják a nemegyszer töltelékű jellegű *hogy*, *úgyhogy*, *olyannyira hogy* kötőszókat (csak a feltétlenül szükséges mellékmondatok és a nélkülözhetetlen, a mondatok értelmét árnyaló időhatározó, feltételes, néha megengedő kötőszók maradnak), az alárendelt helyzetből felszabadult, önállósult mellékmondatok független főmondatként élnek tovább egy szerkezetileg lineárisabbá vált szövegben. A *hogy*, *úgyhogy*, *olyannyira hogy* kötőszók kerülése, az alanyi, tárgyi, következményes mondatok számának megfogytokozása, a terjedelmesebb mondatoknak kisebb, egymás mellé helyezett mondatokra oszlása olyan általános jelenség, amely a magyar versfordítások minden darabját jellemzi.

b) A 23. canzone, amely Végh György fordítása, többnyire híven követi az eredeti szöveget; mondattanilag azonban nem, mert a következményes mondatok rendre eltűnnek:

Mondom, sok év telt el azóta, Ámor / hogy egykor régen rámtámadt dühödten, / s ifjúból külsőre is férfi lettem stb.  
21–23).

Az olasz szövegben következményes mellékmondat szerepel: sok év telt el ( . . . ) úgyhogy külsőre is férfi lettem.<sup>6</sup>

„Szerelmedről egy szót se!” – szolt. Magában / láttam aztán más, szelídebb ruhában, / de nem ismertem rá: érzelkeinken / így tévedünk! (74–76).

Az olasz szövegben ismét következményes mellékmondat áll: láttam aztán más, szelídebb ruhában, úgyhogy nem ismertem rá.<sup>7</sup>

Ó, dal, aranyfelhő én sosem voltam, / amely becses zuhatagként leszállott / (ettől lett Juppiter tüze, kialvó) (161–163)

Az eredeti következményes mondatot a fordító ismét elhagyta és teremtett egy zárójeles főmondatot ehelyett *hogy*: . . .zuhatagként leszállott, úgyhogy Jupiter tüzét majdhogya el nem oltotta.

c) A főnévi igenes, gerundiumos és múlt idejű melléknévi igenes szerkezeteket műfordítóink rendszerint mellékmondatokkal oldják fel; nemegyszer a mellékmondat főmondatnak ad helyet. Jól szemlélteti ezt a 119. canzone (Majtényi Zoltán fordítása):

Sok évig vont ez Asszony nagy utakra, / míg ifjonti vágyakban izzva égtem, / de csupán – most megértem – / azért, hogy ritka próba alá vessen; / csak árnyát, leplét, ruhát mutatta / magából, arcát nem fűdte fel értem, / s jaj, azt hittem eg észen / ismerem már. Mind az ifjú években / boldogított: öröm rá emlékezem (16–24).

Az idézett részben a második sor az eredetiben gerundio, mégpedig a főmondat tárgyától függő gerundio: Questa mia donna mi menò molt’anni/ Pien di vaghezza giovanile ardendo: Asszonyom sok évig irányított engem, égve fiatalos vágyban (a megfelelő fordítás; egyébként

<sup>3</sup> Se la mia vita da l’aspro tormento/si può tanto schermire e da gli affanni, / Ch’i’veggia per virtù de gli ultimi anni stb.  
<sup>4</sup> (veggia) ( . . . ) de’ be’ vostri occhi, il lume spento; / E i cape’ d’oro fin farsi d’argento, / E lassar le ghirlande e i verdi panni, / E viso scolorir stb.

<sup>5</sup> Az *igéző* melléknév nem szerepel az eredeti szövegben. A szókincs kérdésére később visszatérünk.

<sup>6</sup> I’ dico che dal dì che ’l primo assalto / Mi diede Amor molt’ anni eran passati, / Sì ch’io cangiava il giovanil aspetto stb.

<sup>7</sup> Poi la rividi in altro abito sola, Tal ch’i non la conobbi, o senso umano!

a magyar szövegben vitatható a vont . . . nagy utakra verzió, érzésünk szerint erről nincs szó az eredeti sorban). A mi . . . ardeno szerkezetet a fordító jól adta vissza időhatározó mellékmondattal; a gerundio igen gyakori időhatározó értelemmel.

A negyedik sor: azért, hogy ritka próba alá vessen, az eredetiben célhatározó mondatot helyettesítő főnévi igenév: Sol per aver di me più certa prova; itt lehetetlen volna főnévi igenévvé fordítani; ellentétes a magyar nyelv szellemével. Rövidesen helyés fogunk látni olyan példát is, amelyben a fordító választásától függően ugyanabban a helyzetben egyszer főnévi igenév, másszor mellékmondat áll a fordításban.

Az eredeti szöveg ötödik és hatodik sorában gerundio van: Mostrandomi pur l'ombra o'l velo o' panni/ Tal or di sé, ma 'l viso nascondendo. A gerundiumból Majtényi helyesen főmondatokat képzett: csak árnyát, leplét, ruháit mutatta magából, arcát nem fődte fel értem.

Végül a hetedik és nyolcadik sorban levő gerundio és főnévi igenév együttesen tűnik el a magyar szövegben: Et io, lasso, credendo /Vederne assai, tutta l'età mia nova/ Passai contento. Magyarul: s jaj, azt hittem, egészen ismerem már. Mind az ifjú években boldogított. A credendo vederne assai-ból lett az: azt hittem, egészen ismerem már.

Figyeljük meg, hogy a gerundio és főnévi igenév használata a petrarcai szövegben — itt is, egyebütt is — azt a célt szolgálja, hogy a költő a szerkezetileg többé-kevésbé önálló szintagmákat nagyobb egységbe vonja, és a szakasz teljesebb építkezés formájában mutatkozzék. Majtényi feladva a gerundiót és a főnévi igenevet, a versmondatokat lerövidítette, a nyelvezetet modernébbé, magyarosabbá tette, de az összefüggést némileg meg is törte. *Mind az ifjú években boldogított* mondat az olasz szövegben szerkezetileg is folyománya az előzménynek, annak ti., hogy *azt hittem egészen, ismerem már*. Az eredetiben (szó szerinti fordításban): Minthogy ismerni véltem (vagy még közelebb az eredetihez: Ismerni vélve), boldogan töltöttem ifjúkoromat.

Nem lehet vitás a műfordító igazsága. A boccacciói stílushoz mérten a viszonylag erősebben mellérendelő szerkezetű petrarcai versmondatok sem tudják teljesen függetleníteni magukat a korstílustól; attól, hogy a mondat logikai építmény, hogy az előzmények és folyományok nyelvtani szerkesztés révén egy logikai egység keretébe tartoznak. Még a petrarcai mondatok is bizonyos értelemben logikailag és strukturálisan jól megmagyarázottak és gondosan megszerkesztettek: ne maradjon kételey az olvasóban az összetartozást, a szintagmák kapcsolódását illetően. A modern versmondat szellősebb, kevésbé igényli a logikai építkezést; többet bíz az olvasóra, kevésbé kívánja meg a logikai magyarázatot, a részek összetartozásának nyelvtani nyomatékosítását. Ezért jó a magyar fordítás akkor is, ha a létrejött rövidebb mondatokat nem fogja össze szoros logikai abroncsba olyan szerkezeti elem (kötőszó, gerundio, esetleg főnévi igenév), amely az eredetiben világossá, félre nem érthetővé tette az összefüggést, ami esetleg némileg túlmagyarázta az összetartozó elemek kapcsolódásának logikai jellegét.

A Sárközi György fordította 50. canzonéban olvassuk a következő sorokat:

Midón a pásztor már sápadni látja / sugarait a napnak, mely robotját / elvégeze, s szürkül kelet vidéke, / föltápáskodva fogja régi botját, / stb.

Az eredeti szöveg két főnévi igenevet rendelt a *látja* alá, mert az accusativo con l'infinito típusú szerkesztés ezt lehetővé teszi. A fordító belőlük csak egyet tartott meg; a másiktól mellékmondatot alakított ki és feltehetően hozzárendelte a *Midón* kezdetű időhatározó mellékmondatához. Az olasz szöveg szerint így volna a szó szerinti fordítás: Midón a pásztor már hanyatlani látja sugarait a napnak a fészekbe, ahol lakozik és szürkülni kelet vidékét, föltápáskodik<sup>8</sup> stb.

A két főnévi igenév rosszul hangzott volna; a második távol volt a vezérigétől, erőltetett lett volna, ha a fordító alárendelte volna a *látja* igének. Egyébként a *sápadni látja* is cseppet archaikus és ahelyett áll: *látja, hogy sápad* stb.; még megengedhető fordulat egy Petrarca-költmény fordításában. Más kérdés, hogy a szókincs szabad kezelése, ahogy láttuk, nem ártott-e az eredeti mértéktartó fogalmazásnak: a *robotját elvégezé* ti. nem szerepel Petrarcanál.

2. A következő probléma Petrarca retorikája. Sikerült-e a fordítóknak visszaadni az antitéziseket, a szimmetrikus elrendezést, a párhuzamosan ismétlődő szintagmákat. Ez a formai bravúr, amely számos elődjét, költőt és prózáíró-t jellemez a XIII. században, nem volt idegen Petrarcatól, bár ő túlzásokba és erőltetett hatáskeresésbe nem esett.

A 206. canzone fordítója, Lux Alfréd híven és értően adja vissza a szimmetriákat; nem volt könnyű dolga; ebben a költeményben a költő halmozta az ismétléseket. *Ha mondtam azt = S' i' l' d'issi (mai)* a sor elején háromszor fordul elő (azonos helyzetben) a négy első kilencsoros strófában, tehát összesen tizenkétszer. Ebből a rengeteg szimmetriából a fordító nyolcat

<sup>8</sup> Quando vede 'l pastor calare i raggi Del gran pianeta al nido ov' egli alberga E 'n brunir le contrade d'oriente, Drizzasi in piedi stb.

valósított meg: strófiaként három helyett kétszer ismételte el a szimmetrikus helyzetben levő mondatot, amely önvád, illetve mentegetődzés: ő ilyet nem mondott, mert ha mondta volna, akkor „gyűlöljön meg örökre” „nyájás irgalma sose érje lelkem”, „fordítson örökre hátat”.

Ha mondtam azt, gyűlöljön meg örökre,  
bár napjaimnak célt szerelme ad csak;  
ha mondtam azt: éltem rövidre válhat,  
(.....)  
Ha mondtam azt: Ámor szivembe löjje  
arany nyilát s övébe ölmos ágat;  
ha mondtam azt: ég s föld haragja várhat,  
(...)  
Ha mondtam azt: mit ember nem kívánhat,  
bú érjen bőven kurta életemben;  
ha mondtam azt: izzanak egyre bennem  
a nála jéggé váló büszke vágyak,  
(.....)  
Ha mondtam azt, mi el nem hagyta számát:  
nyájás irgalma sose érje lelkem;  
ha mondtam azt: szavának íze vesszen,  
a szónak, mely bilincsbe verve áthat.  
Ha mondtam: fordítson örökre hátat

Amint látjuk, a negyedik strófiában az olasz eredetinek megfelelően háromszor ismétli meg a fordító a *Ha mondtam azt* mondatot, míg az első három strófiában csak kétszer (három helyett). Gondosan vigyázott azonban a pontos paralelizmusra, s ilyen módon megvalósította a petrarcai, szinte modorosságba hajló, középkorias retorikus játékoság egy fontos elemét.

A 105. költemény egy frottola, amelyet Csorba Győző fordított, és amely egyike a legjobbaknak. A költő egy keserű pillanatában születt: vágy és keserű kiábrándultság között vergődik; homályos gyanú, fékezett haragok, feszült tónus uralja ezt a máig sem értett, illetve sok oldalról, sokféleképpen magyarázott költeményt. Talán azért is tartalmaz sok szimmetrikus elrendezésű mondatot; közülük idézzük az alábbiakat:

Rossz út elöttem? — Térjek vissza gyorsan.  
Nem vár hajlék? — Fű-ágy altasson akkor.  
Nincs kelyhem már aranyból?  
Karcusú üvegpohár hadd oltsa szomjamat (12–15).  
Van, ki elillan, kérő szó ha kéri,  
van, ki felel, bár nem kérdezte senki,  
jégszív hevét esengi,  
éj s nap halálát hívja és reméli (27–30).

Az eredetiben háromszor ismétlődő *Chi* kezdetű mondatokkal kezdődik a verssor. A magyar szöveg híven megőrizte a paralelizmust, de a mellékmondatok helyébe főmondatokat tett; a kérő főmondatok, amelyek feltételes mellékmondatokat helyettesítenek, a magyar szöveget erőteljesebbé, tömörebbé teszik anélkül, hogy az eredeti szimmetriát feláldoznák.<sup>9</sup> Más kérdés a szóhasználat: a *Fű-ágy altasson akkor* színes, érdekes; az eredeti halvány, kevésbé kifejező.<sup>10</sup>

A második idézet is visszaadja az eredeti lüktetését, párhuzamosságát, bár a harmadik és negyedik sorban nem egészen világos, hogy a „jégszív hevét esengő”, továbbá az, aki „éjjel, nappal a halált hívja”, nem azonos-e azzal, aki „felel, bár nem kérdezte senki” és azzal, aki „elillan, kérő szó ha kéri”. Egyébként az eredeti szövegben ez volt a sorrend; a fordító két sort megcserélt.

A *van, ki* anaforikusan a mondat élén megfelel az eredetinek. A harmadik és negyedik sorban talán éppen az ismétlődést nyelvileg nyomatékosító *van, ki*-nek a hiánya, tehát éppen a paralelizmus megtörése teremt némi homályt.<sup>11</sup>

Az anafora pontos visszaadása nehéz; ugyanakkor a magyar szöveget túlságosan retorikussá teszi. Ez a két szempont befolyásolhatta a nevezetes 145. szonett fordítóját, Simon Gyulát, aki a hatszor előforduló, anaforikus, Pommi (= Ponmi, tehát: „Helyez”!) sorkezdő helyzetben levő, parancsoló módú igét csak kétszer adja vissza. Igaz, hogy a horatiusi előképben az I. 22. carmen utolsó két szakaszában is csak kétszer van *pone*. A petrarcai szonettnek azonban a horatiusi sorok csak kiinduló pontként szolgáltak, nem mintának.

<sup>9</sup> Chi smarrit' ha la strada, torni indietro;  
Chi non ha albergo, posisi in su 'l verde;  
Chi non ha l'auro o 'l perde,  
Spenga la sete sua con un bel vetro.

<sup>10</sup> Posisi in su 'l verde: üljön le, helyezkedjék el a zöld fűvön.

<sup>11</sup> Alcum è che risponde a chi no 'l chiama;  
Altri, chi 'l prega, si dilegua e fugge;  
Altri al ghiaccio si strugge;  
Altri di e notte la sua morte brama.

Az eredetiben a *porre* — *tégy* — ige parancsoló módja áll főmondatként, de feltételes mondat értelemben. Szép lett volna ezt megőrizni az erőtlenebb potenciális jelen helyett: *Vihetsz*. Hiszen a 105., fentebb érintett canzonében Csorba Győző éppen azzal ért el jelentős hatást, hogy az eredeti szöveget némileg megváltoztatva éppen (kérdő) főmondatokkal fejezte ki a feltételt. Megjegyezzük, hogy a Simon Gyula-féle fordítás nyolcadik sorában felbukkan a *vihetsz*, de a sor belsejében: így meggyengül korábbi anaforikus helyzetből eredő nyomaték.<sup>12</sup>

3. Néhány utalást eddig is tettünk a szókészletre vonatkozólag; most vizsgáljuk meg nagyobb figyelemmel: meg tudták-e tartani a költő-műfordítók az eredeti nyelv szavait. Helyesebb azonban így feltenni a kérdést: nem vétettek-e a műfordítás szabályai ellen akkor, amikor az általánosan emberi és a lelkiállapotok és cselekmények lényegét kifejező, viszonylag szűkre szabott, tartozkodó, klasszikusan egyszerű szavak, kifejezések és fordulatok helyébe színesebb szavakat, kifejezéseket, szólásokat tettek.

A 37. canzonében olvassuk: Fut az idő, a percek oly serények ( . . . ) suhannak, hogy alkalmat sem adnak / ráeszmélnem: *lábam halálba szédül* (17—20). A fordító, Csorba Győző az eredeti *corro a la morte* (= tehát futok, rohanok a halálba vagy a halál felé) fordulatot színezte át, szerintünk igen erőteljesen ezzel az igei metaforával. Alább: . . .hízgelő szavacskák, /fülnemhallotta ritkák/, magukban is drágák érzékeimnek (86—87) sorokban a *fülnemhallotta ritkák* eredetije sápadtabb: *Rade nel mondo o sole* (=ritkák vagy egyedüliek a világon).

A 128. híres éneknek, az *Italia mia*-nak fordításában olvassuk:

S a durvult szívek guzsát, / mit összegörcsölt vad Mars, pillanat / alatt tíz ujjad lazítsa, megoldja (12—14). Az eredetiben nincs sem *durvult*, sem *guzs*, sem *összegörcsölt*, hanem ez áll: *E i cor, che 'ndura e serra / Marte superbo e fero, / Apri tu, padre, e 'ntenerisci e snoda*, vagyis: És a szíveket, amelyeket megkeményít és összeszorít a büszke és vad Mars, te Atyám lágyítsd meg és oldd fel (így tehát a tíz ujj sem szerepel az eredetiben). Tagadhatatlan, hogy az olasz szöveg szintelen, szinte köznapi, talán csak a zeneiség testi költőivé: az *u-k* (*indura* és *superbo*) a kemény mássalhangzók, mint *p, t, f*: *Marte superbo ( . . . ) apri tu, padre*: a háborúskodás képét adják hangszimbolikailag. Ennek hatása alatt állhatott Rónai Mihály András, amikor pl. ő is szaporította az *u-k* számát (az eredetiben nem létező szavakkal: *durvult . . . guzs . . . ujjad*. Főként pedig színt akart vinni a szöveg klasszikus és szinte köznapi mértéktartásába; *szív* helyett: *durvult szívek guzsá, megkeményítés és összeszorítás* helyett: *összegörcsölés*. . . ; ki sok zsoldost tart, biz sok fizetett / ellenség között kucoroghat félve (26—27). Az eredeti megint szintelenebb, a *kucorog* ige által támadt hangulat hiányzik. Petrarca megelégedett egyszerű tényközéssel: Aki sok zsoldos felett rendelkezik, leginkább van körülülve ellenségtől (*Qual più gente possede, / Colui è più da' suoi nemici avvolto*). Minő csapás, minő sors, micsoda bűn ám /elkötni simán / a szomszéd koldus jószágát! A színes ötletnek az eredetiben sokkal halványabb megállapítás felel meg: *Qual colpa, qual giudicio o qual destino, / fastidire il vicino / Povero, e le fortune afflitte e sparte / Perseguire: . . . háborgatni a szerencsétlen szomszédot és tönkrement (afflitte) és szótszórt (sparte) javait továbbbrongálni*.

A hangszimbolika, a hanghatások, a zeneiség sokszor indítja a műfordítókat arra, hogy eltérjenek az eredetitől. A már említett Rónai Mihály András fordította híres énekben<sup>13</sup> találkozunk egy egyébként kifejező és a költemény atmoszférájába beillő olyan sorral, amely nincs meg az eredetiben: S kiktől freccsent ránk mind e toccsanó sár? E helyett ez áll: *Et è questo del seme, / Per più dolor, del popol senza legge* (42—43), vagyis: És ez a törvényt nem ismerő nép vetése, nagyobb bánat(unk)ra. A hosszú *cs* hanghatása kísértette meg a műfordítót, miként az alábbi sorban az *s* hangé: *Ma éltek, / de gondolatok jókor a halálra: / a póre lélek egyedül sikamlik / majd át a sikos uton! Itt a sikamlik . . .sikos alliteráció játszott szerepet; az eredeti megint nagyon vértelen, csupa mindennapi igével, főnévvel, melléknévvvel: *Voi siete or qui: pensate a la partita; / Ché l'alma ignuda e sola / Conven ch'arrive a quel dubbioso calle*, vagyis: Ma (még) itt vagytok: (ám) gondolatok a halálra; mert a lélek meztelenül és egyedül kell, hogy a kétséges útra érkezzék.*

<sup>12</sup> Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba  
O dove vince lui il ghiaccio e la neve;  
Pommi ov' e 'l carro suo temprato e leve  
Et ov' è chi ce 'l rende e chi ce 'l serba:  
Pommi in umil fortuna od in superba,  
Al dolce aere sereno al foco e greve;  
Pommi a la notte, al di lungo ed al breve,  
A la matura etate od a l'acerba:  
Pommi in cielo od in terra od in abisso,  
In alto poggio in valle ima e palustre.  
Libero spiro od a' suoi membri affisso:  
Pommi con fama oscura o con illustre:  
Sarò qual fui vivrò com' io son visso,  
Continuando il mio sospir trulustre.

<sup>13</sup> Ugyanez a fordítás szerepel a Nyolc évszázad olasz költészete c. 1957-es antológiában is.

A 132. nevezetes, ellentétekre épülő szonettben Sárközi Györgyöt is megbűvölte a hanghatás, nevezetesen a játék az *é* hanggal és arra indította, hogy olyan szóképet illesszen bele a szonettbe, amely nincs meg az eredetiben:

Ha nem szerelmet, akkor hát mit érzek?  
És ha szerelem ez, minő, miféle?  
Ha jó, miért van oly halálos éle?  
Ha rossz, e gyötrelm miért oly édes?  
Miért sírok-rivok önként, ha égek?  
s ha kénytelen, mit ér a könnyek éje?  
Élő halálnak kéjes szenvedése  
miért ölelsz, ha én egyet nem értek?

A fordító szerencséjére az első sor végén álló *sento* pontos magyar fordítása: *érzek*; a második sor végén álló *quale* pontos megfelelője lehet: *miféle*. A többi önként jött. A második sorvéggel rímelő *halálos éle* az eredetiben: *effetto aspro mortale* (halálos hatás) már színtelembb. A negyedik sorban a *dolce* szerencséjére ismét *é*-t tartalmazó magyar szó: *édes*, és így összecsengetni lehetett az első sorvégi *érzek*-kel.

A második strófában elég volt az *égek* — *ardo* igét a sor végére tenni, hogy rímes helyzetbe kerüljön egy *é*-s hangú szó. Ezzel ugyan a szimmetriát némileg megbontotta: az eredetiben a *Ha* (=se) ebben a sorban is sorélen állt, Sárközinél utolsó előtti szó lett belőle, mert az *égek* sorvégre kellett hogy kerüljön. A második strófa második sorában az *é* kedvéért némileg túlszínezett: *mit ér a könnyek éje* (szép nyugatos kép) olvassuk, holott az eredetiben a jóval prózaibb: *il lamentar che vale* — *mit ér panaszkodni, lamentálni*. Se könny, se éj! A harmadik sorban a kéjes szenvedés összetételben a *kéjes* a *dilettonnak* nem pontos fordítása, mert inkább: *kellemes, kedves* a megfelelője.<sup>14</sup>

A *könnyek éje* típus egyébként több költő-műfordítónál jelentkezik: többnyire egy köznap *főnév* + *melléknév* kapcsolat helyébe állítanak birtokos szerkezettel összekapcsolt két főnevet.

A 178. szonettben Majtényi Zoltán a *sommo piacer*-t *gyönyörök gyönyörével* fordítja; ugyanő a 182. szonettben a *cor-t szívem üszkével* értelmezi: Ki forró vágyra gyujtja szívem üszkét, / Amor = Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo (1). A nyolcadik sorban az *un picciol velo* helyett azt olvassuk: *fátyla csücske*.

Rokon ezzel a szerkezettel az olyan összetett melléknév, amelyben az egyik tag főnév. Egybe írva vagy külön írva találjuk ezeket a nyugatos hangvételű jelzőket:

...nem kellettek *hüvös nyugalmú* halmok, / inkább *mély árnyú* Fája csalt az égnek (142 : 11–12: Non volsi al mio refugio ombra di poggi / Ma de la pianta più gradita in cielo; Csorba Győző). Az *ombra*-t fordította *hüvös nyugalmúnak*; a *mély árnyú* helyett más értelmű melléknév van az eredetiben.

...ő, *párjanincs* tanyája szűz erénynek (146 : 3 : O sol già d'onestate intero albergo). Egy sorral lejjebb: *biztos mívű* bástya a *salda* melléknév helyett (Torre . . .salda, Simon Gyula fordítása).

Mi lesz hát most a *fájdalom-foganta* / sóhajtások jövője? (149 : 5–6: Che fanno meco omai questi sospiri / Che nascean di dolore). Az összetett mondatot helyettesíti a *fájdalom-foganta* melléknév.

A *Ma questa pura e candida colomba*, a 183. szonett ötödik sorában *galambtisztaságú*-vá változik Simon Gyula fordításában.

*Amor-adta* édes, mély sehemmel (196 : 3: Fammì risovenir quand'Amor diemme / Le prime piaghe sì dolci profonde). Ez a *fájdalom-foganta* típus: összetett mondatból összetett melléknév lett Végh Györgynél.

Ó, jöjjön a *végső-nyugalmú* este (237 : 7 : di in di spero omai l'ultima sera, Csorba Győző). Az *ultima sera* színtelennek tűnt: a *végső-nyugalmú* este színesebb, kifejezőbb.

Az egyszerű, nem összetett jelzők megválasztásában is mutatkozhat a színesség keresése; a 253. szonett fordításában olvassuk ezt a sort: Ó *alcás* fortély, szerelem *csal-útja* (7; eredetiben: O chiuso inganno, et amorosa frode). *Alcás* helyett nagyon köznap *szó* van az eredetiben: *chiuso*; de az *amorosa frode* is élénkítést kívánt. A 298. szonettben Csorba Győző *kivert kutyát irigylem* fordulattal teszi érzékletessé a tizedik sort: Ch' i' porto invidia ad ogni *estrema sorte*. A *kivert kutya* jól fejezi ki a *legutolsó embert*: ezt jelentheti az *estrema sorte*.

<sup>14</sup> S'amor non è che dunque è quel ch'io sento?  
Ma, s'egli è Amor, per Dio che cosa è quale?  
Se bona, ond'è l'effetto aspro mortale?  
Se ria, ond'è sì dolce ogni tormento?  
S' a mia voglia ardo, ond'è 'l pianto e lamento?  
S' a mal mio grado, il lamentar che vale?  
O viva morte, o diletto male,  
Come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?



A 310. szonettben *belle donne oneste* Sárközi Györgynél *kecses és nyájas lelkű* donna lesz. A színezés kiterjed az igei állítmányokra is; láttunk már példákat az előzőkben is.

A 264. énekben olvassuk:

S a szép szem hízelgő, derűs varázsa /fényéhez láncol szikrázó hevében./ *S kordáz oly kurta féken,* / hogy ész, erő szabadságom nem ója. (77–80). A *Mi ritien con un freno* Csorba Győző fordításában: *S kordáz oly kurta féken*-lesz; a *k* hang ismétlődése hangulatilag festi alá a sort értelmét.

Ugyanitt, néhány sorral lejjebb: Uram (. . .) / e csúf szégyen redőit / orcámra mindörökre *rákövezted?* (86–87) Signor mio, che non *togli* / Omai dal volto mio *questa vergogna?* Csupán: miért nem távoztatod el arcomról a szégyent — az eredetiben.

\*

Nem folytathatjuk. Nem szólhatunk a rímről, a strófászerkezetről, rímképletről, amely a fordítók tolmácsolásában híven követi az eredetit. Szívesen beszélnék arról, hogy Weöres Sándor nem egy énekben elbeszélő múlt időt használ olyankor, amikor az eredetiben passato remoto van. Lemondtunk arról, hogy a petrarcai hasonlatok érzékletes visszaadását megdicsérjük; pl. Majtényi Zoltán jól ragadta meg a 360. énekben a 36 és 37 sor hasonlatát: *Sempr' aguzzando il giovenil desio / A l'empia cote: ifjúi vágyam egyre köszörülvén / a vágy nagy köszörűjén.*

Több ehhez hasonló példánk van. Nem gyakran ugyan, de azért Petrarca is kilépett az intellektuális nyelvezet szűkre szabott keretei közül.

Inkább összegezni akarjuk konkrét elemzéseinket, amelyek a Petrarca-fordításokat mélyrehatóan hűeknek és művészieknek mutatják. A mondat szerkezettel kapcsolatban — véleményünk szerint —, amikor műfordítóink továbbmentek a parataxis útján, végeredményben az eredetitől nem távolodtak el, megőrizték a petrarcai mellérendelő szerkesztést.

A szókincs vonatkozásában tudatos továbbfejlesztés történt. Tudnunk kell azonban azt, hogy a romantícizmus, realizmus, naturalizmus a magyar szókészletet különféle képpen kibővítette. Színes, népibb ízű kifejezések, szólások, továbbá technikai jellegű szavak kerültek be az irodalmi nyelvbe. Az impresszionizmus, szimbolizmus a jelzőhasználat, az expresszionizmus az igei szemantika vonatkozásában hozott jelentős változásokat. A magyar olvasó számára Petrarca — szószerint fordítva — a maga klasszikus mértéktartásával, egyhangú, egysíkú szavaival, kevéssé élénk fordulataival vérszegénynek, élettelennek hatna. A magyar költő-műfordítók általános gyakorlatát, az élénkítésre törekvést (amely több más olasz és francia klasszikus tolmácsolása esetében is megmutatkozott) mint elvet feltétlenül helyeselni kell.

Más kérdés: meddig terjedhet a színező költői fogások alkalmazása. A költő-műfordítók különböző módon közelítették meg Petrarca verseit: Sárközi György, Csorba Győző nagy művészi koncentrálttsággal, erőteljesebben, Weöres Sándor viszont kevésbé élt a szókészlet „nyugatos” értelemben vett átköltésével. Véleményünk szerint Weöres Sándor, akinek „Szép szűz, tenéked nap az öltözéked”, a *Dalaskönyv* utolsó darabjának tolmácsolása utólérhetetlen remekmű, mutat utat azzal, hogy élve az érzékletes nyelv adta lehetőségeivel, tud mértéktartó lenni, tud lemondani sokszor a szimbolikus hangvétel lehetőségeiről is, azért, hogy egész közel maradjon a klasszikus Petrarca tiszta, de tartózkodóbb költői eszközeihez.

A teljes magyar *Dalaskönyv* páratlan tett; művészi színvonalra révén legjobb műfordításaink közt van a helye; ugyanakkor világirodalmi horizontunk ismét óriásit tágult; örvendetesen ez alkalommal abból a hatalmas irodalomból merítettünk, amellyel szemben annyi lerovandó adósságunk van és marad még Petrarca magyar tolmácsolása után is.

Herczeg Gyula

## Francesco Petrarca Dalaskönyve

A teljes magyar Dante után Petrarca *Dalaskönyvének* magyarítása nem kisebb feladatot jelentett, hanem mást. A dantei életmű — és személyiség — minden oldaláról zárt, ellentmondást nem tűrő, céljait világosan látó, határozott. Petrarca idegesebb, lágyabb, oldottabb és következtelenebb. Versei közt nem ritkák az „ellendarabok”; mikor szenvedélyesen megfogalmazott, „végső” igazsága váratlanul átfordul önmaga ellentétébe, s tartalmilag és hangulatilag látszatra érvényteleníti párját. Átültetésükre sokan — s a ma élők közül a legjobbak —

vállalkoztak. Ez a kötet régi adóssága volt literatúránknak. Megjelenését — s minél inkább késett, annál inkább — izgatottan vártuk.

Dante csak önmagáért felel, Petrarca viszont gyakran s nem ritkán sajnálatos módon utánczóinak beláthatatlan hadáért és cselekedeteiért is. A *Canzoniere* „emberibb” s az európai fejlődés vonalába jobban beilleszkedő tónusa és szemléletmódja sokszor megbosszulja már magát. Dantét, a neveltségesség veszélye nélkül, lehetetlen utánózni — Petrarca viszont csábít az utánzásra, hiszen, több éles szemű s még élesebb nyelvű kritikusa szerint, már ő maga megkezdte saját költeményeinek utánzását, s teljes értékű lírai vallomásai mellé sablonná süllyesztett rutin-darabokat is sorakoztatott. Ihletének természetellenesség bélyegzett állandósága, kihűlt formáinak a késői századokra áthagyományozott közönye — vagy legalábbis vélt hidegsége — annyira felháborította Babits Mihályt, hogy igazságtalan ítélkészésre is ragadta. S valljuk meg: *Dante felől* tekintve (s honnan másunnan nézhetett volna Babits?) Petrarca szelídebb, szeszélyesebb és ellentmondásosabb lelki tájai könnyen ébresztik az igénytelenség és meg nem szenvedettség gyanúját.

Hogy épp a modern aggodalmakból s kissé elsietett impressziókból születő elégedetlenség mennyire messze kalandozott az igazságtól, arra éppen ez a kötet szolgáltat döntő bizonyosságot. Mert a teljes lírai életmű súlya és következményei alatt az említett kifogásoknak rendre el kell némulniuk. Az európai költészet egyik nagyja, ki már jó ideje falon függő, bekeretezett hőse volt csupán szellemi világunknak, kilépett a porlepte üveglap mögül s közénk jött, mint eleven élő, ki bőven kiérdemelte nemcsak a halhatatlanságot, hanem a mindennapjainkban való tevékeny részvétel jogát is. A hatás döbbenetes. Még Szerb Antal is, ki pedig szemmel láthatóan nagyon vonzódik a költő *alakjához*, elsősorban egyéniségét, az első modern literátornak rokonszenves megnyilatkozásait festi felejthetetlen színekkel — a költőhöz már inkább csak az irodalomtörténet tisztességteljes távlataiból keres kapcsolatot. Holott ezek a versek egytől végig felveszik a versenyt a ma is olvasott, mert *olvasható* remekművekkel. Gyenge darabok úgyszólván nem akadnak köztük; messze kimagaslók annál többször, a lírai láz forró lobbanásai, az örökkévalóságba is átfájó szenvedések, nosztalgiáinak gazdag — majdnem azt mondtuk: romantikus — áradásai, hazájának és szerelmének felnagaszталása; s mindez mekkora bőségben, micsoda lendülettel és művészi tartózkodással köti össze az önkívület és a tudatosság világosan megjelölhető, magaslati pontjait! A konvenciókat unalomig nyaggató Petrarcáról költött mesék nálunk többé nem találhatnak hitelt. Ez a nagy *költő* megcáfolta őket. Nem a tudós prózáiról s gyakran lábujjhegyen lépegető humanista rándult át üres óráiban a költészet kertjébe, hogy ott csinos csokorra válót kössön szélteben természetett virágokból, hanem egy nagy szellem, kinek egyformán sorsává szegődött a győztes költészet és a reménytelen szerelem, költő-voltával felelt az élet és a művészet minden egyes hívó vagy kihívó szavára.

Elég különös, ha meggondoljuk, hogy ezt a századokon át diadalmas és örökérvényű mintaként magasztalt könyvet eddig csupán szemelvényesen — vagyis sehogyan sem — olvashattuk magyarul: a teljes *Canzoniere* fordítását ugyanolyan egységes akaratnak és személyes céltudatosságnak kellett megelőznie és megteremténie, mint esztendőkkel ezelőtt a magyar Dantét. Ma fordításirodalmunk fénykorát éljük. Mindenki fordít és mindent lefordítunk. Ennek hasznáról vitázni éppoly fölösleges volna, mint amilyen készakart vakság lenne szemet hunyni hátrányai felett; a fordító, kinek hivatalból kell szerelemre gyűlnia modellje iránt, a legtermészetesebb módon nem rendelkezik mindig azzal az érzelmi töltéssel és fedezettel, mely a valóban sikerült műfordítás sine qua non-ja. A rutinmunka veszélye is fenyeget, s éppen a legjobbak részéről fenyeget. Mégis, ha erről az oldalról érné szemrehányás a kötetet, vissza kellene utasítanunk. Egyetlen fordító, elvben, vállalkozhatnék ugyan az egész gyűjtemény magyaráására, de munkája szükségképpen egyetlen maradna, hiszen egy élet változatos és meredek fordulatokban gazdag ihletanyagának utánérésére *egyetlen* szellem gyakorlatilag képtelen volna. Érezték ezt minden időben a fordítók, ezért vállalkoztak csupán rendkívül ritkán lírai kötetek teljes átültetésére. George német *Fleurs du Mal*-ja s a Shakespeare-szonettek Szabó Lőrinc-féle magyar fordítása az ilyen természetű vállalkozások lehetőségének szélső határát jelzi. A *Canzoniere* azonban, nézetünk szerint, alkalmatlan az előbb említett — nyugodtan mondhatjuk — magányos-hősi tervek megvalósítására. A *Romlás Virágai*, terjedelme ellenére, rendkívül zárt s mintegy kezdettől fogva megkomponált mű hatását kelti; Shakespeare *Szonettjeinek* közös és egységes mondanivalója nyilvánvaló és általánosan ismert; még az olyan „ábrándos” alapon létrejött kollektív tudatos szerkesztése is, mint például a *Buch der Lieder*-é, első tekintetre kiválglik. Petrarca *Rímei* ellenben a kompozíció minden mesterkéltségétől és aggodalmas méricskéléseitől mentesek; a modernségnek csakis felszabadító, pozitív erői áradnak benne — megkötő, az artistikus ideáloknak alávetett tendenciái már nem. S mert a költő minden utólagos rendszerező és javító-símító szándéka ellenére az európai történet egyik legizgalmasabb és legellentmondásosabb élete szülte és táplálta ezt a könyvet, azért tér ki eleve *egyetlen* fordító megközelítési kísérletei elől. Ez a feladat másképp tehát nem volt megoldható, csak a szervezés és egységes irányítás már ismert, „magyar dantei” módján.

Ez a belső, strukturális ok magyarázná hát elsősorban a különben nálunk is régóta csodált és olvasott *Dalaskönyv* magyar szövegének eddigi feltűnő hiányát; a másik bizonyára történeti és a közelmúltra utal: a nagy műfordító nemzedékek fellépésének idején Petrarca-nak Magyarországon már nem volt „jó szótja”. S mert a közhit és a közvélemény azóta sem változott meg lényegesen, ennek a kötetnek nemcsak a művek történetében, hanem az olvasóközönség meghódításában és felvilágosításában is fontos szerepe lesz.

Kevés kivétellel minden történelmi kor végzetesnek tetsző összeütközésektől s a választások fájdalmas kényszerreitől terhes, — mégis, ha közelebbről vizsgáljuk a XIV. század Európáját, a kép különösen bonyolult és zsúfolt lesz. Elvként kimondható: minél szilárdabb és az életet egyetemesebben átfogó volt valamely kor társadalmi rendszere, bomlása és átalakulása, annál hosszantartóbb és ziláltabb. S amiként a klasszikus középkor kialakulását gomolygó századok előzték meg, távozását nem kevésbé zavaros és anarchikus jelenségek kísérik. Az ilyen korok összefogása és meggyőző láttatása a történetírás és ábrázoló művészet eszközeivel mindig nehéz és kétes feladat, s ha még mindezek fölébe egy hatalmas egyéniség sugározza magából, rendszerint szuggesztív és parancsoló modorban, a kor erőt, művészt és tudós legyen, ki rendet teremt a káoszban, s az igazságot valóban híven és a valósághoz méltón ábrázolja. Kardos Tibor zárótanulmánya a feladat nagyságának tudatában és szépségének ígézetében a magyar esszéirodalom egyik legnemesebb és legjobban megkomponált darabját teremt meg, mely nagy *Dante-tanulmányának* (az *Összes Művekben*) nemcsak egyenrangú párja, hanem kiegészítése, sőt folytatása is. A *Dante-esszé* koncentrikus körökben épült, s minden pontjáról az éltető középre nyílt kilátás — a *Petrarca-tanulmány*, híven a tárgy, illetve személy örökös belső ellentmondások és külső, egzisztenciaalakító válságok közt háborgó életéhez, inkább folyami hajóúthoz hasonlólt, változatos vagy éppen romantikus tájak ölelésében. E sors, a művész-történetíró pontos és gyönyörködtető előadása révén, még eleve elrendeltnek tetsző fordulataiban s gyakran túl szeszélyes kanyargásaiban is lenyűgöz és magához emel. *A történeti és földrajzi környezet* c. fejezet épp úgy megteremti a tárgy-történeti, mint a *Petrarca nyugtalan-sága* című a szubjektív-lélektani bázist; a *Baráti közönsége* meghitt közelségbe, a *Politikai eszménye* pedig jól objektívtált távlatba helyezi a költő társadalmi és társasági lényét. *A hazafelfedezése* alapos stúdium és ódai izzás ötvözete, *A természet gyönyörűsége* pedig a tárgy poétikus légkörét magas költői szinten idéző korrekt látomás. A *Laurában* a kutató szenvedélye küzd az egyéni rokonszenv fűtötte személyes megindultsággal, a *Dalaskönyv* egyetemes európai szempontú méltatása pedig a távlat- és kapcsolatteremtés mesteri műve. A *Petrarca utókor* c. fejezet leginkább magyar tartalmú részeiben ébreszt különös érdeklődést, s nem csupán elmélyült tanulmányok eredményeit közli, hanem — elsősorban stílári tüzei és vallomások megnyilatkozásai következtében — szerzőjének magyar irodalom-élményét is új megvilágításba helyezi.

Az egységes fordítói elvek megvalósítása és érvényesítése — az irodalomtörténet és a szerkesztői munka szemszögéből — a kötet szemrevételeének és értékelésének talán legizgalmasabb aspektusa; ám tettenérése és illusztrálása, a dolog természeténél fogva, szinte lehetetlen. Inkább csak érezni lehet, mintsem dokumentálni. Ahogy a szerkesztő (Kardos T.) is megjegyzi: a fordítások költői nyelvében mindenekelőtt a XX. századi — gyakorlatilag tehát az élő — nyelvhasználat volt az irányadó; minden más elképzelés erőltetett és pedáns kényszermegoldásokat eredményezett volna. A helyes fordítói módszer, versek átültetésében, sohasem lehet valamiféle mesterséges archaizálás, hanem mindig bátran, helyenként vakmerőn kell élnünk a legújabb költői nyelv lehetőségeivel. Az a sokat emlegetett — s egyébként joggal megkövetelt — formai és tartalmi hűség nem a mai fordító természetes nyelvi impulzusainak elfojtásában áll, hanem sokkal inkább a vers konstrukciójának (esetleg mikro-szerkezetének) megóvásában, a képek frissességének megőrzésében és a költemény egyetemes hatásának töretlen továbbításában. A lényeg épsége a fő: vagyis a fogalmi gondolkozással meg nem ragadható költői élmény — ritkábban mondanivaló — tomácsolása. Vannak művek, melyeknél ez a fajta hűség soronként, sőt szavanként kötelező, másoknál csak a periódusok lehetőségig pontos megközelítése írható elő. Ez minden esetben az eredetitől függ. A petrarcai vers általában, még közhalmszerű megnyilatkozásaiban is, meglehetősen kötött: hangulata gyakran „romantikus”, de szerkesztésmódjára a klasszicista törvényekhez való már-már merev ragaszkodás jellemző. Petrarca egyénisége és egyéniségének varázsa nem a tartalomban s még kevésbé a formában vehető észre, hanem csakis ott, ahol a nagy költőké minden esetben: az általánosnak egyéni felfogásában s egy-egy lélektanilag indokolt „helyi szín”-nek diszkrét alkalmazásában. Ezeknek a mindenkor megkapó és el nem hanyagolható „súlytalanságok”-nak gyengéd vagy hatásos átvezetése új nyelvi közegébe a fordító — legalábbis a mai fordító — legfőbb kötelessége.

Amikor Csorba Győző ezt a sort: „e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio” (CXXXIV) így fordítja: „s világot ér át koldus ölelésem” — nemcsak az előbb említett „vakmerő” átvezetésre mutat példát, hanem arra is, hogy egykor friss és meghökentően érzékletes képeket

hogyan tehetünk ma kétszeresen élővé valamely szokatlan, de épp oly hatásos képzetkapcsolással. Míg az eredetiben a „semmi”-nek és az „egész világ”-nak természetes ellentétére épít a költői szándék, a fordításban már egy árnyalattal személyesebbé válik ez a rokontalan viszony, mert a „koldus” jelző nem tárgyhoz, hanem személyhez — a költő subjektumához — kapcsolódik. Ugyanakkor érezzük, hogy ilyen ritka szerencsés nyelvi fordulatot a legtűrelmesebb spekuláció sem szülhet, csupán a kongeniális költői ihlet, a ráelő és teremtő intuíció. Az ilyen fordítás tehát teljes értékű és hitelű. Csorba Győző ennek a legmagasabb rendű fordítói művészetnek avatott kezű mestere. Ha jól megfigyeljük, nyelvi ihletét és leleményeit voltaképpen nem serkenti, hanem fékezi; elsősorban világosságra, áttekinthető szerkezetre és a legjobb értelemben vett pontos másolásra törekszik; nem kalandozik el felelőtlenül abban a sűrűben, melyet a régi és új nyelvi ideálok közti ellentét ma gyakran áthatolhatatlanná növeszt, hanem *elveszti* az eredeti iránt érzett nagylelkű alázatában, s éppen ezért újra és teljesebben *megtalálja magát* az önkéntes szolgálat próbatétele után. A szonettekben is, de még inkább a nagy énekekben: Dante canzonéinak fordításában itt-ott még érezhető volt erőinek végső megfeszítése, az egyetlen helyesnek érzett megoldás aggályos keresése, az ökölbe szorított toll, melynek tilos téves útra szaladnia. Nem így most: biztonság, fölény s az erősek nyugalma és önérzése árad minden sorából, s az a határozottság, mely már első szavait kitünteti, végig a valódi *tudás* fedezetét nyújtja.

A kötet másik erőssége és sikerének föltétlen záloga Weöres Sándor: az ő roppant gyakorlata, számtalanszor megcsodált beleérző képessége, többnyire teljesen váratlanul érkező s az idegen nyelv géniuszát belülről érző leleményei („*soccorri alla mia guerra*”, CCCLXVI.: „hajolj le hozzám, *mélyébe* harcaimnak”), elbűvölik az olvasót; nem párbajnak, izgatott mérkőzésnek vagyunk tanúi, hanem szelíd és önkéntes adománynak, mint mikor egy medence vizét egy más, ugyanolyan alkotású medencébe vezetik át. Némely szonettjében már a rutin szele csap meg: kevésbé símán gördülő, de mélyebben átértett megoldásait hálásabban fogadjánk. Legmagasabbra az utolsó canzone fordításában emelkedik (a „*Vergine bella, che di Sol vestita*” kezdetűben): egyetlen túlzó szava sincs, s az eredeti szöveg hangulatától leheltenyire sem távozik el. Tökéletessége olyannyira lenyűgöző, hogy már nem is *szavait*, hanem csupán azok *hatását* érzékeljük; a szellemmé szublimált szóművészet a kötet e végső soraiban legfényesebb diadalát üli.

Csorbának és Weöresnek a nagy munkában egyenlő rangú és képességű társa Szedő Dénes; úgy érezzük, a Petrarca-sonettek s még inkább a canzonék magyarításában jutott legmagasabbra eddigi élete művében: sorai zengők, s az ábrándos moll-hangoktól a fenséges G-dúrig, a gondtalanabb képzeteket ébresztő, természetfestő lírizmusoktól a végső tragikum mélységéig minden húr meggondolására avatott biztonsággal járalkozik. Nyelvének hajlékonysága még Csorba és Weöres szomszédságában is szembeszökő: pillanatra nem enged a maga szabta magas követelményekből, s e közben sem fáradttá, sem modorossá nem válik soha. Hogy mekkora tudatossággal kezeli stílusát, arra számos példát idézhetnénk; milyen finoman korszerű és játékosan komoly például ez a Dantén átszűrt sora: „Csak rá gondolvá tönkretesz legottan” (CCLXX).

Jékely Zoltán megkülönböztető vonása múlt századi ízeket idéző nyelvi talentuma; szerencsés dolog volt, régebbi munkáinak és hajlamainak ismeretében, a hagyományosabb műfordítói stílus elemeit az ő sajátos szókincse révén érzékeltetni. Kardos Tibor egy sestina fordításában rendkívül nehéz feladatot old meg jól: ez a darab, a CCXIV. számú, feltűnően zsúfolt, olykor homályos alkotás — szerencsés magyarítása által most a kötet egyik valódi ékessége. Károlyi Amy a tőle megszokott finom és szeplőtlen munkát nyújtja. Lux Alfréd és Majtényi Zoltán sorszám szerint is impozáns teljesítménye a kötet egyenletesen magas színvonalának erőssége és biztosítéka; feladatukat lelkiismeretesen, rendkívüli igyekezettel és nagyon kulturáltan oldották meg. Nemes Nagy Ágnes hibátlanul és tévedhetetlen stílusú érzékkel, Szabolcsi Éva megindító lelkesedéssel s a klasszikus és már-már személytelenül fénylő formán — a szonetten — is átütő, mintái iránt érzett mélységes tisztelettel dolgozott. Rónai Mihály András pompás nyelvi érzékkel és találmánysággal dolgozta át az *Avignoni szonetteket*, a nagy *Itália-Oda* fordítását azonban nem helyeseltük: ehhez a reprezentatív és mindenképpen fontos darabhoz felkészültebben kellett volna közelednie. Sárközi György, ki e könyv előtt a legigényesebb válogatással jelentkezett, szép és nemes munkáival most méltóképpen foglal helyet a teljes *Dalaskönyvben*. Simon Gyula tanult és gyakorlott stílusza, ki a szavak és kifejezések valójáért pontosan ismeri: merész nyelvi, technikai és stílári figurációi által csaknem minden átültetésével figyelmet ébreszt. Végh György teljesítményének szintje egy kevésbé zülálmzó: szívesen hajlik a konvencionális megoldások felé (s erre a kevésbé előkelő, régebbi Petrarca-fordítások is csábíthaták), egészében mégis megállja helyét a sokra kötelező és igényes névsorban. Szép, választékos és tiszta műveket köszönhetünk a könyvben Keresztury Dezsőnek, Szabó Magdának, a nagyon tehetséges Takács Zsuzsannának; végül Takács Gyulának, Tellér Gyulának és Tóth Bálintnak.

A kötetnek a legújabb eredményeket figyelemmel kísérő felépítéséről, az anyag legvalószínűbb elrendezéséről s a szerkesztés műveletének ezer nehézségét biztos és szakavatott kézzel leküzdő Kardos Tibornak jegyzeteiről külön is emlékeznünk kell: ez utóbbiak a könyvnek nem szokásos járuléka, hanem szerves részei, s a filológiai alaposságon túl a szöveget nem csupán szolgálják, hanem sokszor — a maguk módján — egyenrangúak vele. A régi századok nagy kommentátoraira kell gondolnunk, kik munkájukat nem szeljegyzetelésnek, hanem alkotásnak fogták fel. — A bibliográfia, ugyancsak Kardos Tibortól, mintaserűen válogatott és bőséges. — Vajha megfogamzanék a Kiadóban is az a természetes gondolat, hogy e külső kiállításában is pompás *Daloskönyv* mellé (mely az értők szerint bizonyára az elmúlt esztendő egyik legszebb könyve) hasonló terjedelemben és készültséggel Petrarca prózai alkotásaiból is megjelentessen egy kötetre valót. (*Európa Könyvkiadó 1967*)

Rajnai László

## Kongresszus Budapesten az olasz romantikáról

Az Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana budapesti kongresszusa  
Budapest, 1967. október 10—14.

1. Amikor az Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana 1965. évi V. kongresszusa Firenzében elfogadta javaslatunkat, hogy válasszuk az 1967. évi budapesti kongresszus tárgyául az olasz romantikát, tudatában volt e kérdés komplikált voltának.

Az európai romantika határai épp annyira bizonytalanok, mint amennyire a romantika lényegéről alkotott felfogás, s ezeken belül az olasz romantika koncepciója is változik.

A kongresszus előkészítő bizottsága ily módon kénytelen volt mozaikszerűen, sőt quasi dialogikus formában ábrázolni az olasz romantika kibontakozását. Mindenekelőtt egy általános bevezető, elméleti előadásra gondoltak, majd egy olyanra, amely a cselekvés romanticizmusát vázolja, természetesen összefüggésben az elmélettel és az irodalommal, azután egy olyan előadássorozatra, amely az olasz romanticizmus nyelvi törekvéseit, az opera vagyis a zenedráma szerepét ábrázolja, Foscolo, Leopardi, Manzoni és — már csak a centenárium okán is — Nievo alakjának elemzésével az olasz romantika gyakorlati művészi oldalát domborítja ki. Ismét egy másik csoportja az előadásoknak, az olasz romantika kölcsönkapcsolatait volt hivatva tárgyalni, az angol, a német, a spanyol, a francia romantikával, és végül egy sor speciális előadás az olasz romantika kelet-európai visszhangját kellett hogy elemezze (orosz, lengyel, csehszlovák, román, bolgár, jugoszláv, magyar).

Már az előkészítés során kiderült, hogy Northop Frye elemzéseit a romanticizmus mitológiájáról az angol fejlődésre építette és az olasz romantikáról úgyszólván meg sem emlékezett. Ily módon e sorok írójának előadása a cselekvés romantikájáról már eleve az elmélet és gyakorlat korrelációjára kellett hogy felépüljön, az olasz mozgalommal a tárgyalás középpontjában.

2. Egy másik ellentmondás is hamarosan napvilágra került, és végighúzódtott a kongresszus vitáin, az tudniillik, hogy egyes kutatók bővebbre fogták a romantika határvonalait, mint egy másik csoport. Egyesek, mint Maria Corti, Ezio Raimondi, Mario Puppo, Ettore Bonora, szerették volna az olasz romantikát 1815—1840, vagy a legjobb esetben 1815—1849 közé beszorítani. Ez természetesen nehezen ment. Mario Puppo például nem magának Foscolónak preromantikájával foglalkozott, hanem Foscolo kapcsolatával az igazi romantikus nemzedékkel, mint Berchet, Borsieri, Pellico, Manzoni. Világos, ahhoz, hogy a nagy romantikusok annyi mindent tanuljanak Foscolótól, elengedhetetlen, hogy Foscolóban is annyi minden legyen romantikus. A súlyos dilemmából Ezio Raimondi finom fogalmazásokkal igyekezett kibontakozni. Hogyan nevezi pl. Alfieri—Foscolo nemzedékét? Azt mondja: „i protagonisti segretamente solidari della grande avventura romantica”. Massimo Mila már ezt sem tehetné: ő is, Bellinire és Donizettire koncentrált, ám kénytelen volt bőven beszélni a XVIII. századi előzményekről, a vígoperáról, és bár a szerelem szabadságának romantikáját hangsúlyozta, mint az opera normatív hatásának titkát, nem hallgathatott a politikai hatásról sem, a *Nabucco* Verdijéről és Verdi egyéb romantikus operáiról és némi újromantikus törekvésekről sem. Említettük, hogy egy másik csoport átlépte a határokat, s úgy vélte, hogy az előzmények nem választhatók el a virágzás a közvetlen utóélettől: így Northop Frye, e sorok írója, azonkívül Italo Siciliano és mindazok, akik Nievo emlékéét idézték, Marcella Ceconi-

Gorra, Iginio De Luca, és a külföldi romantika-kutatók jelentékeny része, Peter Brand, Robert van Nuffel, majd Raffaele De Cesare, aki a francia romantikát mutatta be, mint olasz kutató, s végül az összes kelet-európai hozzászólók. S ez nem is lehetett másként. Hogyan magyarázzuk meg egyébként, hogy az olasz romantika demitizálta a német romantika népi babonáit és legendáit s világos, konkrét, reális mítoszokat alkotott Renzo, Lucia, Don Rodrigo, az Inno-minato alakjával?

S mindezt úgyszólván a német romantikával egyidejűen valósította meg. Ehhez a gyorsasághoz nem elég Walter Scott mérsékelt példaadása, a változtatáshoz még a lombardiai társadalom különbözősége a némettől sem elég. Ha nincsenek romantikus előzmények, Alfieri *Önéletírása*, drámái „az eljövendő olasz néphez” (Al popolo italiano futuro), ha Foscolo ezt nem próbálja megvalósítani regényekben, versekben, röpiratokban, ha nincs Leopardi költészete, a romantika és klasszicizmus határán, akkor a romantikát olaszul nem lehet olyan korán megvalósítani. S vajon lehetséges-e romantikáról és olasz romantikáról beszélni anélkül, hogy Vico óriási kisugárzását folyamatosan figyelemmel kísérnénk?

És vajon lezárható-e 1840, vagy 1849-cel egy olasz romantizmus, amelynek egyik legnagyobb írója Ippolito Nievo csak ezután alkot és a cselekvés romantizmusának tetőpontja 1859—61 és e „romantikus cselekvés” csak az utána következő évtizedben fejeződik be? Egy magyar felszólaló (Gáldi László), joggal nehezményezte, hogy a vita során nem hallotta e kifejezést még kiejteni sem, hogy „preromantika” (s valljuk meg, a posztromantikáét sem). Ám maguk a jelenségek szerepeltek igen határozott expozícióban, mert tudtuk, hogy a határmeghatározások magukkal vonják a romantika értelmezésének kérdését is.

3. Northop Frye igyekezett elutasítani a romantikának minden politikai értelmezését, de eszteticizmusa ellentmondott annak az analízisnek, melyet ő maga végzett a romantika mitológiájában. Igen eredményesen bizonyította ugyanis, hogy a romantizmus mítosza természet és ember kapcsolatáról, az ember eredetéről éppen nem volt hagyományos, sőt forradalmi, hogy a romantika sokat emlegetett vallásos felfogása is szakítást jelentett avval a középkorral szemben, amelyre pedig hivatkozott. A romantikusok kereszténysége nem a William Blake által aposztrófált isten, az elnyomó osztályok istene, hanem a szenvedők s az elnyomottak Jézusa. De szerintünk erőltetett vallásos mitológiának közömbös magyarázata a tekintetben is, hogy egyenlőség-jelet tett a szabadság és haladás romantikus mítoszai, valamint az elnyomás és erőszak romantikája közé. Ez utóbbi ugyanis csak felszínét illetően romantikus, nem a lényegét tekintve. A romantika evolúciójára éppen az jellemző, amelyet Northop Frye éles szeműen abban határozott meg, hogy a látványosról a lényegesre, a külszínről a lélektanra koncentráldott.

Az előadások többsége szétbonthatatlan egységben látta a romantikus művészetet a Risorgimentoval, az új történeti érzékenységet a szív lírai mítoszaival. Ez az összefüggés egyszersmind közelebbről meghatározza az olasz romantika pozitív tartalmát. Más oldalról a politikai Risorgimento és az olasz romantika kapcsolata szükségszerűen teljesen párhuzamosan él az olasz romantika belső folyamatosságával, láncszemszerű összefüggéseivel.

Az Alfieri-szerű „scrittore-tribuno” történeti típusa lesz, hiszen nemcsak Foscolóban nyilvánul meg, aki annyira érzékeny volt mind a történelem mozgása, mind a lélek örvényei iránt, de egy látszólag sokkal szelídebb írói jellemben is, mint amilyen Manzonié. Manzoni épp oly távol volt a semleges ábrázolástól, mint amennyire Ippolito Nievo. Manzoni történetisége éppen olyan mélyen vicói, mint Foscolóé. Manzoni egyéni megindultságát, hatalmas kísérleteit a lélek feltárására éppen úgy az olasz Risorgimento folyamatába állította, mint Foscolo, vagy mint Alfieri utolsó, legnagyobb ábrándjait.

4. Az olasz preromantika és romantika vicói vonulata egészen világos. Mario Puppo örömmel állapította meg, hogy milyen mély fogalmi kapcsolatok vannak Foscolo, Pellico és Manzoni között a tekintetben, hogy a rómaiak hódításait „rapina organizzata”-nak fogták fel, s Napóleon megítélése közösen rokon volt ezzel. De csoda volt-e ez annak a Vicónak a tanulmányozóinál, aki oly feledhetetlenül értekezik a hősök rabló-mivoltáról? Ugyancsak Mario Puppo figyelte meg, hogy az író morális személyiségének foscolói gondolata hogyan él tovább Berchetnél, Pellicónál, Borsierinél, de hiszen ez az örökség is közös: örökölték a francia forradalomtól, örökölték Alfieritől és örökölték Vicótól!

A cselekvés romantikájának vizsgálatára vezetett bennünket arra az összehasonlításra, hogy a „Sepolcri” valamint a „Nozze, tribunali ed are” foscolói motívumai, melyek végeredményben a vicói történeti szemlélet mozzanatai, hogyan érvényesülnek Manzoniánál. Az *I promessi sposi* szerzője valójában ábrázolja a „Sepolcri”-t is. Hiszen a milánói pestis nem egy haldoklója nagyobb hős, mint a márványok és bronzok síremlékeinek hősei. S akárcsak a *Sepolcri*-ban, itt is megjelenik a gyalázatos gyilkos és utolsó rabló, aki megfertőzi a sírmezőt: Don Rodrigo. Azonban a regény cselekménye mint organikus egész, a másik fogalomcsoport körül forog: két egyszerű ember „nozze”-je körül, amelyet minden „tribunale”, minden törvény ellenében meg akarnak akadályozni, hogy ne jöhessen létre az „are” előtt. Ez nem

Manzoni úgynevezett „popolaritá”-jának kérdése: ez két egymással összeütköző világ kérdése. Manzoni romantikája evolúciós összefüggései és tartalma szerint mélyen haladó s történeti jellegű.

Ugyanezen gondolatkörben maradvá kell arról megemlékeznünk, hogy a „pensiero ed azione” mély összefüggése nemcsak ideológia és irodalom felől a romantikus cselekvés irányában hat, hanem visszafelé is, a cselekvéstől az irodalom és az ideológia felé. Alfieri maga bevallotta, hogy ernyedt századában cselekvés helyett ír, Foscolo szakadatlan fázisváltása szabadságküzdelem, harci cselekmények, konspirálás és irodalom között ugyanúgy ebben a gondolatkörben mozog, mint ahogy Manzoni cselekvés-kivetítése is kézenfekvő a *Conte di Carmagnola*-ban, vagy az *I promessi sposi*-ban. Egy Ippolito Nievónál a kongresszus kitűnő előadói és hozzászólói szakadatlanul azt vizsgálták, hogy vonatkoztak egymásra: ideológiája cselekvésére, jellemének politikai elhatároltsága, életviszonyai, irodalmi és valóságos cselekvésére. Hiszen a *Le confessioni* mintegy megelőzi az életében a romantikus hősi cselekvést és a hősi halált. Mert titokzatos halálát másnak aligha lehet felfogni. De maga a *Le confessioni* is mint regény egyetlen óriási cselekvés. A *Frammento sulla rivoluzione nazionale* pedig oly intenzitással tömörít tapasztalatot, vágyakat, cselekvést, mintha csak a „pensiero ed azione” egyik legmagasabb rendű példája lenne.

Egyébként a cselekvés romantikája alapvető ismérvének kell hogy tekintsük a folyamatosságot, a történeti tudat szakadatlanul fokozódó koncentrációját. Amikor Stendhal *Itáliai naplójában* leírja, hogy egy olasz carbonarista fiatalember — akinek személye tragikus movens egy romantikus szerelmi történetben, Lucrezia Frangimani iszonyú bűnében — a „komor” Alfieri művein nevelkedett a szabadság hívévé, s mivel nem tudott teret találni a cselekvésre, hagyta magát kiszoktetni Washington generális Amerikájába, akkor tulajdonképpen az irodalom és az akció zárt összefüggését illusztrálta. Garibaldi cselekvéseiben Alfieri mellett a foscolói romantikus indíték a leghevesebb. Ezt Garibaldi költeményei, regényei tükrözik legvilágosabban. Utolsó regényének konklúziója, mely a párizsi kommun bizonyos tapasztalataival vág egybe, ugyan a múlt romantikájából táplálkozik, Garibaldi szabadgondolkodásából, de feltétlenül realiztikus végkonklúziókkal.

A romantikának ez a realista perspektívája ott kísértett a Kongresszus minden jelentékeny állásfoglalásában. Nyíltan kimondta Szauder József éles kelet-európai kiegészítő analíziseiben, Szenczi Miklós kitűnő interventójában (mindkettő Northop Frye-hez szólt hozzá) Ezio Raimondi nagyszerű Manzoni-előadásában, Massimo Mila fejtegetéseiben, ahogy ábrázolta, mint hozta létre a romantika az olasz zenedráma, opera nagy társadalmi funkcióját a szerelem témakörében, de egyszersmind a nép és a nemzet romantikus ideájában is. Bellini és Donizetti normatívakká lettek egy korszak érzelmi megnyilvánulásaiban, de a *Nabucco* kórusában a melódia ereje egyenes forradalmi cselekvésekben robbant ki. S ugyanilyen tapasztalataink voltak Maria Corti nagyon szép társadalmi koncepciójú előadásával. A romantika nyelvezete a közönség bizonyos kiterjedését követte, és maga is szolgálta ezt a kiterjedést, a nyelv demokratizációjával, a szókincs gazdagodásával, a dialektus időleges bevonásával. A romantika végeredményben egy új realizmus bázisait teremtette meg.

5. Érdekes volt, hogy az olasz romantika ennyire pozitív aspektusában és zárt evolúciójában Lucienne Portier próbált részt ütni Leopardi nagysága okán. A legnagyobbak ama sajátosságából indult ki, hogy túllépik az irányzatokat, hogy nagyságuk mindig elszigeteltség, de — ez felvetődött a kongresszus diskuszióiban is és kommunikációiban is — lehet-e megtagadni a romantikusokról vitatkozó Leopardi romantikus vonásait: nosztalgiját a fantázia forró és szenvedélyes gyermekora, az emberiség patriárkái és az antik homéroszi világ iránt, romantikus és egyben felvilágosult reignációját a természet és az érzelnek primér gyönyörűsége és az értelem megrendült felismerései és csalódása közepette? Minek is folytassuk? Leopardi realista és klasszikus, vágyódó és romantikus, akinél vannak romantikus „kiindulási pontok” és realista „beérkezések”, realista kiindulások és romantikus konklúziók. Talán inkább posztrromantika az övé, mint romantika, de mindenesetre ő is beillik a nagy folyamatba, s talán a legeredetibb szinképet sugározza.

6. Az olasz romantika tartalmi és strukturális megerősödését világosan kísérte az előadások és viták során annak megállapítása, hogy a nagy európai romantikákkal kölcsönkapcsolatban állott, hogy képe világosan és egyedien elkülönült s hogy Kelet-Európában pozitív politikai és irodalmi hatást váltott ki.

Raffaele De Cesare amellett, hogy leszögezte a romantikusnak elképzelt Itália roppant atraktív voltát, amely egy Chateaubriand, George Sand, Alfred Musset és mások itáliai alkotóperiódusaiban nyilvánult meg (mint ahogy Peter Brand világosan és plasztikusan ábrázolta ugyanezt Keats, Shelley és Byron itáliai tartózkodásában), sajnálkozva kellett hogy megállapítsa, hogy az olasz irodalom hatása Franciaországban nines méltóan kikutatva még akkor is, hogy ha közismert nyomai vannak ott nem csupán Mazzini és Garibaldi ideológiájának és

akciójának, de Manzoni és Pellico hatásainak is. Robert van Nuffel előadásának egyik legnagyobb érdeme éppen az volt, hogy elemezte és kifejtette Goethe és körének mély kapcsolatát Manzoni-val. Az is figyelemre méltó dolog, hogy a spanyol irodalomban, ahová az olasz irodalom általában késve érkezett, Manzoni befogadása egyidejű jelenség.

Rendkívül szívet melengető volt az a kép, amely a kelet-európai kutatásokból bontakozott ki. Kelet-európai fiatal nemzeteink, Lengyelországtól Jugoszláviáig, Csehországtól Magyarországon át Oroszországig testvérüket találják a Risorgimento olasz nemzedékében és annak nagy romantikus íróiban. Az orosz, a cseh, a lengyel, a román, a bolgár, a jugoszláv, a magyar reformkor és forradalmi mozgalmak elválaszthatatlanok az olasz felvilágosodástól, Beccariától és az olasz carbonáriktól, Mazzinitől, Tommaseótól, Pellicótól, Garibalditól. Különböző hangszereléssel, különböző intenzitással, de az igazságnak hasonló erejével hirdették ezt M. P. Alekszejev, Nina Façon, Mirko Deanović, Stanko Skerlj, a magyar Sallay Géza és mások előadásai. A budapesti kongresszusnak egyik legnagyobb eredménye éppen a kelet-európai irodalomtudományok méltó megjelenése volt, és az a szabad, udvarias, emberi, de határozott dialógus, amelyet a polgári tudomány képviselőinek elvi téziseivel folytattak. Az olasz romantika kérdése elmozdult nyugalmi helyzetéből és mélyreható viták várhatók az itt felvetett kérdésekről.

Ha csak ennyi eredménye lenne is a budapesti kongresszusnak, ez is sok lenne, de egész bizonyosan megtermékenyítőleg hat vissza a magyar italianisztikára. Egy tervezett, *Felvilágosodás és romantika* kötet anyaga beletorkollik a kongresszus Aktáinak anyagába, és a Renaissance után a második nagy irodalmi-kulturális csomópontban is elérkezünk a kutatás élvonalához. Kongresszusunk tárgyát — bizonyos jelek arra mutatnak —, követni fogja a XX. század irodalmi jelenségeinek méltó felderítése. Legalábbis erre lehet következtetni abból a nem mindennapi vonzódásból, amellyel az egyetemi ifjúság és a fiatal szakemberek a XX. századi témák felé fordulnak, s amellyel műfordítóink szinte már szimultán közvetítik az olasz irodalomból mindazt, ami átadásra, megvitatásra méltó. S mindezekkel összefüggenek az olasz irodalom evolúciójának munkálatban levő, új szempontú összefoglalásai.

Kardos Tibor





## СОДЕРЖАНИЕ

### ЮБИЛЕЙНЫЙ НОМЕР, ПОСВЯЩЕННЫЙ 60-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА ТИБОРА КАРДОША

#### II.

#### Исследования и теоретические статьи

<i>Бела Кёпеци</i> : Опыты первых переводов <i>Приключений Телемака</i> в Венгрии .....	1
<i>Шандор Радноти</i> : Уолполы и Джонатаны Уайльды .....	19
<i>Габор Сигети</i> : Опыты венгеризации драмы Дугонича на сцене Первой Венгерской Театральной Труппы .....	24
<i>Йожеф Саудер</i> : Вопросы классицизма и классицизм в венгерской литературе эпохи Просвещения .....	46
<i>Миклош Сенци</i> : Учение Блэка о воображении .....	68
<i>Ласло Чани</i> : «Дочь природы». Гёте и Кристиан Вульпиус .....	77
<i>Эржебет Кирай</i> : Образ романтического героя в <i>Bruto Minore</i> Леопарди .....	92
<i>Илона Эрдеи</i> : <i>Римские ночи</i> по-венгерски .....	102
<i>Дюла Кирай</i> : Характер художественного мышления Достоевского в зеркале струк- туры его ранних романов .....	121
<i>Ласло Райнаи</i> : Восприятие итальянской природы немецкой романтикой .....	144
<i>Енэ Колтаи-Кастнер</i> : Гобино и романтический образ итальянского ренессанса ...	147
<i>Миклош Фогараш</i> : Romanticismo. К истории одного понятия и его итальянского названия .....	165
<i>Нандор Бенедек</i> : О языке прозы Ипполито Ниево .....	172
<i>Ласло Ференци</i> : Шарль Бодлер .....	193
<i>Аладар Комлош</i> : Янош Вайда и Бодлер .....	207
<i>Иштван Гал</i> : О венгерских связях Джона Стюарта Милля .....	211
<i>Эндре Палффи</i> : К вопросу о параллели Арань — Кошбук .....	221
<i>Геца Шаллаи</i> : Эволюция поэтического кредо Джованни Верги .....	229
<i>Матиаш Хорани</i> : Рубен Дарио об Испании конца прошлого века и об испанском модернизме .....	246
<i>Мария Халас Тетени</i> : Формирование темы и жанр семейного романа в творчестве М. Горького .....	256
<i>Ласло Добоши</i> : Венгерские мотивы в творчестве Ярослава Гашека .....	268
<i>Антал Мадл</i> : К вопросу о понятии гуманизма у Томаса Манна .....	284
<i>Фолько Темпести</i> : Пиранделло .....	295
<i>Геца Кепеш</i> : Тень на воде. Поэзия Луиджи Пиранделло .....	299
<i>Эмиль Колошвари-Гранпьер</i> : Драма роли (Пиранделло) .....	308
<i>Дёрдь Раба</i> : Поэтика молодого Костолани в зеркале первого сборника <i>Modern költők</i> .....	318
<i>Ласло Мадачи</i> : Великий Октябрь и французские поэты и писатели в эпоху между двумя мировыми войнами .....	336

<i>Ярослава Пашиакова</i> : К вопросу о восточноевропейской проблематике .....	346
<i>Витторе Бранка</i> : Эмилио Чекки .....	361
<i>Дёрдь Сабо</i> : О некоторых кризисных моментах в итальянской повествовательной литературе периода после второй мировой войны .....	368
<i>Ласло Гальди</i> : Несколько основных проблем итальянской стилистики .....	377
<b>Обзоры</b>	
<i>Мария Рев</i> : Александр Павлович Скафтымов (1890—1968) .....	387
<i>Тибор Кардош</i> : Памяти великого ученого Игнаца Габора .....	388
<i>Катерина Тропеа</i> : Произведения Ади по-итальянски .....	390
<i>Иштван Гал</i> : Первые дни журнала Apollo .....	410
<i>Дюла Герцег</i> : Петрарка по-венгерски .....	412
<i>Ласло Райнаи</i> : Книга песен Петрарки .....	418
<i>Тибор Кардош</i> : Будапештский конгресс об итальянском романтизме .....	422

## S O M M A I R E

### HOMMAGE A TIBOR KARDOS, EN L'HONNEUR DE SON 60 ANNIVERSAIRE

Vol. 2

#### É t u d e s

<i>Béla Köpeczi</i> : La première tentative de traduction du <i>Télémaque</i> de Fénelon en Hongrie	1
<i>Sándor Radnóti</i> : Les Walpole et les Jonathan Wild	19
<i>Gábor Szigethy</i> : Les adaptations hongroises des pièces de théâtre de Dugonits destinées à la première Société pour une Scène Hongroise	24
<i>József Szauder</i> : Problèmes du classicisme, le classicisme dans la littérature hongroise du siècle des Lumières	46
<i>Miklós Szenczi</i> : Blake sur l'imagination	68
<i>László Csányi</i> : „La fille de la Nature”. Goethe et Christiane Vulpius	77
<i>M<sup>me</sup> Erzsébet Király</i> : Le personnage du héros romantique dans le <i>Bruto Minore</i> de Leopardi	92
<i>M<sup>me</sup> Ilona T. Erdélyi</i> : <i>Le notti romane</i> de A. Verri en traduction hongroise	102
<i>Gyula Király</i> : Le caractère de la réflexion artistique de Dostoïevski reflété par la structure de ses romans de jeunesse	121
<i>László Rajnai</i> : Le paysage italien chez les romantiques allemands	144
<i>Jenő Koltay-Kastner</i> : Gobineau et la conception romantique de la Renaissance italienne	147
<i>Miklós Fogarasi</i> : Romanticismo. Contributions à l'histoire d'une notion et de son nom italien	165
<i>Nándor Benedek</i> : La langue d'Ippolito Nievo	172
<i>László Ferenczi</i> : De Charles Baudelaire	193
<i>Aladár Komlós</i> : János Vajda et Baudelaire	207
<i>István Gál</i> : Les relations hongroises de John Stuart Mill	211
<i>Endre Pálffy</i> : Contribution au parallèle Arany — Coşbuc	221
<i>Géza Sallay</i> : Les arts poétiques de G. Verga	229
<i>Mátyás Horányi</i> : Rubén Darío sur l'Espagne de la fin du siècle et sur le modernismo espagnol	246
<i>M<sup>me</sup> Mária T. Halász</i> : L'élaboration du sujet et du genre du roman de famille chez Gorki	256
<i>László Dobossy</i> : Motifs hongrois dans l'oeuvre de Jaroslav Hašek	268
<i>Antal Mádl</i> : Contribution à la notion d'humanisme de Thomas Mann	284
<i>Folco Tempesti</i> : Pirandello	295
<i>Géza Képes</i> : L'ombre sur l'eau. La poésie de Luigi Pirandello	299
<i>Emil Kolozsvári Grandpierre</i> : Le drame du rôle (Pirandello)	308
<i>György Rába</i> : La poétique du jeune Kosztolányi reflétée par la première édition des <i>Modern költők</i>	318
<i>László Madácsy</i> : La grande Révolution d'Octobre et les poètes et écrivains français de l'entre-deux-guerres	336

<i>M<sup>me</sup> Jaroslava Pašiaková</i> : Problèmes d'Europe Centrale .....	346
<i>Vittore Branca</i> : Emilio Cecchi .....	361
<i>György Szabó</i> : Quelques aspects d'une crise dans la littérature italienne épique d'après la deuxième guerre mondiale .....	368
<i>László Gáldi</i> : Quelques problèmes fondamentaux de la stylistique italienne .....	377

R e v u e

<i>Mária Rév</i> : Aleksandre Pavlovitch Skaftymov (1890—1968) .....	387
<i>Tibor Kardos</i> : Commémoration du grand savant hongrois, Ignác Gábor .....	388
<i>Caterina Tropea</i> : Ady en traduction italienne .....	390
<i>István Gál</i> : La naissance de la revue <i>Apollo</i> .....	410
<i>Gyula Herczeg</i> : Petrarca en hongrois .....	412
<i>László Rajnai</i> : <i>Il Canzoniere</i> de Francesco Petrarca en hongrois .....	418
<i>Tibor Kardos</i> : Le congrès de Budapest sur le romantisme italien .....	422

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL Budapest,  
V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni: 61257,  
közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható  
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21.  
telefon 111—010. Csekkbefizetési számla: 05,915,111—46. MNB egyszámlaszám: 46.  
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest V., Váci utca 22.  
telefon: 185—612.

Előfizetési díj egy évre: 40 Ft.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1969. II. 14. Példányszám: 550 — Terjedelem: 37,8 (A/5) iv

---

69.67145 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

## TARTALOM

### Tanulmányok és elvi cikkek

<i>Köpeczi Béla</i> : Fénelon <i>Telemachos</i> ának első magyarországi fordítási kísérlete .....	1
<i>Radnóti Sándor</i> : Walpole-ok és Jonathan Wild-ok .....	19
<i>Szigethy Gábor</i> : Dugonits drámai magyarításai az első Magyar Játászó Színi Társaság színpadán .....	24
<i>Szauder József</i> : A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a Felvilágosodás magyar irodalmában .....	46
<i>Szenczi Miklós</i> : Blake tanítása a képzeletről .....	68
<i>Csányi László</i> : „A természet leánya”. Goethe és Christiane Vulpius .....	77
<i>Király Erzsébet</i> : A romantikus hős alakja Leopardi <i>Bruto Minore</i> -jában .....	92
<i>T. Erdélyi Ilona</i> : A magyar „Római éjszakák” .....	102
<i>Király Gyula</i> : Dosztojevskij művészi gondolkodásának karaktere korai regényei struktúrájának tükrében .....	121
<i>Rajnai László</i> : A német romantika itáliai tájélménye .....	144
<i>Koltay-Kastner Jenő</i> : Gobineau és az olasz reneszánsz romantikus képe .....	147
<i>Fogarasi Miklós</i> : Romanticismo. Adalékok egy fogalom és olasz elnevezése történetéhez .....	165
<i>Benedek Nándor</i> : Ippolito Nievo írói nyelvéről .....	172
<i>Ferenczi László</i> : Charles Baudelaire-ről .....	193
<i>Komlós Aladár</i> : Vajda János és Baudelaire .....	207
<i>Gál István</i> : John Stuart Mill magyar kapcsolatai .....	211
<i>Pálffy Endre</i> : Adalékok az Arany—Coşbuç párhuzamhoz .....	221
<i>Sallay Géza</i> : Vergai ars poeticák .....	229
<i>Horányi Mátvás</i> : Rubén Darío a századvégi Spanyolországról és a spanyol modernizmus-ról .....	246
<i>Tétiényiné Halász Mária</i> : A családregény témájának és műfajának formálódása Gorkij művészetében .....	256
<i>Dobossy László</i> : Magyar motívumok Jaroslav Hašek életművében .....	268
<i>Mádl Antal</i> : Adalékok Thomas Mann humanizmus-fogalmához .....	284
<i>Tempesti, Folco</i> : Pirandello .....	295
<i>Képes Géza</i> : Árnyék a vízen. Luigi Pirandello költészete .....	299
<i>Kolozsvári Grandpierre Emil</i> : A szerep drámája .....	308
<i>Rába György</i> : A fiatal Kosztolányi poétikája az első <i>Modern költők</i> tükrében .....	318
<i>Madácsy László</i> : A nagy Október és a francia írók-költők a két világháború között .....	336
<i>Pašiaková, Jaroslava</i> : Adalék a kelet-európai problematikához .....	346
<i>Branca, Vittore</i> : Emilio Cecchi .....	361
<i>Szabó György</i> : Néhány válságmozzanat a második világháború utáni olasz elbeszélő irodalomban .....	368
<i>Gáldi László</i> : Az olasz stilsztika néhány alapproblémája .....	377
<b>S z e m l e</b>	
<i>Rév Mária</i> : Alekszandr Pavlovics Szkaftimov (1890—1968) .....	387
<i>Kardos Tibor</i> : Emlékezés egy nagy tudósról: Gábor Ignácról .....	388
<i>Tropea, Caterina</i> : Ady művei olaszul .....	390
<i>Gál István</i> : Az <i>Apollo</i> indulása .....	410
<i>Herczeg Gyula</i> : A magyar Petrarca .....	412
<i>Rajnai László</i> : Francesco Petrarca <i>Daloskönyve</i> .....	418
<i>Kardos Tibor</i> : Kongresszus Budapesten az olasz romantikáról .....	422



**Ara: 56,— Ft**

**Előfizetési ára egy évre 40,— Ft**

**INDEX: 25.287**

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető: bármelyik postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA HIRLAPIRODÁ-nál (KHI Budapest V, József nádor tér 1. közvetlenül vagy csekk-lapon,) csekk számlaszám: egyéni 61257, közületi 61066), valamint átutalással a KHI MNB 8. egyszám-lájára

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon 111—010.

csekk számlaszám: 05.915, 111—46, MNB egyszám: 46.,

és az AKADÉMIAI KÖNYVESDOLT-ban, Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185—612.