

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

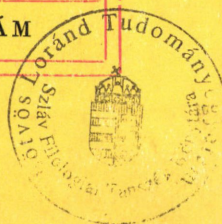


AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1978

XXIV. ÉVF.

JANUÁR–MÁRCIUS

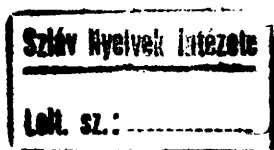
1. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS AZ

IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

A tanulmányok és közlemények szerzői: Abádi Nagy Zoltán egyetemi adjunktus; Bollobás Enikő fordító; Frank Tibor egyetemi adjunktus; Kéry László egyetemi docens, kandidátus, a Nagyvilág főszerkesztője; Kretzoi Miklósné egyetemi docens, kandidátus; Ország László ny. egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Pálffy István egyetemi docens, kandidátus; Rappné Székely Annamária tanár; Rot Sándor egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Rozsnyai Bálint egyetemi adjunktus; Szilassy Zoltán egyetemi tanársegéd; Újházy Lászlóné egyetemi docens, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKIII 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKH 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKH Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 44,— Ft

1 szám ára: 14,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Eszmék, eszmények, tévedések D.H. Lawrence gondolatvilágában

KÉRY LÁSZLÓ

D. H. Lawrence az imperializmus Angliájának romantikus ellenzékéhez tartozott. Eszmetörténeti ősei és rokonai minden korok irracionalistái és a kultúra értékét tagadó filozófusai, írói, látnokai közt keresendők. Egészen nyilvánvaló Nietzsche hatása, de kétségtelen érintkezési pontokat találni az irracionalizmus, az életfilozófia más képviselőivel is. Klagesnek az a koncepciója, amely szerint a szellem ellensége és elnyomója a léleknek, nem lehetett idegen Lawrence-tól. Freudot viszont túlságosan is racionalistának tartotta, s ha át is vette gondolatainak és terminológiájának egy részét, tanításai lényegét elutasította. Jung bizonyára közelebb állt hozzá, s kimutathatók némi párhuzamok az egzisztencializmus XX. századi megalapítóival is. Hatással volt rá a keleti filozófia, különösen a teozófia közvetítésével. De minden hatásnál és párhuzamnál döntőbb Lawrence szélsőséges irracionalista alpmagatartása, hite az ösztönösség és az intuíció erejében, szembe fordulása az értelemmel és a modern tudománnyal.

Az emberi lényeket az elszigetelt egyéni pszichében – annak is elsősorban tudattalan, animális rétegében – és az ösztönösség szintjén létrejövő interperszonális kapcsolatokban vélte felismerni, s egyre makacsabban ragaszkodott ahhoz a tévhithez, hogy az emberi értékek csakis olyan szférákban valósíthatók meg, amelyek kívül esnek a társadalmi viszonyokon.

A lawrence-i hiedelemben kibékíthetetlen ellentét támad az élet – annak ösztönös-egyéni, illetve egyének közötti megvalósulása – és a társadalom között. Az élet, a teljes élet, szerinte a legnagyobb dolog a világon. De megvalósíthatatlan nemcsak az adott, hanem bármilyen szervezett társadalom kereteiben. Egyik cikkében azt írja: „Félre kell állnunk. S ha sokan félreállnak, egy új világban állnak; elkövetkezik az emberek új világa.”¹

Létre kellene tehát jönnie egy közösségnek a társadalmon kívül, amelyet nem anyagi rugók mozgatnak.² Utópista álmódosók régi ábrándja újabb változatban. Vissza kellene szerezni az aranykor édenkerti boldoságát (nem hiába adta egyik festményének

¹ "We must stand aside. And when many men stand aside, they stand in a new world; a new world of man has come to pass." „Democracy”, *Phoenix. The Posthumous Papers of D.H. Lawrence.* (Szerk. EDWARD D. McDONALD.) London, 1936, 718.

² Vö. *The Collected Letters of D.H. Lawrence.* (Szerk. HARRY T. MOORE.) London, 1962, 314., 307., 311. és köv. lapok, valamint más helyek.



ezt a címet: „Menekülés vissza a Paradicsomba”), piros nadrágot ölteni és rituális táncokat jární.³

Ez az érem egyik oldala: az öskommunizmus naivul megidézett ábrándképe. A másik – de az előbbivel szorosan összefüggő – alternatíva a *Szerelmes asszonyok* Birkinjének ellenutópiájában jelentkezik: az emberiség túlnyomó többsége, talán egésze megérdemelten kipusztul, s helyét egy-két kiválasztott individuum vagy esetleg valami merőben másfajta lény foglalja el.⁴ Itt megtagadtatik az emberiség egészétől az utópisz-tikus idill – ami egyébként a lawrence-i antidemokratizmussal, az arisztokratikus kiválasztottság tanával sokkal tökéletesebb összhangban áll, mint a mindenkire kiterjedő s az individuumot az általános boldogságba beolvasztó, jövőbe vetített aranykor.

„Az emberek nem egyenlők, sohasem voltak és sohasem lesznek azok, csak holmi nevetséges emberi Eszmény önkényes determinációja folytán.”⁵ A tömeg – a nietschei koncepciónak megfelelően – csupa rabszolgából áll. „De, sajnos, manapság a rabszolgák kaparintották kezükbe a hatalmat. Mégis, csupán arra van szükség, hogy ostort ragadjunk, mint a régi törzsfő. A kard nem rettent meg őket, nagyon sokan vannak.”⁶ Az egyenlőtlenesség és az erőszakos elnyomás megfelel a dolgok természetes rendjének. Ez az organikus állapot; az ellenkezője, az egyenlőség és demokrácia pedig életellenes, mechanisztikus. Lawrence – az egyéni kiteljesedés minden hangoztatása mellett, illetve éppen annak egyoldalú értelmezése folytán – az osztálytársadalmi hierarchia oldalára áll, s az elnyomók érdekeivel azonosul. Úr és szolga viszonya szentté és sérthetlenné, a természet rendjének megmásíthatatlan alkatrészévé válik.

Lukács György *Az ész trónfosztásában* ismételten hangsúlyozza, hogy az irraciona-lizmus mind a polgári haladásfogalommal, mind pedig a szocializmussal következetes harcot folytat, s lényegéhez tartozik – legelőkelőbb filozófiai képviselőjénél, Nietzschénél is – az a törekvés, hogy az emberek egyenlőségének eszméjét „gondolatilag megvetésre méltóvá” tegye.⁷ Ez a tendencia a század fordulóján annyira megerősödik, hogy bizonyos országokban, de mindenekelőtt Angliában az irodalmi újítás egyértelművé válik a haladásgondolat és a demokratikus alapelvek elutasításával, s a legjelentősebb „módernek” filozófiailag és társadalmi nézetek tekintetében szinte kivétel nélkül retrográd álláspontot foglalnak el. A szigorú társadalmi hierarchia és az arisztokratikus hatalom helyeslését megtalálni Lawrence olyan jelentős kortársainál, mint W.B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot és Wyndham Lewis.⁸ Mindezekre az írókra jellemző a demokrácia „a limine” elvetése s valamilyen diktatórikus-arisztokratikus-rendi társadalommal való helyettesítése. (Eliot ilyesfajta eszméiben világosan felismerhető az „Action Française” körének, különösen Charles Morrasnak, továbbá az angol T.E. Hulme-nak az ihletése.

³ A „Flight back into Paradise” című Lawrence-festmény reprodukciója megtalálható a köv. kiadványban: *Paintings of D.H. Lawrence.* (Szerk. MERVYN LEVY.) London, 1964, 45. A „scarlet trousers”-re és a rituális táncokra vonatkozóan ld. *Lady Chatterley’s Lover*, Penguin, 1961, 315.

⁴ *Women in Love*, Penguin, 1960, 142.

⁵ „Men are not equal, and never were, and never will be, save by the arbitrary determination of some ridiculous human Ideal.” „Democracy”, *Phoenix*, 701.

⁶ „But now, alas! the slaves have got the upper hand. Nevertheless, it only needs that we go forth with whips, like the old chiftain. Swords will not frighten them, they are too many.” „The Reality of Peace” *Phoenix*, 686.

⁷ LUKÁCS GYÖRGY, *Az ész trónfosztása*. II. kiadás. Budapest, 1956. 286.

⁸ Ld.: JOHN HARRISON, *The Reactionaries*. London, 1967.

Hulme és követői klasszicizmusa éppúgy összhangban volt a reakciós politikai ideológiával, mint ahogyan a tőlük független, sőt velük szemben álló Lawrence újfajta romantizmusa is megfért vele.)

A demokrácia szenvedélyes tagadása Angliában egyidős az ipari forradalommal s az ellene való romantikus lázongással. Megtalálni Carlyle-nál, akinek „hőskultusza” később jól egybecsengett Nietzsche tömegmegvetésével és a „felsőbbrendű emberről” szóló elméletével. Carlyle a XVII. századi angol és a XVIII. századi francia forradalomban – amelyekről könyvet írt – valójában csak a nagy vezéregyéniségeket csodálta, az ipari fejlődésnek pedig elszánt ellenzője volt. Ez utóbbi magatartását a haladóbb szemléletű Ruskin is átvette tőle. Másoknál az ipari haladás elutasítása a demokráciaellenességgel párosulva önként hozta magával a természettudomány elvetését, a ráció fontosságának tagadását, illetve a fideizmus és az irracionizmus felkarolását. Ezek az elemek gyakran együttesen jelentkeztek az ipari forradalommal kezdődő korszak számos polgári filozófusánál és írójánál Schopenhauertől Nietzscheig, a romantika haladásellenes vonalától Lawrence-ig.

Lawrence egyedülálló helyet foglal el, még a retrográd nézeteket valló brit és amerikai „modernek” közt is, azzal az eltökéltséggel és végletességgel, amellyel a civilizáció – és bármilyen fajta haladás – ellenében az ösztönök pártjára áll. Az ő esetében is bebizonyosodik, hogy az irracionizmus mint gondolati rendszer alapjaiban téves, és szükségképpen vezet emberellenes következtetésekhez. Mint művészi megközelítési mód komoly és újszerű eredményekkel járhat, de az ábrázolást, miközben új dimenzióval teljesíti ki, az egyén belső világára, az egyének közti kapcsolatokra és konfliktusokra, s végső soron a személytelen ösztönmegnyilvánulásokra, a világmindenség feltételezett, elemi – s valamiképp mindig spirituális – mozgásirányaira korlátozza. Ez a szemlélet tagadja az anyagi erők elsődlegességét, s az univerzumot panteisztikusan tételezi. A test – vér, ösztönök, tudattalan – primátusát hirdeti, de a testet mindenkor valami isteni lényeggel tekinti azonosnak. A tudományos megismerés helyébe a vallásos, mitologikus, primitív-babonás megközelítési módot állítja.

Mindebben az imperializmus korának – angol földön különösen erős – világnézeti és művészi válsága tükröződik. Az a törekvés, hogy a bonyolulttá vált történelmi helyzetet az osztályharc tényének megkerülésével, valamilyen külső „bázisról” szemléljék, s e nézőpont szerint egységesen ábrázolják. A nézőpont kialakításában általában nagy szerepe van a kölcsönzött vagy konstruált mitológiának. Ahogy T. S. Eliot írta a mitológia joyce-i felhasználásáról: „Itt egyszerűen arról van szó, hogy bizonyos kontrollt, rendet, formát és jelentőséget kell belevinni a hiábavalóságnak és anarchiának abba a hatalmas körképbe, amely a jelenkori történelem. . . Komolyan hiszem: lépés ez afelé, hogy a modern világ lehetségessé váljék a művészetben.”⁹ A dolog lényegén semmit sem változtat, hogy Lawrence művészetét Eliot nem sokba vette, s minden adandó alkalommal elmondta róla lesújtó véleményét. Lawrence-nél különös élességgel jelentkezik az egységes világmagyarázat igénye, az irracionalista megközelítés egynemű művészi előnye és teljes

⁹ "It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. . . It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible in art. . ." T.S. ELIOT, "Ulysses, Order, and Myth" *Dial*, 1923. Közli: *Forms of Modern Fiction*. (Szerk. WILLIAM VAN O'CONNOR.) Bloomington, 1961, 123–124.

filozófiai képtelensége, a primitív állásponthez való visszatérés hol tragikus, hol groteszk reménytelensége.

Eliot Joyce-szal kapcsolatos megjegyzése a kívülről bevitt mitológiát mint a modern világ művészi megragadásának adekvát módszerét értékeli. Joyce, Eliot és Virginia Woolf igen nagy jelentőséget tulajdonított az újszerű formálásnak, Lawrence-re ez, az általános kritikus vélekedés szerint, nem volt jellemző. Kétségtelen, hogy Lawrence külsőre mindvégig megtart egy bizonyos hagyományos regényszerkezetet, s nem érzi feladatának, hogy ebben radikális újításokat hajtson végre. Határozottan szembefordul azzal a regényírói formaigénnyel, amely Flaubert-rel kezdődik, s különös hangsúlyt kap Henry Jamesnél meg a XX. század „modernjeinél”. Azt a kronológiai menetű regénymintát veszi alapul, amely egy-egy szereplőpárt középpontba helyezve a formai teljesítménynek látszólag minden külön igénye nélkül követi a „mesemondás” törvényeit.

Az újítás a regényírás XVIII–XIX. századi, „nagy” hagyományához képest mégis jelentős, és mintegy önként következik Lawrence irracionalista világnézetéből, az interperszonális – mindenekelőtt szellemi – kapcsolat sajátos felfogásából. Az ebből adódó leglényegesebb formaproblémára ő maga mutatott rá 1914. június 5-i levelében, vagyis nagyjából a *Szivárvány* befejezése és a *Szerelmes asszonyok* végső változatának kialakítása közé eső időszakban. Itt a regény újfajta értelmezéséhez ad kulcsot, bejelentve azt az igényét, hogy túllépjen mind az egyéni pszichológiai állapotok rögzítésén, mind a jellem társadalmi-erkölcsi meghatározásán, s lehatoljon az ösztönösségnek abba a mélyrétegébe, amely a köszénnel és a gyémánttal szemben az elemi szénhez hasonlítható. Ugyanitt azt is világossá teszi: mivel nem hagyományos jellemfejlődést mutat be, a regény egész szerkezete is megváltozik. Nem lehet arra számítani, hogy „a regény bizonyos jellemek vonalát kövesse: a jellemek valami más, ritmikus formához igazodnak.”¹⁰

Ezt az újfajta ritmust a gyűlölet és szeretet poláris ellentétei közt való ingadozás, az elsőbbségért folytatott harc, a különféle kapcsolat-típusok kikísérletezése, a küzdelem folytonossága és végső lezáratlansága jellemzi. A küzdelem nem zárul le, a történetnek nincs lekerekített befejezése Lawrence regényeiben. Sőt: minden esetben meglehetősen hangsúlyt kap a lezáratlanság, a válasz nélkül levegőben maradó kérdés. Így van ez valamennyi Lawrence-regényben, de különösen feltűnővé válik azokban, amelyekben előzőleg a főhősök – például Birkin és Ursula a *Szerelmes asszonyok*ban vagy Mellors és Connie a *Lady Chatterley szeretőjében* – eljutottak már valamilyen kielégítő nyugvópontra. Valószínűleg igaza van Alan Friedmannak, mikor a *Szerelmes asszonyok* elemzésében arra mutat rá, hogy Lawrence szemében a lezárulás a végső felbomlással, a lezáratlanság pedig a további kereséssel és a reménnyel tartozik együvé.¹¹ Tegyük hozzá: csak így gyűrhetette le valamelyest – filozófiailag és esztétikailag – azt a társadalommal szembeforduló, alapvetően pesszimista konklúziót, amely ránehezedik minden regényére, de amelyet vonakodik végkövetkeztetesként kimondani, s helyébe inkább a bizonytalanságot, a kételkedő remény lezáratlanságát iktatja.

¹⁰ „... don't look for the development of the novel to follow the lines of certain characters: the characters fall into the form of some other rhythmic form. . .” Levél Edward Garnettnek, 1914. június 5. *Collected Letters*, 282.

¹¹ ALAN FRIEDMAN, „Suspended Form: Lawrence's Theory of Fiction in *Women in Love*”. *Twentieth Century Interpretations of Women in Love. A Collection of Critical Essays*. (Szerk. STEPHEN F. MIKO.) Englewood Cliffs, 1969, 40–49.

Programatikus levelében ama „bizonyos erkölcsi képlet” ellen tiltakozik, amelyet a XIX. századi regény kialakított.¹² Ez valójában a polgári humanizmus – különféle változatokban jelentkező – erkölcsi képlete. „Az egész XIX. századi irodalom fő motívuma, általános látomása nem egyéb, mint amit érzelmi-demokratikus látomásnak vagy motívumnak nevezhetünk”¹³ – írja Giovanni Vergáról szóló egyik tanulmányában, s természetesen az érzelmi-demokratikus motívumot elutasító mozdulattal. S azzal folytatja: ez a tendencia odavezetett, hogy a XIX. századi regény benépesült szürke átlagemberekkel, olyanokkal, mint Emma és Charles Bovary, akik képtelenek a flaubert-i tragikus élmény hordozására. Lawrence az életben is és a regényben is a kivételes ember pártján áll, az individualista oldalán. S ezen „nem önző vagy kapzsi egyén értendő, aki étvágyát akarja minden áron kielégíteni, hanem önálló lény, akinek a maga módján kell cselekednie, hogy betölthesse egyéni természetét.”¹⁴

Lawrence szakít a szürke átlagemberrel, s a szabad egyéniséget teszi meg regényhősnek. Ahhoz, hogy az ember szabad lehessen, el kell szakadnia az „erkölcsi képlettől”, s magától az erkölcsöt létrehozó társadalomtól. Ez a követelés kap hangot a *Szivárványtól* kezdve Lawrence valamennyi regényében, s „elméleti” megnyilatkozásaiban is, például Thomas Hardyról szóló tanulmányában.¹⁵ Hardy nagy író, mert meg tudja mutatni hőseinek természeti hátterét, de nem elég nagy író, mert nem képes őket kiemelni a társadalmi kötöttségekből, sőt tragédiáikat nem kisorszt a társadalmi körülményekből vezeti le. Ha a legfőbb érték magában az életben van, az érték hordozója az élő ember, aki szabadon valósítja meg önnön létét. S a regényíró feladata pontosan ennek az embertípusnak, a jövő emberének bemutatása. Az eszménykép – történelmi leszármazásában – humanista indítású, s emlékeztet azokra a nagy antik és reneszánsz hősökre, akik Lawrence szerint csakis a fátummal és a természettel álltak szemben, a társadalomnak pedig mintegy fölébe magasodtak. De ugyanez az elképzelés egyben antidemokratikus – tehát antihumanista – is, mert csakis a kevesekben, az individualistákban, a természettől kiválasztottakban lát reményt. Igaz, ez a nietzschei dölyf nem érvényesül egészen következetesen Lawrence-nél. Hiszen például a Hardy-tanulmányban nemcsak arról beszél, hogy a munkás reménytelenül hozzá van kötve egy pénzközpontú rendszerhez, hanem arról is, hogy ha már egyáltalán dolgoznia kell, elég lenne napi három-négy órát. „Húsz órán keresztül pedig hadd legyen önmaga és termelje önmagát.”¹⁶ Amiből nemcsak az világlik ki, hogy Lawrence-nél minduntalan felbukkan az „angol utópia” egy meglehetősen naiv változata, hanem az is, hogy a tömegeket ez esetben nem tartja reménytelenül alkalmatlannak arra, hogy a legfőbb értéket, önnön életüket kiteljesítsék.

¹² „... a certain moral scheme. . .” *Collected Letters*, 281.

¹³ “The main motive, the gross vision of all the nineteenth-century literature, is what we may call the emotional-democratic vision or motive.” *Phoenix*, 225.

¹⁴ “By individualist is meant, not a selfish or greedy person, anxious to satisfy appetites, but a man of distinct being, who must act in his own particular way to fulfil his own individual nature.” “Study of Thomas Hardy”, *Phoenix*, 438–439.

¹⁵ Az előző jegyzetben megjelölt tanulmányról van szó.

¹⁶ “Then let him have twenty hours for being himself, for producing himself.” “Study of Thomas Hardy”, *Phoenix*, 429.

A Lawrence-regény központjában az élet áll, abban a sajátos értelmezésben, amelyet ez a fogalom az író irracionalista, vitalista, individualista koncepciójában nyert. Lawrence a regényt különösen alkalmasnak tartotta arra, hogy az így fölfogott élet lényegébe hatoljon, földerítse legmélyebb igazságait. „A regény, ha megfelelően bánnak vele, képes feltárni az élet legtitkosabb helyeit, mert elsősorban éppen az élet szenvedélyes, titkos helyein kell áradnia-apadnia az érzékeny tudat áramának, tisztítva, felüdítve.”¹⁷ Eljutni az újfajta, a valódi érzelmekhez: ehhez segít hozzá a regény. Látnivaló, hogy a regény funkciójának ilyenén meghatározásából nemcsak a társadalmi-erkölcsi, hanem az esztétikai szempont is kimarad. S valahányszor Lawrence a regény döntő mozzanatát igyekszik fogalmilag megragadni, mindig életfilozófiájának központi értékéhez és szimbólumához jut el: a sötét lánghoz. „Ki a hős mindig, minden nagy regényben? Nem a szereplők valamelyike, hanem valami meg nem nevezett és névtelen láng valamennyiük mögött.”¹⁸ Vagy: „A jellem különös dolog. Nem egyéb, mint az ember lángja, amely fényesebben vagy halványabban, kékebben, sárgábban vagy vörösebben ég, emelkedik, süllyed vagy fellobban a körülmények huzata meg az élet változó légjárása szerint, állandóan változtatva önmagát, s mégis megmaradva egyetlen, külön lángnak, amely egy furcsa világban libeg, míg végülis el nem oltja a hányattatások eluralkodása.”¹⁹ A láng végső soron az istenséggel, Pánnal azonos, és egyik legfontosabb megnyilatkozási formája a szex: „A nemiség életláng, sötét, tartalékban levő és többnyire láthatatlan. Mély tartalék az emberben, emberségének egyik központi lángja.”²⁰ A koncepció természetesen ismert a regényekből, ahol Lawrence igyekezett ennek értelmében ábrázolni az életet. Ismert „elméleti” megnyilatkozásaiból, amelyekben életfilozófiájának különböző aspektusait fejtegette. A fenti idézeteknek az kölcsönöz új dimenziót, hogy a tanulmánynak, amelyben előfordulnak, címe: „A regény”. Lawrence a legcsekélyebb módosítás nélkül teszi meg életfilozófiáját esztétikának.

Életfilozófiájában mélységesen humanista vonások keverednek antidemokratikus, emberellenes tendenciákkal. Az embertelenségtől akarná megszabadítani a világot, s elérhetővé tenni az egyéniség teljes önmegvalósítását – de görcsösen ragaszkodik az egyenlőtlenségnek és az elnyomásnak az osztálytársadalmakban kialakult „természeti rendjéhez”. A XX. század elejének válságait az ösztönök és a civilizáció kibékíthetetlen ellentétének formájában éli meg, vagyis a korproblémákhoz inadekvát, romantikus kiindulópontból közelít, de a valóságnak ez az erősen szubjektív – és szubjektivista –

¹⁷ „... the novel, properly handled, can reveal the most secret places of life: for it is in the *passional* secret places of life, above all, that the tide of sensitive awareness needs to ebb and flow, cleansing and freshening.” *Lady Chatterley's Lover*, 104.

¹⁸ “In every great novel, who is the hero all the time? Not any of the characters, but some unnamed and nameless flame behind them all.” “The Novel”, *Reflections on the Death of a Porcupine*, Philadelphia, 1925. Közli: *Phoenix II. Uncollected, Unpublished, and Other Prose Works by D.H. Lawrence*. (Szerk. WARREN ROBERTS és HARRY T. MOORE.) New York, 1970, 419.

¹⁹ “Character is a curious thing. It is the flame of a man, which burns brighter or dimmer, bluer or yellower or redder, rising or sinking or flaring according to the draughts of circumstance and the changing air of life, changing itself continually, yet remaining one single, separate flame, flickering in a strange world: unless it be blown out at last by too much adversity.” Uo. 423.

²⁰ “Sex is a life-flame, a dark one, reserved and mostly invisible. It is a deep reserve in a man, one of the core-flames of his manhood.” Uo. 426.

érzékelése, párosulva a kifejezésmód erejével és eredetiségével legjobb regényeiben képessé teszi az objektív folyamatok némely aspektusainak megragadására, s a századelő angol „modernjeinek” első vonalába emeli. Polgári válságélménye, a korproblémákra adott elégtelen, retrográd válasza a „modernekekhez” kapcsolja, programszerű, de mélyen át is érzett életszeretete élesen elválasztja tőlük. Ő maga több helyen is rámutat, hogy „modern” kortársainak egyik feltűnő sajátossága az élet megvetése, az élettől való undorodás, az a meggyőződés, hogy a fizikai valóság s maguk az emberek visszataszítóak. Amikor a tudattalant, a testit, az ösztönöst magasztalja, egyúttal tiltakozik az élet és az emberek lenézése ellen, s megbélyegzi azt az írói magatartást, amely szerinte Flaubert-től Thomas Mannon át Joyce-ig, Huxleyig és Gide-ig a szellem fölényét szegezi szembe az élet fizikai megnyilvánulásainak alantasságával.²¹

Lawrence ki akar lépni a társadalomból és a történelemből – az utópia és a misztika területenkívüliségébe. De minden regényében, s leginkább a legjelentősebbekben, a maga sajátos szemszögéből mélyreható társadalmi-történelmi helyzetképet, fejlődésképet nyújt. Ez is egyik oka annak, amiért F. R. Leavis a „nagy hagyomány” legjelentősebb XX. századi folytatójának tekinti. (Leavis az angol nyelvű irodalomnak arra a vonulatára gondol, amelyet Jane Austen, Hawthorne, Dickens, George Eliot, Henry James, Melville, Mark Twain, Joseph Conrad műveiben lát megtestesülve.²²) Miként a Hardy-tanulmányból és Lawrence más megnyilatkozásaiból tudjuk, ezt a teljesítményt mintegy „malgré lui” éri el, önkéntelenül szembefordulva a regény feladatáról és a regényhősök egyoldalú, természeti determináltságáról vallott elvével. Leavisnek a lényegben igazsága van: Lawrence nagy hagyományt folytat, mégpedig a XIX. századi realista regény tradícióját, amely a maga sajátosan egyéni és „modern” törekvéseit hol erősíti, hol pedig ellentmondásosan keresztezi.

Legfontosabb regényei – a *Szülők és szeretők*, a *Szivárvány*, a *Szerelmes asszonyok*, a *Lady Chatterley szeretője* – a maguk sajátos szemszögéből lényeges dolgokat mondanak el arról, hogyan éltek, gondolkoztak, éreztek az emberek, a társadalom különböző osztályaiban és rétegeiben, a XIX. század végének és a XX. század első évtizedeinek Angliájában. A regényekből kibontakozó társadalmi helyzetképnek megvan a maga hitele és mélysége, amelyet az író nézeteinek egyoldalúsága és számos nyilvánvaló tévedése nem volt képes megsemmisíteni. S ebben az akaratlan sikerben egyaránt részük lehetett a nagy irodalmi mintáknak meg az író rendkívüli tehetségének. Sőt, paradox módon, a téves szemléletnek is. Lawrence az ösztönösségben látta a legfőbb értéket, az ösztönös vitalitást viszont mindenekelőtt az egyszerű emberekben, a népben vélte felismerni. Egy kései önéletrajzi feljegyzésében arról ír, hogy ő maga sosem tudta otthon érezni magát a „középosztályban”, s hogy rokonszenve mindig a munkásosztály felé vonta, amelyből származott, meg az olasz parasztok felé, akiknek közelében élete

²¹ Ez derül ki Lawrence-nek Thomas Mann „Halál Velencében” című elbeszéléséről szóló tanulmányából (*Phoenix*, 308. és köv. lapok), valamint Joyce-ra, Huxleyra és Gide-re tett utalásaiból (*Phoenix*, 270.).

²² F. R. LEAVIS, *D. H. Lawrence: Novelist*, London, 1955; az 1964. évi londoni kiadás 18. lapján. Leavis *The Great Tradition* (London, 1948) c. könyvében a következő szerzőkkel foglalkozik: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad.

utolsó éveit töltötte. „Valójában ők képezik az én »ambienté«-met, belőlük sugárzik felém az emberi áramlás.”²³ A másik irányban viszont, a burzsoázia felől és felé, az eredendő osztálykülönbség miatt, nem jött létre ilyen kapcsolat.

Egyben azonban azt is megvallja, hogy – minden szimpátiája mellett – a nép körében sincs otthon. S valójában az a felismerés tükröződik azokban a kísérletekben is, amelyekkel a jellegzetes Lawrence-hőst igyekszik megteremteni regények során át, Annable-től Mellorsig. Népi hőst szeretne létrehozni, de tulajdon helyzetének pontos ismerete, tulajdon énjét középpontba állító szubjektivizmusa és írói valóságérzete egyaránt megakadályozza ebben. A regényekben számos változatban rajzolja meg önnön arcását, a munkásosztályból kiszakadt értelmiségét, aki érzelmileg szemben áll a burzsoázia rendjével, de eszmék tekintetében nagyon is foglya marad. Érdekes azonban felfigyelnünk azokra az esetekre, amelyekben képes volt legyőzni az önarckép korlátait. A *Szulók és szeretők*nek nem egy ilyen jelentős alakja van – mindenekelőtt Walter Morel, aztán Morelné és Miriam –, akiknek objektív, regénybeli hitelét nem csökkenti az a körülmény, hogy életbeli mintáik valamennyien a fiatal író legszűkebb környezetéhez tartoztak. A *Szivárványban* főképpen Tom Brangwen s talán Lydia tekinthető jól megalapozott, konkrét jellemalaknak, a második generáció tagjai már minden egyéni sajátosságukkal együtt felolvadnak az „erkölcsi képlettel” szakító ösztönösség általánosságában. Ursulában pedig emez általánosságok mellett az író vonásait ismerhetjük föl. A *Szerelmes asszonyok* és a *Lady Chatterley szeretője* Gerlad Crich, illetve Sir Clifford Chatterley alakjában az iparmágnás két markáns változatát állítja elénk. De a kevésbé jelentős személyek közt is találni jól körülhatárolt, emlékezetes figurákat, amilyen például Boltonné a *Lady Chatterley szeretőjében*.

Lawrence-ben kétségtelenül megvolt a környezet- és jellemábrázolás realista képessége, s érvényesült is, kisebb-nagyobb mértékben, pályája kezdetétől végéig. (Külön elemzést érdemelne dialógus-építkezése, a beszéd tartalom és -forma realiztikus szerepe a helyzetrajzban és a jellemábrázolásban.)

„Modernsége” mindenekelőtt szélsőséges individualizmusában s paradox módon a regényalakok individualitásának megszüntetésében jelentkezett. Ezzel szoros kapcsolatban nyomult be regényeibe egyfelől a metaforikus-szimbolikus kifejezőmód költészete és retorikája, másfelől az ösztönösség filozófiáját – illetve az ennek értelmében felfogott, félig tudatos vagy egészen tudattalan lelki jelenségeket – értelmező „elméleti” kommentár. Végeredményben ugyanannak a szubjektivista tendenciának vagyunk itt tanúi, amely a realista hagyományokkal szembeforduló XX. századi polgári regénynek – Angliában mindenekelőtt Joyce és Woolf „modernségének” – minden kifejezésbeli különbség mellett is közös sajátja.

Lawrence regényírói életművének az objektív életábrázolásban megvannak a maga érdemei. De szembeötlőek korlátai is. Ám ugyanezek a korlátok nemegyszer a szélsőségesen szubjektivista álláspont önkifejezéseiként adekvátnak és újszerűen hatásosnak bizonyulnak. A végső eredmény: feloldatlan ellentmondás. Az ítélkező kritikus hajlik

²³ „... it is they really, who form my *ambiente*, and it is from them that the human flow comes to me.” ”Autobiographical Sketch”, *Phoenix* II., 595.

ama jámbor óhaj felé, hogy visszamenőleg érvényesebb, humanisztikusabb világszemléletet, átfogóbb, kiegyenlítettebb életművet kívánjon író-hősének. Másfelől tudja, hogy a tévedéseitől, szélsőséges irracionizmusától és művészeti egyenetlenségeitől megmentett Lawrence – nem lenne Lawrence.²⁴

El kell fogadnunk hát annak, ami volt: a XX. század egyik nagy írójának, aki úgy emelkedett ki a népből, hogy nem tudott hozzá visszatérni, s úgy próbálta boldogítani az emberiséget, hogy minduntalan elfutott tőle.

²⁴Méltán figyelmeztet rá Goodheart, hogy Lawrence és minden komoly olvasója közt szükségképp feszültség áll fenn. "Between Lawrence and every serious reader of his must be, I believe, a permanent tension: a sense of provocation and danger." EUGENE GOODHEART, *The Utopian Vision of D.H. Lawrence*, Chicago, 1963, 172.

Gertrude Stein kísérlete a „Nagy Amerikai Regény” megírására

KRETZOI MIKLÓSNE

Gertrude Steint a magyar olvasóközönség először az elveszett nemzedék névadójaként ismerte meg F. Scott Fitzgerald és Hemingway műveiből.¹ Hemingway *Vándor-ünnep* című visszaemlékezéséből értesülünk arról a furcsa szeretet-gyűlölet kapcsolatról, amely Gertrude Steinhez fűzte és taszította tőle.² Stein, párizsi festészeti és irodalmi szalonjában csak barátokat és ellenségeket szerzett racionalizmusa és irracionálizmusa keverékével, szentenciózus véleményeivel, eredeti, naivan bonyolult szellemességével, zsarnokoskodásával és hűséges barátságával: közömbös senki sem tudott maradni iránta. Az 1903–1932 közötti időszakról ő maga is megírta visszaemlékezéseit, titkárnője és társa, Alice Toklas szemszögéből.³ Az *Alice B. Toklas önéletrajzából* nemcsak azt tudjuk meg, miként alakult Stein barátsága Picassóval, Matisse-szal, Apollinaire-rel, angol és amerikai írókkal, hanem művészi elveit is megismerjük. Különös pikantériát ad a könyvnek, ahogyan „Alice” Gertrude Stein művészetének teljesen újszerű voltát és fontosságát jellemzi. Stein az egész könyvön végigvezeti a saját zsenialitása kifejtésének és öniróniájának kettősségét; ezt az utolsó mondatban meg is osztja az olvasóval, amikor bevallja, hogy könyvét ő maga írta, nem Alice Toklas.

Nem véletlen, hogy az 1933-ban megjelent önéletrajz Stein első olyan írása, amely azonnal széles körben ismertté vált; valójában az első könyve, amelyre neves kiadót talált, és nem saját költségén kellett kiadnia, mint korábbi hét művét. Addig elsősorban „írók írója” volt merész nyelvújító és formabontó kísérleteivel. Az írók már a *Három élet* (*Three Lives*, 1909) című kisregény-kötetere felfigyeltek. Az irodalmi kifejezésmód megújítását Stein már itt is elkezdte, de a módszer szokatlansága és némi nehézkessége ellenére is a mű vonzó és hatásos írás elringató ritmusával, balladisztikus ismétléseivel.⁴ Ekkor főleg Sherwood Andersonra hatott, a későbbiekben az elveszett nemzedék több tagjára, főleg Hemingway-re. Írásainak csodálói közé tartozott Thornton Wilder is.

A következő jelentős kötet a *Tender Buttons* (1914). Címét *Gyengéd bimbóknak* fordították, de ekkorra Stein már annyira eltávolodott a szokásos nyelvhasználatától és kifejezésmódtól, hogy nem lehetünk biztosak, mennyi a szójáték a címben. Nyilvánvaló

¹ “You are all a *génération perdue*. That’s what you all are. All of you young people who served in the war. You are a lost generation. You have no respect for anything.” E. HEMINGWAY: *A Moveable Feast*. New York, 1964, 29.

² *Vándorünnep*. Ford. Göncz Á. Budapest, 1971.

³ *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York, 1933. – *Alice B. Toklas önéletrajza*. Ford. Szobotka T. Budapest, 1974. Ismertette: VARANNAI A.. *Gertrude Stein, az avantgarde műzsája*. Nagyvilág XVI (1971), 12, 1876–1877.

⁴ KRETZOI M.: *Gertrude Stein: zsákutca a modern amerikai irodalomban*. Világirodalmi Figyelő V (1959), 2, 229–231.

azonban, hogy valóban „témariügyek” ezek a meghökkentő írások a világ jelenségeiről, három csoportban („Tárgyak”, „Ételek”, „Szobák”). A közönség megbotránkozott a többnyire megfejthetetlen írásokon, a költők közül azonban sokan élvezték a játék lehetőségét. Az író hosszabb-rövidebb leírásokban csak köznapi szavakat használ, rövid, ősi angolszász eredetű szavakat, egyszerű nyelvtannal, játékosan képtelen kombinációkban. A legtöbb „bimbónak” föltétlenül köze van az angol *nursery rhyme* és *nonsense*-költészet hagyományaihoz. Bár prózában íródtak, Stein lényegében verseknek tekintette őket. A leírt dolgokat nem teljességükben kívánta ábrázolni, csak egy-egy jellegzetességüket ragadta ki. Néhány példa a rövidebbekből:⁵

CHICKEN: *Alas a dirty word, alas a dirty third alas a dirty third, alas a dirty bird.* A másik, szintén a csirkékről szóló, nyilvánvalóan tyúk-kotyogás, hangutánzás:

CHICKEN: *Stick stick call then, stick stick sticking, sticking with a chicken. Sticking is an extra succession, sticking in.* A következő „leírásban” a spárgáról a fészker-melegház jut eszébe, a melegház párás nedvessége, a spárga hosszú, vékony formája s az, hogy a melegházi növény nem természetes, hanem mesterséges, művi, művészet:

ASPARAGUS: *Asparagus in a lean in a lean to hot. This makes it art and it is wet wet weather wet.*

Mivel központosítást jóformán nem használ, nagyon sok múlik azon, hogyan olvassuk a „mondatokat”: rendszerint többféleképpen is érthetők, mivel az egyes szavak mondattani funkciója többféle lehet. Stein egyéb műveiben is követte ezt a gyakorlatot, és később bevallott célja az volt, hogy fokozott koncentrációra készítse az olvasót, ráterelje figyelmét a szavak hangzására és kapcsolataik változatos lehetőségeire. Gertrude Stein, aki diákként a Harvard Egyetemen William James és Hugo Münsterberg figyelemkifáradásra, elterelt figyelemre és a koncentráció határaitól való pszichológiai kísérleteiben vett részt, szándékosan használta a nyelvi tudatosság ébrentartásának szokatlan eszközeit. Szóban nehezebb a szavak többféle mondattani funkciójának játékát fenntartani, mivel az intonáció akaratlanul is értelmez. A magyar történelem híres kétértelmű mondata, János kalocsai érsek tanácsa arra vonatkozólag, hogy megöljék-e Gertrúd királynét, szintén csak írásban érvényesül igazán.⁶ Gertrude Stein nem törődött azzal, hogy utalásai érthetőek legyenek, bár sokszor megfejthetők élményeinek és gondolkodásmódjának ismeretében.

A *Négy szent, három felvonásban (Four Saints in Three Acts)* című, igen rendhagyó operalibrettójában, amelyhez Virgil Thomson komponálta a zenét, található a sokszor idézett néhány sor, amelynek csak hangulata követhető:

„Pigeons on the grass alas.

Pigeons on the grass alas.

Short longer grass short longer longer shorter yellow grass.

Pigeons large pigeons on the shorter longer yellow grass alas

pigeons on the grass.

If they were not pigeons what were they.”

⁵ A példák lefordíthatatlanok, mert az angol szöveg nehézsége legtöbbször hangzásból eredő asszociációkból következik.

⁶ „A királynét megölni nem kell félnetek jó lesz ha mindnyájan beleegyeztek en nem ellenzem.” A példa csak látszólag végtelen: Gertrude Stein központosítás nélküli mondatai gyakran többértelműek.

A szöveg így folytatódik tovább: a fűvön totyogó kövér galambok fölött megjelenik a magasban repülő szarka képe, amely nem tud sírni-kiáltani, „*a magpie in the sky on the sky can not cry*”, csak lent, a fűben lépkedő galambok „*the pigeon on the grass alas can alas*” és az egész jelenet egy kétsoros név-variációval fejeződik be, amelyhez az író egy alliteráló igét illeszt:

„*Let Lucy Lily Lily Lucy let Lucy Lucy Lily Lily Lily Lily . . .*”. A szöveg zenei hangzású, de nem érthető. Azt azonban megtudjuk egy későbbi könyvéből, hogy volt egy Lucy Lily Lamont nevű ismerőse: nyilván megragadta az alliteráló név.⁷ Ketten is fordítottak magyarra ebből a „galamb-siratóból” de egyik fordító sem tudta megállni, hogy legalább valamennyire ne értelmezze a szöveget. Tótfalusi István értelmezésével kissé komorabbá és keményebb hangzásúvá tette:

„Gerlék a gyepen jaj nekem.
Gerlék a gyepen jaj nekem.
Kurta hosszú gyepen kurta hosszú hosszú kurta sárga gyepen.
Gerlék kövér gerlék kurta hosszú sárga gyepen. . .
Ha nem volnának gerlék, mik volnának. . .
Légy Lucy Lily Lucy. . .”⁸

Végh György fordítása zeneibb és játékosabb, jobban érti, hogy a lány hangzás a fontos:

„Jaj galambok a fűvön külön külön
Jaj galambok a fűvön külön külön
Csöpp nagy nagy csöpp nagy nagy, nagy nagy, csöpp csöpp
Sárga fű galambok kövér galambok. . .
Ha nem volna mind galamb volna. . .
Jöjj Lucy Lily Lily Lucy. . .”⁹

Weöres Sándor gyermekversein felnőtt magyar gyermekek is ott lehettek volna, amikor a chicagói operából kitudult a közönség a *Négy szent, három felvonásban* előadása után: gyerekek ugráltak a gyepen és kórusban kántáltak:

”Pigeons on the grass alas
Pigeons on the grass alas. . .”

*

Ehhez a játékosághoz Gertrude Stein egy nagy kísérleti regény megszenvedett erőfeszítése után jutott el. Monumentális regényben kívánta bemutatni az amerikaivá válás folyamatát: ez volt *The Making of Americans* megírásának elsődleges indítéka. A címet *Az amerikaiak nevelésének* fordították¹⁰, de az alcím ismeretében (*being a history of a family's progress*) és a regény alapján inkább „Az amerikaiak születése” vagy „Az

⁷ *Wars I Have Seen*. London, (1945).

⁸ VAJDA M. (szerk.): *Észak-amerikai költők antológiája*. Budapest, 1966, 180.

⁹ Világirodalmi Figyelő V (1959), 2, 230.

¹⁰ *Alice B. Toklas önéletrajza*.

amerikaiak boldogulása” lehetne a magyar cím: arról szól, hogyan boldogulnak a bevándorlócsaládok Amerikában.

A XIX. század végén az amerikai irodalomban felmerült az az igény, hogy „az amerikai élményt” egyetlen, a világirodalom legjobb alkotásaival azonos szinten levő műben örökítsék meg a regényírók. Bár összetéveszthetetlenül amerikai élmények alapján számos regény született, az egészet felölelő „Nagy Amerikai Regény” megírására a századfordulón még egy író sem vállalkozott. Költészetben, egész életművével Walt Whitman közelítette meg leginkább a célt. Ő azonban, hogy minél több jelenséget öleljen föl, gyakran leltárszerű felsorolásokba bocsátkozott. Henry James eszményi helyzetben lett volna egy ilyen mű megírásához, mivel amerikai volt, aki áttelepült Angliába: megvolt hozzá az eredeti élménye és a távolság. De Jamest jobban érdekelt az amerikai és európai típusok és életforma ütközésének ábrázolása. Módszere, a „szuggesztív válogatás” feltétlenül alkalmas lett volna a lényeges jelenségek megragadására. Vitája H. G. Wells-szel azt mutatja, hogy a panoramikus teljességnél (*value by saturation*) többre tartotta a jelentős epizódok köré csoportosított ábrázolást.¹¹ Mindkét módszernek megvoltak a követői az amerikai regényirodalomban. F. Scott Fitzgerald James módszerét alkalmazta, de kevesebb formai újítással, mint James élete vége felé. Dreiser az *Amerikai tragédiában* jellegzetes hőst választott az amerikai álom csődjének bemutatására, de az amerikai élet számos részletének leírásával inkább a wellsi modellt követte. Dos Passosé a legtudatosabb kísérlet az amerikai életforma és amerikai élmények egy regényben való ábrázolására. A *Manhattani kalauz (Manhattan Transfer)* a sikerültebb munka, bár főleg New York-iakról szól. Az *USA-trilógia* többfajta élményt, típust, tájat ölel föl, de elnagyoltabb. Dos Passost más tekintetben is együtt kell említenünk Gertrude Steinnel: ő is stílus- és formaújító. Nyelvi újításai közül a leggyakoribb az összetétel útján képzett hosszú szavak használata, a jelző és a jelzett szó egybeírása. Ennek is van művészi funkciója. Az egybeírt szavak gyorsítják, lélettől lüktetővé teszik a regényt, de a fogás gyakori alkalmazása során veszít eredetiségéből.

Az *Amerikai tragédia*, *A nagy Gatsby* és a *Manhattani kalauz* mind 1925-ben jelent meg, az amerikai irodalom „arany évében”. A *The Making of Americanist* is 1925-ben adták ki, de az egybeesés véletlen: Stein regénye minden tekintetben korábbi korszakhoz tartozik. A szerző szerint 1906 és 1908 között készült, de bizonyítékok szólnak amellett, hogy jóval korábban kezdte és összesen kilenc évig írta.¹² Lényeges tudnunk, hogy 1908 után is dolgozott a regényen, amikor érdeklődése a kubizmus felé fordult; már belefáradt a William James hatására folytatott pszichologizáló jellem- és típusvizsgálatokba, és ki akarta próbálni a „szókubizmust”.

A regény sok tekintetben a XIX. századot tükrözi, olykor visszapillant még a XVIII. századra is. Főleg az első fejezetekben kifejtett társadalmi és erkölcsi értékrend XIX. századi. Az utolsó két fejezet majdnem teljesen időtlen. A XVIII. századi vonások az író stílusában mutatkoznak és abban, ahogyan a regénybe belépve megszólítja az olvasót, mint a korai angol regényben vagy korai viktoriánus írónál, pl. Ch. Brontë-nál látjuk. A

¹¹ HENRY JAMES 1914. március 19-én és április 2-án írt cikket a Times Literary Supplementben *The Younger Generation* címmel. Ebben Arnold Bennett és H. G. Wells panoramikus, aprólékosan realista ábrázolásmódjával szemben a tipikus, szuggesztív részletek kiválasztását és ábrázolását ajánlja.

¹² R. BRIDGMAN: *Gertrude Stein in Pieces*. New York, 1970, 59.

késő viktoriánusok közül főleg George Eliottal mutat rokonságot.¹³ Mindezek eredményeképpen az olvasó kényelmetlenül tudatában van az archaikus stílus és az anakronisztikus eszmék, valamint a modern kifejezőmódra való fokozatos törekvés feszültségének, amely az íróból is kitör néha személyes vallomások formájában. Bár Stein többször leszögezte, hogy a nagy író mindig „kortárs”, megvolt benne a nosztalgia a békés, szinte a jeffersoni demokrácia eszményére jellemző vidéki, idilli élet után. A technikai civilizációtól való idegenkedést hosszan megőrizte, csak 1935-ös amerikai útja során bővülte el a felgyorsult élettempó, a közlekedés sebessége. Konzervativizmusa erkölcsi téren is nyilvánvaló. Bár ő maga nyíltan hagyományellenes életmódot folytatott, ez műveiben – a Nagy Regényben is – olyan burkoltan jelenik meg, hogy még gyanútlan viktoriánus nőolvasók érzékenységét sem sértette volna vele. A hagyományokhoz való ragaszkodása, amely együtt található benne a minden új iránti érdeklődéssel, megmentette attól, hogy teljesen feladja a valóság ábrázolásának igényét. A kubizmust nemcsak elfogadta, de védelmezője és magyarázója is volt. A kubizmus hanyatlása után a modernista festészeti iskolákat viszont azzal vetette el, hogy absztraktak, s szerinte „abban a pillanatban, ha a művészet absztrakt lesz, pornográfiává válik”.¹⁴ Stein leszögezte, hogy a kubisták is és ő is mindig a való világ tárgyaiból és jelenségeiből indulnak ki; nem lehet absztrakt gondolatokat illusztrálva alkotni.

*

Gertrude Stein azzal az elgondolással kezdett a *The Making of Americans* írásához, hogy nagyszabású műben örökíti meg a legjellegzetesebb amerikai élményt. Ez a bevándorlás élménye s az azt követő beilleszkedésé, amelyet minden amerikai család átélt egyszer, kivéve az indián őslakosságot, melynek bevándorlás-élménye már elhomályosult. A nemzedéki ellentéteket Amerikában az is fokozza, hogy az első nemzedék még a megmaradásért küzd; a második már rendszerint tanul, boldogul, esetleg meg is gazdagszik; a harmadik nemzedék pedig viszonylagos jólétben és gondtalanságban élve unja az ősök nehéz életéről szóló történeteket, és külső nehézségek híján belső konfliktusokat keres. Stein ezt a legalapvetőbb amerikai élményt jól ismerte és teljes hitelességgel írta le az első fejezetekben, majd vissza-visszatért hozzá a regény folyamán. Stein büszke volt amerikaiságára: „Mindig ritka kiváltságnak tekintettem azt, hogy amerikai vagyok, valódi amerikai, méghozzá olyan, aki mindössze hatvan év alatt tett szert erre a hagyományra.”¹⁵ A regény kezdetén tett vallomását akkor írta le, amikor alig néhány éve volt távol Amerikától, de csak negyedszázad után látogatta meg újra hazáját néhány hónapra. Erre is volt elmélete: Amerika a múlt században fiatal ország volt, lendületesen fejlődött. Megteremtette a modern ipari civilizációt s az ezzel járó életformát. Ma, amikor Európa ebben követi, Amerika, a modern világ megteremtője, „öreg ország”, s ezért érzéketlen a modern művészet iránt. A művészek a XX. században csak Európában lehet modern művészetet alkotnia, mert Európa dinamikusabb.¹⁶

¹³ George Eliot hatását többen említik, pl. BRIDGMAN, *id. mű.*, 12.

¹⁴ L. KATZ–E. BURNS (szerk.): *Gertrude Stein on Picasso*. New York, 1970, 115.

¹⁵ „It has always seemed to me a rare privilege, this, of being an American, a real American, one whose tradition it has taken scarcely sixty years to create.” *The Making of Americans*. (Ezután: *MOA*) London, 1968, 3.

¹⁶ *How Writing is Written*. Kiadta R. B. HAAS. Los Angeles, 1974, 51. és 158.

A regény írásakor Gertrude Stein ismerte a „Nagy Amerikai Regény” fogalmát. 1909-ben, a *Three Lives* viszonylagos sikertelenségével kapcsolatban ezt írta: „Attól félek, sohasem fogom megírni a nagy amerikai regényt.”¹⁷

Mivel Gertrude Stein egyedülállónak érezte az amerikai élményt, erről írva új kifejezőmód alkotására törekedett; s miközben a regényen dolgozott, elsődleges célja, az élmény megörökítése, háttérbe szorult. 1935-ös amerikai útja idején, amikor újra felfedezte hazáját, visszamenőleg olyan szándékokat tulajdonított a regénynek, amelyek ellentmondásosak és valószínűtlenek. Erről szóló előadásai és „Az amerikaiak születésének fokozatos születése”¹⁸ című műhelytanulmánya érdekes, de helyenként úgy hat, mint Poe utólagos magyarázata *A holló* megkomponálásáról.

A regény önéletrajzi indítású: Stein apjának és anyjának német bevándorló ősei telepedtek le a XIX. század első felében Baltimore-ban és New Yorkban, illetve a kaliforniai Oaklandben, ahol Stein a gyermekkorát töltötte. A családnevek és a városok neve megváltozik a regényben, és a családtörténet sem követi a valódi eseményeket. A közvetlen élmények hitelessége azonban kiemelkedő részeket eredményezett. Stein oaklandi gyermekkorának leírása beleillenek Mark Twain *Tom Sawyerébe* vagy *Önéletrajzába*. Hiteles az első fejezetekben a Dehning és a Hersland család anyagi és társadalmi emelkedésének rajza is, amely körülbelül hatvan év történetét öleli fel. A családok gazdagodása az „Aranyozott kor”¹⁹ szellemét idézi, de a városokban, a keleti parton nevelkedett harmadik nemzedék nyugtalan bizonytalansága is hiteles. Az író teljesen azonosítja magát a tollasodó középosztály értékrendjével: a könyv első része a középosztály erényeinek dicsérete. „Vedd tekintetbe olvasó. . . , hogy ez nemcsak egy megszokott regény, amely elszórakoztat cselekményével és párbeszédeivel, hanem egy derék család előbbre jutásának története. . . Megvan bennem az érdeklődés az egyszerű szilárd köznapi középosztálybeli hagyományok iránt, a röghöz tapadt anyagias horizontok iránt, az ismétlődő, köznapi, elég rendes életforma iránt, nincs bennük semmi izgalmas érdekes. . . Igazam van, és tudom, hogy a megfogható középosztály, amely tudatában van annak, hogy milyen, mindig emberi, élő és érdemes. . . s mindig ebből eredt, s aki odafigyel, láthatja, hogy ebből eredt, ami a legjobb a világon és mindig, mindenhol erre van szükségünk.”²⁰ A Párizsban élő Stein testvérek, Leo és Gertrude, akik kényelmes családi örökségükből minden nélkülözhető pénzt modern festményekre költöttek, megvetették a pénzt: nem cél volt számukra, csak eszköz a műpártolásra. De a regényben Gertrude a prosperitásra törő elődöknek állít emléket. Ugyanakkor az amerikai demokracizmust és az amerikai idealizmus egyéb vonásait is hangsúlyozza. A regényből viktoriánus, konzervatív erkölcsi értékrend tűnik ki, de az író már felfigyel rá, mennyi az üres, rossz házasság és válás. A harmadik nemzedék dekadenssé válik.

A regényt többen olvashatatlannak tartották, még Edmund Wilson is, aki pedig Yeats, Rimbaud, Valéry, T. S. Eliot és Joyce társaságában tárgyalta Stein művészetét.²¹ A

¹⁷ Idézi J. R. MELLOW: *Charmed Circle*. New York, 1974, 77.

¹⁸ „The Gradual Making of The Making of Americans”. *Lectures in America*. New York, 1967.

¹⁹ C. D. WARNER–MARK TWAIN: *The Gilded Age*, 1873. Magyarra *Az aranykor* címen fordította Szinnai Tivadar. Budapest, 1957.

²⁰ *MOA*, 33–34.

²¹ E. WILSON: *Axel's Castle*. New York, 1931. ”I confess that I have not read this book all through, and I do not know whether it is possible to do so.” 239.

„cselekményt” csak mesterségesen lehet kiemelni a szövegből, s egy idő múlva már így sem sikerül. Hibát követ el – s erre Stein is figyelmeztet –, aki a hagyományos regény szemszögéből próbálja megközelíteni könyvét. A mű fejlődése során laboratóriumi kísérletté válik a különböző embertípusok jellegzetességeinek, belső világának ábrázolására. Eleinte Stein az amerikaivá válás tüneteivel kapcsolatban a tipikus amerikai vonásokat hangsúlyozza, de már itt is leszögezi, hogy két emberi alaptípus van, a „támadó” és az „ellenálló”. Julia Dehning például „támadó” típus, az önelégült „nyers uralkodó amerikai lány típusa. . . csiszolatlan szűz biztonságos függetlenségében, nyers, fiatal, okos, energikus, mohó.”²² Ezután fokozatosan egyre többet foglalkozik a típusok varációival és általános emberi tulajdonságokkal. A szereplők száma szaporodik: a két család tagjain kívül megjelennek mindazok, akikkel érintkezésbe kerülnek (barátok, ismerősök, alkalmazottak), sőt, ezek barátai és ismerősei is. Mindezeket Stein megpróbálja beilleszteni jellem-tipológiájába. Az írónak jó szolgálatot tett memóriája: mind párbeszédei és leírásai, mind személyes megjegyzései kivételes megfigyelő képességéről tanúskodnak. A regény tele van élő amerikai nyelvi fordulatokkal. A XIX. század általában alacsonyabb irodalmi szintű tájirodalma után Stein az első, aki az élő köznapi nyelvet emelte irodalmi rangra, s utána csak évtizedek múlva vált általánossá ez a gyakorlat. Hiteles beszélgetésfoszlányok, anekdoták, amerikai szólások szövik át az „értekezéseket”. Az író gyermekkorától odafigyelt az emberek beszédére: hogy mit mondtak és hogyan.

Sem a leírások, sem az értekezések nem hasonlítanak a másfél évtizeddel később megjelenő *Ulysses* tudatfolyamához. A tudatfolyam (*stream* vagy *flow of consciousness*) kifejezést William James pragmatista filozófus, Stein tanára használta először az 1890-es években, de szinte azonnal módosította „gondolatfolyam”-ra (*stream of thought*), amelyben megvan az a tudatos kontroll, amely a tudat szabadon áradó folyamát ellenőrzi. Természetesen ez is illúzió, hiszen Joyce „tudatfolyama” is gondosan megtervezett gondolatáramlás, de célja az ösztönös asszociációk rögzítése Stein célja más volt: a saját tudatában lezajló megismerési folyamatot kívánta rögzíteni, ahogyan egy-egy jellemet fokozatosan megismert, míg végre úgy érezte, hogy teljesen ismeri. Mint visszatekintve bevallotta, legnagyobb nehézsége abból eredt, hogy az ő megismerése folyamat volt, de a megfogalmazásban a mondat már a megismerés végleges eredményét tükrözte. Kétségbeesett erőfeszítéseket tett, hogy magát a megismerési folyamatot rögzítse a jellemekről-típusokról. Tagadta, s nyilvánvalóan joggal, hogy írásának jellege azonos lenne azzal az öntudatlan, „automatikus” írással, amellyel egyetemi hallgató korában kísérletezett. Stein, a kortársak tanúsága szerint, sosem volt képes elérni az automatikus írás ösztönöségét, mindig jelen volt tudata kontrollja. Stein egyik hőse mondja is magáról: „Én mindig gondolkodom. Nem tudom, hogyan lehet ezt megállítani.”²³ Gertrude Stein azonban azt is tagadta, hogy asszociatív módon ír. Ezt nem fogadhatjuk el: írásaiból nyilvánvaló mind a nyelvi, mind a gondolati asszociációk jelenléte.

A megismerési folyamat rögzítésének egyik megoldását Stein a folyamatos igealakok alkalmazásában vélte megjelenni. Ezzel azonban csak mesterkeltté és való-

²² Julia is an example of “crude domineering American girlhood. . . a crude virgin and she is safe in her freedom, harsh, young bright vigorous ardent.” *MOA*, 15.

²³ *Things As They Are*. Pawlet, 1951, 16.

szerütlenné tette a stílusát. Bár joggal szenvedett az „igeidők börtönében”, s Bergson elméleteivel is foglalkozott, a múlt, jelen és jövő folyamatos alakban való használata sem bizonyult elfogadható megoldásnak.²⁴

A 925 oldalas regényből, 72 ívből, körülbelül 60 ív filozofáló meditáció. A családi „saga”, amely szaggatottan közbeiktatva jelenik meg, az egész műnek csak töredéke, s ezen belül is sok az ismétlés. Stein ugyan tagadta, hogy könyvében ismétlések lennének, de a csekély változtatások a megközelítésben egy idő után nem adnak hozzá a szereplők megismeréséhez: nincs akkora jelentőségük, mint a szerző gondolta. A szereplőket olykor jellemző epizódokkal jeleníti meg. Ilyen például a haragos kislány, aki elhanyagoltnak érzi magát, ezért azzal fenyegetőzik, hogy a sárba dobja az esernyőjét – és végül megteszi. Ezek az „esettanulmányok” üdítő oázisok a regényben, de az író az említett epizódot is háromszor ismétli meg csekély változtatással.

Írás közben a regény egyre inkább elburjázott. Amikor Stein érdeklődését a jellemtípusok kezdtek lekötni, két egységen belül igyekezett őket megragadni: egy bekezdésben, később pedig egyetlen mondatban. Mivel azzal a nehézséggel küzdött, hogyan közölhetné egyidejűleg a folyamatot és eredményét, mindkét egység egyre hosszabb lett, míg végül kétoldalas bekezdésekkel és 25–30 soros mondatokkal is találkozunk. Ebben is William James hatása érezhető, aki pszichológiai alapművében hasonló gondokkal küzdött: nyelvtanunk az arisztotelészi logikára épül, az ok-okozat összefüggésére és a lineáris időre. A valódi világ az összes létezők és események összessége: ennek felfogására viszont nincs érzékszervünk vagy képességünk.²⁵ Stein nemcsak felfogni, hanem kifejezni is kívánta ezt a komplexitást, azon a William James által felismert egyetlen módon, amelynek csődjét maga James is látta: „az érzékelt valóság visszadásának egyetlen módja az alany-állítmány-tárgy sorok végtelen egymásutánja.”²⁶ Valójában ez a fajta kifejezőmód eltér az ok-okozat logikától, s az amerikai gondolkodásra, annak nyelvi kifejezésére igen jellemző: az „és” kötőszóval összekapcsolt mellérendelő szerkezetek nem keresik az európai nyelvi logika számára változatlanul fontos összefüggéseket, hanem pragmatista módon, szinte „kommentár nélkül” közlik a világ jelenségeit. Gertrude Steinnek erre a regényére és későbbi írásaira is jellemző ez a megoldás.

1935-ben, utólagos magyarázataiban az író homályosan a bioritmusra is utalt a meghosszabbodott, sokszorosan összetett mondatokkal kapcsolatban, amelyek a bekezdés funkcióját vették föl: egy-egy gondolategység lezárását ponttal (a vesszők és egyéb írásjelek alkalmazását kerülte), a lélegzetvétel szükségességével kötötte össze.²⁷ Ugyanakkor érezte a kísérlet csődjét is, bár ritkán vallotta be nyíltan. Mint mondta, a bekezdés, illetve a mondat egyensúlya helyett hosszú mondataiban időnként sikerült valami harmadik fajta egyensúlyt elérnie, de észrevette, hogy ez zsákutca, mert nem valódi eredmény az, hogy a kétféleség változatossága helyett csak egyfélélt alkalmaz: ezzel

²⁴ Egy példa: "Every one is always knowing the reason why they themselves are failing in succeeding."

²⁵ W. JAMES: *Principles of Psychology*. 1890, I. köt. 121.

²⁶ W. JAMES: "The only way I can convey my perceptual reality is to string together an infinitely long series of subject-verb-object units (this happened and this and this)..." Idézi N. WEINSTEIN: *Gertrude Stein and the Literature of Modern Consciousness*. New York, 1970, 41. Az amerikai nyelvi gondolkodásbeli logika e sajátosságára szóbeli közlésben Deme László hívta fel a figyelmemet.

²⁷ *Lectures in America*. "Poetry and Grammar", 221.

egyhangúbbá teszi stílusát.²⁸ A regény egyetlen pontján maga is bevallja, hogy belefáradt kísérletébe és szinte megértésért esdekel.²⁹

Az értekezésekkel és ismétlésekkel felduzzasztott regény – amely egyben ennek a kísérleti regénynek a műhelytanulmánya is – megtanította az író a művészi tömörítés értékére, amelyet ebben a műben, első nagyszabású kísérletében, még nem tudott megoldani. Bár ismétlésekkel később is találkozunk, ezek főleg előadásaiiban fordulnak elő, nyilvánvalóan didaktikus célzattal. A „Nagy Regény” módszerében valószínűleg korábbi tudományos kísérletei és azok publikálásának módja is befolyásolta még: a kísérletek leírásánál szükséges az egész folyamat rögzítése, nem csupán a végeredmény közlése.

Gertrude Stein kijelentései arról, hogy műveiben a „szókubizmust” valósította meg, nem igazolhatók. Középről ismerte a kubistákat, és valószínűleg helyesen látta, hogy nem absztrakt gondolatok képi illusztrálására törekedtek, hanem mindig a való világból indultak ki, azt törték össze, bontották elemeire és geometriai vetületeire. A festmények azonban egyszeri látványként fogadhatók be, hatnak a formákkal és színekkel is. Az írott, nyomtatott művektől ezt nem várhatjuk: ezek „harmadik dimenziója” az idő, az alkotás és befogadás lineáris ideje. Csak a modern regényben összetördelt „belső idő”, a cselekmény idejével való tudatos manipulálás törte meg az idő linearitását: ebből azonban Stein regényében nem sokat látunk. Az egyetlen, amit elér – a közbeiktatott értekezések révén –, hogy lelassítja a „belső idő” haladását. Közelebb jár az igazsághoz az író, amikor utólag a filmtechnikával hasonlítja össze azt, ami korai írásaiban, a *Three Lives*ban és a *The Making of Americans*ben történt, de az összehasonlításból eredő konklúzióink éppen az ellentéte annak, mint amire Gertrude Stein jutott. „Azt tettem, amit a film, a megállapítások folyamatos sorát arról, hogy milyen egy-egy személy, míg a sok egyé áll össze. . .”³⁰ Éppen a film lényege, az a dinamizmus, amely a sok, egymástól alig eltérő filmkocka pergetésével idézi elő az egységet, a mozgást, hiányzik Stein művéből. A lelassított visszajátszás áll hozzá közelebb, vagy a festészeti példánál maradva, nem a kubizmus, hanem a pointilizmus, ahol a bekezdések, illetve mondatok ecsetvonásai és pontjai végül képpé állnak össze – némi távolságból szemlélve –, de a családi csoportkép színekben szegény és merev.

Amerikai előadókörútja során Stein elragadtatva szemlélte a gazdasági válságból kilábaló Amerika életének dinamizmusát, és nagy regényét utólag azért tartotta jellegzetesen amerikainak, mert ezt a tulajdonságot vélte alapvető vonásának. Mint mondta, egy adott idő folyamatos mozgással való kitöltése az amerikai élet legjellemzőbb vonása, s ezt próbálta megvalósítani a *The Making of Americans*ben.³¹ Eltekintve attól, hogy a regény mindenképpen vontatott, s ő maga is a családok életének „lassú haladásáról” beszélt a

²⁸ *Id. mű*, 224. l.

²⁹ “. . . so my reader arm yourself in every kind of way to be patient and to be eager. . . And so listen while I tell you all about us, and wait while I hasten slowly forwards, and love, please, this history of this decent family’s progress.” *MOA*, 33.

³⁰ “In *The Making of Americans*. . . I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous Succession of the statement of what a person was until I had not many things but one thing. . .” *Lectures in America*, 177.

³¹ “A space of time is a natural thing for an American to always have inside them as something in which they are continually moving. . . and my first real effort to express this thing began in writing *The Making of Americans*.” *Lectures in America*, 160.

könyvben, anakronisztikus a XIX. századi Amerika életét ábrázoló műbe visszavetíteni az 1930-as évek felgyorsult mozgását. Még ugyanebben az évben, egy másik előadásban újabb ellentmondásba keveredett: a statikusságot erénnyé emelte, amikor az eszményi ábrázolásmód kívánalmait összegezte. „1. A művész elsődleges feladata, hogy izgalmas legyen. 2. Az a regény, amely azt mondja el, hogy mi történik, senkit sem érdekel. Jellemző, hogy a *The Making of Americans*ben, Proustnál és az *Ulysses*ben nem sok történik. 3. A *Négy szentet* olyan statikusan írtam meg, ahogyan csak tudtam”.³² Az író itt is a megfogalmazás nehézségével küzd. Lényeges az a megérzés, hogy kétszáz éves fejlődés hagyományos regénycselekményei után a műfaj megújulásra, a modern kor hathatósabb kifejezésére érett, s felismerte, hogy Proust, ő maga és Joyce (hogy időrendben haladjunk) ezt az újat igyekezett különböző módon megvalósítani. Bár nem fejtette ki, s talán nem is volt elég távlata ahhoz, hogy tudatában legyen ennek, mindhárom kísérlet, főleg a sajátja, Bergsonnak a tudatról és az időről szóló elméleteihez kapcsolódik. Proust és Stein a múlthoz kötődik – Proust mesterien – s csak Joyce-nak sikerült elérnie a Gertrude Stein által annyira fontosnak tartott kortársi egyidejűséget, a mítosz felidézésével pedig az általános érvényűséget. Gertrude Stein csődbe jutott „Nagy Amerikai Regény”-ével, mivel túlságosan sok mindent akart egyszerre megoldani benne. Így a regény csupán a kísérletezés dokumentuma maradt.

A nyelv megújítására tett kísérletei közeli rokonságot mutatnak Whitmanéval, főleg azokkal az elvekkal, amelyeket Walt Whitman élete végén fejtett ki *A Backward Glance O'er Travel'd Roads* (1888) és *American Primer* (1903-ban adták ki) című műveiben. Mindketten tudatában voltak a szavak mágiájának, lázadtak a „könyvszagú nyelvtan” és az elhasznált szavak ellen; le akarták meteleníteni a szavakat a megszokott asszociációktól és konnotációktól, és új tartalommal tölteni meg őket, úgy írni, mintha előttük még senki sem írt volna. Mindketten úgy érezték, hogy az amerikai nyelv rendkívül dinamikus, az amerikanizmusok és a szleng újfajta nyelvhasználatot tesz lehetővé. Stein tudatosan elődjének tekintette Whitman nyelvi kísérleteiben.³³

The Making of Americans a „Nagy Amerikai Regény” ismérvei közül megvalósítja az „amerikaiságot” témaválasztásában és a kortársi beszélt amerikai nyelv merész használatában. „Nagy” abban az értelemben, hogy monumentális terjedelmű, de az egyszerű kísérlet ennek a módszernek a csődjét bizonyította. Regénynek alig nevezhető, mert majdnem hagyományos kezdet után állandóan váltogatja a szempontokat, a jellemzés technikáját és a kifejezésmódot. Gertrude Stein legjelentősebb teljesítményét későbbi műveivel és irodalomelméleti megnyilatkozásaival érte el: a hagyományos műfajok és kifejezésmódok tagadásával az angol nyelv művészi használatának új lehetőségeire ébresztette rá az írókat.

³² *How Writing is Written*, 157–158.

³³ Gertrude Stein számos írásában foglalkozott a nyelvhasználat megújításának elméletével. Ezek közül a legérdekesebb – amelynek értékelése külön tanulmányt érdemelve – a „Poetry and Grammar”, a *Lectures in America* című kötetben. – Whitmanról többször írt elismerően. „In the Twentieth Century you feel like movement. The Nineteenth Century didn't feel that way. The element of movement was not the predominating thing that they felt. . . . You see it first in Walt Whitman. He was the beginning of the movement.” *How Writing is Written*, 153.

Messiásvárás és ironikus „eljövetel” a mai amerikai regényben

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

„Talán nem mind arra várunk, arra vágyunk, hogy valaki kivezessen bennünket a pusztából?”¹ Ezekkel a szavakkal Billy Brown olyan alaphelyzetet jellemez – Warren Miller *Looking for the General (A tábornok nyomában)* című regényében –, melyet a művi világokban ábrázolt képletes szituációk egész sorával példáz az elmúlt másfél évtized amerikai regény, s amely, nyílt vagy burkolt, „stabil” vagy „labilis” megvalósulásban², a társadalmi–metafizikai ironia egyik fő forrása ezekben a karikírozó kedvű, fekete hangulatú alkotásokban. Az alaphelyzet tehát: messiásvárás, üzenetvárás, csodavárás az abszurdnak, fenyegetőnek, entropikusnak érzett világban. Várakozás valamilyen csillagközi futarra vagy földi megváltóra, valakire, bárkire, aki tudná, amit az elidegenedett, csodaváró amerikai nem tud, hogy mi miért történik a világegyetemben, a XX. században, a kiismerhetetlenül szövevényes amerikai valóságban; várakozás a XX. században oly sokszor elhantolt amerikai Ádám feltámadásának csodájára, második eljövetelére (ezért szól John Hawkes ironikus parabolaregénye, a *The Beetle Leg* az ő feltámaszthatatlanságáról is).

Ez a messiásvárás a becketti, még inkább a ionescói alaphelyzetet idézi, a Godot-ra váró Vladimir és Estragon helyzetét és az öreg házaspár üzenetvárását *A székek*ben. Az európai abszurd dráma kétségkívül hatott regényíróink legtöbbszörére, az ironikus messiásvárás náluk mégis mást jelent, mint a becketti, ionescói példák esetében. Nem kilátástalan várakozást, mint Beckett-nél: a hatvanas évek amerikai regényében igenis eljön „Godot”, olykor komikus-ironikus „Godot”-k valóságos siserahada nyüzsög a színen, méghozzá a regényformát ugyan több esetben parodizáló, de korántsem az abszurd dráma módján formamegszűntető, hanem – néhány kivételtől eltekintve – éppen hogy eseményel, cselekménnyel túldúsított, gyakran ironikusan-parodisztikusan túldúsított regényekben. Másrészt „Godot”-ink, vagy mondhatjuk, az abszurd messiásai, lehetnek komikusan bizonytalanok, esendők vagy bomlottak, ironikusan hitelvesztettek, de Ionesco szónokával ellentétben nem süketnémák, nagyon is közlésképesek, közléskészek. Igaz, ezek a messiássorsok szarkasztikus elutasító kommentárok, a világmegváltás lehetőségét, konvencionális (vallási és világi) lehetőségeit utasítják el, ám nyíltan vagy burkoltan – esetenként az ironikusan diszkreditált messiáspálya tanulságaként – mindig közvetítenek

¹ WARREN MILLER: *Looking for the General*. New York, Fawcett, 1965, 115.

² WAYNE C. BOOTH: *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974. Az ironia négy típusának említésekor BOOTH terminológiáját használjuk.

valamilyen pozitív üzenetet régi igazságok értelméről az új helyzetekben megélt értelmetlenségben.

Billy Brown olyan próféta, aki még nem lépett színre. Warren Miller regénye inkább azzal a mulatságos tébollyal foglalkozik, amely a tábornokon és követőin, „A Mi Urunk És Űrhajósunk Egyháza”-nak hívein eluralkodik, akik szerint repülő csészealjon jön el „az igazakért” a megváltó „Űrhajós Krisztus”. Billy Brownnal, a rejtőző, fellépésre váró prófétával szemben Malachi Constant világgá kiáltja hírvivői vagy -hozói mivoltát Vonnegut regényében, a *The Sirens of Titan*ben (*A Titán bolygó szirénjei*), csak azt nem tudja, milyen üzenetet vigyen, kitől és kinek. Nemesi címerében a „The Messenger Awaits” szavak ékeskednek: „a hírvívő készen áll”. Neve „hűséges hírvívőt” jelent,³ a keresztpajza pedig a bibliai Malakiás („Malachi” magyarul: Malakiás). Az ótestamentumi próféta az Űr eljövételének előhírnöke, Jahve „útegyengetőjének” mondja magát. A mi Malakiásunk is szeretné valaki útját egyengetni, csak nem tudja, kiét, hogyan, és küldetése ezért, ironikus módon, küldeteskeresés. Az üzenet után, valami végső igazság után futó vonneguti Malakiás a transzcendencia utáni tökéletlen sóvárgás, az amerikai messiásvárás gúnyrajza. Malachi rettenetes megpróbáltatások árán tanulja meg, hogy *létezik* tanítható igazság, de nem a kozmoszban, hanem az emberben keresendő, és az emberi viszonyokra vonatkozik. Eddig, a *tartalmas, emberi* kommunikáció szükségességének felismeréséig, csak a regény végére jut el.

Messiásváró Amerikát, messiásváró nyugati civilizációt (a szatirikusan allegorikus „West Campus” jelentése ugyanis „Western World”) jelenít meg John Barth *Giles Goat-Boy* (*Giles, a kecskefiú*) c. regénye, ahogyan többek között erről szól a *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* (leginkább az *Ambrose anyajegye* és a *Palackposta* c. elbeszélések), valamint a *Chimera* (*Kiméra*) c. Barth-kötet. Ide sorolható Robert Coover *The Origin of the Brunists* (*A brunisták eredete*) c. regénye, de a *The Sirens of Titan* mellett más Vonnegut-művek is, legkivált a *Cat's Cradle* (*Macskabölcső*), melynek elbeszélője, John, Jonah-nak, azaz Jónásnak is nevezi magát. (Arról, hogy a regény miként parodizálja a ninivei küldetést, és hogy a bibliai Jónással létesített komikus párhuzam hogyan szolgálja a vonneguti mondanivalót, másutt⁴ részletesen szóltunk.)

A hír nélküli hírnökök, küldeteskereső küldöttek mellett az újabb keletű amerikai regény olyan önjelölt vagy botcsinálta kurírokban, ironikus prófétákban is bővelkedik, akikben komikusan túlbuzog a küldetéstudat, a messiási öntudat. Tanaikkal vagy a küldetés teljesítésével azonban mindig valami „baj” van: a „tan”, az üdvözítő, világ-megváltó eszme inkább a szatirikus, ironikus elemek halmozására teremt lehetőséget az írónak. Az efféle „messiás” természetesen írói eszköz csupán, és a szatíra fő ereje legtöbbször nem tévedéseik, kudarcaik, prófétai tehetetlenségük ellen irányul, hanem azok révén emberi ostobaságok, társadalmi örültségek ellen – vagy éppenséggel az úgynevezett „fekete humorral”, fekete ironiával van dolgunk, amely az ironikus messiásokkal is a létezés vagy a világegyetem értelmetlenségéről panaszkodik.

³KURT VONNEGUT, JR.: *The Sirens of Titan*. New York, Dell, 1972. 17.

⁴ABÁDI NAGY ZOLTÁN: *Egy amerikai 'fekete humorista': Kurt Vonnegut, Jr.* Filológiai Közlemények XXII (1976), 2, 152–168.

Ironikus messiásaink eszméi, elképzelései tehát általában ambivalensek, többkevesebb negatívum vegyül a megváltó „tan”-ba. A messiás sokszor egyszerűen erkölcstelen szent, s a tanítás: maga az erkölcstelenség – vagy a motivációja erkölcstelen. Ilyen Great Grindle alakja Terry Southern pornóregény-paródiájában, a *Candy*-ben („Candy” az antihősnő neve) vagy F. a kanadai Leonard Cohen *Beautiful Losers* (*Gyönyörű vesztesek*) c. regényében.⁵ Gyakran találkozunk valami esztelen, örült tannal, maga az „üdvözítő” pedig elmebeteg, hibbant messiás. A kettő egyébként nem feltétlenül jár együtt. Alan Harrington Dr. Modestója elmebeteg és örültséget hirdet a *The Revelations of Dr. Modesto*-ban (*Dr. Modesto kinyilatkoztatásai*), míg Vonnegut bomlott megváltója, Mr. Rosewater az *Áldja meg az Isten, Mr. Rosewater*-ben, Amerika legjózanabb gondolkodású polgára, aki egyébként valóban meghibbant, társadalommegváltó módszere pedig járhatatlan, nagyszívű balgatagság. Az úgynevezett „tan” negatívuma lehet továbbá, hogy egyszerűen értelmetlen, mint inBOIL-é Richard Brautigan regényében, az *In Watermelon Sugar*-ben (*Dínnycukorvilág*); hőbortos, téves, mint a rosewateri elképzelés és a tábornok rögeszméje (utóbbi az említett Warren Miller-kötetben) vagy a kis hazugságok vallása, a „bokononizmus”, Vonnegut *Macskabölcsőjében*; romantikus, illuzórikus, mint a McMurphy-féle hadviselés a *Száll a kakukk fészke*-re c. Ken Kesey-műben; ostoba szélhámosság, mint Mrs. Norton népbutítása Coover *The Origin of the Brunists* c. kötetében; vagy közhely, mint a személyisége-sincs Chance kertész-metaphorái Jerzy Kosinski regényében, a *Being There*-ben (*Létkérdés*).

Térjünk most vissza az „eljövetel”-ről, az ironikus messiásokról a messiásváró közösségre, hiszen maga a csodavárás is irónia forrása.

„Várákozás és vágyakozás” (Billy Brown szavai) határozza meg ezeket a regényvilágokat, mert az 50-es, 60-as években az atombombával, koreai háborúval, vietnami háborúval, Jack Rubykkal, polgárjogi problémákkal terhelt Amerikát, a jobbik Amerikáját is ez jellemezte. A *The Magic Christian* c. Terry Southern regény (*A csodahivő*) „különös, nyugtalanul fürkésző-kutató” tekintetű amerikaiaktól népes utca képével zárul.⁶ A kép – Amerika utcája – az amerikai sikermítoszok osztoztatott southerni fricskák közé is sorolható; David Riesman „kívülről irányított” típusának komikus megjelenítését is láthatjuk benne, mint Walker Percy *The Last Gentleman*-jében (*Az utolsó gentleman*) vagy mint magában az ironikus messiásvárásban is, bizonyos vonatkozásban; elsősorban mégis ezt a kérdést látjuk a fürkésző szemekben: lehetséges-e megváltás az entropikus világban? A kérdés, melyet Southern egy nemzet arcáról leolvas, a legkomolyabban foglalkoztatja az amerikai regényírókat, s talán éppen ezért nevezi ki, veti el a társadalmi-metafizikai csodavárást.

S mert a csodavárás ekkora arányú (nemzeti mérvű), a messiásvárás a legenyhébb komikus túlzástól is a tömeghisztéria méreteit ölti a regényekben. A tömeghisztéria pedig, a dolog természetéből adódóan, a nemzeti hiszékenység és együgyűség komikus víziójával társul, mint Coovernél, Kosinskinál, Warren Millernél, Vonnegutnál, de Barth-nál és Donald Barthelme-nél is. Barth arról tudósít a *Giles Goat-Boy*-ban, hogy a világ előre, a

⁵ LEONARD COHEN olyan jól ismert Amerikában, hogy amerikai kritikusok is gyakran együtt tárgyalják USA-beliéssel. Pl.: MAX F. SCHULTZ: *Black Humor Fiction of the Sixties*. Athens, Ohio University Press, 1973.

⁶ TERRY SOUTHERN: *The Magic Christian*. New York, Random House, 1960, 148.

Nagy Tanítómaster eljövételének hírére ünneplőbe öltözött.⁷ Miller Billy Brownja ezt írja: „Mindnyájan üzenetre várunk. A telefon! Valaki az ajtónál! Lysenko a vetőmagcsodával. Teller papa a kobalt micsodával.”⁸

A nemzeti méretűvé váló csodaőrületben esik aztán áldozatul a messiásváró közösség a Giovanni Bruno-féle féleszűeknek, az Ely-(-Illés!) Collins- és Eleanor Norton-féle evangelista és okkultista fanatikuskoknak – a transzcendenciával kapcsolatos humbugnak, ahogyan ez Coover regényében történik (*The Origin of the Brunists*). A mai amerikai regény szerint a legnagyobb értelmetlenség az értelmetlen világban: a transzcendentális üzenetvárás. Ilyenkor mártja vitriolba a tollát Coover és Vonnegut. Coover West Condon-i (West Condon = a „West”, a Nyugat) csodaéhes jámbor lelkei olyan tökéletesen hiszik, hogy a bányaszerencsétlenség után és nyomán Ely Collins (ünnepelet prédikátoruk) maga lesz az élő kinyilatkoztatás (ha a bányamentők élve felszínre hozzák), hogy „látomásaival” az előbb csak betegesen érzékeny, majd elmebeteg, de kezdettől kissé ütődött Bruno az orránál fogva vezetheti az egész közösséget. Végeredményben a második Coover-regénynek, a *The Universal Baseball Association (Baseball világszövetség)* c. komikus ontológiának is témája ez is: a kozmosz nem üzen. Erről szól a fentebb emlegetett vonneguti Malakiás-történet is a *The Sirens of Titan*ben: Isten, aki kiválassza, felkenje, elhívja Malakiást – nem létezik; Rumfoord, a regény vallásalapító istene („A Közömbös Isten Egyháza”), amerikai arisztokrata, aki úrbaleset következtében hullámjelenségként létezik, örökös csillagközi állapotban. Rumfoordról azonban, aki eleinte istennek képzelet magát, kiderül, hogy a távoli bolygó, Tralfamadore bábuja. Tralfamadore viszont robotlányek gépcivilizációja.

Az eddigiekben előadtunk néhány gondolatot annak megmutatására, mennyiben *ironikus* a mai amerikai regényben a messianizmus-téma. Ugyanakkor eleddig nem ejtettünk szót arról, miért nevezhetők ironikus messiásaink *messiásoknak*? A kérdés már csak azért is figyelmet érdemel, mert ami információelméleti tükörben „entrópiá”-nak tetszik, az – eliotti jelképrendszerben gondolkodva – lehet „puszta ország”, s aki nekünk „messiás”, az lehet – vethetné ellen valaki – ironikus „Grál-lovag”.

A *Beyond the Waste Land* című kitűnő monográfia puszta léte kellően indokolja a kérdés felvetését. Raymond M. Olderman, a hatvanas évek amerikai regényéről szólva, megkülönböztet aktív Grál-lovagokat (Kesey McMurphyje; Stanley Elkin Feldmanja az *A Bad Man*ben – a cím Rossz embert jelent; Barth Giles nevű kecskefiúja; Joseph Heller Yossarianja *A 22-es csapdájában*) és passzív lovagokat, „az absztrakt fenyegetés”⁹ „puszta országának” Grál-lovagjait (ilyenek szerepelnek Thomas Pynchon regényeiben); majd, „kifelé a pusztából” címmel Vonnegut és Peter S. Beagle elemzéssel zárja könyvét. Mindez kritikai szempontból indokolt, a puszta-ország-képletbe, annak jelképrendszerébe belefér, a nyolc szerző nemügen tiltakozhat (számukat szaporíthatná is Olderman).

A magunk részéről az információelmélet tükrében vizsgáljuk a mai amerikai regényt, mert belefér a puszta-ország-képlet, s még sok minden, amire a puszta-ország jelképrendszer nem alkalmazható. (Ezzel a kérdéssel másutt foglalkozunk.) A *messiás-*

⁷ JOHN BARTH: *Giles Goat-Boy*. New York, Fawcett, 1967, 227.

⁸ *Looking for the General*, 35.

⁹ RAYMOND M. OLDERMAN: *Beyond the Waste Land*. New Haven and London, Yale University Press, 1972, 33.

metaforát, pontosabban: a krisztusi messiás-mintát pedig azért alkalmazzuk, mert – nyíltabban vagy burkoltabban – maguk a regényírók élnek vele, ironikusan és az abszurdnak érzett léthelyzet világi összefüggéseiben (vallási tartalommal vagy a vallásra vonatkoztatva csakis parodisztikus céllal, az egyetlen Walker Percy-t kivéve).

A regényíró (s ez éppúgy szól a messiás-minta, mint a Grál-minta mellett és fordítva) gyakran kettős játékot folytat. (Sőt, esetenként háromszoros játékot, hiszen Hawkes említett művében, a *The Beetle Legben*, a gátcsuszamláskor betemetett Mulge Lampson alakjában, ebben az egyetlen figurában, a halászkirály, a keresztény messiás és az amerikai Ádám nyugszik együtt a vízduzzasztógátban.) Említsünk két példát az Olderman-könyvben tárgyaltak közül: Keseyt és Barth-t.

A *Száll a kakukk fészke*re jelképiségében a halászkirándulás középponti helyet foglal el, a Főnök a halász indiánok közül való stb. Ugyanakkor, amint erről magától Oldermantól is értesülünk, McMurphynek tizenkét tanítványa van (a kiránduláson); McMurphy megfeszítetik, s amit követői kapnak tőle, nem kevesebb, mint tulajdon teste és vére;¹⁰ a Főnök pedig éppannyira a „megváltott” ember(iség), amennyire meggyógyult halászkirály. Valamivel kevésbé meggyőző Olderman Barth kecskefiújának Grál-szerepével kapcsolatban. Hogy Giles ironikus átalakulás révén Grál-lovagból Halászkirály lesz¹¹ – szellemes megállapítás. Mégis szívesebben hisszük ez esetben azt, amit maga hangoztat, hogy ugyanis a könyv elsősorban a keresztény mitológia ironikus revíziója, ironikus új testamentum a modern időknek (a regény alcíme: „Revised New Syllabus”), ironikus-parabolisztikus tanítás a taníthatatlanságról egy zűrzavarrá bonyolódott világban.

Tizenhét szerzőről döntöttünk úgy, hogy az ironikus messianizmus témakörébe vágó művet vagy műveket írt: Elliott Baker, J. Barth, D. Barthelme, P. S. Beagle, R. Brautigan, L. Cohen, R. Coover, A. Harrington, J. Hawkes, K. Kesey, J. Kosinski, W. Miller, W. Percy, T. Pynchon, T. Southern, Ronald Sukenick és K. Vonnegut, Jr. (A megelőző generációt, Bellow-t, Updike-ot és másokat még a személyiségválság, az *egyéni* elkárhozása vagy megszabadulása, lelki üdve érdekli, nem a társadalmi, emberi közösségé – munkásságukat ezért nem érezzük témánkhoz tartozónak. Az egyébként a hatvanasok generációjához sorolandó Heller Yossarianja is csak önmaga mentésével törődik.)

A krisztusi messiás-minta rendszernél, mert fellelhetők benne a messiási pálya rekvizitumai, mindaz, amihez keresztény ideológián (is) nőtt amerikai szerzőink gondolkodnak, amihez ironikusan viszonyítanak. Bennünket is ebben az értelemben érdekel: a messiás-alakokat körülfontó irónia művészi funkciójának teljes megértéséhez nélkülözhetetlen.

Gyakran megesik, mondjuk Vonnegut vagy Coover esetében, hogy az ironikus messianizmus nem csupán az amerikai társadalmi abszurditás ábrázolásának eszköze, vagy – egyik-másik elvontabb esetben – az abszurd létezés iróniájának kifejeződése, hanem parodisztikus-szatirikus éllel a keresztény mítosz ellen is irányul. Coover regényében, a *The Origin of the Brunistsban*, a satíra éle egyaránt irányul a West Condon-i mentalitás és a vallási bigottság ellen. Coover kettős hadviselése következetes, a regény ironikusan ellenpontoz, a vallás nyelvét parodisztikusan beszéli. A kisváros megszállottjai az eszement Bruno csodával határos életben maradásában „égi jeladást” látnak; a vizionárius

¹⁰uo. 35; 42; 43.

¹¹uo. 73.

bányásznak „küldetése van” stb.¹² Ebből a regényből, a *Universal Baseball Association*ból és az *A Theological Position*ből (*Teológiai helyzet*) is nyilvánvalóan, Coover következetesen gúnyolja a keresztény mitológia keletkezését, történetét, dogmáit. A hatvanas évek amerikai regényének ironikus messiásai – Walker Percy Dr. More-ját kivéve a *Love in the Ruins*ban (*Szeretem a romok között*), aki egyébként komikusan „rossz katolikus” – nem is vallásosak. Nem Isten felkentjei, hanem gépcivilizációk küldöttei, mint Lasher az *Utópia 14*-ben, Salo a *The Sirens of Titan*ben (mindkettő Vonnegut műve) vagy Giles a *Giles Goat-Boy*ban (Barth). Ellenkezőleg, ateisták, mint Vonnegut Jónás-narrátora, aki azt feleli a vallását kérdező Monának a *Macskabölcső*ben: „Nekem. . . nekem nincs vallásom.”¹³ Vonnegutnak sincs, gyakran halljuk is tőle. Ezért van aztán, hogy – amint arról nemrég Iowában panaszkodott¹⁴ – például *Az ötös számú vágóhid* című regényét az amerikai iskolaszékek cenzorai több iskolai könyvtárból kiszórták.

Messiástipológia

A jelen terjedelmi keretek között nem vállalkozhatunk arra, hogy részletes tipológiát adjunk, s minden típust alaposan megvizsgáljunk, Két, egymáshoz közeli (bizonyos jellemek esetében alig megkülönböztethető) fajtát, a „hamis próféta” és a „szélhámos messiás” típusát választottuk ki annak megmutatására, hogy milyen meghatározó jelentőségű egy-egy mai amerikai ironikus regény helyes értelmezése szempontjából az ironikus messianizmusból kibomló szatirikus-ironikus jelentéstartalom. Mielőtt azonban e két típusról szólunk, legalább futólag utaljunk néhány más típusra (ezekkel másutt foglalkozunk részletesen).

Az egyik legnépesebb csoportot alkotják a BOMLOTT MESSIÁSOK. Eliot Rosewater (Vonnegut: *Áldja meg az Isten, Mr. Rosewater*), Dr. Modesto (Harrington: *The Revelations of Dr. Modesto*), Fairing Atya (Pynchon: *V.*), Giovanni Bruno (Coover: *The Origin of the Brunists*), McMurphy (Kesey: *Száll a kakukk fészkére*), Billy Brown (W. Miller: *Looking for the General*), Dr. More (Percy: *Love in the Ruins*) és mások valamennyien elmebetegek, pszichopaták stb.

Külön társaságot képez (olykor azonos az előző típussal, csak más szempontból nézve – olyan jellemek esetében, mint Dr. Modesto) a VÁKUUM MESSIÁSOK csoportja. Ilyen Chance (Kosinski: *Being There*), Paul (Barthelme: *Snow White*; a cím jelentése: *Hófehérke*), a „Nagy Tanítómesterek” Barth könyvében (*Giles Goat-Boy*) és a „bölcsek” Sukenick legújabb (harmadik) regényében, a 98.6-ban (a cím magyarul: *37.00* – ugyanis „Celsius-fok”; a ha-akarom-még-éppen-egészség, ha-akarom-már-baj-van testhőmérséklet-metaphora a labilis civilizációs közérzetre utal).

A mai amerikai valósággal birkózó művész megragadhatatlanságra, jövőtlenségre vonatkozó szkepticizmusa gyakran a látnoki képesség hiányolásában, a látnoki vakságban, VAK LÁTNOKOK ironikus típusában jut kifejezésre. Ide sorolható a látnok „Taliped Decanus tragédiájá”-ban, valamint Dr. Sear (=”seer”), Mr. Greene és társaik, vala-

¹² ROBERT COOVER: *The Origin of the Brunists*. St. Albans, Panther Books, 1968, 15.

¹³ KURT VONNEGUT, JR.: *Macskabölcső*. Budapest, Európa, 1978, 147.

¹⁴ Northern Iowan LXXIII/49. (1977. ápr. 5.) 7.

mennyien a *Giles Goat-Boy*-ban (Barth); egy egész jellemserleg a *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* és a *Chimera* c. Barth-kötetekben; Kesey Főnöke a *Száll a kakukk fészkére* c. regényben; Paul a *Snow White*-ban (Barthelme); Eucalyptus a 98.6-ban (Sukenick) – megannyi impotens Teiresziasz és Kasszandra.

Végül (a típusokat tovább szaporíthatnánk) beszélhetünk antikrisztusokról, messiásnak álcázott ördögi követekről, akik rosszabbak a „hamis prófétáknál” meg a „szélhámos messiásoknál”, hiszen maguk teremtik, de legalábbis súlyosbítják azt a helyzetet, amely aztán épp tevékenységük következtében hanyatlik a káosz, az entrópia (információelméleti értelemben), csúszik az apokalipszis irányába. ANGYALKÉPŰ DÉMONOKNAK (angyal képében megjelenő démonoknak) nevezhetjük őket. Néhányan közülük: Art Immelmann, Percy *Love in the Ruins* c. regényében (Immelmann kivételesen maga az ördög); Brautigan inBOILja az *In Watermelon Sugar*-ban; Dr. Modesto és Mortimer a Harrington-regényben (*The Revelations of Dr. Modesto*); „a Doktor” *Az út végében* (Barth); Mephesto professzor Southern *Candy*-jében és Jane, a boszorkány-alak a *Snow White*-ban (Barthelme).

Hamis próféták, szélhámos messiások

Jahve igaz prófétáját, mondja John D. Davis, három különös ismertetőjegy különbözteti meg a hamistól: felismerhető bizonyos „jelekről”; arról, hogy „jövendölései beteljesülnek”; és „a tanításáról”. A Jahve nevében szóló hamis próféta pedig kétféle lehet, tartja a keresztény mitológia: vagy „önáltató”, vagy „tudatos csaló”.¹⁵

Jahve prófétai tanítás formájában közvetített szavának az elembertelenítő és entropikus széthulló világhoz szóló írói üzenet felel meg a mai amerikai regényben: az emberség kötelességéről, a tartalmas, emberi kommunikációról szóló üzenet. Közvetlenül is megfogalmazódhat a műben, mint McMurphy történetében (*Száll a kakukk fészkére*); jellemzőbben: az ábrázolt negatív, ironikus világ keltette hiányérzet döbbsen rá bennünket, de szerzői kommentár formájában (tehát az ábrázolt ironikus világon kívül) közvetlenül megfogalmazódik, mint Vonnegut több regényében; és még jellemzőbben: az üzenet hiányzik az ábrázolt világból is, szerzői kommentár sem fogalmazza meg (sőt, ál-komolyságú szerzői kommentárok ejthetik még jobban zavarba az óvatlan olvasót), de az irónia bonyolult áttételein át közvetített írói magatartásból ilyenkor is kikövetkeztethető, érezhető – mint Barth és Pynchon esetében. Ez az a „tanítás” (a szerzőé, és legtöbbször nem azonos az ironikus messiáséval), melyhez a regényvilágok ironikus messiásait viszonyítjuk, ez az az ismérv, melynek segítségével biztonsággal különböztethetünk meg „hamis prófétákat” és „szélhámos messiásokat” elbizonytalanítóan bonyolult iróniájú regényekben.

A *The Sirens of Titan*-nel kapcsolatban említettük, hogy ez a Vonnegut-mű a transzcendencia utáni hiábavaló sóvárgást karikírozza, mert Rumfoord, az önjelölt atyáisten a robot-civilizációjú Tralfamadore játékszere, azaz: a kozmosz üres, semmiféle isten nem lakja, onnan senki nem üzen. Rumfoord, ezek szerint, az ironikus regényvilágokra

¹⁵ JOHN D. DAVIS: *Dictionary of the Bible*. Old Tappan, Fleming H. Revell, 1972, 657.

alkalmazott szóhasználatunkkal élve, „hamis próféta”, méghozzá az „önáltató” fajtából, legalábbis addig, amíg Tralfamadore-ról nem hall, s ettől a felfedezéstől tulajdon mindenhatóságába vetett hite szerte nem foszlik. A csillagközi állapotban létező Rumfoord azonban (akinek a látóköre legalább galaktikányi széles) továbbra is mindenhatónak adja ki magát a földlakókkal szemben. „Tudatos csalónak” mondhatjuk hát, annak ellenére, hogy az általa alapított „Közömbös Isten Egyháza” pozitív vonneguti mondanivalót szolgáló gúny-egyház („az emberben az a legkegyetlenebb, legveszedelmesebb, legistentelenebb, hogy... hogy Isten kezét látja a szerencsében, legyen bár jó- vagy bal-szerencse”¹⁶), s annak ellenére, hogy az úrvándor Malachiban is helyesen látja az „arisztokrata önfejűség” jelképét, „a vagyoni és hatalmi visszaélés” elrettentő példáját.¹⁷ Rumfoord a tralfamadore-i irányítottságra vonatkozó felismerés után is hamis próféta marad (s így most már tudatosan hamis próféta), mert kegyetlen, embertelen módszerével kitart a regény ironikus főtétele mellett, amely szerint az élet célja a naprendszerben annak biztosítása, hogy „az elakadt tralfamadore-i hírvívő folytathassa útját”, s meg sem fordul a fejében az, ami a Titanuszon vesztegelő tralfamadore-i robot-angyalban és a megváltozott, emberszabásúvá gyúrt Constantban (Malachi) megfogalmazódik: „az emberi életnek – számít is, ki irányítja – egy célja lehet: szeretni, aki csak szerethető.”¹⁸ Tévhite, mely szerint az élet célja a tralfamadore-i gépcivilizáció szolgálata, a leghamisabb ebben a hamis prófétában. Olyan ő Vonnegutnak, mint őskereszténynek a pogány próféta: bálványimádó. A modern világ istenségének, a gépnek vallásos tisztelője. A gép pedig – ezt már Vonnegut első regényéből, az *Utópia 14*-ből tudjuk – elembertelenítő, pusztító erővé válhat, ha vakon imádják. És még egy adalék Rumfoord hamis próféta-ságához: ő is arisztokrata. Kegyetlen módszere, agresszivitása az amerikai vagyoni és hatalmi visszaélésekhez fűzött vonneguti szatirikus kommentár, hiszen Rumfoord mindazt megtestesíti, amit Malachiban látványosan elítél. Ez a téma az *Áldja meg az Isten, Mr. Rosewater*, a *Breakfast of Champions (Bajnokok reggelije)* és a *Slapstick (Bohózat)* című Vonnegut-művekben is megjelenik.

Rumfoord szatirikusan elítélt arisztokrata volta, erőszakos mindenhatósága révén közel kerül a „khaki pap”-hoz,¹⁹ Warren Miller tábornokához (*Looking for the General*). Mindketten hamisan felfogott, írójuk által nem vállalt Amerika prédikátorai, „új bűnbocsánatárusok”,¹⁹ azt a szemléletet parodizálják, amely az amerikai életstílus világméretű elterjedésében látja a világ üdvözülésének egyetlen zálogát. A tábornok küldetésének érzi, hogy „elhozza a világnak az új tudást.” Az pedig: „A mi köztársaságunk felépítése, a mi államrendszerünk a világegyetem felépítésének és rendszerének tükré.”²⁰ A tábornok alakját, tevékenységét körülvevő momentumok többségében csakis a tábornok hamis prófétai mivoltának felismerése nyomán válik érthetővé az ironia: hogy elavult stratégia megszállottja stb.

A szélhámos hitvezérek jól észrevehetően két csoportra oszlanak, aszerint, hogy a keleti miszticizmus vagy a modern pszichológia ironikusan diszkreditált szócsövei. A szélhámos messiás előbbi fajtáját képviseli Walker Percy Alistairje, a szédelő guru a *Love in the Ruins*ban. Alistair a „Jelki felemelkedésről” prédikál Dr. More ingatag feleségének,

¹⁶ *The Sirens of Titan*, 252.

¹⁷ uo. 255.

¹⁸ uo. 308; 313.

¹⁹ *Looking for the General*, 160.

²⁰ uo. 48.

miközben bifsztekkel tömi magát, és vedeli a doktor whiskyjét. Ő meg a barátja „arról regéltek, mit jelent a hindunak az élet szentsége, a tehénét is beleértve, s közben éhes sakál módjára estek neki a marhapecsenyémnek” – panaszkodik Dr. More.²¹ Alistair megszőkteni a doktor feleségét – nem vártunk többet tőle. Hasonló szélhámos, a butaság visszatartó vámszedője Great Grindle, akinek földalatti „alapítványa” is van erre a célra: a „The Cracker Foundation” (a „cracker” szó többek között „hazudozás”-t jelent) Terry Southern *Candy* c. regényében. A *Giles Goat-Boy* „Élő Sakhyan”-ja ellenkezőleg, maga a lélektisztító elmélkedés, az áhítatos átszellemültség, s attól komikus, hogy alig érintkezik a környező világgal. Világmegvető közönye olykor mégis igazságot szolgáltat: joggal tagadja meg, például, Ira Hectortól a segítséget. Ebben a Barth-regényben szerepel Bray, a kecskefiú fő vetélytársa a Nagy Tanítómesterségért folytatott komikus versengésben. Bray amolyan keresztény ál-krisztus (önjelölt hamis prófétának is mondhatjuk), a regény ellen-utópisztikus jövőként tálalt komputer vezérlésű valóságában ugyanis anakronisztikus szélhámosnáknak tetszik a Bray-féle keresztény misztika. Giles tanítómesterét, Maxot ugyan megszedíti, de a gnóm, csak-feje-van tudós, Eirkopf „rettenetes csaló”-nak, „szélhámos”-nak²² tarja, ahogyan az ördögi Stoker is (mert Bray szerint ő, Stoker – az ördög – is üdvözülhet). Barth véleményét, úgy hisszük, George (=Giles) fogalmazza meg, mikor szenvedő Krisztust lát Brayban. Hogy valaki „el nem követett bűnökért vállalja a bűnhődést” hiábavaló hiúság. Barth-nak ezért hamis a szenvedő krisztusi példa. Bray nyilvánvalóan az önfeláldozó Krisztus paródiája, hiszen „bűnbak-komplexusa éppúgy tévedés, ahogyan Enos Enoch-é is az volt.”²³ Enos Enoch pedig Jézus Krisztus a barth-i szatirikus allegóriában.

Percy *Love in the Ruins* c. regényében szerepel az a másik Max, aki nem vallási vezető, hanem a modern pszichológia és pszichiátria ironikusan elmarasztalt guruja, a túlhajtott behaviourizmus kudarcának komikus megjelenítése. Krisztusként veszik körül, és áhítattal hallgatják „professzorok, pszichiáterek, behaviouristák”²⁴, valahányszor megjelenik a szintén pszichiáter Dr. More betegágyánál. Dr. More (és a pszichiáter szerző, Percy) számára azért hamis próféta a Max-féle behaviourista meg összes tanítványa, mert üdvözítő tudományuk mechanisztikus, csak a Skinner-dobozig terjed, s a viselkedés motívumaival mit sem törődve küldenek a Georgia állambeli Elkülönítő Telepre (gyakorlatilag euthanasiára) az olyan bonyolultabb gondolati tevékenységű „beteget”, amilyen az öreg Mr. Ives.

A példák száma növelhető. Dr. Krankheittel (Southern: *Candy*), a perverz ige-hirdetővel; üzenete a bajbajutott világnak: „Maszturbálj te is!”²⁵ „Az alapító”, „az apostol”, „a mártír” Stella Bainnesszel (W. Miller: *Looking for the General*), aki ösztönjének felszabadítása érdekében és a zsarnok felettes-éntől való szabadulás reményében végzi heti körforgását a férfi munkatársak hálószobái között – „szegény, lökött szent”²⁶ mondja róla találó kétértelműséggel a szerző. Barth-tól is kap a freudi pszichologizálás, az egyik Nagy Tanítómesterben (*Giles Goat-Boy*), aki szerint „a világegyetem hajtóenergiája a neki szervek által kibocsátott hanghullám, amelyet azonban egyedül ő és tanítványai

²¹ WALKER PERCY: *Love in the Ruins*. New York, Dell, 1972, 65.

²² *Giles Goat-Boy*, 466.

²³ uo. 465.

²⁴ *Love in the Ruins*, 103.

²⁵ TERRY SOUTHERN: *Candy*. New York, G.P. Putnam, 1972, 76.

²⁶ *Looking for the General*, 32.

hallhatnak”. A Mester és hívei ezért parányi mikrofonokat raktak a lábuk közé, hogy „szerves összhangzatot” hozzanak létre. „Én bizony – teszi hozzá Giles – csak szellentéseket hallottam. . .”²⁷ A Barth-i komédiázás nem csupán arról győz meg, hogy a nemi ösztöntől nem remélhető világmegváltás, nem csupán a freudizmus túlzásait parodizálja, hanem a keresztény messianizmust is. Hiszen a keresztény próféta testét is megszálta állítólag a szentlélek, s a szavak formájában kibocsátott hanghullámokban Jahve üzenete szólt a világhoz. Barth másik önjelölt Mestere szerint a modern ember belső égésű pszichomotornak tekintendő, amelyben már „nincs kompresszió”, „nincs gyújtása”, s a XX. század nagy zökkenőitől kikészült, „cserére szorul a lengéscsillapítója”. Az efféle „pszichofizikus”²⁸ civilizáció-szerviz aligha szabadalmazható ötlet, de sokatmondó iróniával jellemzi a modern helyzetet.

A *Giles Goat-Boy*, a szélhámosságok változatos gyűjteménye azt is példázza, milyen eredményesen teszi lóvá, zavarja meg az egyébként is zűrzavaros, konszenzusvesztett „West Campus”-t a csalók, szélhámosok, hitvigécek áradata. Talán Ronald Sukenicknek van igaza: ha a valódi kivész a valóságból, a hamis valósággá válik (mert az tölti ki a valóságot). Ezt így fordíthatjuk a Barth-regény nyelvére: minél népesebb a „West Campus”-t (= a Nyugat) előzőnlő ál-messiások, hitvigécek hada, annál valószínűlenebb lesz a „Campus”-on a civilizáció.

Hasonló körkép tárul elénk Sukenick 98.6 című regényének első kétharmadában. Amit Barth alig egy évtizeddel korábban, a *Giles Goat-Boy*ban „hit-viszketegség”-nek²⁹ nevezett, az Sukenicknek – ironikusan – „bölcességrobbanás”. „Bölcs” például „Baba”, „a népszerű Szélhámosok Szektájának tagja”. Majd Sukenick hozzáteszi: „Csak a hamis a valódi. A Szélhámos Kultusz-ürességéből merítette erejét.”³⁰ Azok számára, akiket berántott a szélhámosság kultuszának „ellenállhatatlan örvénye”, meg a szélhámosok számára, akik a semmi úrjében végzik örvénylő mozgásukat, egyetlen kérdés létezik: köztük van-e az igazi; van-e közöttük valódi? Barth regénye meg Sukenické ezt a kérdést dramatizálja, ahogyan ezt jeleníti meg Coover a *The Origin of the Brunists*ban és W. Miller a *Looking for the General*ben. A mai amerikai regényirodalom több alkotása forog a kérdés körül: van-e igazi a hamis próféták és szélhámos messiások között? A *való világ* támpont nélküli, áttekinthetetlenül zavaros, s sokszor erről a támpontnélküliségről mesél az író az ironikus messianizmussal is. A *regényvilág*, amely nemritkán ironikus találósjáték jellegű, gyakran tartogat meglepetést. Justin Millerről, a West Condon-i *Chronicle* szerkesztőjéről a *The Origin of the Brunists* végére kiderül, hogy ő Coover igazi, nem iróniával hitelefosztott messiása, hanem az irónia messiása, „Mr. Christ”³¹, a nevető krisztus, aki a fölébe emelő kinevetés igazságával lesz a West Condon-i téboly tagadója, a nevetés-kinevetés szükségességéről szóló cooveri üzenet közvetítője. Ugyancsak regényvégi meglepetés, hogy Billy Brown, a hamis Amerika-próféta tábornok kalandjainak ironikus krónikása az, aki a próféta a *Looking for the General*ben. De a Justin-féle, Billy-féle próféta, akit nem ironikusan diszkreditál, hanem az irónia fegyverének forgatójává avat a szerzői szándék, már más típust képvisel, a mai amerikai regényvilágokban megvalósuló ironikus messianizmus más fejezetébe tartozik.

²⁷ *Giles Goat-Boy*, 228.

²⁸ uo.

²⁹ uo.

³⁰ RONALD SUKENICK: 98.6. New York, Fiction Collective, 1975, 150.

³¹ *The Origin of the Brunists*, 423.

Az élmény és szándék dialektikája a modern angol drámában

PÁLFFY ISTVÁN

Az 1956. május 8-án, a *Dühöngő ifjúság* (*Look Back in Anger*) londoni, Royal Court Theatre-beli bemutatójával útjára indult angol színházművészeti és dramaturgiai forradalomnak, valamint az annak nyomán született „új angol drámának” angliai és nemzetközi értékelésében és megítélésében az azóta eltelt bő húsz esztendő alatt sem alakult ki olyan kritériumrendszer, olyan közelítés, amely e drámairodalom jelentős művészi értékeinek s mindezek mellett kétségtelenül meglévő fogyatékoságainak átfogó felmérését lehetővé tette volna. A polgári kritika konzervatív képviselői, a polgárság színpadi és drámai hagyományainak féltő őrizői – társadalmi-politikai szembenállásukat esztétikai „minőségi normák” mögé rejtve – legalább olyan felháborodással ítélték el (és lényegében ítélik el még ma is) az „új angol dráma” megnyilatkozásait, mint amilyenekkel annak idején a polgári morál védelmezői ítélték el Ibsent és Shaw-t; a polgári kritika progresszívebb vonalához sorolható esztéták az új dráma képviselőinek a formai konvenciókkal és a hagyományos dráma erkölcsi normáival való szakítását köszöntötték ugyanolyan lelkesedéssel, mint amilyenekkel a századforduló képprombolóit fogadta egy korábbi progresszív nemzedék.¹ A tradíciókat őrző, védelmező konzervatívok és az újért lelkesedők ellentmondó nézetei nem juttatnak el az „új angol dráma” megértéséhez, jelentőségének helyes felméréséhez, már csak azért sem, mert az egymással hadakozó csoportoknak a pillanatok szülte felháborodás vagy lelkesedés diktálta ítéletei többnyire híjával vannak a szükséges irodalomtörténeti és esztétikai távlatnak. Még a marxista kritika is² – bár mindenképp jóval gazdagabb eredményeket mondhat magáénak az „új

¹ Nemcsak a *Dühöngő ifjúság* bemutatóját követő kritikákban, az egész Angliára kiterjedő Osborne-polémiában ütköztek egymással a különböző nézetek, hanem általában az egész „dühös nemzedékre” vonatkozó megállapításokban és véleményekben is: Maugham „söpredéknek” nevezte az új nemzedéket, Mary McCarthy viszont hamleti mélységeket sejtett a „dühös ifjak” drámaiban; J.C. Trewin és Alec Clunes művi fogyatékoságokat láttak az új drámában, Ch. Marowitz és Kenneth Tynan pedig épp annak művészi újszerűségét és tökéletességét hangsúlyozta. A nézetkülönbségeket jól illusztrálják a *Contemporary Theatre* (Stratford-upon-Avon Studies, 4., 1962, szerk.: JOHN RUSSEL BROWN) c. kötetben közölt tanulmányok, valamint a HORST OPPEL szerkesztette *Das moderne englische Drama (Interpretationen)* (Berlin, 1963) c. kötet tanulmányai. A kritikai vélemények pontos feltérképezését adja R. WEIMANN *Die Literatur der Angry Young Men – Ein Beitrag zur Deutung englischer Gegenwartsliteratur* című cikkében. (Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1959, 2, 117–189.)

² Vö.: IVASEVA, V. V., *Современная английская литература*, Moszkva, 1963. – BARKER, C., *The State of the English Theatre* (Views No 5., 1964, 2, 93–99.) – SZ. SZÁNTÓ JUDIT, *Az új angol színház*. Nagyvilág VI (1961), 7, 1090.

angol dráma” feltérképezése terén – adós maradt egyes alkotók és egyes művek pontos behatárolásával, sőt, bizonyos mértékig, az angol „új hullám” egészének átfogó értékelésével is.

A helyes közelítésnek a „valóság színháza – valóság drámája” gondolkörből kell kiindulnia. Színházuknak, amelyben az „új angol dráma” megvalósult, már a kezdet kezdetén, az English Stage Company megalapításakor, a „valóság színháza” elnevezést adták az új színház eszmei fogantatói; az új drámát a „valóság drámájának” hirdették,³ amely – meggyőződésük szerint – arra volt hivatott, hogy társadalmi-politikai elkötelezettséget vállalva, az elkötelezettség angliai értelmezése szerint, a társadalmi valóság tényeit tárja fel, s mint küldetésében magasabbrendű művészi produktum lépjen a korábbi korszakok színházának, a „játék színházának” és az abban megvalósult „játék drámájának” a helyébe. Kétségtelen, hogy a „valóság színháza – valóság drámája” inkább jelszószerű megfogalmazás volt, hirdetői is inkább a benne rejlő politikumot, semmint a megfogalmazás mögött húzódó esztétikumot hangsúlyozták, így a perdöntő kérdés, nevezetesen az, hogy esztétikai kategóriának tekinthetjük-e a „valóság drámáját”, lényegében mindmáig nyitott maradt, csakúgy, mint a másik, nem kevésbé fontos kérdés, hogy tulajdonképpen milyen ismérvek alapján sorolhatnánk a „valóság drámája” címszó alá az új angol drámairodalom egyes alkotásait.

A „valóság drámájának” magvát az alkotói élményből születő drámai ember képezi. Ez a drámai ember a műfaj fejlődésének, a dráma egyre személyesebb önkifejezési formává válásának során alkotói önportrévá alakul, mely elsőrendűen alkalmas azoknak az élményeknek, felismeréseknek a közvetítésére, amelyek egyrészt az alkotónak voltak sajátjai, s amelyekben ugyanakkor a társadalom egésze is osztozott. Az élmények és felismerések között a legdinamikusabbak, tehát a legdrámaibbak is a rádöbbenések,⁴ a valóság tényeinek robbanásszerű megismerései, ennek megfelelően a „valóság drámájának” az alkotó robbanásszerű élményeit kell közvetítenie, úgy ahogyan azt a reneszánsz nagy drámaíróinál, majd a XIX. század végén és a XX. században a kritikai realizmus drámájában látjuk.

Az angol kritikai realista drámában Shaw-nál és kortársainál válik igazi drámaszervező erővé a rádöbbenés-élmény, a kapitalizmus tényeire, társadalmi, gazdasági és morális valóságára való alkotói rádöbbenés formájában, s az „új angol dráma” legjobb képviselői épp ehhez a hagyományhoz kötődnek: már első megnyilatkozásaik – csakúgy, mint az „áttörést” követő évek számos drámája – az angol társadalom külső és belső tényeire való személyes rádöbbenésük élményeit közvetítették. Ezek a rádöbbenés-élmények váltak emocionális vagy analitikus közelítés kiszabta formákban drámaszervező erővé az új nemzedék alkotóinál, s drámájuk azért is tekintendő a „valóság drámájának”, mert az „új angol dráma” legjobb képviselőinek, Osborne-nak és Weskernek az alkotásai-ban a drámai ember és az alkotó azonosulása egyre teljesebbé válik, s a drámai ember az alkotó önarcképeként vonul be a drámába. Ennek oka az, hogy a társadalmilag hiteles élmények az ő esetükben annyira személyesek, hogy már nem bírják el a harmadik személyben történő bemutatást, hanem közvetlen, az író személyiségében való kifejezé-

³ Vö.: ANDERSON, L., *Vital Theatre*. Encore, 1957 november, 24.

⁴ Vö.: PÁLFFY I., *A rádöbbenés dramaturgiája*. Filológiai Közlöny XVIII (1972), 3–4, 394–399.

süket követelik, ezáltal drámájuk a legteljesebb írói megnyilatkozás eszköze, s mint ilyen, írói szándékuk legalkalmasabb megvalósítója lesz.

Mindez kétségtelenül a századforduló kritikai realista drámájának alkotó továbbfejlesztését jelenti, de épp az angol dráma új hullámának vizsgálata figyelmeztet arra, hogy az alkotói önarcképnek mint drámai embernek a drámán belüli jelenléte önmagában még nem fejleszt kritikai realista drámát, elsődlegesen inkább csak kritikai realista írói tartást, amelynek keretei közé, többnyire az élmény túlságos közelsége, a drámaírónak az élményhez való túlzott hozzátapadása vagy az élmény (a kevésbé tudatos) és a szándék (a tudatos) dialektikus egységének hiánya miatt betörhetnek egyrészt a naturalisztikus ábrázolás, a naturalista drámaépítés, másrészt a szentimentális élménybemutató egyes elemei is, megtörve mintegy az ábrázolás realista egyensúlyát. Mindez már az „új angol dráma” első megnyilvánulásában, John Osborne *Dühöngő ifjúság*ban tapintható volt.

A *Dühöngő ifjúság* az egyik oldalon félreismerhetetlenül a kritikai realista tradícióhoz kapcsolódik, meghozza úgy, hogy alkotója a drámát társadalmilag hiteles, „hatmillió Jimmy Porter”⁵ élményeit hordozó írói önarcképben összpontosított rádöbbenés-élményből fejleszti ki. Hogy Jimmy Porter írói önarckép, az semmiképp sem vonható kétségbe. Természetesen nem életrajzilag azonosítható írói önportréra kell az adott esetben gondolnunk; Jimmyben alkotójának pszichológiai, szellemi és ezen belül politikai arculata rajzolódik ki, s mint ilyen önarckép válik azoknak a társadalmi és egyben személyes kudarcélményeknek a hordozójává, amelyekben Osborne és nemzedéke osztozott a háborút követő évek Anglijában. Ez a nemzedék – az 1928–1929-ben születettek – gyerekfejjel még semmit sem láthatott a harmincas évek baloldali heroizmusából, viszont nyiladozó értelemmel átélte és átérezte a második világháború minden szenvedését, csak azért, hogy felnőtté érve áldozata legyen az új társadalmi-politikai kompromisszumnak és a kompromisszum minden velejárójának. Az írói önarckép a *Dühöngő ifjúság*ban ennek a generációnak a portréja, meghozza oly hiteles arcképe, hogy – Martin Benham szavait idézve – „ráismert és megdöbbsent tőle az apák nemzedéke, és ráismert a saját nemzedéke is, és elismerte, nem mint hőst, hanem mint igazságot.”⁶

Jimmy Porter a társadalom valós tényeire való írói rádöbbenés közvetlen drámai terméke, s mint ilyen, ama korai Shaw-alakokkal tart bizonyos formai rokonságot, akik a valósággal való találkozásból születtek vagy születnek a drámai cselekmény során. Ám ne felejtjük: Shaw kívülről, ezért ironikusan ábrázolta a rádöbbenéseket, Osborne-nál viszont – épp mert az ábrázolat önarcképe – végtelen együttérzés süt át a különben könyörtelen őszinteséggel kirajzolt alakon. Ez az együttérzés ott bujkál már a Jimmy Porter jellemét leíró szerzői instrukcióban⁷, de az igazi alkotói azonosulás olyan részleteknél mutatkozik meg a maga teljességében, amelyekben Jimmy s benne John Osborne érzelmi kötődései tárulnak fel.⁸

A hiteles írói önarckép drámán belüli jelenléte, az önarcképhez tapadó részvét és a belőle sugárzó harag széttöri a konvencionális drámai kereteket, ám a másik oldalon a

⁵ A kifejezés K. Tynantól származik; az angol színházi esztéta hatmillióra becsülte az ország 20–30 év közötti fiataljainak lélekszámát. – Curtains, London, 1961, 130.

⁶ BANHAM, M., *Osborne – Writers and Critics*. Edinburgh, 1969, 12.

⁷ Vö.: *Dühöngő ifjúság* (ford.: Ottlik Géza), Bp., é.n. 5–6.

⁸ uo. 86–87.

haragos önvallomás alapját képező élmény túlságos közelsége, ugyanakkor – és ebből fakadóan – művészi éreletlensége, valamint a tudatos élményértékelés és egy ehhez kapcsolódó tudatos szándék hiánya mintegy kaput nyit a naturalista dráma nem egy jellegzetes eleme előtt. Ezek közül elsőnek – épp mert általában is a legszembetűnőbb vonása a naturalista drámának (s mert a *Dühöngő ifjúsággal* kapcsolatban számos kritikus utalt is erre⁹) – a drámai cselekmény szegényes voltát, illetve az akció lassúságát kell említenünk (hangsúlyozva ugyanakkor azt is, hogy a sovány cselekmény, az akciótlanság éppúgy lehet naturalisztikus vonás, mint ahogyan kétségtelenül a naturalista drámaépítés eszköztárába tartozik az ún. „jól megcsinált színdarabra” jellemző eseménydús, fordulatokban gazdag cselekmény is).

A *Dühöngő ifjúság* esetében a cselekmény szegényes volta tulajdonképpen két forrásból ered; egyrészt abból, hogy Jimmy Porter nem irányítója a cselekménynek, a cselekmény körülötte történik. Az kétségtelenül igaz, hogy ami a darab drámai történést jelenti, az Jimmy jelleméből közvetlenül következik, de mivel jellemét a társadalom állapota és viszonyai, a társadalommal való összeütközéseinek élményei határozzák meg, az azokból elsődlegesen, művészi áttételek nélkül leszármazó történés mind jellegében, lassúságában, vontatottságában, mind eseményszegénységében a társadalom állóvízszerű mozdulatlanságát adja vissza. A másik forrás a jellemek rendszerében keresendő: a jellemek, belső töltésük pozitív vagy negatív voltánál fogva, sajátosan sarkított mágneses ellentétek köré vonzódnak. Az egyik oldalon, a pozitív pólusnál a lázongó, tiltakozó Jimmyt, a másik oldalon, a negatív pólusnál az Establishment képviselőit, Alisont, Helenát és Redfern ezredet találjuk. A szituáció és a jellemrendszer úgy fejlődik itt drámává, hogy a cselekmény Jimmy energiakitöréseinek egyre megrázóbb következményekkel járó láncolatává formálódik. S ezen a ponton két sajátos, az ábrázolás módját tekintve rendkívül problematikus elem vonul be a drámába: az alkotói tudatosság és, ehhez kapcsolódóan, a jellemek helyes, racionális írói megítélésének, értékelésének a kérdése. Az előbbivel kapcsolatban már utaltunk arra, hogy az alkotói élmény túlságos közelsége, friss volta elsősorban emocionális reakciót vált ki, az intellektuális tényezőt pedig többnyire háttérbe szorítja, más szavakkal: megbontja az érzelem és az értelem, az élmény és a tudatos szándék egyensúlyát. Mindez a *Dühöngő ifjúságban* úgy nyilvánul meg, hogy a lázongó, tiltakozó Jimmy egyszerűen nem tudja, hogy tulajdonképpen mi is az, ami ellen lázong, tiltakozik, mert ezt alkotója (akinek ő, Jimmy a szellemi önarcsképe!) sem tudja, mivel nem lépi túl, nem tudja túllépni a dolgok és jelenségek megítélésénél a hétköznapi tudat szintjét, sőt többnyire az ösztönösség szintjén marad. Ennek egyenes dramaturgiai következménye a továbbiakban az, hogy Jimmy „middle-class” feleségének, Alisonnak szakadatlan kínszát, megalázását egyfajta „osztályharcnak” véli. Ez a téves meggyőződés – téves volta szinte az első színpadi pillanattól kezdve nyilvánvaló – felborítja a jellemek értékelésének realista arányait: az igaztalanul, bizonyíthatatlan ok nélkül kínszát, megalázott Alison körül bizonyos részvét, együttérzés támad, s az már a dráma egyszerű logikájából adódik, hogy az Alison iránt

⁹ Vö.: DEREK GRANGER (Financial Times, 1956. május 9.), PHILIP HOPE-WALLACE (Manchester Guardian, 1956. május 10.) és MILTON SHULMAN (Evening Standard, 1956. május 8.) kritikái a *Dühöngő ifjúság* bemutatója után.

érett szimpátia egyben Jimmyvel szembeni ellenérzés is. Ennek az együttérzés-ellenérzés viszonyának az összehatása abban jelentkezik, hogy a jellemek elvesztik valóságos arányaikat, amivel viszont már az is könnyen együtt jár, hogy Jimmy egyébként társadalmilag igazolt, keserű haragjának tényleges művészi értéke veszt a súlyából, sőt kétségek támadhatnak cselekedeteinek motiváltságát, tényleges rugóit illetően is.

Az intellektualitás háttérbe szorítása, az élményekre való ösztönös reagálás, a rádöbbenés-élmény művészi kiérleletlensége vezet a *Dühöngő ifjúság* esetében az itt felsorolt naturalisztikus vonásokhoz. A rádöbbenés-élmény (amely – hadd emlékeztessünk a korábban mondottakra – ugyanúgy lehet mind a kritikai realista, mind a naturalista vagy naturalista elemeket a mű szövetébe beleszövő dráma meghatározó tényezője) természeténél fogva nem maradhat mint közvetlen élmény állandó és alapvető drámaszervező tényező egy-egy alkotói pálya egészén át; ismétlődése, ismételt átélése másfajta, nem annyira emocionális, hanem inkább intellektuális, elemző közelítést vált ki az alkotóból. Ennek megfelelően a naturalizmus sem marad jószerint egyetlen írói életműben sem hosszú távon egyedérvényű ábrázolási mód: Osborne-nál is, érettebb alkotásaiban, élményeinek tudatosabb írói értékelésétől és írói szándékától függően már kevésbé markánsan, alkalmanként változó szinteken és változó súllyal jelentkeznek a naturalista elemek, bár kétségtelen, hogy még legintellektuálisabb alkotásaiban, mint például a *Lutherben* is számos naturalista vonás tűnik fel. Ennek oka azonban már semmiképp sem a rádöbbenés-élmény közelségében keresendő, hanem magában az írói szándékban, ami Osborne esetében következetesen egy és ugyanaz: az alkotói önarckép bemutatása az egyén és a környező társadalom konfliktusainak keretében. A hangsúly az egyénre esik, s az írói szándék, amelynek az individuum nézőpontja a meghatározója, az egyéni meglátás és megítélés szintjére szorítja az élmény művészi elemzését, ami viszont megint csak a felszíni látás, a hétköznapi tudat szintjének megfelelő naturalisztikus ábrázolás felé kalauzolja az alkotót.

Az élmény és a szándék egysége, ami – ha a formai tényezőt mint az alkotás harmadik alapelemét is hozzákapcsoljuk – a „valóság drámája” teljesértékű kritériumának tekinthető, maradéktalanul Arnold Wesker dramaturgiájában valósul meg. Weskernél egyértelműen az írói szándék határozza meg társadalmilag hiteles, egyénileg megélt élményeinek írói értékelését. Ez a szándék – azonkívül, hogy Wesker a dráma művészi erejét a tanítás szolgálatába kívánja állítani¹⁰ – egybeesik az új angol dráma alapvető feladatával, amit úgy fogalmazhatunk meg, hogy ez az új dráma mint a „valóság drámája” arra volt hivatva, hogy megvalósítsa a munkásosztály és a színház, valamint a dráma találkozását, s felszámolja azt a tipikusan angliai kultúrtörténeti fejleményt, amelynek fő jellegzetessége az volt, hogy a kapitalizmus gyors fejlődése során szinte bérabszolgai létszintre kényszerített munkásosztály és a színházművészet között nem jött, nem jöhetett létre semmiféle kapcsolat, sem olyan formában, hogy a dráma hiteles tudósításokat adott volna a munkásosztályról, sem olyan formában (ami már tulajdonképpen egyenes következménye az előbbinek), hogy a színházművészet valamilyen vonzást gyakorolt volna a munkásosztályra.

¹⁰ Vö.: WESKER, A., *Let Battle Commence! (Kezdődjön a harc!)* Encore, 1958 november, 18–24.

A weskeri drámában az alkotó önarcképszerű jelenlétét könnyen bizonyíthatjuk azzal, hogy Wesker esetében a drámai emberek – elsősorban a *Trilógia*¹¹ Ronnie Kahnja és a *Their Very Own and Golden City* (Saját aranyvárosuk, 1965) Andrew Cobhamje – életrajzilag csakúgy, mint szellemi-politikai arculatukat tekintve pontos másai az alkotónak.¹² Két fontos vonást kell velük kapcsolatban hangoztatnunk: az egyik, hogy a környező világgal való konfliktusaikban nem az osborne-i magányos farkas harcát vívják, hanem a kisebb, szorosabb közösségek (család, osztály, párt) tagjaként ütköznek a társadalom jelenségeivel, s az így nyert élményekre nem az individuum nézőpontjából, hanem a közösség tudatának a szintjéről reagálnak. A másik vonás tulajdonképpen innen származik: élményeiket épp olyan tudatosan értékelik, mint alkotójuk, ami azt eredményezi, hogy az események látásában és láttatásában már túlhaladható lesz a naturalista ábrázolási szint, vagy arra nyílik lehetőség, hogy a látszólag naturalista elemek a realista katharzis kiváltásának eszközeivé váljanak.

Az előbbi szempontból különösen figyelemre méltó a *Trilógia* első darabja, a *Chicken Soup With Barley*, amelyben a jellemek drámai létezését, hol pozitív, hol negatív irányú fejlődését különböző nemzetközi és hazai társadalmi-politikai események határozzák meg, de a drámán belül valamennyiüket a drámai ember, Ronnie szemével látjuk és ítéljük meg. Ez az egységes látás biztosítja az epikusan kiterelődő, s ezért naturalistának ható mű realista egyensúlyát. Ilyen egységes látás tartja egyensúlyban az epikus jellegét tekintve sokkal összetettebb, formai-szerkezeti felépítését tekintve összehasonlíthatatlanul bonyolultabb *Their Very Own and Golden City*t, ahol – épp az említett sajátosságok miatt – nemcsak az eseményeket látjuk az írói élményt hordozó drámai ember (Andrew Cobham) szemével, hanem – mintegy „önszemével” – magát az alkotói önarcképet is.

A másik szempontból a *Gyökerek* szolgál rendkívül bizonyító erejű példával: itt a drámai ember fizikai távolléte (Ronnie egyáltalán nem jelenik meg a cselekmény során), illetve Beatie-re gyakorolt szellemi hatásának láttatásával történő helyettesítése, a dráma felszínét tekintve, szinte teljesen akciótlaná, végtelenül cselekményszegénnyé teszi a művet – olyannyira, hogy a csomópontok egész során át előkészített tett végül el is marad. A naturalista elemek ilyen túlhalmozása különös módon mégis épp azt eredményezi, hogy Beatie önmegvalósítása által a dráma realista katharzist vált ki. Mindebben a tudatos írói szándék munkálkodik: Wesker ebben a „falusi konyhadramának”¹³ bélyegzett műben ugyanis minuciózus aprólékossággal ábrázolja a norfolki farmercsalád hétköznapijainak szürke mozdulatlanságát, s mindaddig, amíg ez a mozdulatlanság a mű meghatározó eleme, nem is lendül el a sivár, naturalista ábrázolás síkjáról. Míhelyt azonban a mozgás, a fejlődés lehetősége megnyílik, azaz Beatie rádöbben arra, hogy egy magasabb intellektuális régióba lépett, a dráma realista magaslatokba röppen, s a tespedt mozdulatlanság és a robbanásszerű fejlődés drámai kontrasztja elsöpri az előbbinek megfelelő naturalista ábrázolási szintet.

¹¹ *Trilógia* (*Wesker's Trilogy*) gyűjtőcímen a *Tyúklevés gerslivel* (*Chicken Soup With Barley*, 1958), a *Gyökerek* (*Roots*, 1959) és az *I'm Talking About Jerusalem* (*Jeruzsálemről beszéltek*, 1960) című drámáit értjük.

¹² Vö.: HAYMAN, R., *Arnold Wesker*. London, 1970, 2.

¹³ Vö.: BRUSTEIN, R., *Seasons of Discontent*. London, 1966. 48.

Wesker írói szándéka természetesen nem korlátozódik arra, hogy a *Gyökerek*ben ábrázolt társadalmi tespedtség fölött ítélet mondassék; egész drámaírói munkásságát meghatározó szándéka ugyanis az, hogy a színházművészetnek konkrét feladatot adjon a munkásosztály felszabadításáért vívott harcban.¹⁴ Ez a feladat – a korábban mondottakhoz kapcsolódóan – az angol társadalmi valóság pontos feltérképezése, elsősorban abból a szempontból, hogy az adott helyzetben milyen lehetőségek, milyen reális célkitűzések állhatnak az angol munkásosztály előtt. Mindehhez azonban az szükséges, hogy a valóságnak mind szemmel látható, mind alig tapintható tényei drámailag felismerhetők legyenek, s ezt valósítja meg Wesker a jól azonosítható dramaturgiai mikrokozmoszok – amilyen például a *Gyökerek* norfolki farmer konyhája – naturalista aprólékosságokba menő megjelenítésével.

Ezen a ponton tudunk párhuzamot vonni Wesker drámai életműve és Osborne-é között, s a naturalizmus merülési szintjeinek különbsége segítségével tudunk határvonalat húzni a két dramaturgia között. Mert az ugyan kétségtelen, hogy Osborne művei az 1950–60-as évek Angliájának számos sajátos társadalmi jelenségét, pszichológiai és morális vonását mutatják be, Wesker dramaturgiája azonban nem egyszerűen e jelenségek és tények bemutatására törekszik, hanem arra, hogy feltárja az egyes tények és jelenségek mögött rejlő összefüggéseket, s ráirányítsa a figyelmet azokra a politikai veszélyekre, amelyek a társadalmi helyzet téves megítéléséből és az irreális célkitűzésekből származhatnak az angol munkásmozgalomra. Ennek a szándéknak maradéktalan művészi megvalósítása, azaz átélt, társadalmilag hiteles élményeinek mélyen intellektuális, társadalmilag és politikailag tudatos értékelése hozta létre azt a sajátos, realista drámaépítést, amely Weskert az angol kritikai realista dráma hagyományainak kiemelkedő folytatójává, alkotó továbbfejlesztőjévé avatja.

¹⁴Vö.: *His Very Own and Golden City – An Interview with Arnold Wesker* by SIMON TRUSSLER. *Tulane Drama Review*, 1966, 2, 192.

J.D. Salinger művei a modern stiliztika fényében

ROT SÁNDOR

Amikor Jerome David Salinger, a mai amerikai próza egyik leghatásosabb és az ifjúság körében egyik legolvasottabb írója még alkotása fénykorában volt, és képzeletbeli ifjú „antiarisztotelészi” hőse, Holden Caulfield a nagy számkivetettek, mint Stephen Dedalus, Hans Castorp, Miskin herceg és Huck Finn példáját követve az irodalmi halhatatlanság útlevelével a zsebében megkezdte diadalmas világútját, a szerző már sürgette az „ácsokat” – *Raise High Roof Beam, Carpenters*¹. És az ácsok „egyre magasabb tetőt” emeltek az író félszegséből és titokzatosságból felépített magánélete házának falai fölött. Ebben a házban a külvilágtól elzárkózva J. D. Salinger egy ideig csak két családnak élt, a sajátjának, vagyis a romantikus körülmények között feleségül vett Claire Douglasnak, Matthew és Peggy nevű gyermekeinek, valamint a nagy művészettel megalkotott Glass családnak.

De idestova 18 éve, hogy J. D. Salinger elhagyta a „tinta, papír és képzeletéből” megalkotta Glass család minden tagját, a sztoikus Mrs. Glasstól a szeretett Clairnek nászajándékként megírt *Franny*ig, akiket John Updike szavaival „jobban szeretett, mint az Isten”², és csak saját családjának, valamint egy zen buddhista eszméket valló kis baráti csoportnak él. Az író hallgat. Mi ez? Elhúzódott írói válság? Vagy tán az író híressé vált önvallomásának: „I am a dash man not a miler” romboló folytatása, amely ahhoz a filozófiájához juttatta, hogy a legnagyobb művészi alkotás a hallgatás? Reméljük, hogy nem.

Noha az író hallgat, a „vigorous Salinger Industry”³, hogy George Steiner kifejezésével éljünk, azaz a műveit elemző kritikák, tanulmányok, esszék mennyisége egyre nő, és nemcsak hazájában, hanem világszerte. Hogy milyen nagy ez a Salinger-irodalom és a kritikái áramlat? Csak egy adattal szeretnénk ezt érzékeltetni. J. D. Salinger mintegy 740 oldalt (1 regényt, 1 esszészzerű kisregényt és 42 kisebb-nagyobb novellát, elbeszélést) kitevő irodalmi munkásságáról ma már 23 különböző nyelven – az angoltól a magyarig, a franciától a finnig, a némettől a csehig, az oroszról a románig, a japántól a svédig, a spanyoltól a dánig, az olasztól az ivritig, az ukrántól a grúzig, a lengyeltől az észtig stb. – jelent meg több mint 6250 oldal terjedelmű irodalmi kritika. Ezek egyre jobban

¹Ld. J.D. SALINGER kisregényének a címét: *Raise High the Roof Beam, Carpenters* – *Magasabbra a tetőt, ácsok*.

²J. UPDIKE, *Anxious Days for the Glass Family*. The New York Times Book 'Review, September 17, 1961.

³G. STEINER, *The Salinger Industry*. Nation CLXXXIX, November 14, 1959.

bizonyítják, hogy igaza van Ch. H. Kegelnek, amikor azt állítja: „Ha Salinger nem írna már többé egyetlen egy sort sem, gyönyörű könyvei előkelő helyet biztosítottak már neki az amerikai irodalomban”⁴, sőt hozzátehetjük, a világirodalomban.

Kritikusok, irodalomtörténészek, nyelvészek, műfordítók elemzik műveinek, főleg a *Zabhegyező*nek mint a neopikareszk regénynek architektonikáját, feltárlják eszmei mondanivalóját, esztétikai értékét, az írói képzeletből életrehívott antiarisztotelészi hőseinek, elsősorban Holden Caulfieldnek, Seymournak, Buddynak és a Glass-saga más figuráinak gondolat- és érzésvilágát, keresik J. D. Salinger *Zabhegyező* és M. Twain *Huckleberry Finn*, B. Tarkinton *Seventeen*, J. Joyce *Portrait of the Artist as a Young Man* és W. Faulkner *The Bear* c. művei közötti párhuzamokat, tanulmányozzák az író műveiben jelentkező „hagyomány és innováció” problémáit, megtárgyalják művei stílusának egyes kérdéseit, néhány szlengizmus esztétikai funkcióit, éles vitákat folytatnak egy-egy műve címének átültetéséről, egyes lexikai egységeket, elsősorban szlengizmusokat, különböző stilisztikai némenklatúrák fordításáról vagy lefordíthatatlanságáról.

Igy pl. a 27 különböző nyelvre lefordított *The Catcher in the Rye* címének olyan érdekes skálája van, hogy ezek elemzése a műfordítás elméletével és interlingvisztikai kérdésekkel foglalkozó filológusok számára külön csemege lehetne. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy e skálában a Gyepes Judit által magyarra kétszer is átültetett *Zabhegyező* cím, noha hangulatilag a könyv stílusvilágába illik, eszmeileg a félrefordított címek közé tartozik; a H. Böhl által először 1945-ben lefordított *Der Mann im Roggen* cím a semleges konnotációval jelentkező címekhez tartozik, viszont a második fordítása (1963-ban), *Der Fänger im Roggen*, az angol cím tükörfordítása, de a német „Fänger” az angol „Catcher” szemantikai interferenciája ellenére nem teremtette meg az eredeti cím affektív szemantikáját; a R. Rajt-Kovaljov által oroszra fordított címnek *Had нрo-настью во ржи* vulgár szociológiai konnotációja van, és a lefordított címek azon csoportjához tartozik, amelyek nem illenek a könyv hangulatvilágába.

A fordítóként olyan gyakran remekelő Szöllősy Klára által magyarra átültetett *Ficánka bácsi Connecticutban* (Uncle Wiggily in Connecticut) cím a novella 21 különböző nyelvre fordított címei között az egyik legadekvátabb, és ami tán paradoxként hangzik, közelebb van Salinger eredeti művének a szelleméhez, mint a beszélő nevű angol cím.

De ezek a Salinger műveit elemző, különböző színvonalú tanulmányok, kritikák, esszék nagyrészt sajnós igazolják G. Steiner baljósátát, miszerint a növekvő „vigorous Salinger Industry” egyre jobban elferdíti⁵ az író műveinek eszmei mondanivalóját, szép-irodalmi és esztétikai értékét.

Most azonban, évek múltán, amikor lecsillapodtak a Salinger-kultusz és ellenfelei táborának kedélyei, mód nyílik arra, hogy a filológusok tárgyilagos hangnemben, a veszélyes gépies beskatulyázást mellőzve, a vulgár szociológiai mércék alkalmazásától megszabadulva az író műveinek valódi, objektív értékeit felmérjék.

Hozzájárulhat ehhez a dekódolási stilisztika és az információelmélet alkalmazása.

⁴Ch. H. KEGEL, *Incommunicability in Salinger's The Catcher in the Rye*. In: J.D. Salinger and the Critics, edited by W.F. Belcher and J.W. Lee. Belmont, California, 1962, 19.

⁵Ld. G. STEINER, *id. mű.*

A hagyományos stilisztika elmékedése során sok ellentmondásos, sőt polárisan szemben álló nézetet szült, amikor a stílus és a nyelv viszonyainak filozófiai és lélektani problémáit az általános és különleges dialektikai viszonyából kiindulva próbálta tisztázni. De e viszonyok tisztázásának zsákutcába jutását az is okozta, hogy a stílus jelenségeinek nincsenek „saját” „exformái”. Hisz főleg esztétikus absztrakt jelenségekkel foglalkozik, amelyeknek ideális entitásuk miatt nincsenek ontológiai jellemzői, és ezért szükségszerűen nyelvi-anyagi hordozókra támaszkodnak. Ez megnehezíti a stilisztikai, főleg esztétikai jelenségek leválasztását a nyelvi hordozókról, kizárja a kommutációs törvény alkalmazásának lehetőségét. Ezért a hagyományos stilisztika, amely – akárcsak más, művészettel foglalkozó tudományág – empirikus, a stílust gyakran a nyelvvel azonosítva igyekezett a mű nyelvi jelenségeiből esztétikai értékeket kikövetkeztetni. Ez bizonyára sokszor szubjektívizmushoz vezetett az irodalmi művek esztétikai értékelésében. De mi is biztosíthatja az irodalmi művek, így pl. a Salinger-művek stilisztikai jelenségeinek objektív értékelését?

Előző tanulmányunkban* megkíséreltük kifejtetni, hogyan vonult be az információ-elmélet és szemiotika a filológiába, és hogyan próbált rendet teremteni⁶ a nyelvi jel denotatív és emotív szerepéről folytatott vitában⁷. Kiderült, hogy a visszatükrözési elmélet, a nyelvi nomináció aspektusai és a nyelvi jel komponenseitől függően meg kell különböztetnünk az információ következő fajait: (a) pragmatikus⁸; (b) szemantikai⁹; (c) affektív¹⁰; (d) szigmatikus¹¹; (e) szintaktikai információt^{12 13 14}.

Salinger műveinek stilisztikai elemzésekor találkozunk az információ ezen valamennyi fájának aszimmetrikus hierarchiát képező makrostruktúrájával, de mezőjük dominánsát a szemantikai, affektív és szintaktikai információ képezi.

Salinger művei szemantikai, affektív és szintaktikai információ-kisugárzásának objektív felméréséhez leginkább a dekódolási stilisztika alkalmas. A dekódolás stilisztikája, amely abból a premisszából kiindulva, hogy J. D. Salinger műveinek szövegét két

*Ld. Ror S., *Az irodalmi szöveg a kibernetika és az információelmélet tükrében (A dekódolási stilisztika problémáihoz)*. Filológiai Közlöny XXIII (1977), 2–3, 302–310.

⁶ Ld. R. L. ACKOFF, *Scientific Method. Optimizing Applied Research Decisions*. New York, 1962; T. WÓJCIK, *Prakseosemiotika. Zarys teorii optimalnego znaku*. Warszawa, 1969; D. NAUTA, *The Meaning of Information*. The Hague – Paris, 1972; P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*. Наука, Ленинград, 1975, 10–11.

⁷ Ld. *Literary Style. A Symposium*. Edited and (in part) translated by SEYMOUR CHATMAN. Oxford University Press, London and New York, 1971.

⁸ Ld. P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Информационные изменения языка*. Наука, Ленинград, 1968, 10.

⁹ Ld. Y. BAR–HILLEL, *Language and Information. Selected Essays on Their Theory and Application*. Jerusalem, 1964; V. BOGODIST, Chr. GUÉORGUIEV, V. PESTUNOVA, R. PIOTROWSKI, S. RAITAR, *Une nouvelle méthode d'évaluation de l'information semasiologique*. Linguistica V, Tartu, 1974.

¹⁰ Ld. A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris, 1958; D. NAUTA, *id. mű*, 60.

¹¹ Ld. G. KLAUS, *Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat*. Berlin, 1965; P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек, . . .* 10.

¹² Ld. H. GEORGIEV, R. PIOTROWSKI, *Meaning Information and Its Measures*. Revue (Roumaine) de Linguistique, Bucureşti, XIX, 2, 1974.

¹³ D. NAUTA, *id. mű*, 176, 190.

¹⁴ P. Г. ПИОТРОВСКИЙ, *Информационные измерения языка, . . .* 12–16.

tényező, mégpedig a modellezés és a játék¹⁵ determinálja, és ez a szerző kódolása révén jött létre, igyekeznek az e művek szövegébe zárt információk megfejtése segítségével a szerző mondanivalóját, eszmei-gondolati világát rekonstruálni.

Hisz már Lev Tolsztoj az író, a művész tevékenységét fontolóra véve utat tört a dekódolási stilisztika irányába, amikor megállapította: „A művészet emberi tevékenység, amely abból áll, hogy az egyik ember tudatosan, ismert külső jelek segítségével másokkal az átélt érzéseit közli. Ezek az érzések a többi emberre is átragadnak, és ők ezeket átélik”¹⁶.

Közel áll ezekhez a gondolatokhoz M. Riffaterre, a dekódolási stilisztikának egyik megteremtője, amikor megállapítja: „A stilisztika tanulmányozza a nyelvi kifejezések azon tulajdonságait, amelyeket felhasználtak, hogy a kódoló egyén gondolkodási módjával hasson a dekódolóra, vagyis tanulmányozza a kommunikáció aktusainak nem csupán verbális sorozatát alkotó jelenségeket, hanem mint olyan közlést, amely magában hordja a beszélő [vagyis szerző – R.S.] egyéniségének nyomait, és így megragadja a receptor figyelmét”¹⁷.

Azt, hogy a dekódolási stilisztikának szem előtt kell tartania az irodalmi szöveg keletkezése kódjának bonyolult rendszerét, J. A. Lotman is hangsúlyozza¹⁸.

Előző tanulmányunkban** megkíséreltük bemutatni, hogy az irodalmi mű hagyományos pozitívista biografizmus, pszichologizmus és szociologizmus, valamint strukturalizmus szintéziséből keletkezett napjainkban az irodalmi mű kontextusainak elmélete¹⁹. De ez az elmélet is ellentmondásokkal terhes²⁰. Ezeknek az ellentmondásoknak a kiküszöbölése csakis a makrorendszerek kibernetikai elemzésével lehetséges. Kutatásaink arról tanúskodnak, hogy az irodalmi kommunikáció a kontextusok makrorendszer-rangsorában domináló mikrorendszerként funkcionál.

Az irodalmi kommunikáció, amely mint mikrorendszer tovább bontható lélektani és szociológiai mikrokontextusokra, nem azonosul a T. van Dijk-féle irodalmi performációjával,²¹ és nem vezethető vissza a lineáris kauzalitás elvein alapuló pszicho-szociális tényezők visszatükrözésére. Valójában az irodalmi szöveg mint a kommunikáció mikrorendszere a kódolás és dekódolás algoritmusainak a komplexszerű megnyilvánulása.

Így egyetértünk F. Miko megállapításával, hogy az irodalmi kommunikáció problémáit nem lehet a hagyományos szemiológiai hármasság: a mondattan – szemantika – pragmatika alapján, avagy a N. Chomsky-féle competence – performance diko-

¹⁵ Ld. F. MIKO, *Společenské hodnoty a literárny text*. O interpretácii umeleckého textu 4, Bratislava, 1973.

¹⁶ Idézem: И. В. АРНОЛД, *Стилистика современного английского языка*. Просвещение, Ленинград, 1973, 9. alapján.

¹⁷ M. RIFFATERRE, *The Stylistic Function*. Proceedings of the 9th International Congress of Linguists, ed. by Lunt, Cambridge (Mass.), 1964, 316.

¹⁸ Ld.: Ю. М. ЛОТМАН, *Структура художественного текста*. Москва, 1970.

**Ld. Rot S., *id. mű*

¹⁹ F. MIKO, *Cesta k modelu literárnej komunikácie*. Literárna komunikácia, Studie, Matica slovenská, Martin, 1973.

²⁰ Ld.: *O interpretácii umeleckého textu*. Pedagogická fakulta v Nitre, Zborník, Bratislava, 1 – 4, 1969–1974.

²¹ Ld. F. MIKO, *Cesta k modelu literárnej komunikácie*, . . . 10–13.

tómia²² keretén belül megoldani. Mert ha az irodalmi kommunikáción elsősorban a kódolást és dekódolást mint szemiotológiai, nyelvi, stilisztikai és nem lélektani jelenséget értjük, akkor a modellezésre és az információelméletre kell támaszkodnunk.

A filológiai modellezés a kibernetikai modellezés szerves része.

A kommunikációs elméletből kiindulva kísérjük meg Salinger műveinek és főleg a *Zabhegyező* irodalmi szövegét modellezni és a kódolás-dekódolás algoritmus viszonyait feltárni.

Már előző munkánkban is kimutattuk, hogy ahhoz, hogy egy irodalmi mű szövegét a kommunikációs elmélet keretein belül elemezni lehessen, elsősorban az szükséges, hogy az információelmélet síkjára transzformáljuk:

$$(1) (Ir)Sz \longrightarrow \text{Inf} \begin{pmatrix} a, & d, \\ b, c, \\ e, \end{pmatrix}$$

Az információelméletnek Salinger művei szövegében 4 kibernetikai tényező kapcsolatával kell számolnia:

$$(2) \frac{\text{Op(Exp)}}{(\text{Szub/v})_1} \longrightarrow (Ir)Sz \longrightarrow \frac{\text{Od(Recip)}}{(\text{Szub/v})_{1,2,3 \dots n}}$$

↓
Ref

Információ:

Magyarázatok: (1) – (Ir)Sz = irodalmi szöveg; $\text{Inf} \begin{pmatrix} a, & d \\ b, c, \\ e, \end{pmatrix}$ = pragmatikus, szigmatikus
szemantikus affektív,
szintaktikai

(2) – Op(Exp) = operátor (expediens) = az író (J. D. Salinger);

(Ir)Sz = irodalmi szöveg (Zabhegyező, Magasabbra a tetőt, ácsok ... novellák, Glass család saga stb.);

Od (Recip) = operand (recipiens) = az olvasó, metamegfigyelő (vagyis kritikus)

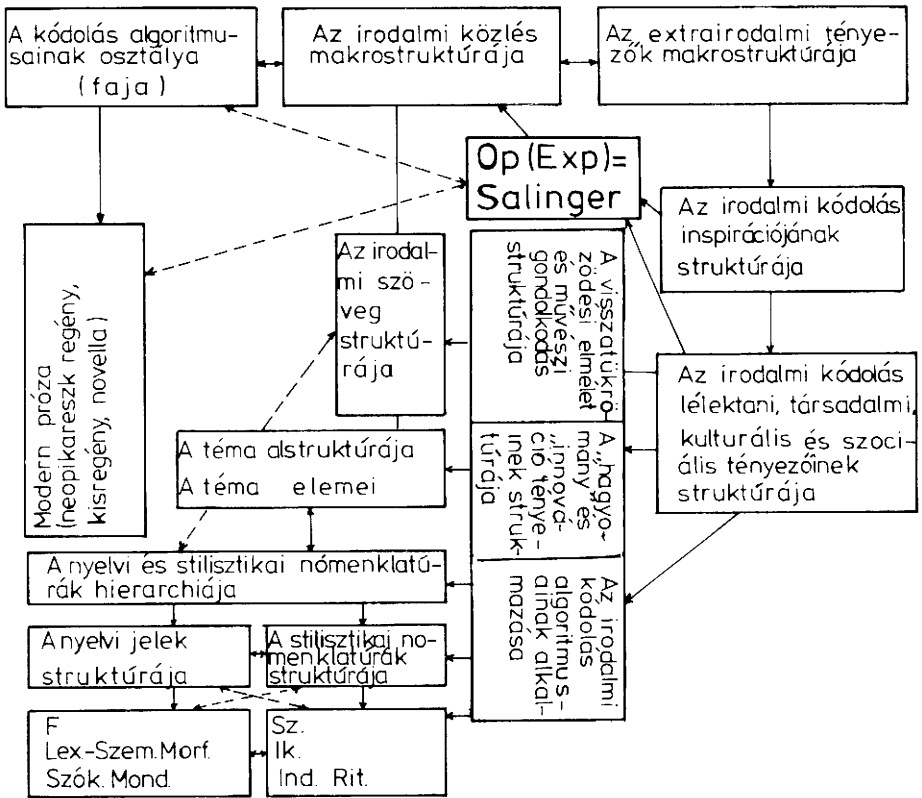
(Szub/v)₁, (Szub/v)_{1,2,3...n} = az – egyetemesség gondolat – érzelmi visszatükrözése;

Ref = referendum (magába foglalja a téma struktúráját); Maxwell „démonjai”

²² Ibidem

E kibernetikai tényezők kapcsolataiból kiindulva kíséreljük meg J.D. Salinger műveinek kódolási és dekódolási algoritmusait modellezni:

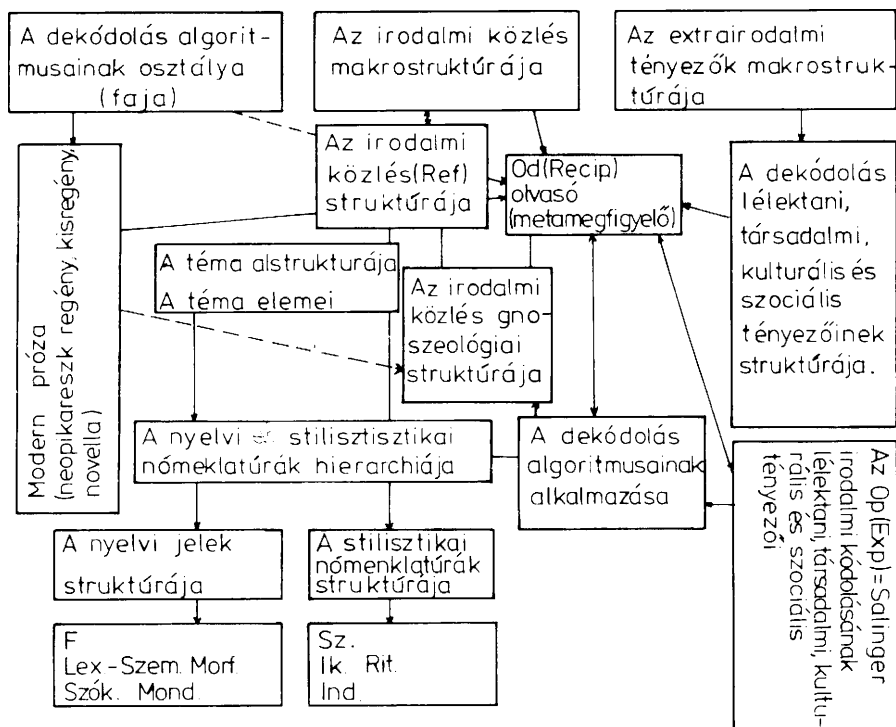
Az Op (Exp)=Salinger által használt kódolási algoritmusok modellje



Magyarázatok: F=fonetikai (fonológiai) sík; Lex.-Szem.=Lexikai-szemantikai sík; Mond=mondattani sík; Morf.=morfológiai sík; Szók.=szóképzési sík; Sz.=szimbólumok; Ik.=ikonok; Ind.=indexek; Rit.=ritmus

Az Od(Recip)=olvasó(metamegfigyelő) dekódolási algoritmusainak modellje

(Salinger műveihez)



Ezek után nézzük meg, mik is J.D. Salinger művei stílusának szemiotikai kategóriái. Az információelmélet megkísérelte, hogy az irodalmi szöveghez, így Salinger művei szövegéhez is, a valószínűségi elméleten alapuló képleteket használjuk.

A B. Mandelbrot-féle²³ szöveg valószínűségi modelljeiből, a Markov-féle stoktikus sémákból²⁴ és a Shannon-féle információelméletből²⁵ kiindulva úgy tekinthetünk Salinger műveinek szövegére, mint a Markov-féle lánc végleteire, vagyis a stilisztikai nómenklatúrák véletlen felbukkanására, amelyekben a mű, pl. a *Zabhegyező* szimbólumainak, ikonjainak, indexeinek a hatása az utána következő stilisztikai nómenklatúrára fokozatosan kialszik: pl. "But it was worth it. The blonde was some dancer. She was one

²³ B. MANDELBROT, *On the Theory of Word Frequencies and on Related Markovian Models of Discourse*. – *Structure of Language and its Mathematical Aspects*. Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, vol. XII, Providence, Rhode Island, 1961.

²⁴ Ld.: P. Г. ПИТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*, . . . 100.

²⁵ C. SHANNON, *A Mathematical Theory of Communication*. Bell System Technical Journal, vol. 30, N^o 1, 1948.

of the best dancers I ever danced with. I'm not kidding, some of these very stupid girls can really knock you out on a dance floor. You take a really smart girl, and half the time she's trying to lead *you* around the dance floor, or else she's such a lousy dancer the best thing to do is stay at the table and just get drunk with her" (CR, 75).

B. Mandelbrot elmékedésének legfőbb eszközei között ott találtuk az általa bevezetett „információhordozó ár” (cost) fogalmát. Matematikai fejtegetéseink során kiderült, hogy a stilisztikai-szemiotikai kategóriák „ára” nagyságának a megállapítása egybeesik a hordozó potenciális információjának a nagyságával. Feltételezzük, hogy a Salinger által a kódolási algortimusokba helyezett stílus nómenklatúrája gyakorlatilag egybeesik a szimbólumok, ikonok és indexek egységeinek a felbukkanási valószínűségével. Ez azt jelenti, hogy a Salinger által használt ritka stílus nómenklatúráinak, pl. "old Jesus" (CR, 9), "all that David Copperfield kind of crap" (CR, 5) „drága” kódolási ára van, viszont a leggyakrabban használt és affektív információval kevésbé terhelt vagy egyáltalán nem terhelt (indexek) nómenklatúráinak, pl. "Neither did I, neither did anybody else. He wrote a book about four men." (UW, 32) kisebb kódolási „ára” van.

Feltételezzük most, hogy $N_1, N_2, N_3 \dots N_n$ a Salinger által használt stilisztikai nómenklatúráknak a jelei, és $h_1, h_2, h_3 \dots h_n$ ezeknek a nómenklatúráknak az ára. Egyes komplikált fejtegetéseket kihagyva állíthatjuk, hogy az író stabil kód részére azok a stilisztikai nómenklatúrák, amelyeknek az „ára” kisebb, mint h_1 vagy egyenlő h -val képezik

$$i = \rho_1 e^{\beta h_i} - \rho \quad (1)$$

ahol ρ egy bizonyos állandó mennyiség²⁶
 β a naturlogaritmushoz átvezető együttható.

Ha most a Salinger által a műveiben használt stilisztikai nómenklatúrákat a h „ár” emelkedési sorrendjében állítjuk fel, akkor az i mutatja a szimbólum, ikon, index rendszámát.

A h_i és i közötti viszonyt ki lehet fejezni ezzel az egyenlőséggel:

$$h_1 = -\frac{\ln \rho_1}{\beta} + \frac{\ln(i + \rho)}{\beta} = h_0 + \frac{1}{\beta} \ln(i + \rho) \quad (2)$$

Ahhoz, hogy az „ár” nagyságát kiküszöböljük, vessük össze ezt az egyenlőséget egy optimális kettős kóddal. Ezáltal sikerül összekötni közvetlenül a stilisztikai nómenklatúra N_1 jelét, valószínűségét a törzsszámával

$$\beta_1 h_1 = \beta_1 h_0 + \frac{\beta_1}{\beta} \ln(i + \rho), \quad (3)$$

$$\text{akkor } \beta_1 h_1 = -\ln p_i, \quad (4)$$

$$\text{akkor } \ln p_i = -\beta_1 h_0 - \frac{\beta_1}{\beta} \ln(i + \rho). \quad (5)$$

²⁶L. BRILLOUIN, *Science and Information Theory*. New York, 1956.

Ha most $\exp(-\beta_1 h_0) = k$ és $\frac{\beta_1}{\beta} = \gamma$ és a (4) hatványozzuk,

Mandelbrot képletéhez jutunk²⁷

$$p_1 = k(i + \rho) - \gamma \quad (6)$$

Ezzel a képlettel kifejezhetjük a Salinger-művek stilisztikai nómenklatúrái felbukkanásának valószínűsége és az N_1 közötti viszonyt.

A dekódolási stilisztika és az információelmélet fejtegetéseiből kiindulva kíséreljük most meg Salinger *Zabhegyező* c. regényének, valamint a Glass család sagáját alkotó *Magasabbra a tetőt, ácsok* c. esszé-szerű kisregényt és novellákat elemezni, amelyek valamiféle egységet képeznek, mert valamennyiük főfiguráira a XX. század lélektani nyomása nehezedik, szívük, lelkük a „seymouri banánhal” harapásának a nyomait viseli, a stilisztikai nómenklatúrák nyelvi hordozóinak szemantikai, affektív és szintaktikai információnak objektív értékelését megvizsgálni.

Természetes, hogy most itt csak néhányra szorítkozhatunk. Választásunk a szlengizmusok és velük összefüggésben lévő ún. „megtévesztett várakozás hatásának”²⁸ (M. Riffatere), valamint a mondatok aktuális tagolásának és vele konvergensen működő ritmusnak a stilisztikai funkcióira esett, mert a dekódolási stilisztika és az információelmélet tükrében ezek a sajátos salingeri művek szemantikai, affektív és szintaktikai információsugárzásának fő hordozói közé tartoznak.

Salinger a műveiben, főleg a *Zabhegyező*ben a *Magasabbra a tetőt, ácsok* c. esszé-szerű kisregényében, a *Szemem zöld és csacska szám*, valamint a *Ficánka bácsi Connecticutban* című novelláiban előszeretettel használja az amerikai szleng jelenségeit, amelyek átültetéséhez sok műfordító, és köztük nemcsak a kiváló Gyepes Judit, hanem a híres H. Böhl is sajnos erős argó kifejezéseket használt, és ezáltal az olvasóban és egyes metamegfigyelőkben azt a tévhitet keltette, hogy az író fenegyerek vagy poszthippi.

A brit és amerikai szleng problémáit fejtegető nyelvészeti kutatásaink²⁹, amelyekben megkíséreltük a monoszémák eredetének és strukturális-tipológiai kérdéseinek a tisztázását, lehetőséget adtak, hogy feltárjuk a salingeri szlengizmusok keletkezésének extra- és interlingvisztikai körülményeit.

Vizsgálataink azt mutatják, hogy az elemzett Salinger-művekben összesen 196 szleng monoszéma funkcionál, és ezekből 114 a *Zabhegyező*ben.

Pl. “. . . the first thing you’ll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of *crap* . . .” (CR, 5);

”I’ll be up the *creek* if I don’t get the *goddam* thing in by Monday” (CR, 32); ”I was still *sort of crying*” (CR, 108); ”You are *gonna* stick around till I’m sick of you. The hell with your *lousy* career” (UW, 22); ”Oh God, that *kills* me” (PM, 121) stb.

Mi is a stilisztikai funkciójuk? A kutatók többsége azt az álláspontot képviseli, hogy a salingeri szlengizmusok az író figurái élő beszédének „pontos rögzítése”³⁰, az

²⁷ Ld.: P. Г. ПИТРОВСКИЙ, *Текст, машина, человек*, . . . 100–101.

²⁸ M. RIFFATERRE, *Essais de Stylistique Structurale*. Flammarion, Paris, 1971.

²⁹ A. ROT, *Problems of Modern British and American Slang*. Budapest, 1976.

³⁰ D.P. COSTELLO, *The Language of the Catcher in the Rye*. American Speech XXXIV (October 1959), 172–181.

individualizálásnak, belső világuk bemutatásának legfontosabb eszköze. És ebben a szerző az amerikai hagyományokra és főleg M. Twain tapasztalataira épített. Ez a megállapítás csak részben helytálló, azonkívül a „pontos rögzítés” kifejezés hibás, hisz az író nem dialektológiai feljegyzéseket vagy szociolingvisztikai felméréseket végzett.

De valóban más-más szociolingvisztikai jellege van a *Zabhegyező*ben a tizenéves diák Holden, a fiatal prostituált Sunny, a gonosz zsaroló Maurice, a *Szemem zöld és csacska szám* c. műben Arthur vagy Lee, a *Ficánka bácsi Connecticutban* Eloiséje vagy Jane Maryje és más figurák beszéde szlengizmusainak. Ezt bizonyítják már az ilyen, a „szájukból vett” mondatok: Holden: "I certainly wouldn't have minded *shooting the crap* with *old Phoebe* for a while" (CR, 203); "... and then we went through one of those little tunnels that always smell from somebody's *taking a leak*" (CR, 216); Sunny: "What the *heck ya wanna* talk about?" (CR, 100); "So long, *crumb-bum*" (CR, 103); Maurice: "Innarested in a *little tail t'night*?" (CR, 95); "Nobody's *tryna chisel* nobody" (CR, 107); Arthur: "I've *killed* about a *quart* in the last *goddam* hours" (PM, 119); "I was *gonna* tell you about it" (PM, 122); Lee: "... for a *helluvan* intelligent guy, you're about as tactless as it's humanly possible to be" (PM, 121); "you want to be right there on the spot when she *waltzes* in" (PM, 127); Eloise: "He'd be worse. He'd be a *ghoul*" (UW, 32); "We spent about twenty minutes looking for it in the *wuddayacallit* – the snow and *stuff*" (UW, 35); Mary Jane: "I mean if she gets up in the night to *go to the john* or something" (UW, 25); "Just sort of *little ole private*" (UW, 21).

A szlengizmusok ilyen alkalmazásával Salinger lényegében a neopikareszk regény, az esszéyszerű kisregény és a modern novella saját, az architektonika szimmetriáját felbontó, az olvasó, illetve metamegfigyelő (vagyis kritikus) élet-, irodalmi és esztétikai tapasztalatának a bevonását igénylő újításaiból eredő sajátosságok ellenére folytatta a még Arisztophanészhez visszanyúló és az amerikai íróktól köztük Mark Twain által effektíve használt hagyományt, amelynek nagy szerepe van a figurák individualizálásában.

De a dekódolási stilisztika és az információelmélet tükrében azt is látnunk kell, hogy a salingeri szleng monoszémáknak mint szemantikai és affektív információ hordozóinak ennél nagyobb stilisztikai és esztétikai funkciójuk van. Kutatásaink azt a feltevést sugalmazzák, hogy a Rig-Veda szerzője, Aiszkhülosz, Avicenna, Goethe, Balzac, Dickens, Dosztojevszkij, Whitman, Arany János, Steinbeck, P. Neruda és mások, a szépirodalmi művekben gyakran egy és ugyanabban a helyzetben használt szónak az affektív lekopásáról szóló nézetei, gyönyörű vallomásai, ha öntudatlanul is, de ott lebegtek Salinger szeme előtt, amikor, hogy B. Mandelbrot szakkifejezésével éljünk, drága „árral” rendelkező szimbólumok, ikonok, indexek nyelvi hordozóit gyötrő türelemmel kereste (hisz, pl. a *Zabhegyzőt* mintegy 10 évig írta). Salinger tudta, érezte, hogy ha pl. Holdenja a "phoney – nice" (képmutató – rendes, szép, jó), az amerikai tizenévesek filozófiájának eme széles affektív információt kisugárzó kulcsszavai áthidalhatatlan szemantikai szembeállításából kiindulva a lélektanilag mindent elnyomó jelenségek ellen, ha Don Quijote módra is, de harcolni akar, akkor hadat kell üzennie az irodalmi kánonok által szentesített, de az évszázados használatból elkopott "phoney" (képmutató) szavak ellen is. Hogy ezt végigvigye, szavak ezreit forgatta meg, próbálgatta őket, hogy új lexikai disztribúciójukkal, pl. az „old” szónak, amelynek az 'öreg, agg, őš' szemantikája gyakori, évezredek használata miatt lekopott, újszerű alkalmazása révén (hiszen tizenévesek tulajdonneve előtt is használja: "old Sunny", "old Phoebe" stb.) új jelentést, mégpedig

anforikust: 'az említett' öntse bele; újszerű alkalmazásában a stilsztika nómenklatúra modelljében, pl. "that gives me a *royal* pain in the ass" (CR, 32); konverzióval, elsősorban főnevek adverbializálásával, pl. "She sings it very *Dixieland and whorehouse*" (CR, 105); újszerű szóképzéssel, pl. "*cheerer upper*" (CR, 76); de főleg szleng monoszémák alkalmazásával, pl. "that *stuff* bores me" (CR, 11); "You said five *bucks a throw*" (CR, 106); és sok mással helyettesítse az affektív információtól megkoptatott szavakat.

A Salinger-szleng egyetemes impulzus, s ez akkor mutatkozik meg, amikor valami „világi” gyökeret ver az amerikai nyelvi standardban és az irodalomban. A *Zabhegyező* szerzője megértette, hogy a nyelvi standard a társadalom mérsékelt rétegeinek a nyelve, míg a szleng nem éri be a standard lexikai egységek kifejezési lehetőségeivel, hanem sikerrel fejez ki élő lelkiállapotokat, becsületesebb érzelmeket, szerelem és harag, bánat és öröm keltette érzéseket.

Salinger nyelvezetének stilsztikai funkcióira irányuló vizsgálatunk kimutatta, hogy míg a standard nyelv egyes elemei egyre terjengősebbé, erőtlenebbé és elvontabbá válnak, addig a salingeri szleng kifejezések mind konkrétabbak és élettelibbek. E szleng monoszémák sokkal gazdagabbak asszociációkban, mint a nyelvi standard lexikális egységei, mert nem halványuló emlékekre, hanem a legfrissebb tapasztalatokra apellálnak. G. Ph. Krapp így kísérel meg a következő doktrína segítségével megkülönböztetni a szleng monoszémát és az elfogadott idiómát: „A szleng kifejezőbb, mint a szituáció megkövetelné . . . Ez a nyelvhasználat bizonyos fajta túlérzékenysége”³¹.

Salinger tehát a frissesség és az életszerű hatás kedvéért a szlenghez folyamodik, mert ez közel hozza őt az objektív tárgyi világhoz. Ezért tud az egyéni jellegzetességekre, a figurái lélekszorogtatására orientálódni. A szleng monoszémák mint a stílus nómenklatúráinak a hordozói segítik az írókat a tizenéves diákok és más figurák izgalmának kifejezésében, a konfliktussal teli szenvedélyek, a szerelem, szeretet és szexuális ösztönök „viharának” a leírásában, a képmutatás iránti gyűlölet megrajzolásában. Ezzel a nyelvezettel él Holden és más figurák idegrendszere a feszült pillanatokban. Ez a *hic et nunc* nyelve. „A szleng tudja, hová igyekszik, s birtokában vannak a megérkezéshez szükséges nyelvi eszközök is, haladhat bizonytalanul is, harlekin módjára. . .”³²

Az út, amelyen a Salinger-féle szleng monoszémái feltehetően haladnak, egy szóval így jellemezhető: diszfemizmus (az eufemizmus ellentéte). A diszfemizmus jelenségei nem pejoratívak, hiszen az érintkezés világa nem egészen közönséges, goromba. A Salinger-féle diszfemizmusok nem mások, mint a szleng monoszémáinak erőfeszítései, hogy felszabadítsák Holdent, más figurákat a tekintélyes és csodálandó viselkedésmód alól, amelyet a nyelvi standard kényszerít rájuk. Időnként egy-egy salingeri diszfemisztikus szlengi monoszéma sikamlós metaforát vagy visszataszító célzást rejt magában, de rendszerint inkább gunyoros, mint bántó.

Jellegzetes néhány szleng monoszéma ismételt, majdnem tola-kodó felbukkanása, mint pl. „dought”, „bucks” ’pénz, dollár’, mert noha ezekre a fogalmakra az amerikai szlengben mintegy 168 monoszéma funkcionál; pl. rocks, brads, dust, clinkers, horse-nails, bones, hard tack, soap, flour, hard stuff, pap, rivets, sawdust, shells, chicken feed, lettuce, bread stb., Salinger figurái csak ezt a két monoszémát használják. (Az író nem fél

³¹G. Ph. KRAPP, *Modern English*. New York, 1910.

³²F. K. SECHRIST, *The Psychology of Unconventional Language*. The Pedagogical Seminary, Vol. XX, December, Worcester (Mass.), 1913, N^o 4, 457.

attól, hogy a "dough" és "buck" 'pénze' ezáltal devalválódik). Az író erősíti figuráinak egyéni lelki és szellemi beállítottságát, elősegíti a salingeri humor kibontakozását.

Az egyrészt a *Zabhegyező*, *Magasabbra a tetőt, ácsok*, *Szemem zöld és csacska szám*, *Ficánka bácsi Connecticutban* című Salinger művekben, másrészt M. Twain *Huckleberry Finn* című művében kiszűrt 20–20 szlengizmus elemzése, főleg a stilisztikai funkciók B. Mandelbrot fejtegetéseinek alapján kidolgozott és bemutatott matematikai képlet (információelmélet) segítségével történő felmérése azt mutatta, hogy a szlengi monoszémák szemantikai információjának radiálása ilyen sort alkot: *Huckleberry Finn*; *Ficánka bácsi Connecticutban*; *Zabhegyező*; *Szemem zöld és csacska szám*; *Magasabbra a tetőt, ácsok*.

Az affektív információk kisugárzása: *Zabhegyező*; *Ficánka bácsi Connecticutban*; *Huckleberry Finn*; *Magasabbra a tetőt, ácsok*; *Szemem zöld és csacska szám*.

A *Huckleberry Finn*ben funkcionáló elemzett szlengizmusok szemantikai információinak a kisugárzása nagyobb, mint a *Zabhegyező*ben, mert egy-egynek a felbukkanása az irodalmi szövegben ritkább. A *Zabhegyező*ben használt egy-egy szlengizmus gyakrabban bukkan elő (pl. „crap” 16-szor), újszerű lexikai disztribúciót teremt, pl. „crap”: „All that *David Copperfield* crap” – „crap” ’ostobaság’, „to shoot the crap” – ’hazudik’ vagy „to chuck the crap” – ’hazudik’ stb. összesen 7, néha nehezen meghatározható jelentésben funkcionál, ami poliszém jelenségekhez is vezet, mert pl. „to shoot the crap” (Phoebe-vel) ’beszélget’ jelentésben lép fel. Ez viszont a dekódolásnál szélesebb disztribúciót igényel. Viszont azért, hogy a *Zabhegyező*ben Holden 4 napos odisszeájának művészi megrajzolása az 1. személyben történik, és így az író és a főalak beszéde egy síkban folyik, az itt funkcionáló salingeri szleng monoszémák affektív információinak a radiálása – főleg a figurák dialógusaiban funkcionáló szlengizmusoké – nagyobb, mint a twaini *Huckleberry Finn*ben. Nagyobb ezáltal a *Zabhegyező*ben a riffaterre-i „megtévesztett várakozás” hatása és a szleng monoszéma diszfemisztikus szerepe.

De azzal, hogy a szemantikai és affektív információ, valamint „a megtévesztett várakozás” hatása a dekódolás akkumulációs szabályai szerint közösen működik a stilisztikai nómenklatúrák megteremtésében, a megvizsgált szlengi monoszémák hozzájárultak a *Zabhegyező*ben a *Huckleberry Finn*hez képest csak 1,18-szor drágább „árral” rendelkező szimbólumok, ikonok és indexek megteremtéséhez.

A mondat aktuális tagolásának elmélete (Sentence Perspective), amelynek alap gondolatai még az óindiai Panini, az ógörög Arisztotelész, a német J. Grimm és a magyar Gyarmathy Sámuel elméletéig mennek vissza, a prágai nyelvészeti iskola tagjai és főleg V. Mathesius, valamint B. Trnka révén filológiai tudományággá fejlődött. Ez az elmélet abból a feltevésekből indul ki, hogy a mondatelemek sorrendjét az emberi gondolkodás és a megnyilatkozás lineáris jellege, a ritmikai törvények, a szórend grammatizálásának bonyolult, mozgó hierarchiája határozza meg. Ez a sorrend megadja a mondatelemek kommunikatív dinamizmusának fokát (KD)³³, amely a dekódolási stilisztika és az információelmélet szemszögéből a szintaktikai, szemantikai és affektív információ-mennyiség hordozójának a függvénye. A legkisebb KD fokkal rendelkező mondatelem a

³³ Ld.: V. MATHESIUS, *Zur Satzperspektive im modernen Englisch*. Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen, 84. Jahrgang, 155. Band. Der neuen Serie 55. Band. 1–2 Heft, Braunschweig, 1929.

mondat „témáját” képezi, a legnagyobb fok hordozója a „réma”, pl. "I can't reach 'em," (UW, 29) (I = „téma”; can't reach'em = „réma”). A „téma” és a „réma” között helyezkednek el a szintaktikai, szemantikai és affektív információt hordozók felfelé ívelő elemei $T(KD)_1 \dots KD_2 \dots KD_3 \dots KD_4 \dots R(KD)_n$, pl. "One thing about packing depressed me a little" (CR, 55) (*One thing* = $T(KD)_1 \dots$ about packing = $KD_2 \dots$ me = $KD_3 \dots$ a little = $KD_4 \dots$ depressed = $R(KD)_5$).

A mondat aktuális tagolásával mint stilisztikai nómenklaturahordozóval konvergensen lép fel a ritmus is. Kutatásaink arról tanúskodnak, hogy a ritmusnak mint a stilisztika nómenklatúrájának a szerepe az angol nyelvű irodalmi művekben nagyobb, mint más indoeurópai nyelven írt irodalmi szövegben. A ritmus törvényei, amelyekben rendszeres idő- és térbeli távolságra elhelyezett ekvivalens nyelvi jelenségek és stilisztikai nómenklatúrák használatával jelentkezik az angol nyelv diakrónikus univerzáléja, az ún. "weak forms" kialakulásának fontos tényezője. A filológiai tudomány előszeretettel foglalkozik a költészet ritmuselemeivel, az ekvivalensek kritériumaival, ismétlésük intervallumával, s kevésbé azzal a szereppel, amelyet a ritmus a prózában játszik.

Salinger prózája azért is oly költői, mert, hogy a kritika nemegyszer megállapította, az írónak „zenei füle van a szavak kiválasztásához”, összekapcsolásához. A salingeri próza költészeti mivoltának, így az affektív információ kisugárzásának egyik nagy titka a ritmus elemeinek egyszerű alkalmazása, vagyis a rendszeres térbeli és időbeli távolságra „drága árral” rendelkező szimbólumok, ikonok, indexek „azonos” nyelvi hordozóinak az elhelyezése, hangsúlyozott szótagok (vagyis „erős” és „gyenge” alakok) alkalmazása, a szavak „exforma” hangjátékának, közte újszerű alliterációnak a felhasználása. Íme néhány példa:

"The funn thing is though, I was sort of thinking of something else while I shot the bull. I live in New York, an I was thinking about the lagoon in Central Park, down near central Park South. I was wondering if it would be frozen over when I got home, and if it was, where did the ducks go. I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. I wondered if some guy came in a truck and took them away to a zoo or something. Or if they just flew away."

"Im lucky, though I mean I could shoot the old bull to olda Spencer and think about those ducks at the same time. It's funny. You don't have to think too hard when you talk to a teacher. All of a sudden, though, he interrupted me while I was shooting the bull. He was always interrupting you . . ." (CR, 17). . .

"Then I thought of something, all of a sudden. 'Hey listen', I said, 'you know those ducks in that lagoon right near Central South? That little lake? By any chance, do you happen to know where they go, the ducks, when it gets all frozen over? Do you happen to know, by any chance?'" (CR, 64). . .

'Hey, Horwitz', I said. 'You ever pass by the lagoon in Central Park? Down bay Central Park South?'

'The what?'

'The lagoon. That little lake, like there. Where the ducks are. You know.'

'Yeah, what about it?'

'Well, you know the ducks that swin around in it? In the springtime and all? Do you happen to know where they go in the winter-time, by chance?'

'Where who goes? '

'The ducks. Do you know, by any chance?' . . . (CR, 86)

"No, I wouldn't! I mean I wouldn't tell any-" (UW, 33)

(Itt a ritmus a szimbólumok, ikonok, indexek „azonos” nyelvi hordozóinak rendszeres térbeli, időbeli elhelyezésével a [s], [z], [θ], [ð] újszerű alliteráció felhasználásával jelentkezik.)

„You *should've* seen the way they said hello. You'd have thought they hadn't seen each other in twenty years. You'd have thought they'd taken baths in the same bathtub or something when they were little kids” . . . (CR, 133) – (A ritmus törvényei által megszabott „*should*” – „*d*”; „*had*” – „*d*”, vagyis segédigék „erős” és „gyenge” alakok alkalmazása).

„She extended both index fingers, gun-muzzle style, and said, . . .” (UW, 22) – ([s], [z] újszerű alliteráció felhasználása) stb.

De J. D. Salinger, akár nagy elődje, M. Twain, és kortársai, Sh. Anderson, R. Lardner, E. Hemingway, W. Faulkner, az irodalmi kódolás algoritmusait, így a mondat aktuális tagolás KD-ját és a ritmus törvényeit nem alkalmazza mechanisztikusan. Ezt bizonyítják már a következő mondatok: „A man's voice – stone dead, yet somehow rudely, almost obscenely quickened for the occasion – came through at the other end: „Lee? I wake you? ” (PM, 116)

A kritika és a hagyományos stilisztika, amelyek gyakran a lineáris kauzalitás tétvéjain járnak, néha megpróbálnak Salinger-művek mondatainak aktuális tagolásából és a sajátos ritmus jelenségeiből közvetlenül lélektani következtetéseket levonni. Így Holden figuráját elemezve a kritika igyekszik bebizonyítani, hogy J. D. Salinger osztotta azt a Rousseau és a naturalizmus tanítványai által felvetett és némi korrigálással M. Twain által is elfogadott gondolatot, miszerint a természet a norma és az ideál, az egyén jónak születik, és csak a kedve ellenére rákényszerített idegen és elferdült civilizáció, az intézmények rontják el. Sőt, állítólaga a *Zabhegyező* szerzője magáévá tette Freud következtetését, hogy mivel mi a jelenkor legmagasabb civilizációját az óriási mértékű képmutatás által torzítottak tartjuk, ebből az következik, hogy mi ebbe szervesen be-nem-illeszkedők vagyunk.

Ezt a következtetést A. Heiserman és J. E. Miller, S. N. Behrman és más kritikusok a Holden beszédében fel-felbukkanó „idioszinkratikus” ismétlésekkel: „and all”, „or anything”, „or something”, „It really was”, „I really mean it”, „it really did”, pl. „I didn't have a date *or anything*” (CR, 39): „I said I'd pay you for coming *and all. I really will*” (CR, 102) igyekeznek bizonyítani.

Szerintünk Holden ezekkel az „idioszinkratikus” ismétlésekkel szembeáll „az óriási mértékű képmutatás által eltorzított”, rá is lélektani nyomást gyakorló társadalommal, és mindent latba vet, hogy állításait, gondolatait szavahihetővé, „felnőtté” tegye.

A dekódolási stilisztika és az információelmélet tükrében viszont az ilyen lineáris kauzalitáson alapuló extrairrodalmi következtetés, állítás nem helytálló. Mi több, vulgár szociológiai íze van.

Vizsgálataink azt mutatják, hogy ezek az „utószó”-szerű „idioszinkratikus” ismétlések: „and all”, „or something”, „I really was”, „I really mean it”, „it really did” arra

hivatottak, hogy a mondat aktuális tagolását és főleg a „réma” KD-ját és a vele konvergen- sen működő ritmust mint a szintaktikai, szemantikai és affektív információ hordozóit erősítsék. Ezek az „utószó”-szerű mondatelemek, mondatok a „rémát” a megnyilatkozás végéről eltávolítva kidomborítják KD-ja magas fokát, hozzájárulnak a germán strukturális- tipológiai univerzálékhoz tartozó szintaktikai „keretszerkezet” (frame-construction; Rahmenkonstruktion) kiépítéséhez, a ritmus szimmetriáinak jobb érvényesüléséhez: pl. ”She killed, Aalice *too*. I mean he [Allie–R.S.] liked her [Phoebe – R.S.], *too*.” (Cr, 87) Szükséges megjegyezni, hogy Salinger ezeket az „utószó”-szerű „idioszinkratikus” ismét- léseket a mondat aktuális tagolásának és főleg a „réma” KD-jának, valamint vele konver- gensen működő ritmus erősítésére más művekben is eredményesen alkalmazta; pl. ”I mean they’re not any worse *or anything*, are they?” (UW, 24)

Ez a salingeri „utószó”-szerű „idioszinkratikus” ismétlésekre épülő mondat aktuális tagolási KD struktúrája és a vele konvergen- sen működő ritmus fontos szerepet játszik a műveiben, főleg a *Zabhegyező*ben a mondatok kommunikatív típusainak (MKT) meg- alkotásában. Mi is ez az MKT? Induljunk ki abból, hogy egy irodalmi műben funkcionáló

A mondatok kommunikatív típusai

MKT	közöl (miről?)	Példamondat
I.	cselekvésről (általában)	They asked us a considerable many questions
II.	állapotról	He was strictly a pain in the ass
III.	szubjektumról	A dog barked in the next yard.
IV.	objektumról	I sort of enjoyed the air and all.
V.	helyről	They didn’t invite me to Sherburn’s house
VI.	időről	It was after sun-up, now
VII.	módról	Mother darling, everything’s getting so dark in here
VIII.	mennyiségről	Well, I sort of glanced through it a couple of times
IX.	okról	I did it on purpose
X.	célről	Only I got it from her to give to Phoebe
XI.	objektív- megállapító	It was lousy in the dark

mondatoknak minden mondateleme (tagja) egy kommunikatív egység komponense, és mint információ hordozója, szemantikai és szintaktikai kategóriáktól függően különböző mennyiségű szintaktikai, szemantikai és affektív információt sugároz. A különböző MKT dominánsát a mondatelemek (tagok), fő és másodrendű, azaz az alany, állítmány, tárgy, különböző határozók (idő-, hely-, cél- stb.) képezik.

Így egy irodalmi műben összesen 11 MKT funkcionálhat (ld. a táblázatot). Megkíséreltük a *Zabhegyező* Holdenje beszédének MKT-it kiszűrni, ezek aktuális mondat tagolásának és vele konvergensen működő ritmusának stilisztikai funkcióit, vagyis szintaktikai, szemantikai és affektív információjukat felmérni, és ezeket a *Huckleberry Finn*-beli Huck beszédének MKT-i azonos jelenségeivel összevetni.

Empirikus feldolgozásunk során megállapítottuk, hogy mind J.D. Salinger, mind M. Twain egyes MKT-eket előszeretettel, vagyis gyakrabban használ. Így a Holden és Huck beszédéből kiszűrt 200–200 mondatból, amelyeket 4 részre osztottunk 50 mondatonként, az I. MKT, amelynek a KD-je 1,5 és főleg nagy szerepet vállal a szintaktikai és szemantikai információ radiálásában, mert általános közlést ad egy meghatározott lény vagy tárgy cselekvéséről, pl. "*Stradlater kept taking these shadow punches down at my shoulder*" (CR, 47); "*She shook her head*" (CR, 60), illetve "*We went to clump of bushes.*" (HF, 190); "*Well, I caught my breath and most fainted*" (HF, 244).

Holden beszédében 55,5%, Huckében 41% van képviselve. A II. MKT, amelynek KD-je 1,2 és nagy szerepet vállal a szemantikai, szintaktikai és affektív információ kisugárzásában, mert általános közlést ad egy már említett tény vagy tárgy cselekvéséről vagy állapotáról, pl. "*Old Maurice unbuttoned his whole uniform. All he had on underneath was a phoney shirt collar, but no shirt or anything*" (CR, 107); "*The goddam movies. They can ruin you.*" (CR, 109), illetve "*I crept to their doors and listened; they was snoring.*" (HF, 338); "*But it wasn't*" (HF, 258).

A kiszűrt mondatok között képviselve van Holdennél 26,5%, Hucknál 39,5%.

Így tehát az I–II. MKT-k, amelyek a szintaktikai, szemantikai információ hordozóit legjobban, az affektív információ hordozóit viszont mérsékelten képviselik, a salingeri kiszűrt mondatok 82%-át, a twainiek 80,5%-át ölelik fel.

A III–XI. MKT-k, amelyek KD-je 0,8-tól 1-ig variálódik (ide tartozik az „utószó”-szerű idioszinkratikus ismétlések funkcionáltató MKT-je is), főleg különböző mennyiségű affektív, szintaktikai és szemantikai információt kisugárzó hordozókat funkcionáltatnak, hisz freskószerűen egy-egy újabb színnel járulnak hozzá a már említett tény vagy tárgy megrajzolásához, pl. "*I started giving the three witches at the next table the eye again. That is the blonde one. The other two were strictly from hunger. I didn't do it crudely, though. I just gave all three of them this very cool glance and all. What they did, though, the three of them, when I did it, they started giggling like morons*" (CR, 74), illetve "*Pretty soon I wanted to smoke, and asked the widow to let me. But she wouldn't. She said it was a mean practice and wasn't clean, and must try to not do it any more. That is just the way with some people. They get down on a thing when they don't know nothing about it*" (HF, 186). Ezek felölelik a kiszűrt mondatok megmaradt részét: Holdennél 18%, Huckynál 19,5%.

A Holden, valamint Huck beszédéből kiszűrt MKT-eket, ezen mondat aktuális tagolásának KD-t és velük konvergensen működő ritmus stilisztikai sajátosságait az alábbi táblázatok tartalmazzák:

A J. D. Salinger Zabhegyezőben (Holden)
funkcionáló mondattípusok „KD”-je
(Az AMT és ritmus szemantikai, affektív és szintaktikai Inf.)

Mondat-típus	kiszűrt mondatok mennyisége				Össze-sen	%ban	$p_i = k(i + \rho)^{-\gamma}$	Exp.
	50	50	50	50				
I.	23	29	30	29	111	55,5%	111 : N=0,55	±0,19
II.	15	14	14	9	52	26,5%	52 : N=0,26	±0,27
III.	2	–	–	3	5	2,5%	5 : N=0,025	±0,9
IV.	4	–	–	4	8	4%	9 : N=0,04	±0,7
V.	3	1	2	2	8	4%	8 : N=0,04	±0,7
VI.	–	3	–	2	5	2,5%	5 : N=0,025	±0,9
VII.	–	–	–	1	1	0,5%	1 : N=0,005	±2
VIII.	1	1	1	–	3	1,5%	3 : N=0,025	±1
IX.	–	–	–	1	1	0,5%	1 : N=0,005	±2
X.	1	–	1	–	2	1,0%	2 : N=0,01	±2
XI.	2	–	2	–	4	2,0%	4 : N=0,02	±1

A M. Twain Huckleberry Finnben (Huck)
funkcionáló mondattípusok „KD”-je
(Az AMT és ritmus szemantikai, affektív és szintaktikai Inf.)

Mondat-típus	Kiszűrt mondatok mennyisége				Össze-sen	%ban	$p_i = k(i + \rho)^{-\gamma}$	Exp.
	50	50	50	50				
I.	25	19	14	24	82	41%	82 : N=0,44	±0,2
II.	16	20	26	17	79	39,5%	79 : N=0,395	±0,2
III.	2	2	3	1	8	4%	8 : N=0,04	±0,7
IV.	6	2	1	2	11	5,5%	11 : N=0,05	±0,6
V.	–	1	2	–	3	1,5%	3 : N=0,015	±1,15
VI.	1	–	–	1	2	1,0%	2 : N=0,01	±1,41
VII.	–	1	1	–	2	1,0%	1 : N=0,01	±1,41
VIII.	–	–	–	1	1	0,5%	1 : N=0,005	±2
IX.	1	–	1	–	2	1,0%	2 : N=0,01	±1,41
X.	–	–	–	1	1	0,5%	1 : N=0,005	±2
XI.	–	4	2	3	9	4,5%	9 : N=0,045	±0,6

Így mind a holdeni, mind hucki MKT-k és a mondat aktuális tagolásának KD-i és a ritmus sajátosságai mint a szintaktikai, szemantikai és affektív információ hordozói visszatükrözik J. D. Salinger és M. Twain stílusának közös, nagy művészi mivoltát, valamint egyéni sajátosságát. Visszatükrözik (de nem lineáris kauzalitásszerűen) egyrészt Holden idegen, görcsös, néha érdes beszédét (VI., VIII., IX. MKT), amely emlékeztet egy bolondokházából beszélő Edgar Poe-figura izgatott túlszínezéseire (J. D. Salinger által persze emberközelbe hozva, megragadó humorával felbontva). Mindez meggyőző bizonyíték a salingeri *Zabhegyező* fő figurájának lelki nyugtalanságára és megkönnyebbülés-keresésére.

Másrészt Huck általában szenttelen és tárgyilagos, mérsékelt és rugalmas ritmikus beszéde (IV., VI., VII., X. MKT) nyitott, tiszta, szilárd szemléletet tükröz, az élethez kötő legmélyebb kapcsot, valamiféle állathűséget, annak a valóságnak az elfogadását, amely az irracionálist és a durvát is asszimilálja, és a sötét alaphang ellenére is méltóságteljessé teszi.

Holden és Huck beszéde mondatainak aktuális tagolási KD-i és ritmus sajátosságai úgy különböznek egymástól, ahogy a XX. század 60-as éveinek közlekedési dugói a Broadway-n különböznek egy tutajtól, amely egy évszázaddal ezelőtt sodródott le a Mississippin.³⁴

Rövidítések

- CR = J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*. Penguin Books, 1962.
HF = Mark Twain, *Tom Sawyer*. Huckleberry Finn. Dent: London, Dutton: New York, Everyman's Library, 1962.
UW = J.D. Salinger, *Uncle Wiggily in Connecticut*. In: *Nine Stories*. Boston: Little, Brown and Company, 1953.
PM = J.D. Salinger, *Pretty Mouth and Green My Eyes*. In: *Nine Stories*. Boston: Little, Brown and Company, 1953.
RH = J.D. Salinger, *Raise High the Roof Beam, Carpenters*. *New Yorker* XXX (November 19, 1955).

³⁴EDGAR BRANCH, *Mark Twain and J.D. Salinger: A Study in Literary Continuity*. *American Quarterly* IX (Summer 1957), 144–158.

A Hungarian Quarterly irodalompolitikája 1936–1944

FRANK TIBOR

„Nagyméltóságú
Bárdossy László dr.
m. kir. miniszterelnök úrnak,
Budapest

1941. november 6.

Kedves Barátom,

Társaságunk főtítkárnak jelentéséből értesülök, hogy Ullein-Reviczky Antal e hó 5-én magához kérte őt és közölte vele a kormány óhaját, hogy a társaságunk által hat év óta kiadott »The Hungarian Quarterly« folyóirat ez év decemberi számával szüntesse be megjelenését. (. . .)

Annak a társaságnak a nevében, melyet 1934-ben néhányadmagammal alapítottam s amely azóta sokak által elismert hasznos munkát végzett a két angolszász birodalom felvilágosítása terén, arra kell kérnelek, tennéd kormányodnak ezt az elhatározását újabb megfontolás tárgyává. Felfogásom szerint ilyen intézkedést mi sem indokol még ma, amikor hadüzenet az Egyesült Államok és a tengelyhatalmak között nem történt és a diplomáciai kapcsolatok is fennállanak. Nem kétséges, hogy a Hungarian Quarterly megszüntetése azokban az angolszász körökben, melyekben bennünket figyelnek, kedvezőtlenül fog megjegyeztetni. A kormányzat e lépését úgy fogják értelmezni, hogy önszántából és tüntetően kíván az Egyesült Államokkal szemben teljesen egyoldalú irányzatot vállalni, vagy szabad elhatározásának nem lévén többé birtokában, kénytelen volt feláldozni ezt az orgánumot. Mindkét esetben messzebbmenő következtetéseket fognak e tényből levonni.

A Hungarian Quarterly megvédése és további fenntartása mindaddig, míg az Egyesült Államokkal diplomáciai kapcsolatunk fennáll, nézetem szerint annál könnyebb, mert tudomásom szerint mindeddig nem hangzott el külső kritika közleményeivel szemben. Az utóbbi években a lapot a politikától távol tartottuk és főként tudományos színezetű történeti és művelődési témákkal foglalkozunk. Bizonyos öntudattal nézhetünk erre a lapra, amelyhez foghatót egyetlen európai kis nemzet sem tartott fenn, mely a kontinensnek egyetlen megmaradt angol nyelvű publikációja volt s amelyről a kritika úgy szólt, hogy angliai és amerikai elsőrendű szemlékkel vetekszik.

Mindezen értékeinek későbbi időpontban kívántuk gyümölcsét élvezni; jogos volt a feltevésünk, hogy a háború végéig fenntartva a lapot, annak léte és politikailag szeplőtlen múltja a békekötés idején a magyarság javára fog betudatni. A *Hungarian Quarterly* eltűnése ettől a reményunktől foszt meg bennünket, egyben azt a teret is elveszi tőlünk, amelyről a cseh és a magyar emigráció mindinkább élénkülő publicisztikájával felvehettük volna a küzdelmet.”¹

A *The Hungarian Quarterly* és francia nyelvű társlapja, a *La Nouvelle Revue de Hongrie* tragikus sorsú közös szerkesztőjének, Balogh Józsefnek az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában őrzött, harmincezer dokumentumot számláló irathagyatékában aligha találhatnánk világosabb és tömörebb összegzést mindarról, amit alapítói és fenntartói a két világháború közötti hazai angol nyelvű propaganda legrangosabb termékéről gondoltak. Bethlen István grófnak a miniszterelnökhöz intézett, imént idézett sorai nem járhattak sikerrel, hiszen alig egy hónappal később Magyarország már nemcsak Nagy-Britanniával, hanem az Egyesült Államokkal is hadiállapotba került. Ám 1941 oly fenyegető légkörű őszen-telén, a mind jobban éleződő kül- és belpolitikai helyzetben a volt miniszterelnök, Horthy Miklósnak legközvetlenebb politikai tanácsadója félreérthetetlen nyíltsággal fogalmazta meg e bizalmas dokumentumban mindazt, ami miatt a lapot a 30-as évek közepén megindította, s még inkább amiért annak irányítását mindig fontos, személyes feladatának tekintette. Hiszen az ellenforradalmi Magyarország nagybirtokos-nagytőkés vezető rétegeinek ez a kiemelkedő képességű képviselője a *Hungarian Quarterly*ben már megindulásakor is az angolszász hatalmak rokonszenvét megőrizni törekvő külpolitika hatékony eszközét látta, s a lapot arra is alkalmasnak vélte, hogy a 30-as évek második felében mindinkább Hitler mellé sodródó Magyarország nemzetközi tekintélyét megóvja.

Az 1929–33-as gazdasági válság szorongató nyomása alól lassanként felszabadulva a magyar uralkodó osztályok egyes csoportjai, így mindenekelőtt az arisztokrata és finánc-tőkés körök a 30-as évek közepén fokozatosan szembefordultak Gömbös Gyula diktatórikus kormányzási törekvéseivel és túlzottan németbarát külpolitikájával. Erre sarkallta őket a nemzetközi hatalmi viszonyok alakulása is, hiszen a német dominancia erősödése végső fokon éppen ezeknek a csoportoknak a politikai és gazdasági helyzetét veszélyeztette.² Nagyon valószínű, hogy ez a felismerés vezette a kormánypálcától meg-

¹ Bethlen István – Bárdossy László, 1941. nov. 6. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Balogh József hagyatéka (továbbiakban: Fond 1); 212. – A kormány intézkedése semmiképpen sem érthette váratlanul a *Quarterly* gazdáit. Balogh már egy évvel előbb emlékeztette Bethlent: „Nézetem szerint a HQ-t közép-európai politikai szükségszerűség bármikor komolyan veszélyeztetheti, és évek óta jól tudjuk, hogy a kormány parancsszavára esetleg meg kell szűnnünk. Mindenkor azonban az volt a nézeted, Kegyelmes Uram, hogy önmagunk ezt a folyamatot semmiképpen sem segíthetjük elő, legfeljebb alávetjük magunkat a parancsnak.” A levél híven tükrözi a *Quarterly* működtetésének sajátos bel- és külpolitikai atmoszféráját, fenntartásának összetett feltételrendszerét. Ld. Balogh József – Bethlen I., 1940. dec. 19., 1941. dec. 29., 1942. szept. 7., Fond 1/322.

² JUHÁSZ GYULA: *Magyarország külpolitikája, 1919–1945* (Budapest: Kossuth, 1975²), 171–173, 266–271 l.; UŐ: *A háborúhoz vezető út (A külpolitika funkciói az ellenforradalmi Magyarországon)*, in: RÁNKI GYÖRGY (szerk.): *Magyarország története 1918–1919, 1919–1945* (Budapest: Akadémiai, 1976), 1049–1054. l. A háború előtti és alatti magyar–angol kapcsolatokhoz ld. RÁNKI GYÖRGY: *Emlékiratok és valóság Magyarország második világháborús szerepéről* (Budapest: Kossuth, 1964), 46–48, 174–178, 230–231. l.; SZINAI MIKLÓS és SZÚCS LÁSZLÓ (szerk.)

válni kényszerülő Bethlen István Hitler hatalomra kerülése után, a Gömbös-rezsim fasizálódó légkörében, külpolitikai elképzeléseinek megvalósításakor. Már két éve működött és kedvező hatást keltett a Külügyminisztérium félhivatalosának számító, francia nyelvű lapja, a megfiatalított *La Nouvelle Revue de Hongrie*, amikor 1934. július 3-ára szűk körű értekezletet hívott össze a politikai, gazdasági és tudományos élet hozzá régóta közel álló, s az angolszász világgal közismerten szoros kapcsolatokat ápoló képviselői számára. Itt vetette fel egy angol nyelvű folyóirat tervét, amely „egyfelől az angol-szász világban ugyanazt a célt szolgálná, amit a NRH a francia-latin világban: Magyarországnak és a magyar politikai témakörnek megismertetését és érvényesítését. Másfelől azonban fontos eszköze volna az angol-szász közélet vezető egyéniségei megnyerésének egyfelől azáltal, hogy tőlük cikkeket kérünk és azokat tisztességgel honoráljuk; másfelől azáltal, hogy az angol sajtóban a H. Qu. cikkei kapcsán egy-egy témánkról vitát provokálunk.” Amint a megbeszélésre előkészített „Előadvány” hangsúlyozta, „a folyóirat typusát és tartalmát illetően, a nagy angol minták, az amerikai Foreign Affairs és az angliai The Round Table szolgálhatnak mintául. E cikkek egyik fele kizárólag angliai és amerikai publicistákat szólaltatna meg a magyar ügyről, illetve a Magyarországgal kapcsolatos témákról, a cikkek másik fele magyar szerzőktől származnék és a nemzet múltját, valamint aktuális kérdéseit ismertetné.” Bethlen az értekezleten kiemelte: „A legnagyobb súlyt kell vetni nemcsak a nyelv és stílus hibátlan angolságára, hanem a magyar témák angol jellegű és szellemű feldolgozására is. Önként értetődik, hogy a folyóirat külsejének gondosan az angol ízléshez kell simulnia: kiállításának vetekednie kell a legjobb angol folyóiratok külsejével.” Figyelemre méltó összhangban a Bethlen-korszak – Klebelsberg Kunó által megfogalmazott – hazai kultúrpolitikai célkitűzéseivel, az előterjesztés szerint „az így felépített egész folyóirat nem a vulgarizálás és az olcsó érdekkeltés vagy propaganda szolgálatában állna, hanem kizárólag az angolszász nemzetek legműveltebbjeihez szólna: parlamentekhez, egyetemekhez, a gazdasági és társadalmi élet vezetőihez.”³

Még ez év végén Bethlen felkérte gróf Széchenyi László londoni és Pelényi János washingtoni magyar követet, hogy vallják magukénak a folyóirat tervét és megindítására tegyenek előterjesztést a külügyminisztériumnak. Ezt követően Bethlen a maga alapította *Magyar Szemle Társaság* égisze alatt értekezletet hívott össze a folyóirat finanszírozásának tárgyában, 1935 február közepére. A hazai nagytőke legjelentősebb képviselői előtt – többek között Chorin Ferenc, Fellner Pál, Imrédy Béla, br. Korányi Frigyes, br. Kornfeld

Horthy Miklós titkos iratai (Budapest: Kossuth, 1965), 262–263. l.; RÁNKI GYÖRGY, PAMLÉNYI ERVIN, TILKOVSKY LÓRÁNT és JUHÁSZ GYULA (szerk.): *A Wilhelmstrasse és Magyarország* (Budapest: Kossuth, 1968), 620–621. l.; STIER MIKLÓS: *Rádió és politika az 1930-as években*, ill. SZÁSZ ZOLTÁN: *A Magyar Rádió a második világháborúban*, mindkettő in: FRANK TIBOR (szerk.): *Tanulmányok a Magyar Rádió történetéből 1925–1945* (Budapest: TK, 1975) 130–131, ill. 153, 170. l. A kérdéskörre vonatkozó, átfogó dokumentumkötet előkészületben van: SIPOS PÉTER – SZABÓ ÁGNES – VASS HENRIK (szerk.): *A Foreign Office és Magyarország, 1919–1939*.

³Előadvány az 1934. júl. 3-án, a *The Hungarian Quarterly* tárgyában tartandó megbeszélésen. Fond 1/1525. Vö. KLEBELSBERG KUNÓ: *A magyar kultúra fejlesztéséről* (1925), in: GRÓF KLEBELSBERG KUNO *beszédei, cikkei és törvényjavaslatai, 1916–1926* (Budapest: Athenaeum, 1927), 486–487. l. Idézi: GLATZ FERENC: *Kultúrpolitika, hivatalos ideológia és Rádió (1927–1937)*, in: *Tanulmányok a Magyar Rádió történetéből*, i.m. 50. l.

Móric, br. Madarassy-Beck Marcell, Reményi-Schneller Lajos, Scitovszky Tibor, Weiss Fülöp, Wolfner György volt jelen az értekezleten – Bethlen elnöki megnyitójában kifejtette, hogy „egy angolnyelvű negyedévi folyóirat megteremtése . . . égető szükség, . . . elsőrendű nemzeti érdek”, s a folyóirat évi 42.000 P-s költségvetéséhez 40%-os támogatást, pontosabban 18.000 P-t kért „a hazai gazdasági élettől”. A pénzügyi intézetek és iparvállalatok, közelebbről az MNB, a TÉBE és a GYOSZ megjelent képviselői a kívánt összeget – egyelőre három évre – megajánlották, a költségvetés további részét a külügyminisztérium fedezte. (Valószínű, hogy az arány a későbbiekben fokozatosan eltolódott, mert Bárdossyhoz írott, bevezetőmben idézett levelében Bethlen már arról szólt, hogy „a folyóirat költségeinek 60%-át magángazdasági forrásból teremtettem elő. . .”) A folyóirat „keretétül” létrehozták a *Society of the Hungarian Quarterly* (elnök Bethlen István gróf, társelnökök herceg Festetics György és Kornis Gyula, alelnökök Eckhardt Tibor és Ottlik György, főtitkár Balogh József), amely formailag még a Magyar Szemle Társaságon belül jött létre, ám nem sokkal ezután, 1935–36 fordulóján végleg elvált attól. A *Society* választmányába felkérték a finanszírozó tőkések mellett mindazokat, akiktől – angolai vagy amerikai politikai, üzleti vagy tudományos kapcsolataik révén – a folyóirat nemzetközi súlyának növekedését remélték. A már említett nevek mellett így került a választmányba Arthur B. Yolland, az Egyetem Angol Intézetének akkori vezető professzora, Szekfü Gyula professzor, a Magyar Szemle irányítója, Stein Aurél, Hóman Bálint kultuszminister, Gratz Gusztáv külügyminister, Ravasz László püspök és Zilahy Lajos író.⁴ A Társaság budapesti választmányának és tisztikarának megszervezésével egyidejűleg Londonban és Washingtonban *Advisory Boardot* hoztak létre, s – minthogy a lapra mint „Angliához szóló folyóíratra” tekintettek elsősorban – Londonban a *Quarterly* angliai patrónusaként felújították az 1930-ban alapított *The Anglo-Hungarian Societyt* is, élén Lord Londonderryvel. Az *Anglo-Hungarian Society* előfizetőket is gyűjtött a *Quarterly* számára Angliában, mindenekelőtt a brit arisztokrácia körében, főként annak liberális beállítottságú tagjai között igyekezve népszerűsíteni a lapot. (Az 1937. évi előfizetők között ott találjuk a Horthyval is kapcsolatban álló Lord Charnwoodot, a Countess of Oxford and Asquith, Lord Plendert, a Viscountess Snowdent, Lord Inverforthot, a Countess of Dartrey-t, a Countess of Rosebery, az Earl of Denbight, a Rothschild-család angliai ágának néhány képviselőjét, a volt budapesti angol követ feleségét, a Viscountess Chilstont, Cecil Harmsworthöt, a magyar revízió angol támogatójának fiát stb.). 1939-re az *Anglo-Hungarian Society* taglétszáma megközelítette a 300 főt.⁵

A *Hungarian Quarterly* megszerveződése és beindulása, s különösen a magyar-angol kapcsolatoknak ez a látványos, „társadalmi” jellegű megélénkülése nem véletlenül esett éppen a Gömbös-időszak végére, Darányi kormányzati éveire. Az elődeinél mérsékeltbb hazai és nemzetközi politikai programot kialakító Darányi Kálmán az uralkodó osztályok éppen azon csoportjainak képviselője volt, amelyek a bethleni kormányzati formákhoz

⁴ Bethlen I. – Széchenyi László, illetve Bethlen I. – Pelényi János, 1934. dec. 29., Fond 1/1525; Balogh József – Bethlen I., 1935. jan. 19., Fond 1/322; Balogh J. – Bethlen I., 1935. febr. 6., Jegyzőkönyv és Elnöki megnyitó az 1935. febr. 12-én megtartott értekezletről; Fond 1/75; Balogh J. – Bethlen I., 1935. jún. 7., nov. 28., 1936. jan. 22., Fond 1/322.

⁵ Balogh J. – Bethlen I., 1935. jún. 7., Fond 1/322; Az Anglo-Hungarian Society (London) iratai, Fond 1/72; Balogh J. – Bethlen I., 1938. ápr. 6., Fond 1/322.

való visszatérést sürgették mind a bel-, mind pedig a külpolitikában, s amelyek szorgalmazták a kapcsolatok újraélesztését a nyugati hatalmakkal, mindenekelőtt a politikai irányítóként tekintett Angliával. Mindez érthetőbbé teszi a külügyminisztérium és a Bethlen-csoport között a *Quarterly* vonatkozásában megfigyelhető szoros együttműködést is, amely a „félhivatalos” folyóirat politikai irányításának legjellegzetesebb, meghatározó vonása lett.⁶

A lapra – bel- és külföldön egyaránt – életrehívása pillanatától úgy tekintettek, mint a külügyminisztériummal együttműködő Bethlen „külpolitikai angolnyelvű folyóiratára”. Bethlen nem csupán nevét adta a laphoz: egész fennállása idején állandó, szoros kapcsolatban állott szerkesztőivel, Balogh Józseffel és Ottlik Györggyel, akiket „politikai, adminisztratív és költségvetési kérdésekben” folyamatosan instruált. Időről időre vezércikkeket írt a lapnak (vagy átengedte máshol megjelent cikkeit), közvetített a szerkesztőség és a kormány között, fogadta a lap (illetve a *Society*) Magyarországra látogató vendégeit és tényleges vagy számbajöhető munkatársait, ebédeket adott és vacsorákat szervezett minden fontosabb angol és amerikai látogató tiszteletére. Bethlenhez fűzi a lapot az a tény is, hogy munkatársi gárdája, ennek szellemi és ideológiai karaktere sok szálú rokonsággal kötődött a *Magyar Szemlé*hez s a *Magyar Szemle Társasághoz*, amelynek külföldi kulturális kapcsolatait tovább építette és kiegészítette.⁷

A folyóirat szerkesztője, Balogh József is a *Magyar Szemle* gárdájából került át a *Quarterly* élére, s itt is a bethleni iniciatívákat, a *Magyar Szemle* „reformkonzervativizmusának” irányvonalát érvényesítette. Talán éppen a szerkesztő pályaképe, az ő általa képviselt szellemi és ideológiai képlet mutatja és érteti meg leginkább a lap sajátos világát s vele azt a szerepet is, amely a lapban az irodalomnak jutott.

Balogh, aki a XIX. századi liberalizmus szellemi örökségét a Horthy-rendszer aktív forradalomellenességével elegyítette, hosszú és tragikusan jellemző utat tett meg, amíg tradicionális értékek filológus lelkű őrzőjéből a németekkel aktívan szembeforduló, antifasiszta politikussá érett s a hitlerizmus áldozatává lett. Már családi közege az angol és a francia kultúra bővületébe vonta, s korán eljegyezte magát a középlatin irodalom és a patrisztika kutatásával is. De ezt az enciklopédikus érdeklődésű embert egyre inkább magához vonta a politika, s éppen tudomány és politika kettős vonzásában lépett a Bethlen gróf körül kialakuló *Magyar Szemle* kör tagjai, majd vezetői közé. Merev anti-kommunizmusa buzgó, neofita katolicizmussal társult, de a szellemi értékek makacsul szenvedélyes védelme és egyfajta arisztokratizmus szembefordította minden erőszakossal és szélsőséggel – innen rokonszenve a francia, s még inkább az angol, vagy a kor kifejezésével, az angolszász demokrácia iránt, s mélységes gyanakvása, majd harcos ellenérzése a faszizmussal, s különösen annak hitleri válfajával szemben. Ez vezette el például ahhoz, hogy cikket kérjen a Duchess of Atholltól, az angol parlament tagjától, aki a spanyol polgárháború Franco-ellenes erőivel nyílt szolidaritást vállalt; vagy barátságba

⁶ JUHÁSZ GYULA: *l.m.* (1975²) 172–173. l.; VIDA ISTVÁN: *Három Chorin-levél*. Századok 111, (1977), 2, 368. l.

⁷ Ottlik György – Bethlen I., 1936. szept. 24.; Balogh J. – Bethlen I., 1934. okt. 4., 1936. okt. 20., november 28., 1937. júl. 31., aug. 19., 1939. jan. 12., Fond 1/322; Balogh J. – Bakách-Bessenyei György, 1939. máj. 30., Fond 1/150. – A *Magyar Szemle* történetére vonatkozóan ld. NÉMEDI DÉNES: *A Magyar Szemle revíziós nacionalizmusának szerkezetéről*, *Történelmi Szemle*, 1972, 1–2, 75–110. l. – Köszönettel tartozom Rónai Tamásnak, aki lehetővé tette *A Magyar Szemle története* c. kéziratot tanulmányának megtekintését.

lépjen Bajcsy-Zsilinszky Endrével a németellenesség s a hazai szélső jobboldallal való közös szembefordulás jegyében. Kitűnő kapcsolatokat ápolt szinte az egész magyar szellemi és politikai ellittel a 20-as évek közepétől két évtizeden át. Szoros munkatársi kapcsolatban állott 1935-ben történő öt mélyen megrázó szakításukig Szekfű Gyulával; barátságot tartott a Magyar Rádió vezetőivel, így mindenekelőtt Cs. Szabó Lászlóval, az Irodalmi Osztály irányítójával; sokszálú kötelék fűzte a pesti Egyetem tanári karához, mindenekelőtt Yolland Arthurhoz („Hogy ebben az országban angolul tudnak és az Angliáról szóló ismeretek elterjedtek – írta Yollandnak magyarországi működése 40 éves jubileumán –, abban nem csekély része van annak a tanszéknek, amelyről oly hosszú idő óta oktatom a magyarságot”).⁸

Kiváló érzékeléssel tájékozódott a politikai, gazdasági és egyházi vezető körökben. Instrukcióit Bethlenen kívül a külügyminisztérium mindenkori vezető munkatársaitól várta és kapta, de kapcsolatokat épített ki Chorin Ferencsel éppúgy, mint csaknem az egész magyar diplomáciai karral. Számtalan külföldi útján bejárta Európát, Londonba és Párizsba évenként utazott, különösen a 30-as években. Állandó kontaktusban állott a Budapesten akkreditált külföldi diplomáciai missziók vezetőivel és munkatársaival; különösen az angol és az amerikai követtel és beosztottaikkal fonta szorosra a szálakat. Hivatalos ebédek és szűk körű vacsorák, baráti teák és diplomáciai fogadások légióján gyűjtötte információit és alakította lapjainak arculatát. Nem volt eredeti szellem a szó igazi értelmében, de kitűnő ösztönrel figyelt fel mindarra, ami bel- és külföldön, tudományban és művészetben, öregek és fiatalok között *érték*nek minősült. Eszmekörét mindennek ellenére megszabta és korlátozta a *horthyzmus* sajátságos államrezonja: ellenzékiisége sem terjedt túl a nyugatra tekintő, konzervatív liberális demokrata értékféltésén.⁹

⁸ Balogh arcképének itt adott vázlata mindenekelőtt az OSZK Kt-ben őrzött irathagyatékára épül. Emellett nagy mértékben hasznosítottam azokat a beszélgetéseket is, melyeket 1974–75-ben Balogh egykori munkatársaival, személyes ismerőivel folytattam. Hálas vagyok Buday Máriának, Gál Istvánnak, Illyés Gyulának, Maller Sándornak, Neville C. Mastermannek, Passuth Lászlónak és Sebestyén Péternek készséges segítségükért. – Vö. Balogh J. – Stanley Unwin, 1934. dec. 1., Fond 1/37; Balogh J. – Aczél Imre, 1932. dec. 6., 1/11; Otlík Gy. – Balogh J., 1937. márc. 2., 1/322; („Magunk is aggodalommal láttuk, hogy Kun Béla személye kissé elnéző megítélésben részesül. . .”) Balogh J.–Th. Aubert levelezés, 1933, 1/128; Balogh J.–Alszegehy Zsolt, 1938. márc. 5., 1/47; Balogh J. – Hell Imre, 1932. július 20., 1/1399; Bethlen I. – Balogh J., 1941. márc. 5., ill. Balogh válasza, 1/322; Balogh J. – The Duchess of Atholl levélváltás, 1936, 1/127 [vö. THE DUCHESS OF ATHOLL: *Searchlight on Spain* (Penguin Specials, S4, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1938)]; Adorján Andor – Balogh J., Eaubonne, 1932. szept. 18., 1/14 („Ma a náci hóbortjával van tele a világ; a német események itt nem csak hipnotizálják, de direkt elhúyítják az embereket. Lesz ez még talán jobban is. Vagy rosszabban. De ezt aztán igazán nem szeretném megélni.”); Balogh J. – Bajcsy-Zsilinszky Endre, 1938. márc. 30., 1942. dec. 29., Bajcsy-Zsilinszky E. – Balogh J., 1942. jún. 14., 1/146; Szöllősy Lajosné – Balogh J., 1935. szept. 19., 1936. július 14., 1/3030; Balogh J. – Szekfű Gyula levelezés, 1929–1938, 1/2991; Balogh J. – Cs. Szabó László levelezés, 1935–1939, 1/2963; Balogh J. – Yolland Arthur, 1936. okt. 27., Fond 1/3347. – Balogh 1944. március 19-éről PASSUTH LÁSZLÓ ír visszaemlékezései negyedik kötetében. Ld. *Barlangképek* (Kortárs, 1976/9, 1479–1481. l.).

⁹ Balogh J. – Bárdossy László, 1939. ápr. 18., Fond 1/212; Balogh J. – Bethlen I., 1939. jan. 12., Fond 1/322; Balogh J. – G.G. Ackerson levelezés, 1935–1940, Fond 1/7; Balogh J. – H. K. Travers levelezés, 1941, Fond 1/59; Balogh J. – Zichy-Pallavicini Edina, 1941. nov. 6., Fond 1/3370; Balogh J. – Angol Követség levelezés, 1932–1939, Fond 1/76; Balogh J. – John Balfour levelezés, 1930–1939, Fond 1/165; Balogh J. – Harry Hohler levelezés, 1937–1940, Fond 1/1460; Balogh J. – Geoffrey Knox levelezés, 1936–1937, Fond 1/1795. Ld. még VIDA ISTVÁN: *i. m.* 368. l.

Bár Balogh, különösen a háború előrehaladtával, igyekezett hangsúlyozni, hogy „a HQ nem a hivatalos magyar külpolitika orgánuma, hanem társadalmi alapítás és ilyként szintézise a nemzeti külpolitikának”, „félhivatalos” lapjaiban külföldön általában a magyar kormány véleményét vélték megtalálni.¹⁰ Ilyen körülmények között különösen tanulságos megvizsgálni, milyen szerepet juttatott a szerkesztő a szépirodalomnak, s mit mutatott be a magyar irodalom terméséből az angol-amerikai közönségnek. Balogh ismételt hangsúlyozta, hogy lapjai elsődlegesen politikával foglalkoznak, s az irodalmi anyagot kiegészítőnek, illusztrációnak, szükséges színező elemnek tekintette. Így mind francia, mind angol nyelvű orgánumban általában számonként egy-egy, legfeljebb két-két szépirodalmi szemelvényt közölt. A két folyóiratról együttesen gondolkodott, s a franciás jellegű írásokat a *Revue*, az angol szelleműeket a *Quarterly* hasábjain nyomatta ki; sőt, fontosnak tartotta valamennyi cikknek az angolszász, illetve a francia gondolkodáshoz történő igazítását. Törekedett rá, hogy lehetőleg máshol meg nem jelent írást közöljön; színdarabot alig, verset nagyon ritkán publikált. „Műfordításokat és egyáltalán verseket alig közlünk folyóiratunkban, aminek igen alapos oka van; úgy az angol, mint a francia közönség igen magas kívánalmakat támaszt költői fordításokkal szemben és köztudomású, hogy versfordítás terén a legjobban dúl a dilettantizmus. . . . Ha magyar költők verseit egyáltalán műfordításokban közölnék a HQ lapjaiban, ezt csak legelsőrendű angol költőktől interpretálásban lenne szabad megtennünk” – írta például a TÉBE elnökének, amikor az a *Szeptember végén* amatőr angol változatát próbálta a lapra erőltetni.¹²

Kitűnő ösztönrel tájékozódott az irodalmi világban: biztos, bár konzervatív értékrendje a magyar és az európai literatúra széles körű ismeretén nyugodott. Amikor kanadai munkatársa *The Two Sándors* címen Sík Sándorról és Reményik Sándorról kínálja meg írásával, Balogh fölényesen szigorú ítéletében: „Az egyetlen baj *A két Sándorral* az, hogy nem valami jó költők. Reményik lényegesen jobb, mint Sík, de mindketten átlagon aluliak. . . . Csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy ez a kis ország épp most nagyon gazdag költőkben, és sokkal érdekesebb lenne olyan íróról írni cikket, mint Illyés Gyula. Az erdélyi költők közül a legjobb Áprily Lajos, és külön csomagban el is küldöm Önnek legutóbbi könyvét.” Bár tudatában volt a fordítási nehézségeknek, Keresztury Dezső szakvéleménye ellenére javaslatot kért Móricz Erdélyének szemelvényes fordítására, s a *Rózsa Sándorig* figyelemmel kísérte a nagy író munkáját lapjai szempontjából. A *Nouvelle Revue* egyik 1938-as számában hosszan méltatta Babitsot („Ígaz én jól tudom – volt Babits reakciója –, a tüntető ünneplés valójában nem nekem szól, hanem a magyar

¹⁰ Balogh J. – Bethlen I., 1941. márc. 6., Fond 1/322; Bárdossy L. – Balogh J., 1938. okt. 17., Fond 1/212. Balognak a *Quarterly*ről vallott felfogása rokon a Magyar Rádió külpolitikai adásainak jellegéről kialakult történeti képpel. Erről, valamint a „horthyzmus” gyakorlatáról és ideológiájáról ld. STIER MIKLÓS *i. m.* 130–131, 138. l.

¹¹ Balogh J. – Vernon Duckworth Barker, 1933. jan. 27., 1938. dec. 27., Fond 1/221; Balogh J. – Auer Pál, 1938. ápr. 18., Fond 1/131; Balogh J. – Hegedüs Sándor, 1932. márc. 2., 1941. márc. 8., Fond 1/1395; Balogh J. – Szerb Antal, 1937. jan. 18., 1938. nov. 25., Fond 1/3013; Balogh J. – Keresztury Dezső, 1935. okt. 4., Fond 1/1742 („Fontos volna, ha e portrék megírásánál necsak az angol fordító tolla alá írná, . . . hanem az angolszász egyszerű és dilthey-i gondolkodást próbálnád kiszolgálni.”); Balogh J. – Zilahy L., 1940. jún. 12., Fond 1/3373 („Kevesen vannak a magyar irodalomban, akik olyan közel állnak az angolszász gondolkodáshoz, mint Magad. . . .”); Hegedüs Lóránt – Balogh J., 1941. febr. 12., Balogh J. – Hegedüs L., 1941. febr. 14., Fond 1/1394; Balogh J. – Aczél Endre, 1940. szept. 26., Fond 1/10.

kultúra szellemének, melyet szolgálok.”). Ady-verseket közöl, novellákat Kosztolányitól, Karinthytól és kedves írójától, Bánffy (Kisbán) Miklóstól, regényrészletet Babitstól. Sűrűn szerepelteti Heltai Jenőt, Hunyady Sándorral írat cikket Darányi miniszterelnökről. A klasszikusok közül bemutatja Jókait, Mikszáthot, Fáy Andrást, Kemény Zsigmondot.¹²

Igényes ízlése ellenére nem szabad azt hinnünk, hogy a lap hasábjait teljesen mentesíteni tudta vagy akarta a kor csillagaitól. „Nagyon büszkék volnánk, ha akár a Hungarian Quarterly-ben, akár a Nouvelle Revue de Hongrie-ban egy külföldnek szánt eredeti közleményt adhatnánk tolladból közre” – írta Herczeg Ferencnek „m. kir. titkos tanácsos, a Felsőház tagja” címmel. Hegedüs Lórántot, a TÉBE elnökét, Bethlen volt pénzügyminiszterét Jókairól kéri fel cikkírára; s az a levél is fennmaradt, amelyben a kor „szórakoztató-iparosának”, Harsányi Zsoltnak így írt: „. . . szeretném megtalálni azt a formát, amelyben a HQ és talán francia folyóiratunk is biztosíthatná magának állandó és szabályosabb közreműködésedet.” De még a *Magyar rapszódia* és a *Whisky szódával* szerzőjét is jónak látta figyelmeztetni a benne lakó antibolsevista: „. . . vajon helyesnek tartod-e a külföld előtt az előttünk járt nemzedékek életét ilyen sötét színben tüntetni fel és az »uralkodó osztály«-ról ilyen nyomatékkal írni akkor, amikor ezt a külföldön kétségtelenül olyan mellézközzéggel hallják, amelyeket mi talán kevésbé érzünk e sokat felhánytorgatott szóban.” Ha erdélyi tárgyú írást kaphatott, még Wass Albert gróftól is elfogadott kéziratot.¹³

Az új generációkkal óvatosabb volt. Bár tudta, hogy külföldön nagy az érdeklődés az új magyar irodalom iránt (Somerset Maugham a *Quarterly* körkérdésére, „Milyen témákról szeretne olvasni gyakran?” így felelt: „as an author, modern Hungarian writers”; angliai munkatársa pedig Kassák-írásokat kért számon tőle), Balogh mégis ritkán fordult a fiatalokhoz. Németh Lászlótól csak egyszer, 1939-ben kért írást: tanulmányt Szabó Dezsőről az NRH számára. Az író válasza jellemző: „A Szabó Dezső tanulmányt le kell mondanom; annyi helyen utasították vissza mostanában egész ártatlan munkám vagy ajánlkozásom, hogy nincs kedvem haszontalan dolgozni. Már pedig egy Szabó Dezső tanulmány nem lehet ártatlan. Különbösen is: ő most felkapott ember s nem az érdemeiért kapták fel, én pedig akkor küzdöttem vele s álltam ki mellette, amikor a nevét sem volt szabad leírni. Nem szívesen állok be hát a konjunktúrába!” Csalódott Thurzó Gábor hangja is, aki – végül is eredménytelenül – azért küldte be elbeszélését, mert „Ottlik Géza novellájának közlése azt hitette el velem, hogy lapjai a magyar irodalom mai két nagy nemzedéke után a fiatalabb nemzedék szépirodalmi írásait is bemutatják közön-

¹² Watson Kirkconnell – Balogh J., 1939. júl. 1., Balogh J. – W. Kirkconnell, 1939. júl. 19., Fond 1/1768; Balogh J. – Keresztury Dezső, 1935. ápr. 11., Fond 1/1742; Balogh J. – Harsányi Zsolt, 1941. július 8., Fond 1/1361; Babits Mihály – Balogh J., 1938. jún. 8., Fond 1/140; Balogh J. – V. D. Barker, 1936. aug. 19., 1938. aug. 30.; V. D. Barker – Balogh J., 1938. ápr. 23., Fond 1/221; Balogh J. – Heltai Jenő, 1940. dec. 13., Fond 1/1402; Balogh J. – Hunyady Sándor, 1937. júl. 6., szept. 4., Fond 1/1529.

¹³ Balogh J. – Herczeg Ferenc, 1936. okt. 14., Fond 1/1409; Balogh J. – Hegedüs Lóránt, 1939. jún. 20., 1940. márc. 9., Hegedüs L. – Balogh J., 1939. jún. 23., Fond 1/1394; Balogh J. – Harsányi Zsolt, 1933. márc. 23., 1936. okt. 27., Fond 1/1361; [vö. BESSENYEI GYÖRGY: *Harsányi Zsolt, a szórakoztató iparos* (Könyvtáros, 1954/12, 33–35.)] Balogh J. – Illés Endre, 1943. jún. 11., Fond 1/1545; Szász Zsombor feljegyzése, 1938. jún. 13., ill. Illyés Gyula lektori véleménye, 1938. ápr. 13., Fond 1/1551.

ségüknek.” Bóka László Széchényi Ferenc-cikkét a cenzúra tiltotta ki a *Quarterly* lapjairól. Balogh gyanakvó volt a falukutató irodalom szerzőivel szemben is — Károlyi Gyula grófnak nem minden él nélkül írt „a mostanában dívó szociológiai demagógiáról”, s olyasféle módon nem tudott szót érteni a mozgalom képviselőivel, ahogyan arról Boldizsár Iván beszél egy novellájában, *Lakoma a Rózsadombon* címmel.¹⁴

Mindennek ellenére, a *Hungarian Quarterly* a színvonal tisztelete és műértő ízlés hagyta rajta bélyegét. Ez nem utolsósorban az irodalomról közölt, az eredeti alkotásokéval közel egyenlő számú tanulmány, cikk, jegyzet, esszé érdeme, melyeket kiváló hazai és külföldi tollforgatóktól, tudósoktól és művészekről kért a szerkesztő. Jellemző mindenekelőtt a folyóirat felkért és viszonylagos rendszerességgel foglalkoztatott irodalmi munkatársainak névsora. Korábban a pesti Angol Tanszéken tanított modern angol irodalmat Vernon Duckworth Barker, aki Balogh egyik legkiválóbb angliai munkatársa lett. Már a *Quarterly* megjelenése előtt igyekezett közreműködni a *Revue* szerkesztésében, s a lapot angliai íróbarátai körében terjesztette. Így jutott el a *Revue* például Walter de La Mare és Siegfried Sassoon kezeihez, „who are both interested in modern Hungarian literature.” Barker már 1936-ban, a *Quarterly* első számait kommentálva világosabban ítélte meg a folyóirat osztálykorlátait és várható külpolitikai fiaskóját, mint a kortárs kritikusok közül bárki. „Számomra az új szemle jó része burkolt propagandának tűnik s az én gondolkodásmódomhoz képest túl gyakran ismétlődnek a klisék Magyarország történelmi küldetéséről és isteni elhivatásáról, amelyek ez ideig alig hatottak azokra az emberekre, akiket el kellene érniük Angliában. . . . Úgy érzem, . . . hogy a szemle jelenleg eléggé távol marad a haladó angol közönség vitális érdekeitől. Bizonyos mértékig reménytelen küzdelmet folytatnak a liberális értelmiség komoly figyelmének megnyerése érdekében. . . . egy olyan szemlével, amely nyilvánvalóan visszariad attól, hogy megbántsa a fasiszta hatalmakat. . . . Mi még most is azt gondoljuk, hogy a demokrácia összehasonlíthatatlanul jobb dolog bármilyen sütetű fasizmusnál. . . . Azt hiszem, a »Quarterly« hosszú távon jobban tenné, ha tisztán tudományos és nem-politizáló kiadvány maradna, s nem kísérrelne meg egyszerre idomulni a brit és a fasiszta hagyományhoz, attól való félelmében, hogy valamelyiküket elidegenítheti magától.” Ez a már-már látnoki bírálat bizonyára gondolkodóba ejtette Baloghot, akinek erőtlen válasza hiába érvelt a „híd” szerep gondolatával. De jellemző rá az is, hogy Barkert ezután is megtartotta a *Quarterly* legbelső munkatársi gárdájában.¹⁵

A tapintatos, de nyílt kritika otthonos volt a szerkesztőségben; így kezelték például a másik külföldi irodalmár munkatárs, a kanadai Watson Kirkconnell professzor írásait is.

¹⁴ William Somerset Maugham válasza a *Quarterly* körkérdésére, 1937. júl. 1., Fond 1/2210; V. D. Barker – Balogh J., 1932. máj. 19., Fond 1/221; Németh László – Balogh J., 1939. jan. 3., Fond 1/2344; Thurzó Gábor – Balogh J., 1940. máj. 6., Fond 1/3084; Balogh J. – Bóka László, 1941. szept. 19., 1942. febr. 14., Fond 1/322; Balogh J. – Károlyi Gyula, 1937. szept. 14., Fond 1/1698; – BOLDIZSÁR IVÁN: *Lakoma a Rózsadombon*. In: *Uő: Haldaim* (Budapest: Szépirodalmi, 1975²), 211–251. I. – Érdekes megemlíteni, hogy a *Quarterly* által publikált irodalmi munkák szerzőinek nagy részét már 1940-ben súlyosan támadta a Honvédelmi Minisztérium cenzúrája, például a Rádióban való szerepeltetésük kapcsán. Ehhez ld. SZÁSZ ZOLTÁN: *i. m.* 175–177. I.

¹⁵ V. D. Barker – Balogh J., 1932. máj. 19., 1935. márc. 31., ápr. 10., 1936. nov. 28., Balogh J. – V. D. Barker, 1936. dec. 16. Fond 1/221.

Balogh ugyan Keresztury Dezső véleménye alapján elvetette: Kirkconnell egy Ady-recenzióját („nemcsak Ady sajtósági szociális helyzete sikkad így el, hanem lángelméjének váratlansága, nagysága s ihlető ereje is” – hangzott Keresztury ítélete), de ösztönözte a magyarul is tudó latintanárt újabb és újabb versfordításokra (egy csokorra való már 1933-ban kötetben is megjelent *The Magyar Muse* címen).¹⁶

Balogh leleményes volt új munkatársak beszervezésében. Ha a kísérlet sikertelennek bizonyult is, mindenképpen érdemes felidézniünk próbálkozását Somerset Maugham megnyerésére, akivel – ekkor megjelenő spanyolországi regény-kalauzának, a *Don Fernandónak* a mintájára – magyarországi útikönyvet, afféle színes *ciceronét* szeretett volna íratni. Maugham – udvariasan: korára, munkájára s a feladat nagyságára hivatkozva – elhárította „a nagyon megtisztelő javaslatot”, de Balogh munkamódszerére, szerkesztői és politikai felfogására jellemző adat marad a világhíre delelőjén levő író megkísértése.¹⁷

Hasonlóan színvonalas volt a magyar irodalmi munkatársak gárdája is. Keresztury Dezső mellett Illyés Gyulát kérte fel a szerkesztő, hogy – mintegy „a gondolkodó külföldi” szerepében – lektorálja a beérkező cikkeket – s nemcsak az irodalmiakat. Mellette Passuth László, Szenczi Miklós, Halász Gábor, Szerb Antal voltak a lap rendszeres irodalmi tanácsadói és egyben szerzői is. Amikor a hadieseményekre való tekintettel a lap megjelenését felfüggesztik, Balogh és munkatársai Magyarországgal foglalkozó kézikönyvet szerkesztenek *A Companion to Hungarian Studies* címen, mintegy a *Quarterly* 1942-es évfolyamaként. A szerkesztő ebben Szerb Antallal írta meg a magyar irodalom összefoglaló bemutatását, s a tervbevett, de már soha meg nem jelent *Companion II*-be Keresztury Dezsőtől kérte esszéjét az utolsó 25 év magyar irodalmáról.¹⁸

Hiányosságai ellenére nemcsak a névsor állta ki az idők próbáját, de az irodalmi cikkek témaválasztása is. Petőfiről, Jókairól, Madáchról, Kemény Zsigmondról olvashatunk esszéket, Balogh kedves műfaját; a régiek közül Zrínyi Miklós és Mikes, Bethlen Miklós és a magyar humanisták érdemelték ki a háború előtti Anglia és Amerika figyelmét. A XX. századi nagy alkotók közül Adyról, Kosztolányiról, Babitsról olvashatunk többnyire maradandó értékítéletet a *Quarterly* hasábjain.

A *Quarterly* egész anyagáról tartalomlemezés készült, s a kódolt eredmények összesítése az irodalmi témájú cikkek esetében tanulságosan egészíti ki az imént vázolt képet. Az irodalmi esszék a feldolgozott témát általában tárgyyszerűen, több esetben kissé patetikus hangnemben közelítik meg; a cikkek hangulata csaknem minden esetben pozitív töltésű, a szerzők tárgyról szólva sohasem elutasítóak vagy közömbösek: a bemutatott író vagy irodalmi jelenség igenlése, vállalása jellemző. Ez egészen pontosan egybevág a folyóirat alapítóinak intencióival, melyeket az egykorú jegyzőkönyv így rögzített

¹⁶ W. Kirkconnell – Balogh J., 1935. jan. 26., jún. 25., szept. 11.; W. Kirkconnell – Deák Ferenc, 1938. ápr. 2., Fond 1/1768; Keresztury D. – Balogh J., ill. Balogh J. – Keresztury D., 1937. febr. 24., Fond 1/1742. – WATSON KIRKCONNELL: *The Magyar Muse. An Anthology of Hungarian Poetry 1400–1932* (Kanadai Magyar Újság Press, 1933).

¹⁷ Balogh J. – W. S. Maugham, 1937. aug. 19., W. S. Maugham – Balogh J., 1937. szept. 1., Fond 1/2210.

¹⁸ Balogh J. – Bethlen I., 1937. febr. 13., Fond 1/322; Balogh J. – Illyés Gyula, 1942. okt. 17., Fond 1/1551; Balogh J. – Keresztury D., 1943. máj. 24., Fond 1/1742. A *Quarterly* utolsó évfolyamáról, ill. a *Companion* kötetéről és tervezett folytatásáról ld. Balogh J. – Bethlen I., 1941. dec. 29., 1942. szept. 7., 1943., július 2., 8., 17., Fond 1/322.

1934-ben: „Az orgánum nem lehet polémikus és kerülnie kell a kontroverziát.” Ami az angolra fordított szépírói munkák témaválasztását illeti, a tartalomelemzés tanúsága szerint a témák között előkelő helyre kerül a magyar parasztság életének bemutatása és Erdély – ez utóbbi összhangban a revíziós gondolat kezdettől hangoztatott jelentőségével.¹⁹

Amikor Illyés Gyulával beszéltem a Vilmos császár úti szerkesztőségben eltöltött időkről, adatokból és emlékekből összeszőtt portrét vázolt fel a szerkesztőről. „Még-mosolyogtuk egy kicsit, de rokonszenvünk is az övé maradt. A pimasz fiatalok fölényével kineveltük buzgó katolicizmusát és sznobságát, de meghajoltunk tág koponyája, minden szellemi iránti tisztelete előtt. Kiröhögtük olykor, de tudtuk, hogy ellenzékinek számít, s így szövetségesünk a barbárság ellen.” Majd hozzátette: „De ezt ne írja meg. Ez inkább írónak való feladat volna.” A *Quarterly* irodalmi mérlegét éppilyen nehéz megvonni. Hosszú azoknak a kitűnő írónknak a névsora, akik méltán kaphattak volna külföldi publicitást lapjain. Úgy tűnik, hogy francia testvére, a *Revue* gazdagabbnak mutatta a magyar irodalmat, mint a *Quarterly*. Emez túlzottan ragaszkodott a bevált, kipróbált értékek – szerzők és művek – közreadásához, s nagyon tartott a kísérletezéstől. Patinásnak akarta mutatni a kortársat, s rostálta a klasszikusokat. Külpolitikai célt szolgált a szépirodalmi oldalakon is, amit kevésbé ment, hogy irodalmi szinten tartotta a politikai publicisztikát. Mégis: színvonalat, igényt, értéket közvetített az angol nyelvű kultúra felé azokban az években, amikor Londonban és New Yorkban Bródy Lilit, Bús-Fekete Lászlót, Földes Jolánt, Földi Mihályt, Harsányi Zsoltot, Körmendi Ferencet, Vaszary Gábort és Zilahy Lajost ismerték „magyar irodalomként”.^{20*}

¹⁹ A tartalomelemzés kódolásával nyújtott értékes segítségükért ezúton mondok köszönetet tanítványaimnak, az ELTE angol szakos hallgatóinak: Kiss Zsuzsának, Mente Évának, Messmer Andrásnak, Péter Krisztinának, Reiman Juditnak, Sebestyén Bálintnak és Siptár Péternek. – Az 1934-es célkitűzéseket ld. Fond 1/1525 (1934. július 3.).

²⁰ Az Angliában kiadott magyar szépirodalmi munkák bibliográfiáját az 1930–40-es években ld. MAGDA CZIGÁNY: *Hungarian Literature in English Translation Published in Great Britain 1830–1968* (London: Szepsi Csombor Literary Circle, 1969), 108–110. l.

*A tanulmány részlet egy készülő terjedelmesebb feldolgozásból.

Emlékezés Szenczi Miklósrá

ORSZÁGH LÁSZLÓ

Életének hetvennegyedik évében, 1977. július 11-én elhunyt a magyarországi angol filológiának századunk középső évtizedeiben legjelentősebb tudósa. Folyóiratunknak legelső évfolyamától megbeszült munkatársa, negyedik évfolyamától pedig szerkesztő bizottsági tagja volt.

Szenczi Miklós Budapesten született 1904. április 26-án. Felső gimnazista korában kamaszos lelkesültséggel vett részt iskolája mozgalmi életében a világháborút követő forradalmi korszakban. 1923-ban a budapesti egyetem bölcsészeti karán latin, görög és angol szakra iratkozott, s 1924-ben a br. Eötvös József Collegium tagja lett. Az alapvizsga letétele után, 1925-től magyar állami ösztöndíjjal három tanévet töltött a nagy-britanniai Aberdeen egyetemén, ahol 1928-ban a Magister Artium fokozatot kitüntetéssel nyerte el görög és angol irodalomból. Ott szerzett középiskolai tanári oklevélén külön záradék jegyezte meg, hogy „szaktárgyai oktatására Angliában főiskolai és egyetemi szinten is alkalmas”. Budapestre hazatérve az állami főhatóság e kivételes képesítést nem méltányolva egy, az ország periferiáján levő kisváros polgári iskolájában helyezte el óraadó tanárnak. Szenczi ezt a beosztást nem fogadta el, s helyette a főváros egyik felekezeti gimnáziumában kapott alkalmazást. Ugyanakkor megkezdte működését az Eötvös Collegiumban is mint az angol szakos tanárjelöltek szakvezetője. E sorok írója is, mint harmadéves bölcsészhallgató, akkor lett tanítványa.

Szenczi Miklós 1933-ban nyerte el Budapesten a bölcsészdoktori fokozatot. Négy évvel később a közoktatási minisztérium kiküldte Londonba az ott létesítendő magyar tanszék szervezési munkálataiban való részvétel céljából. Néhány hónap múlva az egyetem School of Slavonic and East European Studies elnevezésű fakultásán meghívás alapján az egyetem őt nevezte ki magyar előadónak (lecturer). Tíz éven át, 1937-től 1947-ig töltötte be teljes sikerrel ezt a világháborús időkben különösen kényes munkakört. Már jelentős számú és értékű tudományos publikáció birtokában 1947-ben, 43 éves korában országos pályázat alapján nevezték ki a budapesti egyetem angol tanszékének nyilvános rendes tanárává. Személyében ő volt hazánkban a legelső olyan magyar ajkú anglista professzor, aki nemcsak a legmagasabb fokú brit tudományos képesítéssel bírt, hanem a tárgynyelv országában tizenhárom évet tölthetett kutató és oktató munkával.

Mindössze két tanév elteltével azonban, 1949-ben, azonnali hatállyal eltávolították az egyetemről. Félreállításra az akkori idők visszaéléseinek egyik sajnálatos megnyilvánulása lett. Élete legtermékenyebbnek ígérkező éveiben kénytelen volt szellemi ínségmunkát végezni. Szovjet kiadványokból napszámban fordított különféle dokumentációs központok számára, gyakran szakképzettségi és érdeklődési körétől távol eső területekről is. Szenczi ugyanis már a harmincas évek közepén, amikor nálunk jószerével csak hivatásos szlavistáknak és honvédevezérkari tiszteknek volt megengedve programszerűen oroszul tanulni (és a könyvkereskedőknek jelenteniük kellett a hatóságok számára azok nevét, akik orosz nyelvkönyvet vagy szótárt vásároltak), Angliában beszerzett könyvekből kitűnően megtanult oroszul, hogy a múlt századi klasszikusokat olvashassa. De erről akkortájt még mélyen hallgatnia kellett. Ez a képessége a megélhetés egy vékonyan csörgedező forrásává vált. Baráti kezek több irányból segítettek, így pl. az OSzK egyik osztályáról, avagy 1952 után az MTA Nyelvtudományi Intézetéből, ahol szerződéses „bedolgozó” munkatársként kapott alkalmazást az Értelmező Szótár szerkesztésében (mely hatalmas művet akkoriban nem lehetett volna hasonlóan kenyértelenné lett szakemberek nagy számban való munkába állítása nélkül megalkotni).

Az 1957-ben bekövetkezett rehabilitáció visszahelyezte ugyan egyetemi tanszéke élére Szenczi Miklóst, aki disszertáció benyújtása és vita nélkül megkapta az irodalomtudomány kandidátusa

korábban tőle megtagadott fokozatot is, de mindez aligha tudta a tudóssal teljesen felejtetni egy évtized megaláztatásait. A szakterületére visszatérés mégis felszabadító, munka- és életkedvet fokozó hatású volt. Tanúskodik erről anglistikai tudományos dolgozatainak a hatvanas és hetvenes években megszorodó sora, aktív részvétele a Tudományos Minősítő Bizottság életében mint opponens és aspiránsvezető, külföldi egyetemeken, konferenciákon és tudományos intézményekben elhangzott számos előadása. Közpályája utolsó szakaszában az MTA Irodalomtudományi Intézetében a nyugat-európai komparatistikai csoport vezetőjeként, egyéniségéhez jól illő munkakörben töltött évek még egy utolsó virágzást hoztak a szellemi alkotás terén. Hetven éves korában, 1973-ban ment nyugdíjba az Eötvös Loránd Tudományegyetem angol tanszékéről, s ez alkalommal a legfelső vezetést sokat jótett a korábbi méltánytalanságokból.

Ahogy hetvenedik születésnapja ünnepére az angol tanszék által közzétett Emlékkönyv bibliográfiájából látható („Studies in English and American”, vol. 2, ed. by E. Perényi and T. Frank, Budapest, L. Eötvös University, 1975, pp. 15 – 31), Szenczi Miklós működése az anglistikának számos részletterületére terjedt ki. Érdeklődése és tájékozottsága sokoldalúságán kívül tulajdonítható ez annak is, hogy ő még abban a légkörben nőtt fel és egyik utolsó, ha nem a legutolsó képviselője volt annak a tudósnemzedéknek, amely tagjainak – legalábbis ilyen kis országban, mint a miénk – az idegen filológiai diszciplína egész területét át kellett tudni fogniuk, és pedig részleteiben is. Fgy rangját megérdemlő anglista professzornak tehát 30 – 40 – 50 éve még otthonosan kellett mozognia nemcsak az angol irodalomtörténetben (Beowulfól Bernard Shaw-ig), hanem az amerikaiiban is, valamint – s a mai fiatal nemzedékben ez a fajta árukapcsolás már elképzelhetetlen – az angol nyelvtudomány fő területein is, beleértve a stilisztikát, metrikát, sőt a nyelvpedagógiát is.

Habár periférikusan, de szerepet kapott Szenczi munkásságában, főleg pályája elején, a nyelvtanítási munkák írása is, így egy kezdőknek szánt és nagyon népszerűvé vált nyelvkönyvé (1937), valamint részvétel a négykötetes, több szerzőjű gimnáziumi angol tankönyv megszerkesztésében (1939 – 1942). Oktatói tevékenységének legértékesebb ága az egyetemi szintű gyakorlatban töltött testet. E sorok írójának örökké emlékezetes marad harmadéves kora, amikor 1928 őszén a Nagy-Britanniából friss diplomával hazaérkezett fiatal tudós az Eötvös Collegiumban három tanítványával Shakespeare huszonöt drámájának két féléven át tartó részletes elemzésébe kezdett. Az angliai *tutorialre* emlékeztető, a prelegálást kerülő, a heurisztikus megközelítés egyes elemeit tapintattal alkalmazó szemináriumi módszer rendkívül sikeresnek bizonyult a Shakespeare bonyolult dramaturgiai, gondolati, képi világába való behatolásra, amiként a következő évben a Szenczi által ugyancsak nagyon kedvelt angol romantikusok, főleg Wordsworth megismerésére. A donum didacticum haláláig jellemző szerencsés, egyre árnyalatosabbá váló adottsága maradt.

Hasonlóképpen tudományos pályakezdő munkásságának idejére esnek angol-magyar kulturális kapcsolatokkal foglalkozó dolgozatai neves hazai és angliai szakfolyóiratokban (az idézett bibliográfia 6., 7., 8. és 15. sz. tételei). Publikációinak túlnyomó része azonban – s ezek egyben a legmaradandóbb értékűek is, a hazai anglistika magaslati pontjai – angol irodalomtörténeti tárgyú, a szakfolyóiratokban közzétett tanulmányai és önálló kötetekben megjelent dolgozatai. Rendkívül gondos filológiai munkával megalapozott, gyakran új szemléletmódot alkalmazó s nem ritkán még mások által többször felszántott területeken is új eredményeket hozni tudó írásainak két különleges többlete is van a maga kora és az utókor számára. Az egyik a világos, jól olvasható s mégis magvas fogalmazás készsége, mely a szakember és a „művelt olvasó” számára egyaránt vonzóvá tette az angol esszé hagyományait a hazai földre sikerrel átültető közlésmódját; a másik pedig, hogy zömmel magyar nyelven jelentek meg, kisebb részben a nagyközönségnek is szánt kiadványokban (pl. antológiák elő- vagy utószavaként), ezáltal eredménnyel szolgálva a tudománynépszerűsítés feladatát is.

Már bölcsészdoktori disszertációja, *Webster tragikus művészete* (1932) és azt csakhamar követő két dolgozata, *The tragi-comedies of Middleton and Rowley* (1937) és *A tragikus alapvetés Ford drámáiban* (1937), tehát legkorábbi írásai megjelölték egyik kedves kutatóterületét, az angol reneszánsz dráma világát. Hű maradt ehhez egész tudományos pályáján, ennek szentelte mintaszerű egyetemi tankönyvét is, *English Drama during the Middle Ages and the Renaissance* (1966) és nagy igényű kritikai apparátussal s hatalmas perspektívájú bevezetéssel ellátott, három kötetes, húsz drámát felölelő antológiáját, *Angol reneszánsz drámák, Shakespeare kortársai* (1961). Ahogy számos részlettanulmánya (Acta Litteraria IV.; FK X.; Magyar Tudomány IX.; Helikon I.; HStE II.; Shakespeare – Jahrbuch CII.) és az általa szerkesztett kötetek, *Shakespeare a változó világban* (1964), *Shakespeare az*

évszázadok tükrében (1965), *Shakespeare-tanulmányok* (1965), s bennük a tollából származó bevezetések vagy dolgozatok is igazolják, Szenczi volt az utolsó vérbeli és teljes fegyverzetű Shakespeare-filológusunk, sokoldalú, tökéletesen tájékozott és a mélységes beleérzés képességéről tanúságot tevő.

Élete utolsó évtizedeiben szigorúan etikus alapozású világnézete a puritanizmus korának nagy költőjéhez, Miltonhoz vonzotta: *Milton Agonistes* (az *Elveszett Paradicsom* c. kötet utószavaként, 1969), *Milton's Dialectic in Paradise Lost* (a *Studies in Engl. and Amer. Phil.* I-ben) és egy másik dolgozata (Nagyvilág III.), de az angol romantika költő-látnokához, William Blake-hez is, akinek műveiből válogatott *Versek és próféciák* c. kötetet (1959) ő szerkesztette kitűnő bevezető tanulmányal. Foglalkoztatta az angol romantika művészetelmélete, elsősorban Coleridge irodalomesztétikájának filozófiai alapjai, melynek az életében megjelent utolsó kötetét szentelte *Valóságűség és képzelet* címen. Ez a műve, valamint a Shaftesbury és Hume kötetekhez írott bevezetései és a folyóiratokban megjelent néhány írása (FK II., XI. és XV.; Neohelicon I. és III.) tanúsítja, hogy egyre fontosabb szerepet kapott munkásságában az elvi kérdések taglalása, a filozófiai közelítésmód, a marxista irodalomelmélet szempontjainak alkalmazása.

Nem lehet feladata egy rövid búcsúszónak, hogy Szenczi Miklós minden munkáját felsorolva értékelje és teljes pályaképet adjon. De semmiképpen sem mulaszthatja el, hogy közel fél évszázados baráti kapcsolat alapján rá ne mutasson e kitűnő tudósra a feltűnés és maga-mutogató kitarulkozás minden formáját kerülő rendkívüli szerénységére, halk szavú tapintatára, derűsen szelíd, de érzékeny lelkületére, melyet a sorscsapások fokozatosan zárkózottsággá, visszavonultsággá hangoltak át. És szólnia kell a nekrológusnak Szenczi Miklós egyik utolsó és talán legerjedelmesebb művéről, az 1972-ben megjelent nagyszerű *Angol irodalomtörténetről*, mely 350 lapon szól az első tizenegy évszázadáról e nagy nemzet irodalmának, módszereivel és megállapításaival új korszakot nyitva a hazai anglistika történetében. Nemcsak e művére érvényes, hanem egyéb írásaira is, amit kritikusa Közlönyünk XX. évfolyamában a szerzőről megállapított: Nullum quod tetigit non ornavit.

Nathanael West műveinek szatirikus éle

ÚJHÁZY LÁSZLÓNÉ

Ha élne, Nathanael West idén lenne 75 éves. 1957 előtt amerikai irodalomtörténetek jóformán meg sem említették az 1940-ben, 37 éves korában autószerencsétlenség áldozatául esett író nevét. 1957-ben egy kötetben megjelent négy regénye.¹ Első megjelenésükkor, a harmincas években, egyikük sem aratott sikert. 1957 óta kettő közülük: a *Miss Lonelyhearts (Törtésziv kisasszony)* és a *The Day of the Locust (Sáskajárás)*² több milliós példányszámban kelt el. Kiderült, hogy a harmincas évek amerikai baloldali írói közül West az egyetlen, akinek problematikáján nem fogott az idő. West művei ugyanis nem csupán a gazdasági depresszió társadalmi és morális hatását tükrözték. Ha csak ezt tették volna, a II. világháborút követő amerikai gazdasági fellendülés nyomán akár a kapitalizmus regenerációs képességének apologetikáját is szolgálhatnák. A West által felvetett problémákat azonban az amerikai kapitalizmus azóta sem tudta megoldani.

Mindössze négy rövid regényt írt (számos filmforgatókönyv mellett). Az első a szürrealista és kezdetleges *The Dream Life of Balso Snell* (Balso Snell álomélete, 1933) volt. Ezt követte a három jelentős mű: *Miss Lonelyhearts* (1933), *A Cool Million* (Kerek egymillió, 1934) és *The Day of the Locust* (1939). Mindhárom alaptémája a hagyományos amerikai illúziók, elvárások, álmok és a valóság kontrasztja. Az *A Cool Million* az USA irodalom *Candide*-ja. Tartalmában és stílusában a viktoriánus Horatio Alger-féle valláserkölcsi tantörténetek paródiája. Abban az Amerikában, amelyet a regény csődbejutott bankárból lett fasiszta vezére kenetteljesen „a lehetőségek hazájá”-nak nevez, ahol, mint

¹ *The Complete Works of Nathanael West*. Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1957.

² NATHANAEL WEST: *Sáskajárás*. Vándor Vera fordítása. Magvető, Budapest, 1971. A könyvből idézett szövegrészek magyar fordításának alapja.

mondja, „gondoskodás történik mindenkiről, aki becsületes és szorgalmas” és „az ifjúság a nemzet egyetlen reménye”, ebben az Amerikában a regény hőseit, a szegény és jámbor Lemuel Pitkint kifosztják, ártatlanul börtönbe vetik, egészsége állítólagos védelmében kihúzzák valamennyi fogát, elveszti szemét, lábát, skalpját, végül fasiszta nagygyűlésen orvul lelövik, hogy azután az Amerikában uralomra jutó bőringes fasiszta Nemzeti Forradalmi Párt hős mártírjának kiáltásai ki.

A másik két regényben az illúziók és a valóság kontrasztja bonyolultabb. Nem csupán arról van szó, hogy szatirikus szembesítés során a véletlekig élezett valóságkép meghazudtolja a konvencionálisan hirdetett illúziókat. A *Miss Lonelyhearts*-ban és a *The Day of Locust*-ban a monopolkapitalista Amerika társadalmi valóságának sivár és reménytelen tragikuma dominál, és az álmok és az illúziók, köztük a vallás is, ebből a valóságból erednek, mégpedig úgy, hogy céltudatosan gyártják és terjesztik őket. Ezekben a regényekben arról van szó, hogy már nemcsak az emberi munkaerő vált elidegenített áruvá, hanem hordozójának vágyait, törekvéseit, választásait is saját magától idegen érdekek irányítják, egész személyiségét befolyásuk és ellenőrzésük alá vonták a gazdasági és politikai életen uralkodó korporációk. Ebben a társadalomban az álmokat és az illúziókat, köztük a vallást is, nem az emberek űzik, hanem azok kergetik az embereket. A nagytőke készítményei ezek és a status quo fenntartásának eszközei. Terjesztésük a tömegkommunikáció technikája révén történik és végső hatásuk – mint minden, a valóságot megtagadó kísérlet – végzetes lehet. West lépten-nyomon rámutat az illúziókeltés – a csalódás és kiábrándulás – és az erőszak dialektikus egységére.

Miss Lonelyhearts (Törtszív kisasszony) egy New York-i hírlap levelezési rovatvezetője. Szemfényvesztő megbízatását már szentimentális női álneve is jelzi. A hozzá intézett olvasói levelek megrázó hatását fokozza az a naiv bizalom, amellyel írják, egyszerű tanulatlan emberek, néhányan a szenvedő milliók közül, konkrét tanácsot kérnek tőle végső soron az adott társadalmi viszonyok révén kialakult elviselhetetlenül kegyetlen, gyötrő és kiüttlal balsorsuk közepette. Miss Lonelyhearts feladata az, hogy nyomtatott válaszaiban a vallásos hit mákonyával tartsa olvasóiban a lelket és azt a jó szokásukat, hogy tanácsok, szencziók és egyéb illúziók reményében továbbra is előfizetnek a lapra. Ezért nem ajánlhatja az öngyilkosságot. A regény szatírája akkor éleződik, amikor az újságíró magáévá teszi azt, amit csak a hírlap üzleti érdekében kellett volna olvasóinak hirdetnie. Tudja ugyan, hogy a vallás is üzleti fogás, és hogy magasztos válaszaival csak bolondítja olvasóit, egy ponton túl azonban megkeseredik a tréfa („the joke begins to escape him”), és önmagát is a bolondítás áldozatai között találja. Az értelem szférájából a hit szférájába végül is lázalom emeli át, ekkor érzi azt, hogy Istennel tud azonosulni. Ellenállhatatlan vágyat érez, hogy a hit erejével segítséget nyújtson minden szenvedőnek. Ekkor felkeresi egyik levelezője, az íranta egyrészt vonzalmat, másrészt saját felesége miatt féltékenységet érző homoszexuális nyomorék Mr. Doyle, hogy testi-lelki sanyarúságában Miss Lonelyheartsot agyonlője. Doyle figyelmeztető szavait Miss Lonelyhearts segélykiáltások kórusának hallja és vesztébe rohan.

A *The Day of the Locust* (Sáskajárás; a cím ószövetségi forrása *Exodus* 10:4–6, 14–15) színhelye és szimbolikájának gyújtópontja az álomgyártás fellekvára: Hollywood. Szereplői nem a filmipar mágnásai, nem is befutott filmsztárok. A többségről szól a mű, a kívülrekedtekről, a selejtről. Azokról, akiket legfeljebb egyszer-egyszer alkalmaznak statisztaként. De életük végéig ott lebzselnek a stúdiók körül arról álmodozva, hogy egyszer csak felfigyelnek rájuk, s ők is követhetik a sztárok tüneményes pályafutását. Az álmok nem valósulnak meg, de őket is lesik mások – a periféria perifériájáról –, kispolgárok ezrei, akik egy életen át bocsájtották áruba munkaerejüket, hogy öreg napjaira Kaliforniába költözzenek és betelhessenek a mozivilág csillogó varázslatával. Belőlük áll majd össze a könyv végén az a siserahad, amely fékevesztett, vad csöcselékként elárasztja Los Angeles utcáit – kis híján lángba borítva a várost. A lángokban álló Los Angeles rémképe végigkísér a regényen. Pedig a könyv elején békés polgárként sétálgatnak azok, akik életpályájuk céljához eljutottak:

„Ruházatuk komor volt és rosszul szabott, postán szállító cégektől vették. Míg a többiek gyorsan jöttek-mentek, . . . Ők az utcasarkon lézengtek, vagy hátukat a kirakatoknak támasztva, bámészkodtak mindenkire, aki elhaladt előttük. Ha tekintetüket viszonzották, szemük megtelt gyűlölettel . . . meghalni jöttek Kaliforniába.”

A hollywoodi filmtekerceken sokszorosított történetek messze járnak az igazságtól. Csillogásuk mesterkélt és hamis fényt vet a valóságra. Szimbolikus egy filmforgatás jelenete: „Műanyagból készült

gyepen egy csoport lovaglórúhás férfi és nő . . . kártonból készült elemőziát evett egy celofán vízesés előtt.” Nem messze tőlük „kis mesterséges tó” volt, rajta „nagy celluloid hattyúk lebegtek.”

A díszletszerű házak, gipsz, máz és festék közepette élő emberek maguk is e környezetnek megfelelően maszkírozzák magukat. Egyéniségétől idegen szerepet játszik mindenki. De a szerepeket nem ők találják ki, azokat a lapszerkesztőségekben, a filmstúdiókban és a szórakoztatóipar egyéb központjaiban és a reklámügynökségekben szerkesztik gondosan és céltudatosan. A filmekben és képes újságokban sokszorosított típusokat tovább terjesztik a rajongók és az utazók. A tőkés korporációk zavartalan uralma biztosítására így öntik kívánatos formákba az emberek személyiségét – külső erőszak megtakarításával, a szellemi manipuláció leghatékonyabb módszerével, a magartási szabályozók interiorizálásával. A megtévesztettek becsapják önmagukat – és másokat is. (A stúdiók hitegetik Faye-t, ő pedig Homert stb.)

West azért tűnik modern írónak, mert megrendítő erővel érzékelteti a *The Day of the Locust*ban annak a folyamatnak az árát és kockázatát, amelynek során nemcsak az emberi munkaerőt idegenítik el hordozójától, nemcsak az egyik embert a másiktól, hanem az emberek egész életvitelét és magartását saját személyiségüktől. A látszólag önként választott és játszott, de a valóságban kívülről megszabott szerepek és a maskara alatt rejlő egyéniség közötti ellentmondásban bontakozik ki a *The Day of the Locust* társadalmi szatírája, amely egyszerre komikus és tragikus. Ennek a tragikomikus összeférhetetlenségnek ad West érzékileg közvetlen nyomatékot groteszk figuráival. Mr. Doyle, a *Miss Lonelyhearts* nyomorék gázóra-leolvasója, aki homoszexuális létére szerencsétlen házasságra lép egy megcsalt és teherbejett leánnyal, hogy azt a társadalom által előírt tisztességnek megmentse, így jelenik meg előttünk:

„A nyomoréknak különös arca volt. Szemei között nem volt egyensúly, szája nem az orra alatt helyezkedett el, homloka szögletes volt és nagycsontú, kerek álla viszont kicsinyített homlokhoz hasonlított. Úgy nézett ki, mint filmlapok rejtvénypályázatainak különálló részekből összeállítható fényképei.”

West előszeretettel szerepeltet groteszk figurákat, de ezek torz külseje nem sekélyesíti el a jellemábrázolást. Egyéni sorssal és sajátos jellemmel rendelkező, hiteles életszerűséggel ábrázolt tragikomikus alakok.

Ilyenek a *The Day of the Locust*ban fontos szerepet játszó Harry Greener és leánya, Faye is. Harryról így ír West:

„Az öregember bohóc volt. . . A színpadon tökéletesen megbukott, és ő tudta ezt. . . Amikor Harry megkezdte színészi pályafutását, valószínűleg csak a színpadon bohóckodott, de most már állandóan. Ez volt egyetlen eszköze a védekezésre. . .”

„Egy sor elegáns gesztussal élt, hogy kiemelje hajlott, reménytelen alakjának neveltségességét, és speciális öltözéket viselt, bankárnak öltözött, egy bankár olcsó, nem meggyőző utánzata volt.”

Harry maga is meglepődik, amikor egyszer kivételesen tettetés nélkül cselekszik, mert szívroham következtében összeesik. Környezete szerepe kényszeríti halála után is. A temetkezési vállalkozó kemény gallérral és fekete csokornyakkendővel helyezte koporsóba, szemöldökét formásra tépkedte, ajkát és arcát kirúzsozta. „Úgy nézett ki, mint egy kabaréműsor bemondója”. A temetkezési vállalkozó számlájának kiegyenlítéséhez Harry 17 éves lánya, Faye egy másik vállalkozónál talál alkalmi keresetre: a kifinomult és művelt Mrs. Jennings bordélyházában.

Faye filmsztári ambícióinak reménytelenségét már első bemutatása jelzi:

„Magas lány volt, széles, egyenes vállal, és hosszú, kardszerű lábakkal, nyaka is hosszú volt és oszlopszerű. Arca sokkal teltebb és szélesebb, mint ahogy testének többi része alapján várta volna az ember. . . Hosszú „platinaszőke” haja hátul csaknem a válláig ért. . .”

és amikor nyolc fejezettel odébb Faye magabiztosan közli: „egyszer még sztár leszek” – az olvasó csak

azért nem nevet, mert tartalmi összefüggésében a mondat szívfacsaró. De szánalmat kelt Faye akkor is, amikor nevetséges meggyőződéssel utánoz és alakít:

„Elmondta. . . , hogy születnek a karrierok a filmnél, és hogyan akar ő karriert csinálni. Csupa képtelenséget mondott. Összekeverte a szaklapok rosszul értelmezett tanácsait a moziújságok másféle véleményével, s ezeket összevetette a filmsztárok és az igazgatók tevékenységéről terjesztett legendákkal. A lehetőségekből – minden észrevehető átmenet nélkül – valószínűségek lettek, s végül elkerülhetetlen tényekké váltak.”

West megértéssel és mély együttérzéssel ír groteszk figuráiról. Tod Hackett, a Hollywoodba látogató festő, akinek szemléletén keresztülszíri történetét West, így vélekedik Faye-ről:

„Faye affektálása. . . olyan tökéletesen mesterkélt volt, hogy egyenesen bájosnak találta. . . Úgy érezte, a lány maga is gyakran felismerte egy-egy póza hamisságát, mégis ragaszkodott hozzá, mert nem tudta, hogyan legyen egyszerűbb és becsületesebb. Színésznő volt, aki rossz iskolában rossz mintaképektől tanult.”

West nagy művészetére vall, hogy groteszk figurái nem válnak élettelen bábukká. Tettetésük és felvett szerepük úgy fest rajtuk, mint Faye platinaszőke haja: az utánszóló rosszul sikerül, és mindig marad hézag a külső máz és az eredeti alap között. Amikor pedig reménytelen kudarcukra rádöbbennek, kitornek a rájuk kényszerített szerepből, és féktelen agresszivitással igyekeznek érvényt szerezni egyéniségüknek. Így az utánszóló, a szerepjátszás módjában és kudarcában West életre kelti alakjai eltorzítottan is sajátos egyéniségét, ezzel is tiltakozva a meghamisításuk ellen.

Külön tanulmányt érdemelne Homer Simpson alakja, a történet antihőse, egyike azoknak, akik Kaliforniába jönnek, hogy azután ott haljanak meg. (Angolul frappánsabb: „they had come to California to die.”) Homer negyven éves. Húsz éven át könyvelő volt egy középnyugati városka szállodájában. Azután tüdőgyulladást kapott, és felépülve, megtakarított pénzét és némi öröklött vagyonát összetéve orvosi tanácsra Los Angelesbe költözött.

Homer, aki a regény tömeghisztériás zárójelenetében eszeveszetten tapos egy kisfiút, megérkezésekor a kiürített személyiség mintapéldánya. „A szokottnál is jobban úgy érezte, hogy ostoba és kilógzott.” Érzelmét képtelen megfogalmazni. „Nehéz lenne eldönteni, hogy boldog volt-e vagy sem. Valószínűleg egyik sem volt, mint ahogy egy növény sem boldog vagy boldogtalan. Voltak zavaró emlékei, amilyenek egy növénynek nincsenek, de emlékei elcsendesedtek az első rossz éjszaka után.”

Homernek a társadalom egyetlen funkciót szánt, a könyvelést:

„életének negyven éve minden változatosság vagy izgalom nélkül telt el. Mint könyvelő gépiesen dolgozott, s ugyanazzal a személytelen kívülállással adta össze a számkat és vezette a könyvvitelt, mint ahogyan most felnyitotta a leveskonzerveket és megvetette az ágát.”

Létezésének meghatározott egységességét és aránytalanságát külső leírásában így tükrözi az író:

„Kezeit – amelyek egy monumentális szobor részeinek látszottak – és kis fejét kivéve, arányos termete volt. Nagy kerek izmai voltak és erős, telt mellkasa. Valami hiba mégis volt rajta. Nagysága és alakja ellenére nem látszott sem erősnek, sem termékenynek. Olyan volt, mint egy nagy, meddő Picasso-atléta, aki az erezett márványhullámokat bámulva, reménytelenül borong a rózsaszín homokban.”

Most, hogy könyvelői funkciója megszűnt, Homer szellemi és érzelmi tompaságba süpped, teljes elidegenedtségben nemcsak a társadalomtól, hanem önnön egyéniségétől is. Gépiesen öltözteti és vetkőzteti magát, „úgy babrált gombjaival, mintha egy idegent vetkőztetne”. Nemcsak sorsának irányítására képtelen, nem ura saját kezeinek sem.

„Kivitte kezeit a fürdőszobába. . . Amikor a mosdó megtelt, csuklóig belemártotta kezeit. Nyugodtan feküdtek a mosdó alján, mint két különös víziállat. Mikor alaposan lehültek és

mozogni kezdtek, kiemelte és egy törölközőbe csavarta őket. . . Kezei szinte önálló életet éltek. Ők húzták feszesre a lepedőt és rázták fel a párnákat. . . . Egy nap, amikor ebédhez egy lazackonzervet nyitott ki, csúnyán megvágta a hüvelykujját. . . A sebesült kéz ott vonaglott a konyhaasztalon, míg társa a mosogatóhoz nem vitte.”

Homer napjainak nagy részét a kertben tölti. Egy gyíkot figyel, és a legyeknek szurkol.

Ez az egyhangú csendélet szakad meg a regény viharos cselekménye során. Homer beleszeret Faye-be, vállalja eltartását és házába fogadja. Faye odatelepi tiszteletét, Earle Shoopot, a durva és otromba cowboyt és a mexikói Miguelt, a kakasviadort, kakasaival együtt. A Homer házában udvarán lejátszódó kakasviadal a regény egyik kiemelkedő epizódja. Benne összefut a cselekmény szinte valamennyi szereplőjének sorsa. Abe Kusich, a lóversenyszerencsét ígérgető gnóm bukámér, Faye, Earle Shoop és Miguel, mind a munkanélküliség és a kiszolgáltatottság áldozatai és ennek megfelelően agresszívek és ingerlékenyek. West nagy művészettel, visszafojtott drámai feszültséggel írja le a kakasviadal gondos előkészítését, kegyetlen kimenetelét és nyomában az irtózatától és whiskytől ittas résztvevők vad és kéjes tombolását. Ez már a zárójelenet tömeghisztériájának előfutama. Ott azonban nem találjuk a brutális cowboyt és a kíméletlen mexikóit. Ők a szerelmi kéjjel és vad dulakodással, alkoholos mámorban töltött éjszaka után elviharzanak, velük tart Faye is. Homer magára marad, vigasztalhatatlanul, amiért sorozatos megaláztatása után, végül is életének utolsó ábrándja is szertefoszlott. Már tébolyult állapotban van, amikor útban a pályaudvar felé a hollywoodi tömeg közé sodródik. Ebben a tömegben „Tod nem látott munkásembert”, csak az „alsó középosztály” tagjait. West rémlátomásában a főveszélyt bennük, a Homerek tömegében látta. Ők Los Angeles és az egész civilizált világ potenciális lánggalobbantói. Tod Hackett már Harry Greener temetésén észreveszi, hogy a reményükben csalatkozott, unatkozó kispolgári tömegek „az unalomnak olyan gonosz, keserű kifejezésével néznek vissza rá, amely az erőszakosság határát súrolja.” A későbbiekben West részletesen elemzi keserűségük okát:

„Egész életükben unalmas, nehéz munka rabjai voltak, íróasztalok és pultok mögött, a földeken és mindenfajta egyhangú gép mellett, gyűjtögettek fillérjeiket és arról ábrándoztak, milyen jó dolguk lesz, ha lesz elég pénzük, hogy a munka nyűgétől megszabaduljanak. Végül eljött az a nap is. Sikerült összehozniuk heti tíz-tizenöt dollárt biztosító tőkét. Hová mehettek volna máshová, mint Kaliforniába, a napfény és a narancs földjére?

Amikor már ott voltak, rájöttek, hogy a napfény nem elég. Beleuntak a narancsba, sőt az avocado-körtébe és a grapefruitba is. Semmi sem történik. Nem tudnak mit kezdeni az idejükkel. Nincs megfelelő szellemi képzettségük ahhoz, hogy a kötetlenség adta lehetőségekkel éljenek, sem elég pénzük vagy fizikai képességük a gyönyörök élvezetéhez. . . Elnézik a hullámokat. . . Ott, ahonnan a legtöbben jöttek, nincs óceán, de ha az ember egy hullámot látott, mindet látta már. Ugyanez a helyzet a . . . repülőgépekkel. Legalább lezuhanna olykor-olykor egy gép, és láthatnák, hogy lesznek az utasok a »lángok martalékává« – ahogy azt az újságok írni szokták. De a repülők sohasem zuhannak le.

Unalmuk egyre kínzóbb lesz. Rájönnek, hogy rászédtek őket, és égnek a haragtól. Egész életükben minden nap újságot olvastak és moziba jártak. Mindkettő lincselésekkel, gyilkossággal, nemi erőszakkal, robbanásokkal, roncsokkal, szerelmi találkahelyekkel, tűzvészekkel, csodákkal, forradalmakkal, háborúval etette őket. Ez a mindennapi étrend ínycsekké tette őket. A nap nevetséges. A narancsok nem ingerlik megcsömörlött ínyüket. Semmi sem lehet elég vad és erőszakos ahhoz, hogy feszültségbe hozza ernyedt szellemüket és testüket. Becsapták és elárulták őket. Hiába gürcöltek és kuporgattak.”

A regényt egy filmbemutatóra érkező sztárok megpillantására összeverődött tömeg erőszakos, vad és magával tehetetlen, fékevesztett rohama fejezi be. Ennek során tapos el könyörtelenül egy kisfiút az addigra eszelőssé vált Homer. „A gyűlöletre képtelen ember” dührohámát az a meghurcoltatását betetőző kő váltja ki, amellyel Adore Loomis gonoszul megcélozza. Adore nyolc éves. Anyja két éves kora óta kegyetlen szigorral idomítja, hogy belőle is olyan híres gyoretsztár legyen, mint Shirley Temple. A feldühödött tömeg Homer ellen fordul és magával ragadja. Tod Hackettet rendőrautó menti ki. A sziréna hangjára nevetni kezd, majd torka szakadtából együtt üvölt vele.

1938-ban West kora társadalmának abszurditása felett érzett nevető-örjögő kétségbeeséssel fejezi be élete utolsó regényét.

*

Amikor a New York-i Farrar, Strauss and Giroux kiadó az író 17 évvel halála után, 1957-ben regénykötetének kiadásával kiemelte a feledés homályából, Alan Ross bevezetőjében a művet azzal a megjegyzéssel bocsájtotta újtárra, hogy szerzője „szociológiai író volt, akit megdöbbentett a tömegek életének üressége; és ebben az értelemben valamennyi könyve vádirat, nem annyira gazdasági rendszerek, mint az élet ellen. *Az élet szörnyű*”, ez műveinek tanulsága és az, hogy „az emberi gyöngeségből nem fakad vallásos megváltás”. Alan Ross bizonyos fokig e vádirat könyörtelenségének tulajdonította West írásainak addigi kedvezőtlen fogadtatását.³ Szórványosan a kritikai elutasítás azóta is fölleihető. Jonathan Raban az 1971-ben Londonban kiadott, az 1920-as évek amerikai regényével foglalkozó kötetben közölt tanulmányában West irodalomtörténeti szerepét abban látja, hogy „nélkülözhetetlen másodrendű modern regényíró”, akiről neveléses azt állítani, hogy társadalomkritikus, stílusa „béna”, regényalakjai lélektelenek és sematikusok, szatírája „undorító”, teli „esztétikai szadizmussal”, műveiben megrögzötten az amerikai élet árnyoldalain reked meg, ami „parokiális, kicsinyes és hiszterikus talentumra” mutat.⁴

A hatvanas évek óta kiterelbelyesedő West-kritikában ritka az ilyen szókimondó hitelrontás. Sokkal gyakoribb West méltatása, dicsérete és a kapitalista társadalom indirekt apologetikájának szolgálatába állítása. A modern irodalomkritika minden manipulációs eszközének latbavetésével amerikai kritikuskok nagy erőfeszítések árán kiszűrjük West műveiből azok életet elemét: a kritikai realizmust, majd önkényes értelmezéssel a regényeket saját szemléletük képmására torzítják. Victor Comerchero 1964-ben nyíltan elítélte West műveinek realista értelmezését. „Ilyen olvasás mellett West világa sosem fog életre kelni”, írta, és „ha a *Miss Lonelyhearts*-ot újra színpadra alkalmazzák, semmiképpen sem szabad realizisztikusan előadni; a Genet, Pinter és Albee-féle új stílusban kell eljátszani – az abszurd stílusában.”⁵

Az irodalomkritika hatékonyságára vall, hogy a diszkreditált művészi realizmus légkörében a Westet méltató publikációkban egyre kevésbé tűnik szükségesnek realizmusának explicit tagadása. Szélesre tárult a kapu a pszichoanalitikus, az új kritikai, az egzisztencialista, a strukturalista és a szemiotikai exegézisek számára.

1967-ben Randall Reid széleskörűen dokumentált monográfiájában még felhívja a figyelmet West műveinek realizmusára és társadalomkritikájára, amely rámutat arra, hogy korának tömegei csalfa illúziók rabjai, és ez végzetes következményekkel járhat. Reid azonban figyelmen kívül hagyja West műveinek sok egyéb vonatkozását és a fent említett jelenség okát „a modern élet vulgarizálódásának” végzetes következményének tekinti, egy olyan világban, amelyet „elhagyott az Isten” és amelyben akkor hálnak ki a vallások, amikor mérhetetlen szenvedésükben a tömegeknek a legnagyobb szükségük volna a vallásos megváltásba vetett hitre. Ezért nem lehet több önáltatásnál *Miss Lonelyhearts* vallásos eksztázisa, és ezért fullad tragikus kudarcba az emberiséget megváltani vágyó önfeláldozás. E logikát folytatva állítja azután Reid, hogy „*The Day of the Locust* úgy olvasható, mint ami jelzi, milyen következményekkel jár a krisztusi álom bukása. Ebben a regényben még ál-megváltó sincsen. *Miss Lonelyhearts* meghalt, és vele együtt kimúlt az álma. . . És azok a tehetetlen szenvedők, akik megváltást reméltek *Miss Lonelyhearts*-tól, a *The Day of the Locust*-ban elkeseredett csöcselékké fajúlnak, mely bosszúra vágyik.”⁶

Victor Comerchero abban látja West egyik fő erényét, hogy „felülemelkedik a harmincas évek Amerikájának korhoz kötött referenciáin”, és ezáltal regényei olyan „pszichológiai dimenziókra”

³ *The Complete Works of Nathanael West*. pp. XI., XXII.

⁴ *The American Novel and the Nineteen Twenties*. Stratford-upon-Avon Studies 13. Edward Arnold Publishers, London, 1971, pp. 215–6, 222, 225–6, 231.

⁵ VICTOR COMERCHERO: *Nathanael West: The Ironic Prophet*. University of Washington Press, Seattle and London, 1967, pp. 169–70

⁶ RANDALL REID: *The Fiction of Nathanael West. – No Redeemer, No Promised Land*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967, pp. 83, 50, 72–3, 116.

tesznek szert, amelyek „széles általánosításokat tesznek lehetővé” és regényalakjait „mitikus szintre emelik”.⁷ Comercherónak igaza van: a fantáziadús asszociációkban gazdag pszichologizálás az algebrai formulákra redukáló strukturalista módszerrel párosítva olyan „széles általánosításokat” tesz lehetővé, amelyek következtében kihull az, ami konkrét, és jelentéktelenné, elhanyagolhatóvá válik az irodalmi szöveg teljessége, amely csupán a kritikus filozófiai nézeteit alátámasztó kiragadott idézetek forrása-ként érdemel figyelmet. Így állapítható meg gátlástalanul az, hogy a *Miss Lonelyhearts* „allegória a modern ember kudarcra ítélt törekvéséről, amellyel értelmet keres ebben a világban, ahol megmagyarázhatatlan a gonoszság létezése.” Comerchero szerint West regényeiben élénken ecseteli a keresők „intenzív neurotikus szorongását”. Ez annál is inkább nyomasztja az olvasót, mert a keresés (the quest) „óstitológiai (archetypal) formákat ölt”. A regények „pesszimizmusa” onnan ered, hogy Westet a „hajótörést szenvedett álmok” és a számára érthetetlen „kozmosz igazságtalanság” láttán „dermesztő kétségbeesés” fogja el. Az életben nem talál sem rendet, sem értelmet és ezzel magyarázható a *The Day of the Locust*ban kifejezett apokaliptikus látomás, amelyben a társadalom végzettszerű felbomlásának vagyunk tanúi egy olyan világban, amelynek menthetetlenül „lejár az ideje”. Comercherónak nincs kétsége afelől, hogy a vallásos hitét veszített West szemléletét Spenglertől kölcsönözte, és hogy Miss Lonelyhearts – akiről a teljesség kedvéért azt is megállapítja, hogy szkiófréniás, és hogy vallásos lázalmában kasztrációját fogadja el, a látensről a nyílt homoszexualitásra tér át – „lényegében a nyugat hanyatlásának óstitológiai szimbóluma”, „a nyugat modern (megesett) Miskin hercege”, West „szent bolondja”.⁸

A strukturalista interpretáció előnyeit bizonyítja az a mű tetszőleges kódrendszerre redukálása révén biztosított könnyedség, amellyel azonos regény azonos jelenetének azonos mozzanataiba más és más jelentést lehet behelyettesíteni. Így James F. Light tanulmányában⁹ Miss Lonelyheartsot „Miskin herceg”, „szent bolond” és a nyugat hanyatlásának „óstitológiai szimbóluma” helyett „krisztuszerű ember”-ként (Christ-like man) látjuk viszont, „aki belátja, hogy egy felfoghatatlan világegyetemben az emberi szenvedésre egyedül a hit és a szeretet adhat választ”. Lázalmának vallásos eksztázisában nem önmagát áltatja,¹⁰ nem „a női nemiszervekkel azonosul szimbolikusan”¹¹, hanem eljut az „Istennel való misztikus egyesüléshez”. Erre az alázat tette képessé, amellyel Miss Lonelyhearts lemondott értelmének arról az igényéről, hogy megértse, miért létezik „szenvedés és erőszak egy jóságos Isten teremtetten világban”, és ehelyett a hitet választotta, amely nem kérdez, hanem elfogadja azt, amit az értelem úgysem tud felfogni. Végül is ezen alázat révén egyesül Miss Lonelyhearts a szenvedő emberiséggel, így jut el az isteni kegyelem élményének eksztázisához. Agyonlövétésekor „úgy pusztul el, mint Krisztus, azok oktalansága és rémülete folytán, akiket meg akart váltani.”¹²

Nem így Jay Martin szerint, aki egyébként West eddigi leghitelesebb életrajzírója, és igen nagy tájékozottsággal és odaadó gondallal készült monográfiája nélkülözhetetlen minden West-kutató számára. A regények interpretálásakor azonban bőkezűen merít a legkülönfélébb divatos kritikai irányzatokból. Szerinte Miss Lonelyhearts messiási ambícióit a nyelv csődje ítélte bukásra. Miss Lonelyhearts képtelen misztikus megvilágosodásának kifejezést adni, mert korunkban „a nyelv, úgy tűnik, elvesztette igazmondó képességét” és képtelen a hamisság banalitás köréből kikerülni.¹³

Mind Light, mind Martin szerint West regényeinek legfőbb tragikumuma az emberi álmok és illúziók (Martin Jungra hivatkozva az emberiség „kollektív álmára” utal¹⁴) degradálása, kicsinyessé válása, elüzletiesedése, a magasztos vallásos érzület kihalása. Light úgy véli, hogy West regényeiben arról van szó, hogy „az erőszak e bomlásnak indult világában az ember nem lehet meg álmok nél-

⁷ VICTOR COMERCHERO: *id. mű* p. 168.

⁸ *Uo.*, pp. 10, 11, 75, 121, 83, 99, 78.

⁹ JAMES F. LIGHT: *Nathanael West: An Interpretative Study*. Northwestern University Press, Evanston, 1971, p. 95.

¹⁰ RANDALL REID: *id. mű* pp. 72–3.

¹¹ VICTOR COMERCHERO: *id. mű* p. 99.

¹² JAMES F. LIGHT: *id. mű* pp. 93–4, 95.

¹³ JAY MARTIN: *Nathanael West. The Art of His Life*. Secker and Warburg, London, 1971, p. 189.

¹⁴ JAY MARTIN: *id. mű* p. 185.

kül . . . csak azok révén tud az élet nyomorúságával megküzdeni.” A modern embert azonban „a racionalizmus arra kárhóztatja, hogy a nagy krisztusi álom helyett kicsinyes álmai legyenek, amelyek pszichológiailag nem képesek az ember lelki igényeit kielégíteni. Mi több, ezeket az álmokat üzleti érdekek szolgálatába állítják, sematizálják őket, miáltal tovább veszítenek erejükből és a lelki igények még kielégítetlenebbek maradnak. Annál is inkább, mert ezek az elüzletiesített álmok az emberi létezéssel járó szenvedés elkerülhetőségének csalfa látszatát keltik, és nem mutatnak arra, hogy a szenvedés azért indokolt, mert Krisztus ajándéka, mert szenvedés révén jut el az ember Krisztus megismeréséhez.” Az emberekben a színes filmvilág csalóka álmai hatására egyre inkább felülkerekedik a csalódottság és a becsapottság érzése és ez erőszakossághoz vezet. Light ebből arra következtet, hogy West szerint a modern emberbe az erőszak önt lelket a létezés elviseléséhez a Megváltó nélküli világban (a magyarra lefordíthatatlan eredeti angol szójáték: „Through violence, modern man comes alive, it is the salt by which he savors an existence without the Saviour.”)¹⁵

Light az erőszakot az olcsó álmokban való csalatkozásból származtatja, a csalóka álmokat viszont az emberek örök lelki szomjából eredezteti. Végül is így jut el a modern vallásapologetikus irodalomkritika fő teoretikusához, Carl Junghez. Szerinte West a *The Day of the Locust*ban „az ember érzelmi szükségleteinek mitológiáját dramatizálja”, e vágyak meghiúsulását és a bűnbak keresését. „Ez persze Jung a javából – teszi hozzá – és tökéletes képszerűséggel jelenik meg abban a (regényt befejező – Ú.L.) látomásban, amelyben a becsapottak tömege üldözi azokat, akiket a becsapásra kényszerítettek.”¹⁶ Ugyanezt Jay Martin így fogalmazza: „Az emberek és a város az emberek fantáziája szülte pusztító sáskák martalékává válnak.”¹⁷

A kapitalizmus indirekt apologetikájának bűvös köre ezzel bezárult, és Westet sikerült a mai amerikai „black humor” antihumanista irányzatának előfutárává kikiáltani, mert hiszen ő is, mint Light szerint Joseph Heller, azt mutatja meg, hogy a mai ember hogyan „ejtette csapdába önmagát a saját maga által kidöntött politikai, hadászati és társadalmi hazugságok révén.”¹⁸ A vétkes és áldozata ezen azonosításának Heller *Catch 22* (A huszonkettes csapdája) c. regénye természetesen ellentmond, csakúgy, mint West művei is. A „black humor” számos mai amerikai képviselője (Pl. Thomas Berger, Thomas Pynchon) viszont csakúgy az általános „Ember”-ről ír, aki transzcendentális megváltásra alkalmatlan és reménytelenül az eredendő bűnt követő bűnök és gyalóságok átka alatt szenved.

Az idézett kritikusok és követők¹⁹ látszólag korszerűsítik Westet. Az a modernista irányzat azonban, amelynek sávjába műveit terelni kívánják, erősen konzervatív irányt követ, és a kiüttlanság téves ürügyével visszafelé próbálja téríteni a gondolatok forgalmát. Helyesebb ezért, ha az amerikai irodalomkritika fentiekben említett jelzőtábláit nem követjük, és kalauzolásuk nélkül olvassuk Nathanael West regényeit.

A mai amerikai irodalomkritika általában hallgat arról, hogy West több helyütt érzékelteti kora kapitalista társadalmi viszonyainak azt a realitását, amely a hátrányos osztályhelyzetűek számára olyan szenvedést és megaláztatást juttatott osztályrészül, hogy az eléjük tárt álomvilágban kerestek vigaszt és reménységet. West továbbá rámutat arra, hogy ez az álomvilág épp úgy a nagytőke irányítása alatt áll, és éppen olyan jövedelmező, mint az a gazdasági-társadalmi realitás, amelyet állítólag elviselhetővé tenni hivatott. (1927-ben a filmgyártás az USA tíz legjövedelmezőbb iparágának egyike volt.²⁰) Az illúziókban előbb-utóbb csatlakoznak az emberek, és ez csak tetézi a valódi vágyaik és törekvéseik kielégületlensége miatti keserűségüket. Az ennek nyomán felhalmozódó feszültséget jelzi a West regényeiben lépten-nyomon megnyilvánuló erőszak és kegyetlenség. Harry Greener rafináltan gyöttri

¹⁵ JAMES F. LIGHT: *id. mű* pp. 84–5, 87.

¹⁶ *Uo.*, p. 183.

¹⁷ JAY MARTIN: *id. mű* p. 315.

¹⁸ JAMES F. LIGHT: *id. mű* p. 211.

¹⁹ *The Cheaters and the Cheated*. A Collection of Critical Essays. Edited by David Madden. Everett/Edwards, Deland, Florida, 1973. A kötetben foglalt tanulmányok szerzői fiatal amerikai irodalmárok. Valamennyien a dolgozatomban említett kritikusok nyomdokain járnak.

²⁰ JAY MARTIN: *id. mű* p. 210.

lányát, a lány az apját. Faye gonoszul megalázza Homert és Earle Shoop, a brutális arizonai cowboy kakasviadalban, verekedésben és nőrablásban leli örömét.

West regényeiből az is kiderül, hogy írójuk nem a vallásos hit elvesztése folytán degradálódott, értelmetlenül vált és leértékelte modern emberi lét abszurditását és univerzális és rendeltetészerű reménytelenségét gúnyolja, mint a modern abszurd irodalom és fekete humor számos képviselője. Szatirikus hangvételének célpontja a tőkés osztály üzleti és politikai érdekeinek megfelelően alakított vallásos és egyéb illúziók terjesztése és befogadása, a tömegek megtévesztése és azok önámítása. (West, aki öt éven át forgatókönyvíróként dolgozott Hollywoodban, jól tudhatta, hogy a legfontosabb filmgyárak főrézsvényesei a New York-i nagybankok voltak, és ezek közvetlenül irányították és ellenőrizték a forgatókönyveket.) Három főművének tragikomikus hatása olyan képtelen helyzetek abszurditásából fakad, amelyekben az egyik vagy másik szereplő az általa ismeretlen társadalmi erők kiszabta illúziókat magáévá téve jóhiszemű béketűrővel viseli el a természeti és társadalmi csapásokat, és ezért könnyű prédájává válik a kizsákmányolásnak és a szemfényvesztésnek. A *The Day of the Locust* eredeti című West „A becsapottak”-at (*The Cheated*) szánta. Főszereplője, Homer Simpson, csakúgy, mint Lemuel Pitkin vagy Miss Lonelyhearts, „sucker”, könnyen rászédhető balek. Harry Greener, az egykori vaudeville clown, elfogadja ugyan Homer Simpson anyagi támogatását, de „mér-ges”, mert „bántotta, hogy egy balek pártfogolja.”

Filmen Homer ideális alakítója Buster Keaton lehetett volna, akit West nyilván ismert. Az 1966-ban meghalt Buster Keaton Charlie Chaplin mellett az amerikai némafilm legjelentősebb komédiása volt, aki sajátosan egyéni stílust alakított ki mind játékában, mind filmjeiben, amelyeknek legtöbb esetben társszerzője és gyakran rendezője is volt. A húszas években szerződésben kötelezte magát arra, hogy sem filmjeiben, sem nyilvános helyen, sosem fog nevetni, maradéktalanul biztosítva alakításaiban a „dead-pan” (fapofa) humort. Filmjeiben szenvtelen egykedvűséggel fogadja az őt sorra érő balszerencsét, nagy szomorú szeme meg se rebben. („Homer alázatos és hálás ember volt, aki . . . képtelen volt bármin is nevetni.”) A filmek a 20-as, 30-as évek kötelező hollywoodi happy endjeivel végződtek ugyan, de komikus hatásuk forrása Buster Keaton jámbor béketűrésének abszurditása, amellyel a méltatlan szenvedést, a hatalmi erőszakot és a megalázó igazságtalanságokat elviseli. A helyzetek és magatartásának abszurditásán nevetünk, de nem őt nevetjük ki, sőt nagyon is együtt érzünk vele. És minél jobban együtt érzünk a rászédett és kismimmzett balekkal, annál inkább gyűlöljük azokat, akik jóhiszemű béketűrésével visszaélnék.

Hasonló abszurdítás érvényesül West három főművében. De szerepel bennük még egy mozzanat. Az a figyelmeztetés, hogy nem az a veszélyes, ha az embereknek nincsenek illúzióik, hanem az, ha vannak. Ha illúziókat keltenek bennük. Az *A Cool Million* és a *The Day of the Locust* tanúsága szerint az illúziókban csatlakozott kisemberek sokasága könnyen verődik össze féktelen tömeggé. Benne a fasiszta demagógia készséges követőkre talál.

A harmincas években West könyvei kis példányszámban keltek el. Barátai dicsérték (köztük William Carlos Williams is), de az akkoriban szektás kultúrpolitikát követő baloldali kritika elmarasztalta, amiért regényeiben nem említette a haladó erőket. West baráti köre és politikai szimpátiái révén igen közel állt az amerikai kommunista párthoz, de nem lett tagja. Ugyanakkor aktív baloldali politikai tevékenységet fejtett ki a nyugat-amerikai írók 1936-ban San Franciscóban tartott kongresszusán és a hollywoodi forgatókönyvírók szakszervezetében. Művészi alkotásaiban azonban úgy érezte, hogy nem a közvetlen napi feladatokkal kell foglalkoznia. Az őt ért baloldali bírálatokról egyik barátjának így vélekedett:

„Ha én a *The Day of the Locust*-ba betettem volna bármelyikét azoknak az őszinte, becsületes embereknek, akik itt (Hollywoodban – Ú.L.) dolgoznak és olyan nagy harcot vívnak a haladás ügyéért, azokat a fejezeteket nem írhattam volna meg szatirikusan, és az teljes hosszában kettészelte volna a szövedékét annak a különleges félvilágnak, amelynek életre keltését megkísérletem. . . Két stílus keveredett volna úgy, hogy a jellemeknek se az egyik, se a másik csoportja nem lett volna hiteles.

Egy másik dolog: meggyőződésem, hogy szükség van arra az emberre, aki kiabál, hogy ég a ház, és megmutatja, hogy honnan ered a füst, anélkül hogy maga odavonszolná a vízfecskendőt. Bizonyára emlékszel Balzac és Eugene Sue érdemeinek híres és gyakran idézett összehasonlítására, amely, úgy tudom valahol Marx levelezésében szerepel. Ha jól értem, Marx úgy vélte, hogy

Balzac jobb és forradalmibb író volt, mint Sue, annak ellenére, hogy Sue-nek radikális politikai nézetei voltak, és ennek aktív kifejezést is adott, míg Balzac magát royalistának nevezte. Balzac azért volt jobb, mert szemét szilárdan a középosztályra szegezte, és írásaiban mély igazságnak és nem vágyainak adott kifejezést.”²¹

Hasonló művészi tudatosságról és megfontolásról tanúskodik a *The Day of the Locust* alábbi passzusa, amelyben Tod

„azon gondolkodott, nem túlozza-e el azoknak az embereknek jelentőségét, akik meghalni jönnek Kaliforniába. Talán nem is annyira elkéseredettek, hogy felgyűjtsanak egy várost, nem is szólva az egész országról. Talán csak Amerika tébolyodottjainak válogatott csoportjáról van szó, amely az ország egészére egyáltalában nem jellemző.

Azt mondta erre magának, hogy ez nem számít, hiszen ő művész és nem próféta. . . »Amerika válogatott tébolyodottjait« átváltoztatta »színe-javára« és csaknem biztos volt abban, hogy a tej, amiről lefölozték, ugyanolyan dús erőszakban. A Los Angeles-iek lesznek az elsők, de sors-társaik országszerte követik majd példájukat. Polgárháború lesz.”

A Los Angeles-i tűz rémlátomás maradt. Bár a 60-as években sok helyen kigyulladtak az erőszak tüzei, és a bűnözés közismert része a mai amerikai életnek, a reményeikben csalódott kispolgári tömegek mégsem verődtek össze siserahaddá.

Az illúziókat és téveszméket azóta még körültekintőbben gyártják, és a televízió bekapcsolásával sokkal szélesebb körben folyamatosabban és intenzívebben táplálják az amerikaiak gondolatvilágába. A nagy monopóliumok tömörülésével a tőkés uralmi viszonyok bonyolultabbá, közvetettebbé váltak és nehezebben ismerhetők fel. Ezáltal még jobban fokozódott az egyéni kiszolgáltatottság és tehetlenség érzése (tükrözi ezt a folyamatot a modern egzisztencialista és abszurd irodalom). Az amerikai lakosság többsége anyagi életszínvonalát tekintve ma sokkal jobban él, mint a harmincas években, de ezzel együtt tökéletesedett gondolkodásuknak és szükségleteiknek a status quót biztosító irányított-sága. De ma sem zökkenőmentes. Ezt jelzi az utóbbi évek realista amerikai epikájának egyik kimagasló alkotása, Ken Kesey idegszanatóriumában játszódó *Száll a kakukk fészkére* c. regénye.

Az angol nyelvű indiai regény: a kulturális azonosság problémája

ROZSNYAI BÁLINT

A dolgozat az angol nyelvű irodalom szélsőséges esetét vizsgálja: az angol nyelven írt indiai irodalmat. Szélsőséges az eset, hiszen az angol végülis nem anyanyelvük ezeknek az íróknak. Mégis, remélhetőleg, problémájuk nemcsak Indiát érinti, hanem a Harmadik Világ jelentős részét is, ahol az angol nemzeti irodalmak nyelve, mint például Nigériában.

„The reputation of Indians (who write in English) in the literary circles of the various Indian languages is ambiguous, to put it gently. (. . .) They reject the Indo-Englian contribution as fundamentally non-Indian or at any rate as of no significance to India culturally. (. . .) we must correct the Western impression that reading the Indo-Englians is reading Indian literature.”¹

Nissim Ezekielnek ez a sommás elutasító kijelentése túlzónak tűnik, különösen, ha figyelembe vesszük az angol nyelv helyzetét Indiában. Az angol jelenleg a 15 hivatalos nyelv egyike, s jelentőségét erősen növeli az a tény, hogy nem „regionális”, tehát egyfajta *lingua franca*ként összekötő kapocs lehet egyes indiai nyelvek között.

²¹ *Uo.*, p. 336.

¹ NISSIM EZEKIEL (bengáli költő és kritikus), in: Introduction to „Letters of India in Transition”, *Books Abroad*, 1969:43. 4. sz. 486.

Ezenkívül az angol nyelvű indiai irodalom jelentős múltra tekinthet vissza. Angolul írt a modern India atyjaként tisztelt Rádzs Rám Móhan Róji vagy M. Madhusudán Datt a XIX. században, s elég ha csak két nevet említünk századunkból: Sri Aurobindot és Rabindranath Tagorét. Persze arról sem feledkezhetünk meg, hogy az angol helyzete sohasem volt egyértelmű Indiában. A XIX. században modern, felvilágosult, haladó eszmék közvetítője, ugyanakkor a gyarmati elnyomás nyelve is. Ennek ellenére a század vége felé még mindig az egyetlen összekötő nyelv, hiszen a fellángoló nacionalista mozgalmak nemcsak a brit uralom ellen irányulnak, de gyakran más indiai népek ellen is (a hindu–muzulmán ellenségeskedés is a múlt század második harmadában keletkezett a nacionalista mozgalmak „melléktermékeként”). Lingua franca szerepét az 1947-ben kivívott függetlenség sem változtatta meg, egyrészt mert az angol továbbra is a kormányzás, az államigazgatás nyelve maradt, másrészt mert az össz-indiainak szánt hindit erőszakosan, más nyelvek rovására próbálták meg elfogadtatni.

Az angol nyelv helyzete kivételes a regény szempontjából, mivel ez a műfaj szinte kizárólagosan a nyelv közvetítésével jutott el Indiába. A regény csak a XX. század elejére honosodott meg igazán: az első nagy indiai regények a 20–30-as években íródtak, s köztük jó néhány angol nyelven.

Az angol nyelvű indiai regényt „Indo–Anglian”-ként tartja számon a kritika. Ez a meghatározás azonban meglehetősen pontatlan, hiszen csak az angolul író indiai származású szerzőkre vonatkozik, s így jelentős csoportokat kirekeszt. Nem veszi figyelembe

1. azokat, akik nemcsak angolul, hanem valamelyik regionális nyelven is alkotnak (voltaképpen az ún. Indo–Anglian írók nagy része kétnyelvű, Mulik Rádzs Ánand például pandzsábiul is ír);

2. azokat az indiai származású, angolul író szerzőket, akik külföldön élnek (S. Sára Ráu, A. Dészái és mások);

3. a külföldi születésű, külföldön élő, indiai származású, angolul alkotó regényírókat (így a nálunk is ismert Siva Naipault).

Az egyszerűsítő meghatározás tehát pontosításra szorulna, főként a 2. és a 3. csoport szempontjából, amelyek már-már indiai diaszpórákat képviselnek, azaz nemzeti azonosságukat, „indiaiágukat” megőrző csoportokat.

Mint hogy azonban a fenti két csoport az angol nyelvű indiai („Indo–Anglian”) regény helyzetét – legalábbis a mi szempontunkból – nem változtatja meg, legfeljebb csak módosítja, a dolgozat nem foglalkozik velük. Az alábbiakban csak az Indiában született, ott élő indiai regényírókat vizsgáljuk, akik kizárólag vagy főként angolul írnak.

A modern indiai irodalom történetében demarkációs vonalként tartják számon a függetlenség kivívását és India 1947-es felosztását, következésképpen ugyanennek kellene érvényesülnie az indo-angol regényben is. Úgy tűnik azonban, hogy a tények nem igazolják ezt a felosztást. Két generáció különböztethető meg az angol nyelvű indiai regény eddigi történetében: az elsőhöz a harmincas években induló írók (M. R. Ánand, Rádzsa Ráo és R. K. Naraján a három legjelentősebb), a másodikhoz, a fiatalabb generációhoz az ötvenes években jelentkező szerzők tartoznak (Balsandra Rádzsan, Anita Dészái, Kamalá Markandája, Kusvant Szingh, R. P. Dzshabváli stb.). Feltűnő, hogy a második generáció tagjai között több író is szerepel, míg az elsőben egy sem található.

Az indo-angol regények tematikus vizsgálata azt bizonyítja, hogy sem a függetlenség kivívása, sem India felosztása nem választóvonal, az indo-angol regény jellegét egyik sem változtatta meg, és hogy a két generációt elválasztó különbségek inkább időbeliek, semmint eszmebeliek. Amennyiben az indo-angol regény történetében változásról beszélhetünk, az a változás mindkét generáció regényeiben fellelhető, s természetét az egyes írók műveiben megfigyelhető módosulások határozzák meg.

Az angol nyelvű indiai regény három tematikai modell köré csoportosítható:

1. apa és fiú konfliktusára,
2. egyén és közössége konfliktusára, valamint
3. hagyományok és modernség, haladás összeütközésére épülő köre.

1. Ezt a modellt követik – igen jellegzetes módon – Naraján „Malgudi”-regényei. Sémájukban a hagyományos generációs konfliktust ismerhetjük fel. Igen gyakran, s Naraján regényeiben pedig kivétel nélkül, a konfliktust az apa oldaláról láthatjuk, aki lelki-erkölcsi győzelmet arat anyagias, törtető fia felett, miután ez utóbbi anyagilag és lelkileg kihatározta. Konfliktusuk természetesen értékek szembesítése is egyúttal, melynek során a fiú újabb, kíméletlenebb, ha nem is szebb világa romba dönti

az apáét. Mégis érdeklődésünk középpontjában mindvégig az apa marad, övé az író együttérzése, részvéte, s lelki integritását is csak ő tudja megőrizni a kudarccok és a megaláztatások után.

2. Az ilyen típusú regényekben valamely egyén kiszakad közösségéből, és (esetleg) szembe kerül vele. Az egyén olyan értékrendszer képviselője, amely különbözik a közösség egésze által elfogadott rendszertől. Ez, hogy ti. közösségi értékrendszer áll szemben a személyessel, nem jelenti egyben az író állásfoglalását a közösségi eszmék-eszmények mellett. Példaként említhetjük K. Markandája regényeit (*Nectar in a Sieve* vagy *A Handful of Rice*), K. Szingh *Train to Pakistan*-ját. Érdemes megfigyelni, hogyan valósul meg ez az alapvető modell Naraján *The Guide* című regényében.

A regény főhőse, Rádzsu beilleszkedésre képtelen, természetesen elidegenedik a közösségtől, amelybe a véletlen folytán bekerül. Volt már idegenvezető, boltos, kitartott, s a börtönből éppen most szabadult. Elhagyatott, romos faluszéli szentélyben veri fel tanyáját, s a falusiak nagyhatalmú szentnek vélik. Haláláig tartó bójtire kényszerítik, hogy az istenektől esőt szerezzen az aszály sújtotta vidék számára. Rádzsu a szerepet elvállalja, majd fokozatosan azonosul vele, s ennek a folyamatnak a során elkülönül, magányba kényszerül. A regény utolsó jelenetében Rádzsu a folyó túlsó oldalán, a lármás, „öntudatlan” hatalmas tömegtől elszigetelődébe ébred rá, lelki-szellemi függetlenségét, önmegvalósítását csak így, kiszakadva, most már örökös magányában éri-érheti el. A főhős lelki főlényét a jelenet erősen hangsúlyozza: végső soron önként vállalt bójtölését az emberek üzleti lehetőségként kamatoztatják, zajlik az étel-, italárúsítás, a szerencsejáték, miközben Rádzsu fokozatosan teljes magányába húzódik vissza.

3. Ebben a modellben inkább ideák, mintsem egyének konfliktusai dominálnak, jóllehet ezeket az eszméket esetleg élő, hús-vér emberek személyesítik meg. Ánand *Untouchable*, Rádzsa Ráo *The Serpent and the Rope*, Markandája *Possession* vagy *A Silence of Desire* című regényei ebbe a típusba tartoznak. Legnyilvánvalóbban talán Markandája *A Silence of Desire*-ja valósítja meg ezt a fajta konfliktust. E regényekről általában mondhatjuk, hogy bennük két értékrendszer (hagyományok és haladás) ütközik, s végül az utóbbi győzedelmeskedik az előbbi felett, a győzelem azonban egyáltalán nem egyértelmű.

Ez az alapvető séma érvényesül Markandája regényében. Kiderül, hogy Dandékár feleségének rosszindulatú daganata (feltehetően méhrákja) van. Szaródszini, a feleség a faluban megtelepedett Szvámihoz, a Védák útmutatásai alapján gyógyító kuruzslóhoz fordul segítségért. Férje viszont a felvilágosult, „elnyugatiasodott” tisztviselő kórházban szeretné az asszonyt kivizsgáltatni és gyógyíttatni, a Szvámit pedig a hatóságokkal ki akarja üzetni a faluból. Előbb személyesen is felkeresi a kuruzslót, akinek jelenlétében Dandékár valamilyen földöntúli békét, nyugalmat él át, de távozása után ez az érzés megszűnik. A Szvámit eltávolíttatja a faluból, s ezzel feleségét megfosztja egyetlen lelki támaszától, segélyforrásától, amelyben az asszony – s még jónéhányan a faluban – mélységesen hitt, s amely mint valamely értékrendszer értelmet adott életének: létének. De győzelme magát Dandékárt is szerencsétlenné teszi; felesége betegsége gyógyíthatatlan. A regény így ér véget: a világ, amelyet ábrázol, remény és megoldási lehetőség nélkül marad.

Mindhárom modell mögött végső soron azonos mozgást fedezhetünk fel: a magány, a teljes elszigetelődés felé. Áll ez a megállapítás Naraján, Ráo vagy Markandája regényeire, de érvényes Ánand műveire is, bár az ő esetében némileg módosítanunk kell kijelentésünket. Korai, azaz az ötvenes évek előtt írt regényeiből hiányzik az izoláció, az egyén magára maradása, s helyette a társadalmi igazságtalanságokat ostorozó düh határozza meg e művek tónusát. (Különösen igaz ez az *Untouchable* s még inkább a *Coolie* regényeire.) Az ötvenes évek vége felé regényeinek hangja megváltozik. Eltűnik a düh, és helyét egyfajta csendes beletörődés, magányra ítéltetés hangulata veszi át, ekkor írt műveire a korábbi bizonyosság elvesztése jellemző. Az először 1953-ban publikált, majd 1970-ben jelentősen átdolgozott *Private Life of an Indian Prince* és az 1968-ban megjelent *Morning Face* már a főhős egyéniségének felbomlását írják le. Az önéletrajzi indíttatású *Morning Face*-ben azt a folyamatot kísérhetjük figyelemmel, ahogy a gyerek Krisna (akiben egyébként Ánandra ismerhetünk) kiszakad családjából-közösségéből, magára maradva tárgyilagos megfigyelővé: kívülállóvá válik. Hasonló változás vehető észre Rádzsa Ráo regényeiben. 1938-as *Kanthapur*-jában a 47 előtti India politikai küzdelmeit még ötvözni tudja az ősi indiai mítoszokkal, de az 1960-ban megjelent *The Serpent and the Rope* főhőse, a délről származó Ráma már magányos, illúzióit vesztett ember. Ráma tragikus életérzése szellemi-lelki elszigetelődésből fakad, és sohasem lephet otthonra Indiában vagy Franciaországban vagy Angliában: magánya beteljesedett.

Ugyancsak fokozódó elszigetelődés tapasztalható Naraján regényeiben. Jól látható ez, ha összevetjük 1948-ban megjelent (de még 1938-ban játszódnó) *Mr. Sampathj*át az ötvenes évekből származó *The Sweet Vendor* vagy a magyarul is megjelent *The Financial Expert (A pénzügyi szakértő)* c. regényeivel. A folyamat a már ismertetett *The Guide*-ban éri el tetőpontját.

Ez a változás azonban nincs meg a második generációs indo-angol regényekben, sem Markandája, sem Szingh vagy akár Dészái műveiben. Úgy tűnik, hogy nagyobb hasonlóság fedezhető fel a hatvanas évek angol nyelvű indiai regényeiben, mint egy-egy generáción belül. Az indo-angol irodalom teljesebb és pontosabb megértéséhez hasznosabb és helytállóbb lenne tehát, ha nem generációkra, inkább korszakokra bontanánk történetét. Az első periódust a 30-as évektől az ötvenes évek elejéig számíthatjuk, a másodikat az ötvenes évek végétől, a hatvanas évek elejétől. A két korszak közti különbség elsősorban viszonyulási mód és következképp hangváltozás. A második periódus regényeiben a főhős csak a magányba vonulás és elszigetelődés árán tudja függetlenségét, integritását megőrizni az alapvetően ellenséges világgal szemben.

A két periódus közti különbség egy, a három modellben is fellelhető mozzanatban gyökerezik, abban, hogy lényegileg mindhárom olyan konfliktus köré épül, amely az egyén szellemi integritását érinti, s amely a hősnek önmegvalósítási kísérletéből fakad. A második korszak regényei tehát megoldatlan válságot tükröznek, hiszen az egyetlen lehetséges megoldás (az elszigetelődés) abból a világból szakítja ki az egyént, amelyben az annyira vágyott önmegvalósulást elérhetné.

Ez egyúttal utal a különbség okára is. Az ötvenes évek vége felé, a hatvanas évek elején az indiai irodalmakban – s így az indo-angol irodalomban is – jelentős változás figyelhető meg. Az indiai irodalmi alkotások hangja keserűvé, illúziót vesztetté válik: a 47 előtti elképzelések, remények nem váltak valóra, Mahátmá Gandhi messianizmusát egészen másféle eszmények váltották fel, Tagorét, aki művészetében Gandhi politikai elképzeléseivel hasonlókat alkotott, az új költészet útjában álló akadálynak vélték. Nem teljesültek az új, egységes Indiához fűzött álmok, ahhoz a jövőndő Indiájához, melyben nem lesz többé szegénység; az egységesség látszatát egyedül Dzsavaharlál Néhrú személye tudta ideig-óráig megőrizni. A célok túl magasak voltak, s így a kudarc annál keserűbbnek érződött. Elkeseredett, kiút nélküli korszak kezdődött India történetében, s a valóságos eredmények is elhomályosultak. A folyamat az utóbbi években érte el a mélypontot: a hetvenes évek elejének reménytelen helyzetében Indira Gandhi kénytelen volt 1975 népszerűtlen intézkedéseit megtenni, ami végülis az 1977-es választási vereséghez vezetett, a Kongresszus Párt, a 47 előtti elképzelések „letéteményese” kibukott a hatalomból.

A hatvanas évek elején született meg a Hungry Generation, a lázadó, tiltakozó, elkeseredett ifjú értelmiség mozgalma, amelyre ugyan hatott az angol dühös ifjak és az amerikai beat nemzedék példája, de amelynek jelentkezését nem magyarázhatjuk egyszerűen az angol-amerikai hatással. A Hungry Generation elsősorban, ha esetleg nem is kizárólagosan, annak a kiábrándulásnak a terméke, amelyért a 47 előtti India irreális és idealista politikai-társadalmi elképzelései és elvárásai okolhatók. Igazolja ezt az a tény is, hogy ekkor jelenik meg az indiai irodalomban az egzisztencializmus, az egyetemes talajtvesztettség érzése. De bizonyítja az ősi mítoszok jelenléte: az általuk képviselt ősi minták és eszmék a jelen kisszerűségét, hitványosságát emelik ki.

Az általános kiábrándulás mélyen érintette az ötvenes évek végi indo-angol regényt is. De az angol nyelven alkotó indiai regényírók helyzetét további probléma is súlyosbította. C.R. Reddy, indiai kritikus 1943-ben még így írt az indo-angol irodalomról:

„Indo–Anglian literature is not essentially different in kind from Indian literature. It is a part of it . . .”²

S hasonlóképpen nyilatkozott erről 1961-ben K. R. Srinivas Iyengar is: „It would be wrong to describe it as an ‘alien’ literature.”³

De 1969-ben Buddhadev Bose már egészen más hangnembben minősíti: „Indo-Anglia poetry is a blind alley, lines with curio shops, leading nowhere.”⁴ Ugyanebben az évben Nissim Ezekiel

² K. R. S. Iyengar: *Indo–Anglian Literature* (Bombay, 1943). Előszavában, VI.

³ *The Commonwealth Pen: An Introduction to the Literatures of the British Commonwealth* szerk. A. L. MCLEOD (New York, 1961.), 140.

⁴ In: P. LAL: *Modern Indian Poetry in English* (Calcutta, 1969), 5.

„alapvetően nem indiaiként” hivatkozik az indo-angol irodalomra.⁵ Nyilvánvaló, hogy a hatvanas évek közepe óta az indo-angol irodalom fogadtatásában jól észrevehető változás még jobban elmélyítette bennük, s így természetesen regényeikben is, az elszigeteltség, a magány, a gyökértelenség érzését.

Az indo-angol regényírók nyelv választása értelmezi szándékukat: azt remélték, az angol révén a regionális nyelvek korlátait túlléphetik, hogy így tárgyilagos, részrehajlástól mentes szemlélők maradhatnak, s műveik össz-indiai érvényűek lehetnek. Egyetemes érvényre való törekvésük azonban egyúttal szűkítette látásmódjukat és hatásukat: csak azokhoz fordulhatnak, akik maguk is írnak és olvasnak angolul, tehát az indiai értelmiség viszonylag szűkebb rétegéhez. S helyzetük ezen a ponton válik majdnem tragikussá: a tárgyilagos szemlélődőkből kívülállók lettek.

Hozzá kell azonban tennünk, hogy az angol nyelvű indiai regényt jelenleg is olvassák és a jövőben is olvassák majd, hiszen éppen megléte tükrözi Indiának tragikusan kétértelmű helyzetét, amelyben egyedül az angol lehet összekötő és közvetítő kapocs a regionális nyelvek – és irodalmak – között.

A „lynching story”

RAPPNÉ SZÉKY ANNAMÁRIA

A „lynching story” lincselési story, vagyis olyan novella, mely lincselésről szól. Az angol szakkifejezést magyarul csak körülírni tudjuk, pontos megfelelője nincs és nem is lehet, hiszen a „lynching story” szorosan kapcsolódik az Amerikai Egyesült Államok történelméhez, létrejöttét a sajátos amerikai viszonyok, pontosabban a négerek helyzete magyarázza.

A néger kérdésnek vagy problémának itt és most csak néhány és a téma szempontjából mindenképp lényeges vonatkozását emelhetjük ki:

Világosan kell látnunk, hogy a négerek, az összlakosságnak ez a körülbelül 10%-os kisebbsége, kezdettől fogva része a nemzetnek. Az ősapáktól és ősanýáktól eltekintve itt éltek és nevelkedtek, maguk is formálva, illetve formálódva a kialakuló szokások, hagyományok által, pusztán jelenlétükkel is meghatározva az amerikai kultúrát.

Amerikaiak tehát, mégis sajátos és külön csoportot alkotnak, amit a faji előítéletek magyaráznak, melyek a rabszolgaság eltörlése után is a faji megkülönböztetés számtalan formáját hozták létre. Sajátos helyzetük állandó konfliktusok forrása, és mind a fehérek, mind a feketék szempontjából káros következményekkel jár. Az elnyomott kisebbség számára hátrányos megkülönböztetéseket jelent, az elnyomó fehérekben viszont büntudatot ébreszt, mely a háttérbe szorított feketéktől való félelemben, illetve az irántuk érzett gyűlöletben csap át, és nyer levezetést.

A fenti szempontok magyarázzák, hogy a néger kérdés mint az amerikai társadalmi kép lényeges összetevője mind fehér, mind fekete szerzők irodalmi alkotásaiban tükröződik. A nézőpontok különbözhetnek, de az ábrázolt valóság egybeesik.

A feketéket sújtó igazságtalan eljárások közül kiemelkedik a lincselés mint az erőszak különösen brutális megnyilvánulási formája. A lincselés a törvényes formákat mellőző, megkerülő tömeges igazságszolgáltatás, melyet az amerikai történelem kéziszótára szerint régóta gyakorolnak az Egyesült Államokban. Bár a lincselés eredetileg nem csupán négerekkel szemben alkalmazott megtorlást jelentett, később egyre inkább a Délre és néger áldozatokra korlátozódott.¹

A hatóságok legtöbbször csak utólagos kivizsgálásokhoz folyamodhattak. Valójában tehetetlenek voltak, részben bizonyos korlátozó erejű intézkedések miatt, részben pedig azért, mert ha komolyan felléptek volna a lincselők ellen, legközelebb nem választották volna őket hivatalba, sőt esetleg személyes biztonságukat is veszélyeztették volna.²

⁵ Vö. az 1. jegyzetet.

¹ *Concise Dictionary of American History*, 1963.

² WALTER WHITE: *I Investigate Lynchings*. In: Sterling A. Brown, Arthur P. Davis, Ulysses Lee (szerk.): *The Negro Caravan*, 1969.

Lincselésekre legtöbbször elmaradott, a külvilágtól elzárt vidéki településeken, kisvárosokban került sor. A lincselés okai között elsődleges a faji előítéletek által meghatározott ellenséges érzelmi beállítottság, melyet erősítenek a lincselők anyagi, egzisztenciális vagy egyéb problémái. A lincselés alkalmas lehet a feszültségek levezetésére, átmenetileg csökkentheti a feketéktől való félelmet, esetleg szórakozást nyújthat. Mark Twain szerint viszont a lincselők egy része csak gyávaságból vesz részt, tudniillik nem mer szembeszegülni a feltételezett közhangulattal, elvárásokkal, egy-egy vezéregyéniség akaratával.³

A motívumok tehát különbözőek, sokrétűek lehetnek, de a lincselés minden esetben jellemző képet ad a lincselők gondolkozásáról, viselkedéséről. Ugyanakkor a feketék mindennapi szenvedéseinek látványos példája. Vagyis a fekete–fehér ellentétnek olyan szélsőséges, bár nem is kivételes megnyilvánulása, mely egyszerre megrázó és leleplező.

A tömeges igazságszolgáltatás eseteinek irodalmi ábrázolására különösen alkalmas műfajnak látszik a novella, ami persze nem jelenti azt, hogy más műfajok nem ábrázolhatnak művésziileg magas színvonalon lincselést. A novella műfaji kritériumai azonban, úgy tűnik, specifikusan megfelelnek a lincselés fenti sajátosságainak, hiszen a novellában elsősorban egy központi és koncentrált konfliktusra van szükség, egy olyan különös eseményre, mely megvilágítja a jellemző körülményeket, utal egy kérdéses időszak vagy probléma hátterére és előzményeire. A novella központi eseményének jellemeznie kell egy figurát vagy problémát, és alkalmasnak kell lennie arra, hogy a művészi szublimáció a különösből az általános érvényű felé tágítsa.

A lincselés mint egy novella cselekménye, illetve központi eseménye alkalmas arra, hogy jellemző képet adjon a néger kérdés különböző vonatkozásairól. Úgy tűnik, a lincselés művészi tükrözése a novellában kialakított és állandósított bizonyos technikai-szerkesztési fogásokat és eljárásokat, ami érthető is, ha figyelembe vesszük, hogy a központi eseményen kívül a cselekmény fő mozzanatai, a jellemek, motívumok és a konfliktusok a valóság által többé-kevésbé meghatározottak.

Vagyis a novella műfaján belül létrejött egy új alműfaj, melyet jellegzetes jegyei: a cselekmény adott sémája és az ezzel együttjáró szerkesztési sajátosságok más novelláktól megkülönböztetnek.

Munkám során mind fehér, mind fekete szerzők novelláival foglalkoztam, és az elemzésre kiválasztott novellák körülbelül 80 év irodalmi terméséről adnak képet. Charles W. Chesnutt és Paul L. Dunbar a múlt század végét képviselik, időrendi sorrendben Theodore Dreiser századfordulós novellája követi őket, a változást hozó húszas évek hangulatát Jean Toomer novellája tükrözi, majd William Faulkner, Erskine Caldwell és, a mai irodalom képviselőiben, James Baldwin következnek.

Természetes, hogy ilyen hosszú perióduson belül, már csak a feketék, illetve a fekete irodalom helyének, helyzetének alakulása miatt is, az azonos alműfajba tartozó novellák kicsengése és egyes – elsősorban néger – figurák beállítása módosult. Az említett szerzők érdeklődésüknek, vérmérsékletüknek megfelelően és nem utolsósorban közönségük figyelembevételével fogalmazták meg lincselésről szóló (minden esetben ellene tiltakozó) novelláikat. A nyilvánvaló eltérések ellenére a novellák elemzése során kirajzolódtak azok a szerkezeti megoldások, melyek a lincselési novella állandósult jegyeinek tűnnek.

A központi esemény tehát egy lincselés vagy egy meghiúsított lincselési kísérlet. A cselekmény lényeges pontjai: az író szándékosan kódosított utalása egy állítólag néger által elkövetett bűntényre – a lincselés tervének megfogalmazódása és konkrét intézkedések – hajsza a néger után – a törvényes eljárást képviselő seriff és a lincselni készülő tömeg összecsapása – a lincselés.

Egyes lépések természetesen hiányozhatnak. En például Chesnutt: *A seriff gyermekei c.* munkáját is lincselési novellának tekintem, bár itt a seriff megakadályozza a lincselést. A novellából ennek ellenére megtudjuk, hogyan menne végbe az akció, és az előkészületek során az érdekes figurákat is megismerjük.

Próbáljunk most végighaladni a lincselési novella főbb mozzanatain!

Mint említettem, a novella elején általában csak bizonytalan információt kap az olvasó az állítólagos bűntényről. Nem tudjuk, valóban történt-e valami, és ha igen, a gyanúsított néger-e a tettes vagy sem. A bűntény körülményeinek szándékos kódosítása azt is tükrözi, hogy a lincselőket valójában

³ MARK TWAIN: *Egyesült Lincselő Államok*. In: Országh László (szerk.): *Az el nem képzelt Amerika*, 1974, 142–144.

nem a kérdéses merénylet miatti bosszúvágy fűti. Inkább csak ürügyet keresnek erőszakos tetteik indokolására. Másol, különösen a későbbi novellákban az író egyértelműen értésünkre adja, hogy a gyanúsított ártatlan, ami persze hangsúlyosabbá, élesebbé teszi a kritikát. Egyetlen esetben, Toomer *Vérforraló hold* c. novellájában biztosan tudjuk, hogy a meglincselt néger gyilkolt. Erre a novellára, mely több szempontból is kivételes írásmű, még visszatérünk.

Jellemző a lincselőkre az is, *amivel* gyanúsítják az áldozatot. Általában gyilkosságról vagy szemérem ellen elkövetett erőszakról beszélnek. Mindkét vád jellemzően tükrözi a vádlók sematikus képét a négerekről, nevezetesen a négerek féktelen férfiasságáról kialakított mítoszokat, valamint azt a hamis meggyőződést, hogy a feketék legfőbb vágya meggyilkolni egy fehér embert.

Ezekkel a sztereotipikus elképzelésekkel kapcsolatban érdemes megemlíteni egy amerikai szociológusnak, E. Franklin Frazier-nek a faji előítélet kórtanával foglalkozó esszéjét.⁴ Frazier szerint a faji előítéletek által motivált viselkedés jegyei egybeesnek az elmebetegség jegyeivel, és az erőszak alkalmazásának állítólagos oka gyakran csak elfogadhatatlan vágyakat takar. Vagyis a hallucinációk például sok esetben nem ildomos, de elfojthatatlan és ezért kivetített szexuális vágyakat tükröznek. Frazier megállapítását igazolni látszik Faulkner *Száraz szeptember* c. novellája, melyben a hisztériás női szereplő, Minnie Cooper állandóan azt képzei, hogy férfiak lesik öltözködés közben, amit senki nem vesz komolyan mindaddig, mígnem egyszer állítólag egy néger pimaszkodik Miss Minnie-vel. Akárcsak a bűntény körülményeinek leírásában, a gyanúsított bemutatásában is legtöbbször szűkszavú az író. Főleg a fehérek véleményét tolmácsolja, és így közvetve megint többet tudunk meg a lincselőkről, mint a lincseltről. Ha egy néger viselkedése nem felel meg elképzeléseiknek és várakozásuknak, máris ellenségüknek tekintik. Caldwell *Szombat délután* c. novellájában például azért néznek rossz szemmel Will Maxie-re, mert néger léte túlságosan is mintaszerűen viselkedik: nem iszik, nem hord magánál sem kést, sem borotvát, szexuális élete sem kicsapongó, viszont szorgalmasabb és többet keres, mint néhány fehér.

A cselekmény következő lépésében, mikor a tömeg összegyűlik és felvetik a lincselés tervét, ismét hangsúlyosabb a lincselők bemutatása, mint a gyanúsított jellemzése, ami annál is természetesebb, mivel az áldozat passzív szerepével szemben a fehérek aktív cselekvésbe kezdenek. A tömeget sokszor úgy jellemzi a szerző, hogy kiragad egy vagy két hangadót, és a többiekkel csupán ismételteti az ő szavakat. Ez a módszer is jelzi, hogy az állítólagos közhangulatot valójában néhány vezéregénység diktálja. Még nyilvánvalóbban igazolja Mark Twain fenti véleményét Dreiser *Nigger Jeff* c. novellája, melyben az állítólag bántalmazott lány apja és bátyja tud és mer csak eredményesen szembeszállni a rendőrfőnökökkel, a többiek egy meghiúsított kísérlet után legszívesebben hazamennének vacsorázni. Hasonló a helyzet Faulkner *Száraz szeptember* c. novellájában, ahol McLendon kapitány és két lelkes segítőtje olyan hévvel készül a bosszúra, és olyan megvetéssel szidja a niggerbarátokat, hogy a borbélynál ülők, mégha szegyenkezve is, mind csatlakoznak a lincselők csapatához.

Máshol – úgy tűnik – nem kell noszogatni senkit, az emberek rohannak, nehogy lemaradjanak a látványos eseményről. Ez azonban csak a felszín, illetve a következmény. Azt kell megvizsgálnunk, hogy a novellák tanúsága szerint mik a lincselés tényleges indítóokai.

Mégha találnak is alkalmas ürügyet, a lincselők legtöbbször maguk is elismerik, hogy elsődleges céljuk nem a bosszú, illetve nemcsak az, hanem hogy a többi négert megfélemlítsék. Ahogy ők mondják, példát akarnak statuálni, és megértetni a négerekkel, hol a helyük, vagyis hogy minden tekintetben alávetettek és kiszolgáltatottak. Ők viszont, akik megleckéztethetnek, megégethetnek egy niggert, természetesen magasabb rendű lények. És ha a helyzet fordított, ha egy néger nyilvánvalóan különb némelyik fehérnél, akkor különösen fontos a faji előítéletek által megteremtett, vélt főlény tettekkel való bizonyítása. Chesnutt novellájában például a primitív kifejezés mód, egy-egy mondat unos-untig való szajkózása jelzi, hogy a lincselő tömeg műveletlenebb és ostobább, mint a kiszemelt mulatt áldozat. Caldwell egyik alakjára, Will Maxie-re már utaltunk. A *Könyörgés a kelő naphoz* c. Caldwell-novellában pedig egy néger részes arató, Clem Henry, erkölcsi kiválóságával, bátor és öntudatos viselkedésével emelkedik fehér társai fölé.

⁴ FRANKLIN FRAZIER: *The Pathology of Race Prejudice*. In: *The Negro Caravan*

Caldwellnél különösen hangsúlyos az a felismerés, hogy az ún. fehér proletárok igyekeznek a faji előítéletek segítségével elkülönölni a feketéktől. Az említett Clem Henryvel például igaz, hogy a fehér gazdák golyói végeznek, de csúfos halálához nagy mértékben hozzájárul egy fehér részes arató, Lonnie árulása. Lonnie épp olyan szegény, mint Clem, és barátok is voltak, mégis fehér gazdája mellé áll Clemmel szemben. Lonnie árulása a fehér csőcselék tagjainak viselkedését tükrözi, akik gazdájukat próbálják utánozni négergyűlölő magatartásukkal. Ugyanakkor saját nyomoruk miatti tehetetlen dühüket is kitölthetik a négerekkel szembeni erőszakos cselekedetekben.⁵ Vagyis a néger lesz a bűnbak, ahogy James Baldwin mondja a harlemi gettóról írott esszéjében.⁶

Hasonló gondolatot fejez ki a *Nigger Jeff* c. novella. Itt egy eldugott kis vidéki település mellett kerül sor a lincselésre, ahol a lakosságnak, mint Dreiser írja, „évek óta nem akadhatott ilyen kiváló lehetősége haragja levezetésére és a fékentangott állati ösztönök kielégítésére.”⁷

Faulknernél és Baldwinál is a feszültségek levezetése a cél. Faulkner novellájában a száraz hőség egyszerre konkrét és átvitt jelentésű: egyrészt befolyásolja az emberek viselkedését, másrészt lelkiállapotukat tükrözi. A novella tanúsága szerint a szereplőkben, illetve a tájban vibráló feszültség állandó adottság, melyet a közben elkövetett brutális cselekmény csak ideiglenesen enyhíthetett, de fel nem oldhatott. Ezt a benyomást erősíti a környezet egyéb elemeinek variációs motívumként való alkalmazása: a lincselést megelőző, majd utána visszatérő halálos csend vagy a tájra boruló köd, melyből csak egy pillanatra válik ki a lincselők autója, hogy aztán újra és örökre belesüllyedjen.

Baldwin keretes szerkezetű novellájában, mely e század ötvenes, hatvanas éveiben játszódik, a helyettes seriff, Mr. Jesse, otthon fekszik ágyában. Nyugtalan, és nyugtalansága a négerekkel kapcsolatos, akiktől újabban fél, akikkel szemben tehetetlen. Még erőszakkal sem tudja őket meghódolásra bírni, ami persze bosszantja, ugyanakkor kegyetlen önmagától is undorodik. Az ágyban fekvő először aznap, majd egy tíz évvel előbbi kellemetlensége jut eszébe. Mindkét alkalommal egy néger fiú megszégyenítette. Mr. Jesse csak egy harmadik, gyerekkori emléktől könnyebbül meg, mikor tanúja volt egy lincselésnek. Ahogy visszagondol rá, újra érzi az akkor tapasztalt sajátos örömtől és elégedettségtől, mely most felnőttként is megnyugtatja. Itt tehát a lincselés emléke is elegendő a feszültség levezetésére.

Másrészt a lincselés élvezetet, szórakozást nyújthat. Ezt a benyomást kelti elsősorban Caldwell *Szombat délután*, illetve Baldwin *Úton az ember felé* c. novellája. Az utóbbiban az akkor gyermek Mr. Jesse szemével látjuk az előkészületeket, melyek a kislányt egy július 4-i piknikre emlékeztetik. A felnőttek szendvicseket készítenek, nevetnek, tréfálkoznak: láthatóan jól szórakoznak. A vidám társasági időtöltés sajátos háttérként szolgál a haldokló néger szünetében.

Az eddig mondottakhoz képest sajátos kivételt képeznek P. L. Dunbar novellái, főleg a *Jube Benson meglincselése*. Itt az író úgy alakítja az eseményeket, hogy a lincselés jogos bosszúnak tűnjék. A balszerencsés véletlen úgy hozza ugyanis, hogy egy fiatal fehér lány meggyilkolásának gyanúja az ártatlan Jube Bensonra esik. A véletlen beiktatása, vagyis a lincselők felmentése a felelősség alól egyértelműen jelzi az általánosítást és kritika hiányát Dunbarnál, aki a századforduló idején, és elsősorban fehér olvasóközönségre számítva, nem mert igazán harcosan fellépni.

A cselekménysor következő mozzanata, a hajsza is a tömegpszichológia szempontjából érdekes. Faulknernél például nyilvánvaló lesz, hogy McLendon kapitányék a néger védelmére kelő fehér borbélyt is szeretnék megleckéztetni. Gyűlöletük láttán az az érzésünk támad, hogy a borbély nem is fehér ember, legalábbis nem abban az értelemben, mint a kapitány. Úgy tűnhet, a faji hovatartozás nem is bősztin, inkább tudati állapot kérdése.

A rendőrfőnök és a tömeg összecsapása nem szükségszerű, bár izgalmas mozzanat. Azt tapasztaljuk ugyanis, hogy a seriffet sokszor csak hivatali funkciója készíti és kényszeríti arra, hogy szembe helyezkedjen a tömeggel. Valójában maga is ellenséges a négerrel szemben, vagy legfeljebb közömbös, mint Dreiser Mathews seriffje, aki „épp olyan filozofikus nyugalommal vette tudomásul legyőzetését, mint előtte a veszélyt”.⁸ Chesnutt novellájában – kivételképpen – a seriffnek sikerül megakadályoznia a lincselést. A szokatlan megoldást nyilván az magyarázza, hogy az író főleg a

⁵ Vö.: VIRÁGOS ZSOLT: *A négerség és az amerikai irodalom*, 1975, 275.

⁶ JAMES BALDWIN: *The Harlem Ghetto*. In: *Notes of a Native Son*, 1964, 64.

⁷ THEODORE DREISER: *Nigger Jeff*. In: *The Best Stories* 1947, 159. (Ford.: Sz. A.)

⁸ Uo., 178. (Ford.: Sz. A.)

mulatt helyzete foglalkoztatta, és főhősének bátor viselkedése a seriff szerepében még hangsúlyosabbá teszi azokat a mulasztásokat, melyeket mint apa követett el mulatt fia rovására.

Magát a lincselést kisebb-nagyobb részletességgel írják le a szerzők. Faulkner szinte csak a tény közlésére szorítkozik, Toomer novellájában viszont szerkezeti tetőpontnak számít a lincselési jelenet. Toomernél a novella elejétől alkalmazott, ismétlődő hang- és fényhatások, valamint egyes baljóslatú tárgyak a lincseléskor lepleződnek le, itt fedik fel igazi tartalmukat. A környezeti elemek igazi megismerése segít megértenünk, hogy a kezdetben csak furcsának tűnő hangulat kegyetlenséget takar.

Szokatlanul részletesen írja le Baldwin a lincselési jelenetet, aminek feltehetően az az oka, hogy az ábrázolás egy gyerek felfogóképességéhez igazodik, aki nem érti az események hátterét és célját, észreveszi viszont a részleteket, a láncokat, a meglincselt férfi tekintetét és a testén kiütköző izzadságot.

A cselekmény főbb pontjai tehát azt bizonyítják, hogy a lincselési novella elsősorban a lincselők bemutatását célozza. Charles Newman Baldwin sajátos fogásának tartja azt a szerkesztési megoldást, hogy az író néger figurát használ a fehér ember jellemzésére. Mint írja, „Baldwin munkáiban vissza-visszatér egy pompás déli fára felakasztott, megcsonkított néger képe. Szembesülünk vele, nem kerülhetjük el a négert. De keveset tudunk róla azon túl, hogy szenvedett. Többet tudunk, közvetve, a Fehér Emberről, aki ott hagyta.”⁹ – Ez a paradoxon azonban, mint láttuk, a lincselési novella alapvető jellemzője.

A lincselési novella felvázolt sémáitól való eltérések, mint néhány esetben már említettük is, általában nem véletlenszerűek, hanem az írói szemlélet vagy a keletkezési időpont sajátosságait tükrözik. Toomer *Vérforraló hold* c. novellájában például különös hangsúlyt nyer a meglincselt Tom Burwell és az egész néger közösség ábrázolása. Amit rögtön megértünk, ha tudjuk, hogy a novella 1923-ban jelent meg a *Cane* c. könyvben, Toomer mind formailag, mind tartalmilag kísérleti jellegű munkájában. Vagyis a primitivista szellemi mozgalmak megindulásával egyidőben íródott, mikor a feketék is az érdeklődés középpontjába kerültek, és a fekete írók is kezdtek büszkeséggel fordulni saját etnikai közösségük felé.

Baldwin novellájában a sajátos nézőpont kelti fel érdeklődésünket. A lincselési novella írója legtöbbször kívülrőlként tolmácsolja az eseményeket. Előfordult Baldwin előtt is, hogy az író az egyik lincselővel mondatta el az eseményeket, Dunbar: *Jube Benson meglincselése* c. novellájában. Ám Dr. Melville figurája, aki tudja és szánja-bánja, hogy ártatlan embert lincseltek meg, épp ezért erős önkritikát gyakorol, alig-alig hiteles. Dunbar inkább vágyait, nem pedig a valóságot követte Dr. Melville alakjának megformálásában. Baldwin főszereplője, Mr. Jesse esetében azonban szó sincs megbánásról. Mr. Jesse nem igazi narrátor, de az író az ő szemszögéből, az ő emlékeit követve számol be a múlt eseményekről. És Mr. Jesse, bár csak nézője volt, kellemes emlékként őrizte meg a lincselést. Baldwin sikeres törekvése, hogy azonosuljon ezzel az emberrel, világosan tükrözi az író hozzáállását, melyet Julian Mayfield úgy jellemzett, hogy Baldwin még mindig és talán már egyedül „beszélőviszonyban van fehér Amerikával”¹⁰, vagyis hogy Baldwin próbálja megérteni és a fehérekkel is megértetni a surlódások, a rossz beidegződések okát, a fehérek gondolkodásának buktatóit.

Végül az adott sémák alkalmazásának egy sajátos esetét szeretném megemlíteni. Dreiser *Nigger Jeff* c. novellája klasszikus lincselési novella, amennyiben tartalmaz minden szokásos mozzanatot és konfliktust, elsődlegesen mégsem a faji előítéletekkel és a néger kérdéssel foglalkozik. A lincselés itt főleg a hipokrita társadalmi gépezet leleplezésének eszköze, vagyis ráébreszt egy naiv, tapasztalatlan ifjút, Dreiser alteregóját, hogy nem mindig és mindenki azt kapja, amit érdemel. A néger probléma csak mint az amerikai társadalom egyik problémája jelentkezik a műben. És talán a sémáknak ez az alkalmazása bizonyítja legszemléletesebben, hogy a lincselési novelláról mint önálló alműfajról beszélhetünk.

⁹ CHARLES NEWMAN: *Lesson of the Master: Henry James and James Baldwin*. In: Kenneth Kinnamon (szerk.): *James Baldwin, A Collection of Critical Essays*. 1974, 54. (Ford.: Sz. A.)

¹⁰ JULIAN MAYFIELD: *És akkor jött Baldwin*. In: John Henrik Clarke (szerk.): *Harlem*, 1967, 159.

A Sztanyiszlavszkij-örökség az Egyesült Államok színházában

SZILASSY ZOLTÁN

I.

A dráma művészete – még az ún. forradalmi korszakokban is – mindig kötődik az időtálló és értékes hagyományokhoz. Többek között azért is, mert a vele szemben támasztott kulturális igényeket erőteljesen meghatározzák a színház gyakorlati kötöttségei. Edward Albee gyakran utalt arra, hogy a jelenkori amerikai dráma még mindig a csehovi-ibseni hatások bűvöletében él.¹ Ugyanígy, az amerikai színház nagy őregei (főleg Lee Strasberg, Harold Clurman, Robert Lewis és Elia Kazan) állandóan hangsúlyozzák Sztanyiszlavszkij tanításainak hatékonyságát és alkalmazhatóságát². E dolog vizsgálatánál nemcsak a Group Színház hajdani dicsfénye a mérvadó, ide tartozik az Actors' Studio tevékenysége is, hiszen azt a legnagyobb Kazan–Miller–Williams sikerek félmjelzik.

Sztanyiszlavszkij színházkoncepcióját az Egyesült Államokban először 1923-ban ismerhették meg igazán, a moszkvai Művész Színház vendégtornéja során. Azok a színházi emberek, akik később bevezették a sztanyiszlavszkiji Rendszert (System) az Egyesült Államokban, már a Művész Színház ún. „második nemzedékéhez” tartoztak, tehát nemcsak Sztanyiszlavszkij, hanem Meyerhold, Vahtangov, Tairov elképzelései is ismeretesek előttük. A munka zömét Michael Csehov, Leo Bulgakov és Boleszlavszkij végezték. Tevékenységükben legalább annyira jelentősek voltak az avantgarde elképzelések, mint a hagyományosak, de ez nem is csoda, hiszen Sztanyiszlavszkij már 1898-ban alkalmazott szürrealista elemeket híres *Strály* produkciójában. A Sztanyiszlavszkij- és Csehov-hatásokon kívül még egy sereg egyéb hatásról is kellene beszélni, csak mutatónak említjük meg az Orosz Balett társulatát, Sztravinszkij és Gorkij nevét.³

A Group Színház közvetlen elődje az „American Laboratory Theatre” volt, melyet Boleszlavszkij 1924-ben alapított. A sztanyiszlavszkiji Rendszerből (System) adaptált Módszer (Method) akkor vált igazán jelentőssé, amikor a Group Színház a harmincas években forradalmi programként hirdette meg a deklamálás, a színpalhasogató effektusok, a sztárkultusz és a sztereotipizált, külsődlegességekre építő színházkultúra ellen.⁴ Az 1947-ben alapított „Actors' Studio”, melynek vezetői (Elia Kazan, Cheryl Crawford és Robert Lewis) korábban a Group tagjai voltak, ezt a módszert örökölte és gazdagította tovább egyéb szempontokkal.

A jelen cikk keretein belül célszerű a sztanyiszlavszkiji Rendszer és az abból adaptált amerikai változat, a Módszer közös pontjaira szorítkozni. Az Actors' Studio vezetői (Kazan és Strasberg) Sztanyiszlavszkij elméleti tanításaiból és gyakorlati útmutatóiból különösen kettőt emelnek ki: a drámára való felkészülés időszakában az improvizáció és a helyzetgyakorlatok fontosságát, valamint a szerep megformálása során annak szükségességét, hogy a színész, alkotó fantáziájára is támaszkodva, a figurát személyes élményeiből, emlékeiből konstruálja meg. A darabokban nem „játszani”, hanem „lenni” kell.⁵ A Módszer megalapozásában természetesen jelentős szerepet játszottak Sztanyiszlavszkij

¹ ALBEE, EDWARD: *Which Theatre Is the Absurd One*. In (Kernan, Alvin B. szerk.): *The Modern American Theatre* (Prentice Hall Inc. New Jersey, 1967) 170. o. (Minden előforduló idézetet saját fordításomban közlök.)

² A Group Színház tevékenységéről kitűnő beszámolót ad CLURMAN, HAROLD: *The Fervent Years* c. könyve (New York, 1945). A Sztanyiszlavszkij-örökség színháztörténeti összefoglalója megtalálható EDWARDS, CHRISTINE: *The Stanislavsky Heritage* c. művében (New York, 1965).

³ Természetesen számos egyéb, nem orosz hatás is nem kevésbé fontos, mint pl. BRECHT, ARTAUD, COPEAU, a skandináv, a német expresszionista dráma hatásai stb.

⁴ SZTANYISZLAVSZKIJ szinte ugyanezeket a szavakat használja saját manifestumaiban. Vö. EDWARDS *i. m.* 71. o.

⁵ Vö. *The Oxford Companion to the Theatre* (szerk.: HARTNOLL, PHYLLIS; London, 1967) 916. o.

angolul is megjelent könyvei: *My Life in Art* (1924), *An Actor Prepares* (1926); posztumusz kiadások: *Stanislavsky Rehearses Othello* (1948), *Building a Character* (1950):

Még a hurrikános ötvenes és hatvanas években is, amikor a hagyományos „Érzelmek színházát” számos támadás érte, és amikor az Actors’ Studio törzstagja ellen az volt a vád, hogy „túljátssza az aluljátsszást”, Harold Clurman módot talált arra, hogy a Módszert igen taktikusan védelmezze: „A második világháború óta, egyfolytában, a fiatal amerikai sokkal intenzívebben kísérletezik az önmeghatározással, mint ahogyan azt elődei tették. Az ötvenes évek fiataljai úgy érezték, hogy meg kell szabadulniuk a konformizmus béklyóitól, az agyonszervezett, tömeges termelésre ráállt társadalom bénító hatásától. . . A módszer speciális vonzerővel bír a fiatal amerikai színész számára, aki úgyszintén részese ennek a morális magatartásnak, mert ha nem is a teljes sztanyiszlavszkiji rendszer, de a Módszer feltétlenül azt sugallja neki, hogy művészi egyéniségében belső indíttatásai a mérvadóak, egyéni érzései elsődleges forrásként szolgálnak művészi alkotómunkájához. . . Sajnos, túl gyakran csinál ebből kultuszt, ami pedig a művészetben torzításokhoz vezet, konkrétan pedig a Sztanyiszlavszkij-féle tanítás meghamisításához.”⁶

Sztanyiszlavszkij rendszere munkamódszerként alkalmazva még mindig képes rivalizálni akár-mely egyéb, kellő műgonddal kimunkált elmélettel. Például éppen Brecht rendszerével is, mellyel igen gyakran szembesítik. Néhány lényegi különbségtől eltekintve, mindkét elképzelés voltaképpen arra irányul, hogy mind a játzókat, mind a közönséget, akárha erőszakkal is, kirázza kényelmi állapotából és status quo-igényeiből. A század uralkodó jelszavának, e szempontból, az „aktív részvétel” látszik. Márpedig az csak úgy érhető el, ha mi mindannyian – játzóok és nézők – elménket és testünket egyaránt gyakorlatoztatjuk. Az Actors’ Studio tagjai számára kötelező helyzetgyakorlatokat szatirizáló versike:

„Légy egy fa, légy egy szán,
légy bíborszín cérna,
vihar légy, cipőzsinór,
üres tér is légy ma!”⁷

akármely, szemét Grotowskira függesztő együttesről is szólhatna.

Peter Brook jegyezte meg, hogy a Royal Shakespeare Company amerikai diadalútját a Kazan–Miller–Williams sikerek készítették elő.⁸ Clurman véleményére visszautalva, ennek magyarázatát többek között abban látjuk, hogy a szereppel való azonosuláshoz, melyet Sztanyiszlavszkij hirdetett meg, az amerikaiaknak különleges képességük van. Olyan korban, ahol világossá válik, hogy a hamis alternatíva a kegyetlenség elfogadása vagy/és konformizmus közötti választást kínál, a közönség és a játzóok progresszívebb része újra hajlamos egy morálisan kritikus magatartásforma premisszáit közösen elfogadni; mutatis mutandis úgy, mint az történt az Erzsébet-kori dráma idejében. Eképpen akármely szélsőségesen pesszimista vízió elfogadtatik: az abszurd dráma kellékei ugyanúgy megtalálhatóak Las Vegasban, mint Shakespeare *Troilus és Cressidájában*. A részvétel, az azonosulás tendenciáit tovább erősíti az a tény, hogy a modern dramaturgiai – főleg a katarzissal kapcsolatos – kutatások újfent hangsúlyozzák a mimesis elve mellett a methexis fontos szerepét.⁹

Amint ezt a színházi sikerek nem is annyira torzító tükre mutatja, az amerikai közönség azon képessége, hogy igencsak különböző protagonistákkal azonosítsa magát (Yankkel és Jonesszal, Dion Anthonyval és Brownnal, Mr. Zeróval és Macbeth-szel, Willy Lomannal és Blanche-sal, Jézus Krisztus Szuper-sztárral stb. stb.), szinte kimeríthetetlennek látszik. Ez persze nem kizárólagosan amerikai jelenség. Lassan eljutunk odáig, hogy a színház némileg modernizált „mágikus, misztikus utazása” olyan ritka élménnyé válik, mely egy bizonyos téridőszakra megengedi nekünk, hogy ne önmagunk legyünk, hanem álmaink, érzelmeink, doppelgángereink reinkarnációja.¹⁰

⁶ Idézi EDWARDS *i. m.* 268–269 11.

⁷ Uo. 275. o.

⁸ BROOK, PETER: *The Empty Space* (London, 1968) passim.

⁹ É nézetek summázatát ld. BÉCSY TAMÁS: *A drámamodellek és a mai dráma* (Budapest, 1975).

¹⁰ GILMAN, RICHARD: *Art and History*. In: *Partisan Review*, 1968/1, 270. o.

Mindezeket figyelembe véve, nem tanácsos sem a hagyományt, sem a forradalmat abszolútnál vagy akár alternatívának tekinteni. Vizsgálatunk tárgya minden esetben a kettő kölcsönhatása kell hogy legyen. Ha mindenáron értékelnünk és besorolnunk kell, rászoríthatjuk magunkat arra a megállapításra, hogy az Egyesült Államokban ható színházi proféták közül Meyerhold rebellisebb jelenség, mint Sztanyiszlavszkij. Vegyük azonban figyelembe, hogy a forradalom első hullámát hozó sztanyiszlavszkiji tanítások voltak azok, amik lehetővé tették a továbbgyűrűzéseket: az igazság kimondása egyszer mindenképpen forradalomhoz vezet, a feszültségteremtés készíti elő a robbanást.

II.

Itt csak jelezni kívánjuk, hogy tüzetesebb komparatív tanulmányozás tárgyát képezhetnék azok a párhuzamok, amelyek Csehov és a Művész Színház, valamint O'Neill és a Provincetown Players tevékenységében fellelhetőek.¹¹ Másik csábító téma a Group Színház és Meyerhold színházi műhelye közötti esetleges azonosságok, ill. párhuzamok vizsgálata. Amiről azonban itt is szólnunk kell, az Csehov és O'Neill darabjainak *színházi* megformáltsága, pontosabban a kérdés: hogyan járultak hozzá az előadások az általános Csehov-, ill. O'Neill-kép kialakításához.

Ismert tény, hogy a sikerek ellenére Csehov nem volt teljesen elégedett darabjainak előadásával, sőt személy szerint hibáztatta Sztanyiszlavszkijt és Nyemirovics-Dancsenkót némely félreértésekért. Érdekes módon e dolgokban, úgy tűnik, titkos egyetértés volt Csehov és Meyerhold között.¹² Csehov szinte képtelen volt megérteni azt, hogy az általa „komédiának”, sőt néha „vaudeville”-nek nevezett drámákat miért játszották komoly darabként, miért volt az, hogy a drámái inkább megrikatták, semmint megnevettették a közönséget. Ha most ezt a problémát immár nagyjából biztonságos távlatból vizsgáljuk, kénytelenek vagyunk olyasféle kompromisszumos megoldással megelégedni, mely igazat ad mindkettejüknek: a drámaíró-géniusznak és a rendező-géniusznak, és a mai értékelés alapjául kettőjük véleményének szintézisét teszi meg. Csehov joggal tiltakozott azellen, hogy őt afféle nyafka intellektuelnek vegyék, de Sztanyiszlavszkijnak nem kevésbé volt igaza abban, hogy rendezéseiben eme „komédiák” lírikus-tragikus vonásait is hangsúlyozta. A kérdés reális értékelésében sokat segíthet nekünk éppen egy amerikai elméletíró, Eric Bentley, aki a csehovi és az amerikai dráma azonosságait vizsgálva megállapítja, hogy a főhősök nagyjából megegyeznek abban, hogy mind „elfuserált emberek” (might-have-been men).¹³ Az ilyenek tragikusak és komikusak is, egyszerűen: tragikomikusak. Lévén mindketten más szempontokból jól meghatározható irányulások követői, Csehov is és Sztanyiszlavszkij is talán féltek az ilyesfajta közhelyes megállapításoktól.

Úgy tűnik, O'Neillnek nagyobb szerencséje volt George Cram Cookkal és Susan Glaspell-lel, a Provincetown Players alapítóival. Ennek ellenére sem könnyű megmagyarázni O'Neill 1934 és 1946 közötti „hallgatását” vagy azt a tényt, hogy pl. az *Eljő a jeges* vagy a *Hosszú út az éjszakába* igazán sikeres csak posztumusz reneszánszában volt.

O'Neill néhány kedvenc effektusa (pl. a *Days Without End* alterego-figurája vagy Lázár nevetése [*Lazarus Laughed*]) teljesen sikertelennek bizonyult, más dolgok (pl. a ködkürt-motívumok vagy a *Jones császár* tamtamjai) bejöttek. Alighanem az ő esetében is szó lehetett némi terminológiai félreértésekről. Ő magát „ironikus” tragédiák írójának tekintette. Az ironia viszont távlatot, eltávolodást követel, márpedig erre nagyon ritkán volt képes. Még akkor is, amikor a groteszk lehetőségeivel élt, vagy éles társadalombírálatig jutott, az egyén iránt érzett szánalma, az állapot fölötti bosszankodás és igen gyakran az elkeseredés megfojtotta az ironikus távlatteremtés lehetőségét. A létproblémákat még a nem-egzisztencialisták is hajlamosak úgy megfogni, hogy azonosítják magukat a választott hőssel vagy anti-hőssel. O'Neill drámáinak gyakorta emlegetett „önletrajzi koloritja” némileg emlékeztet Sztanyiszlavszkij azon tanításaira, melyek szerint a szerepvállalás mindig kapcsolatban kell hogy legyen az ego-val, nem kevésbé a már-már túl klasszikus tanácsra: „Nézz szívedbe, s úgy írij!”¹⁴

¹¹ A Provincetown Players megőrizte a kísérletező kedvét. Albee drámáit is ők mutatták be először az USA-ban.

¹² Vö. PETERDI NAGY LÁSZLÓ: *Csehov színháza* (Budapest, 1975).

¹³ BENTLEY, ERIC: *In Search of Theater* (New York, 1947).

¹⁴ FALK, DORIS V.: *Eugene O'Neill and the Tragic Tension* (New York, 1958).

¹⁵ SIDNEY, PHILLIP: *Sonnet IV*.

A zivataros ötvenes és hatvanas évek által hozott színházi újítások látszólag az „Érzelmek Színháza” amúgy is zilált maradék roncsai ellen irányultak. Valójában azonban úgy tűnik, hogy a düh még mindig inkább a „közös ellenség”-nek szólt: az álcázatlan melodramának vagy a közönséget álértékek harmóniájában ringató „happy ending”-nek. Albee *Homokládája* vagy *Láda-Mao-Láda* csak ideig-óráig látszott forradalmibbnak, mint pl. Elmer Rice *Számológépe*. Hamarosan felfedezték, hogy azok, akik hagyomány és modernség viszonyát újra akarták értékelni, úgyszintén – többek között – a megfelelő terminológiát keresték, mely ahhoz segíthette őket, hogy megszabaduljanak a Pangloss-féle elégedettségtől a színházban is. S ha a mindent megoldó terminológiát nem is sikerült megtalálniuk, a gyomirtást elvégezte a gyakorlat. Az „Érzelmek Színházának” túlzásait lenyesegette az abszurd színház látomásos szigora és a happeningek kollektív ereje. Anélkül, hogy az általunk említett szélsőségek egyikét is megtennék egyeduralgódóvá, egészen különböző terminológiával is bizonyíthatjuk a XX. századi dramaturgia másságát. Sartre írja: „A karakterek színházának utódaiként mi a *helyzet színházát* akarjuk megvalósítani. Az emberek, akik a darabjainkban szerepelnek, nem úgy különböznek egymástól, mint a gyáva a bátortól, hanem a divergens cselekvések értelmében a konfliktus létrejöhet jó és jó vagy rossz és rossz között is.”⁶

Egy másik fajta vélemény, ha elhangozhatna egy olyan képzeletbeli konferencián, melyen az összes itt említettek részt vehetnének, reményünk szerint nem provokálna túl nagy vitát: „A komédiát, akár csak a tragédiát, arra használjuk, hogy társadalmi dilemmákat formáljunk meg. Az abszurd színház ennek okából figyelmeztető jellegű, mivel a dehumanizáció sokszoros szintjét mutatja meg nekünk, és arra a katasztrófára utal, amely ez út végén reánk várhat. Ez a színház csupán szembesíteni akar önnön magunkkal, pontosabban kényelmes hazugságainkkal, melyekkel elszigeteljük magunkat a való világtól.”⁷

Az út idáig hosszú volt. Sztanyiszlavszkij azon erőfeszítései nélkül, melyek arra irányultak, hogy a jól bevált, külsődleges megoldásokat kísérleti, belső, öntörvényű megoldásokkal helyettesítsük, hogy a történelem, a szokások szolid igazságai mellé legalább egyenértékűként vegyük fel az érzelmek, hangulatok, kifejezési formák igazságát, mostani színházi képrombolóink jóval bátortalanabbak lettek volna. Sztanyiszlavszkij jelentőségét jól érzékelteti Gordon Craig aforizmája, amely Sztanyiszlavszkij egyik rendezésének (Ibsen: *A nép ellensége*) hatását summázza: „A közönség végigmosolyogja azt, hogy nem könnyeztetik meg nagyon.”⁸

A vizualitás szerepe a XX. századi amerikai szabadversben

BOLLOBÁS ENIKŐ

Századunk első évtizedeitől kezdve a formabontó költői törekvések jelentős csoportját alkották azok a kísérletezések, melyek a költészet idő- és térbeliségét egyaránt hangsúlyozva a vizualitás felé közeledtek.

I.

Vizuális prozódia

Az imagista költészet alapvető formája a meditatív hangvétellű, tömör szabadvers. „A ritmus magyarázó legyen” írja Ezra Pound az imagista „Credo”-ban, „és pontosan, árnyalataiban fejezze ki az érzelmet”¹ – Milyen is tehát ez a ritmus?

¹ ⁶ Idézi CRUICKSHANK, JOHN: *Albert Camus and the Literature of Revolt* (London, 1959).

¹ ⁷ KNIGHT, ALAN E.: *The Medieval Theatre of the Absurd* (PMLA, 1971/3) 189. o.

¹ ⁸ CRAIG, GORDON: *On the Art of the Theatre* (London, 1968) 136. o.

¹ EZRA POUND, *A Retrospect*. In: *Literary Essays of Ezra Pound* szerk.: T. S. Eliot (London: Faber, 1974[1954]), 9.

Míg a metrikus vers prozódiaja a nyelvi struktúrát mereven bontja fel, a szabadvers „abszolút ritmusa” a nyelv természetes lejtését követi, mégpedig olyan sortördelésben, amely az értelmi és ritmikai egységeknek pontosan megfelel. A szabadvers bizonyítja, hogy nem a metrum a költészet alapvető, különös formai sajátossága, hanem a verssor. „A vers megkülönböztető jegye a verssor”, írja Benjamin Hrushovski. „A sajátos költői ritmusalkotásban döntő fontossága van.”²

A költészetben a formai elrendezésnek valóban sajátos szerepe van: a versolvasásban a sortördelés irányítja figyelmünket. Megtanultuk, hogy a nyomtatás a ritmikai-prozódiai jegyeket tükrözi.

A „blank verse” csak a szemnek volt vers. Ez azt jelenti, hogy a kötött versben is befolyásolták a fonológiai-metrikai struktúrát a nyelvi kontextus más, extralingvisztikai – esetleg éppen vizuális – jegyei. Már a XVIII. század közepén megkülönböztették a vizuális prozodiát az auditív metrumtól.

Nyilvánvaló, hogy a metrikai váz eltűnésével a nyelvi struktúra nyelven kívüli hatóerőinek szerepe csak növekedett. Amikor pedig az imagista szabadvers a metrikai mankó helyett más prozódiai szervező elvet keresett, természetsszerűleg jutott el a vizualitáshoz. Ennek megfelelően, az imagisták költői gyakorlatában az írás egysége a sor: itt konkrét ritmikus funkciót teljesít.

„A ritmus forma”, írja Ezra Pound.³ A tipográfia mint egy újfajta központosítás fejezi ki a ritmikus tagoltságot. Olvasási, értelmezési instrukciókat ad a prózai hagyományhoz kapcsolódó, szabad ritmusú imagista versben.

Whirl up, sea –
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fur.

Hilda Doolittle *Oread* című versében a prozódia mint sorhosszúság jelenik meg: kiemeli a fontos szavakat és szintaktikai egységeket.

The trees are like a sea;
Tossing,
Trembling,
Roaring,
Wallowing,
Darting their long green flickering fronds up at the sky,
Spotted with white blossom-spray.

(John Gould Fletcher: *Green Symphony*)

Itt a különböző nyelvi egységek – szó, szócsoporthoz, mondat – felelnek meg egy-egy sornak. A tipográfiát értelmező olvasásban az egyszavas sorok kapják a legnagyobb hangsúlyt – *Tossing*, *Trembling*, *Roaring*, *Wallowing* –, míg olvasásunk felgyorsul ott, ahol egy hosszú mellékmondat alkot egy sort: *Darting their long green flickering fronds up at the sky*.

Nyilvánvaló azonban, hogy a vizualitás önmagában még nem ad a metrumhoz hasonló vers-specifikus kötöttséget. Csak ha a sortördelés más prozódiai jegyekkel társul, akkor lesz még a leglazább szabadversnek is a prózától eltérő ritmusa.

Tudjuk, a metrum nyelvészeti tanulmányozása két részre oszlik: a nyelvi összetevők és az ún. metrikai felépítmény tanulmányozására.⁴ Ennek alapján mondhatjuk, hogy a vizualitás – hogy prozódiai szervező elv legyen – társulhat a nyelvi struktúrához és a metrikai felépítmény szabadvers-beli vetületéhez.

² BENJAMIN HRUSHOVSKI, *On Free Rhythms in Modern Poetry*. In: *Style in Language*, szerk.: Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1975[1960]), 186.

³ EZRA POUND, *Antheil and the Treatise on Harmony*, idézi HARVEY GROSS, *Sound and Form in Modern Poetry* (Ann Arbor, 1964), 134.

⁴ Lásd erről: LOTZ JÁNOS, *Szonettkoszorú a nyelvről* (Gondolat, Budapest, 1976), 225.

Ezra Pound vezette be azt a nyelvi struktúrát értelmező sorbontást, amelyben az egyes sorok belső szerkezetét is jelezte a tördeléssel. Megduplázza a sorokat a szemnek, s így árnyaltabbá teszi a ritmikai értelmezést. Az értelmi egységeket felbontja a tipográfia, s ez vezeti olvasásunkat.

When the nightingale to his mate
Sings day-long and night late
My love and I keep state
In bower,
In flower,
'Til the watchman on the tower
Cry:
„Up! Thou rascal, Rise,
I see the white
Light
And the night
Flies.” (Ezra Pound: *Alba*)

Pound imagista verseire és a *Cantó*kra jellemző ez a vizuális prozódia. A vizualitás mint szervező elvetekszik a grammatikával: hol a vizuális, hol a grammatikai elrendezés a meghatározó. A grammatikának alárendelt tipográfia jó példája a második *Canto*, ahol a lépegetve tördelt sorok a szintaxist követve vizuálisan is alárendelve fűzik tovább a kezdősor főmondatát.

Then quiet water,
quiet in the buff sands.
Grey peak of the wave,
wave, colour of grape's pulp,
Olive grey in the near,
far, smoke-grey of the rock-slide.

Máshol azonban egy összetartozó szintaktikai egységet bont föl a sortördelés, hogy a grammatikai struktúrát ritmikailag is tagolja.

Salmon-pink wings of the fish-hawk
cast grey shadows in water,
The tower like a one-eyed great goose
cranes up out of the olive-grove,
And we have heard the fauns chiding Proteus
in the smell of hay under the olive-trees,
And the frogs singing against the fauns
in the half-light.

(*Canto II*)

Azzal, hogy a vizualitás és a grammatika – mindig más és más viszonyban – egymást erősítik a vers lüktetésében, Pound egy új (szabad) versmértéket alakított ki. A grammatikai egység, a mondat, már nincs a sornak, a metrikai egységnek eleve alárendelve: hol a sor, hol a mondat a verset összetartó tágabb kontextus.

Az új „alaprímértékben” a mondat és a sor kölcsönösen megfelelnek egymásnak: egy sor alkot egy mondatot, mint például Pound *South Folk in Cold Country* és *The River Merchant's Wife: A Letter* című verseiben.

Flying snow bewilders the barbarian heaven.
Lice swarm like ants over our accoutrements.
Mind and spirit drive on the feathery banners.
Hard fight gets no reward.
Loyalty is hard to explain.

At fourteen I married My Lord you.
I never laughed, being bashful.
Lowering my head, I looked at the wall.
Called to, a thousand times, I never looked back.
At fifteen I stopped scowling.

A sor–mondat arány változik Pound *Song of the Bowmen of Shu* című versében: itt két mondat alkot egy sort.

We have no rest, three battles a month.
By heaven, his horses are tired.
The generals are on them, the soldiers are by them.
The horses are well-trained, the generals have ivory
arrows and quivers ornamented with fish-skin.
The enemy is swift, we must be careful.

S ha a mondatok számának növelésével lehet ezt az új mértéket változtatni, akkor lehet a sorokat – a grammatikai struktúrájának megfelelően – belülről is bontani. Ez már finom prozódíát adhat.

Lawrence Ferlinghetti sortördelése olyan pontosan követi a vers grammatikai szerkezetét, mintha modern strukturális elemzés után komponált volna: a szintaktikai csoportok viszonyát hűen mutatja a tipográfia.

Dada would have loved a day like this
with its light-bulb sun
which shines so differently
for different people
but which still shines the same
on everyone
and on everything

(Pictures of the Gone World)

William Carlos Williams sajátos sortördelésének kialakulásában szerepe van annak, hogy az angolszász hangsúlyos (alliteráló) verselés századunkban újból divatba jött: a cezúra funkcióját átvette a tipográfiai bontás. A XX. századi költő ugyanis „házi nyomdáján”, az írógépen ír, s így figyelembe veheti annak szabályosságát és merevségét.

Williams sortördelésében a „változó lábak” („variable foot”) az értelmi hangsúly szerint különülnek el. A hármas sorbontás az amerikai beszédhez igazodik, mely egyenletesebb, kevésbé dallamos, mint az „angol angol”, s így a sor mondathangsúlyait nem egy, hanem két cezúra osztja el.

Daffodil time
is past. This is
summer, summer!
the heart says,
and not even the full of it.
No doubts
are permitted –
though they will come
and may

before our time
 overwhelm us.
 We are only mortal
 but being mortal
 can defy our fate.
 We may
 by an outside chance
 even win! We do not
 Look to see
 Jonquils and violets
 come again
 but there are,
 still
 the roses!

(*The Ivy Crown*)

A sorok szinte háromdimenziós elrendezése felerősíti a fülünkben csengő ritmust. A szöveg „átúszik” a papíron; a mondatok – a Williamsre jellemző hármás tördelésben – el-elakadnak. Ez szaggatott, habozó olvasást követel: az élőbeszédét.

 There is something
 something urgent
 I have to say to you
 and you alone
 but it must wait
 While I drink in
 the joy of your approach,
 perhaps for the last time.

(*Asphodel*)

A tipográfia nemcsak a hangsúlyos verselés XX. századi utódja, hanem az angolban ritkán alkalmazott metrum, a szótagszámláló verselés kiegészítője is lehet. Szabadverstechnikai eszközök közé soroljuk, mert az angol nyelvben az azonos szótagszám nem ad metrikai kötöttséget. Még a szótaghosszúságban nagyobb egyenlőséget mutató amerikai angolban is szükség van a tipográfiai tagolásra, hogy az felerősítse a szótagszámok ritmusát.

William Carlos Williams *The Red Wheelbarrow* című versének szabályszerűsége már nyilvánvaló.

so much depends	1+1+2=4
upon	2
a red wheel	1+1+1=3
barrow	2
glazed with rain	1+1+1=3
water	2
beside the white	2+1+1=4
chickens	2

Louis Zukofsky azonban mintha a vizuális prozódia paródiáját adná azzal, hogy a nyelvi struktúrának ellentmondva is ragaszkodik a 3+1+1+3 szótagszámhoz.

plainly spoke
n
yet
pardon me
...
content and
an-
ger
in me have
...
in peacock
feath-
ered
hat the year
he was born
(vi-
o-
lin label)

(„A”-13)

E. E. Cummings vizuális prozódiaja imagista gyökerű, bár tipográfiáján keresztül a költészetet nem a vizuális művészetekhez közelíti, hanem inkább a zenéhez. A tipográfia révén nem tárgya vizuális, hanem emocionális megfelelőjét nyújtja. Következő versében a sorhosszúság fokozatos növelése majd csökkentése – mint egy zenei crescendo jel – az erősödő, ill. halkuló olvasást írja elő.

i'm
asking
you dear to
what else could a
no but it doesn't
of course but you don't seem
to realize i can make
it clearer war just isn't what
we imagine but please for god's O
what the hell yes it's true that was
me but that me isn't me
can't you see now no not
any christ but you
must understand
why because
i am
dead

A vizuális költészet XX. századi „klasszikusai” – az imagisták, a késői Pound, Williams és Cummings – költészetében, mint láttuk, a látvány többféle funkciót tölthet be.

Először: a legjobb versekben követi és kiemeli a vers természetes ritmusát. Azzal, hogy irányítja a tempót és a hangerősséget, segíti a vers értelmezését. Mint a szabadvers prozódiai eleme, elemzi és hangsúlyozza a nyelvi struktúrát, ill. a laza hangsúlyos vagy szótagszámláló verselés ritmusát teszi árnyaltabbá.

Másodsor: a sortördelés funkciója lehet kettős; itt a vizuális forma mint forma is érdekes. Cummings utóbb idézett versét a szem és a fül egyaránt értelmezi.

Harmadszor: a tipográfia lehet az egyetlen ritmikai eszköz. Minthogy e verseket sem értelmezhetjük prózaként – hiszen el kell fogadnunk a költő szándékát a sortördelésben –, ez utóbbi eset valószínűleg nem lehetséges jó versben.

II.

Konkrét vers: ikonikus és performatív költészet

Létezik egy másik fajta vizuális költészet is, ahol a nyomtatott forma nem prozódiai-ritmikai elem, hanem retorikai. Az ún. képversekre gondolunk – más néven vizuális szöveg, vers-festmény vagy „publit” (public literature). Bár e képversekkel modern képtárakban, kiállításokon is találkozhatunk, költők csak annyiban tekintik magukat festőknek, amennyiben a nyelv ikonikus tulajdonságait használják fel. – „Ut pictura poesis.”

a) Az *ikonikus költészet* – műfaja szerint – a metafizikus „poetry of the wits” hagyományhoz kapcsolódik: a vers – nyomtatott formájában – zárt, metaforikus struktúrát alkot.

A reneszánsz Itáliában született az egyiptomi hieroglifák eredetének félreértéséből, innen terjedt el az európai műveltség más központjaiba. A rosette-i kő megfejtéséig élt ez a tévhit, miszerint a hieroglif írás képirás – piktográfia –, vagyis olyan, amelyben minden szót, minden fogalmat külön képszerű jel fejez ki. Champollion bizonyította be, hogy – bár képirásként született – a hieroglif írás később fonetizálódott, s vált szó-, ill. hangírássá, hogy végül a szavakat hangértékük szerint adja vissza. – Az ikonikus költészet XVII. századi – angliai – virágkora után századunk elején a kínai írás hasonló félreértéséből újra divatba jött. Ezra Pound – a sinológus Ernest Fenollosa nyomán – csak a kínai írás ősi, ideografikus jeleit emelte ki; azokat, amelyek nincsenek kapcsolatban az ábrázolt szó hangértékével, míg az egész írásrendszer fonetikai aspektusát figyelmen kívül hagyta. Azzal tehát, hogy Pound – a kínaihoz hasonlóan az angolban is – szerves egységet hirdetett a szó jelentése és hangalakja között, új lendületet adott a szómágiát megtestesítő ikonikus költészetnek. Mert itt valóban ikonikus kapcsolat van a nyelvi forma és a tükröződő valóság között. Már a metafizikus George Herbert *The Altar* című verse a templomi oltár formáját követte tipográfiájában.

A broken ALTAR, Lord thy servant reares
Made of a heart, and cemented with teares

Whose parts are as thy hand did frame;
No workman's tool hath touch'd the fame.

A HEART alone
Is such a stone
As nothing but
Thy pow'r doth cut.
Wherefore each part
Of my hard heart
Meets in this frame,
To praise thy name.

That if I chance to hold my peace,
These stones to praise thee may not cease.

O let thy blessed SACRIFICE be mine,
And sanctifie this ALTAR to be thine.

A XX. században Apollinaire *Il pleut* című versében a betű-cseppek hullanak: itt felülről lefelé olvasunk. Lewis Carroll ún. „egérfarok” versei formájukban szintén követik a „leírás tárgyát”.

Az utóbbi évtizedekben – elsősorban az amerikai „kisfolyóiratok” (*little mag*) világában – virágkorát éli az ikonikus költészet. A kisfolyóiratok termelték ki a nyomdász-költők népes táborát, akik – a XVII. századi „poéta-tipográfusok” utódaiként – a versnyomatás korlátai és lehetőségei szerint írnak. Az írógép elterjedése lendületet adott a vizuális prozódia fejlődésének; hasonló a

nyomdász-költők szerepe a verstipográfia – XVII. és XX. századi – történetében. John Hollander *Swan and Shadow* című verse tipográfiai bravúrral rajzolja le a hattyút és árnyékát:

Dusk
 Above the
 water hang the
 loud
 flies
 Here
 O so
 gray
 then
 What A pale signal will appear
 When Soon before its shadow fades
 Where Here in this pool of opened eye
 In us No Upon us As at the very edges
 of where we take shape in the dark air
 this object bears its image awakening
 ripples of recognition that will
 brush darkness up into light
 even after this bird this hour both drift by atop the perfect sad instant now
 already passing out of sight
 toward yet-untroubled reflection
 this image bears its object darkeneing
 into memorial shades Scattered bits of
 light No of water Or something across
 water Breaking up No Being regathered
 soon Yet by then a swan will have
 gone Yes out of mind into what
 vast
 pale
 hush
 of a
 place
 past
 sudden dark as
 is a swan
 sang

Richard Kostelanetz ikonikus verse nyilvánvaló „képszerűséggel” mutatja be a nyalókat:

L
 O
 L
 L
 Y
 P
 O
 P

Ez a most divatos ikonikus költészet *konkrét vers* néven ismeretes. Konkrét, mert alapvető célja, hogy a verset építő elemekből konkrét fizikai tárgyat alkosson.

b) E. E. Cumming híres „szöcske-verse” is hasonlít a szöcskére, bár nem annak formájára, mint a hattyú, hanem mozgására: a szavak és a betűk éppúgy ugrádoznak, mint egy szöcske.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
 who
 a)s w(e loo)k
 upnowgath
 PPEGORHRASS
 eringint(o-
 aThe): l
 eA
 !p:
 S a
 (r
 rIvInG .gRrEaPsPhOs)
 to
 rea(be)rran(com)gi(e)ngly
 , grasshopper;

Ian Finlay *Acrobats* és Richard Kostelanetz *Degenerate* című versei sem állnak már közvetlen ikonikus viszonyban a leírás tárgyával – itt tulajdonképpen leírás sincs, hiszen a betűk maguk végzik a szavak által megjelölt tevékenységet, az akrobatikát és az elkorcsosulást:

a a a a a
 c c c c c
 r r r r r
 o o o o o
 b b b b b
 a a a a a
 t t t t t
 s s s s s
 t t t t t
 a a a a a
 b b b b b
 o o o o o
 r r r r r
 c c c c c
 a a a a a

DEGENERATE
 DEGENERATE
 DEGENERATE
 DEGENERATE
 DEGENERATE
 DEGENERATE

Trócsányi Miklós: William Golding regényeinek képi valósága

Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó (Modern Filológiai Füzetek, 27.)

Hézagpótló feladatra vállalkozott dolgozatában Trócsányi Miklós: a Magyarországon regényeiből jól ismert W. Golding bemutatására, valamint művei líraiságát vizsgálva – rajtuk túlmutatóan – a modern regény lírizálódási folyamatának tárgyalására. Golding művészetének és a lírizálódó regénynek együtt való tárgyalása nem szerzői önkény, részben az író műveinek jellegzetessége (erős képiségük), másrészt Trócsányi koncepciója teszi természetessé és elkerülhetetlenné.

A szerző, mint egy jegyzetében megjegyzi, az európai regénnyel kapcsolatban „a kép és világkép összefüggésének modellekben is kifejezhető jellemzőit” összefoglaló munkán dolgozik, melyben a regény lírizálódási folyamatának vizsgálatát ígéri. Úgy tűnik, Golding-tanulmánya e munka „mellékterméke”, s tegyük hozzá, szerencsés Trócsányi választása, hiszen Golding regényei valóban erős képiségükkel szinte önként kínálkoznak ilyen jellegű vizsgálatásra.

Trócsányi Lukács Györgynek a lírára vonatkozó, annak sajátosságaként említett teremtődő természet (natura naturans) kifejezését és a költői szubjektivitás műfajteremtő jelentőségét veszi kiindulási alapul, s arra a kérdésre keres tanulmányában választ, mennyiben lehetők ezek fel Golding művészetében, illetve, mennyire jellemzők e vonások regényeit.

Célkitűzését műelemzésekkel közelíti meg; ezek azonban nem szövegmagyarázatok, se nem szöveg- vagy stílusanalízisek. Minden egyes regénynél az alapképekből kiindulva határozza meg a mű jelentését, e központi képek a regénybeli alakulásait-változásait kísérve nyomon. (Ez egyúttal azt is biztosítja, hogy az elemzések nem maradnak egyszerű parafrázisok.)

Így *A legyek urában* a „sziget-kagyló”, *Az utódokban* a „kép”, a „víz”, a *Free Fallban* a „váróterem”, *A toronyban* a „torony” képek domináló szerepét bizonyítja, és a regények „mozgását” e képek fejlődésével azonosítja.

A képeknek ez a központi szerepe: „a képelemekben komponált mű születési folyamata” (30. o.) teszi líraivá Golding regényeit Trócsányi szerint. Koncepcióját következetesen alkalmazza valamennyi regényre. Elemzéseinek erénye, hogy e folyamat ismertetésén túlmenően, az okokat is megpróbálja felderíteni. A *Ripacs Martinban* hármast indítékot fedez fel: az erős szubjektív élményanyagot, a főhős két ellentétes mivoltának (heroikus – ellenszenvesen önző) egységben való ábrázolása, s az emiatti időbeli sűrítés-tömörítés (70. o.). A *Free Fall* líraiságát inkább implicitnek nevezi, s lényeges vonásának „az érzelem-értelem, a hit és ráció törvényszerűségeinek konfrontációját tartja, s egyúttal megállapítja, Golding regényeinek líraiságát valójában a világnézeti bizonytalanság okozza. *A toronyban* viszont már „világnézeti és művészi integráció jelének” minősíti a „lírai elemeknek egyre fegyelmezettebben megvalósuló rendjét” (103. o.), amit *A piramis* művészi megtorpanása, illetve az utolsó három kisregénynek újút-keresése követ. Mostanáig megjelent utolsó művében, a *Clonk Clonkban* „az epika lírizálásának saját karrierjében legmagasabb pontjára érkezett művész a kinnal-küzdve keresett szintézis megközelítéséhez jut el.” (125. o.)

Az elemzések sorát – némileg indokolatlanul – két alkalommal elméleti jellegű fejezet szakítja meg: a „képi valóság” egyes aspektusainak rövid vizsgálata (a líraiság meghatározása, illetve a deskriptív és a lírai kép különbsége), amit Trócsányi az utolsó fejezetekben folytat (képszerkezeti összefüggések, kép és önarckép, képi és művészi világkép).

Tanulmányának összegező részében megállapítja: Golding regényeinek líraizálódása világnézeti bizonytalanságának következménye, és művészi fejlődése „az egységes világnézeti-filozófiai nézőpontért folytatott küzdelem”, majd hozzáteszi: „A goldingi művészi világképnek pedig éppen a lírai kép a legmegfelelőbb megjelenési forma. A villódzó, változásában kavargó világkép elfogadható, hiteles művészi formája Golding regényeinek képi valósága”. (162. o.)

Ez a kijelentése azonban már nem koncepciójából fakad, inkább preconcepciója utólagos megfogalmazásának tűnik. Előítélet, melyen a tények – azaz a regények – nem változtatnak, s valóban, ha egy regény „kilóg” az előre elképzelt sémából, Trócsányi igazít rajta. Legfeltűnőbb ez a *Clonk Clonk* esetében: hogy tételét bizonyítsa (azt, hogy ebben a művében éri el Golding az epika lírizálásának legmagasabb pontját), „lírai képzuhataggal” egészíti ki az utolsó fejezetet, ahol pedig Golding még csak jelzőt sem tett a vulkánkitörés mellé. S ezt esetleg félreolvasásnak is minősíthetnénk, ha a korábbi regények elemzését nem terhelnék hasonló önkényes értelmezések (főként a *Free Fall*-nál, ahol a 9. és a 10. fejezeteket egyszerűen „kihagyja”).

Az ilyen „félreolvasások” ráadásul rengeteg apróbb-nagyobb filológiai pontatlansággal párosulnak, amelyek önmagukban bosszantóak lennének, de nem zavaróak. Csakhogy éppen efféle „pontatlanságokra” épül Trócsányi nem egy következtetése, s válik így önkényessé, megalapozatlanná, gyengítve egyúttal az egész tanulmány végső következtetését. Listaszerű felsorolás helyett csak a *Ripacs Martin* summázata tárték ki. „Az áttűnésekre, a valóban teremtődő természetű több példát láttunk az elemzés folyamán. A »teremtődő természet« legszebb példája ebben a regényben a Ripacsnak a Szenvedőbe és a Szenvedőnek a Ripacsba való többszörös, folytonos áttűnése” (70. o.), írja Trócsányi a regény lírizálódásának bizonyítékául. A Szenvedőt Martin keresztnévéről, Christopherből vezeti le, átvéve a név angol fordítását: „Christ-bearer”: „krisztusi tulajdonságok hordozója, szenvedő”, mondja, pedig a Christopher-Kristóf név jelentése és eredetének legendája közismert (s tegyük hozzá, az illik a regény kontextusába).

Máskor jóformán csak egy szójáték kedvéért „hibázik” a szerző, mint a „The Scorpion God” esetében, ahol a Skorpió istent Búzistennek nevezi, hogy azután a „skorpió istenségéről és az isten skorpióságáról, undok, visszatartó vonásairól” beszélhessen (felcserélve a *sting* (csíp, mar) szót *büzlíkre: stink*).

Említhetnénk az olyan technikai hiányosságokat, mint a regények fordítóinak „mellőzését” vagy az egyes angol szerzőkre való pontatlan utalásokat (Kinkead-Weekes – Gregor szerzőpáros helyett gyakran „K. Weekes” szerepel), Golding életrajzi adatainak téves közlését (pl. „többször járt Amerikában előadókörúton” [142. o.], jöllehet csak egyszer volt ott) vagy akár a zavaros, nehezen érthető kifejezéseket („megélt halál”, 141. o.). Mindezek valójában csak szeplők lehetnének, jelentőségük eltörpülne, ha a tanulmány alapvető gondolata helytálló lenne. Trócsányi érvelése, bizonyító eljárása azonban hamis eredményekre vezet: fő megállapítása, s ez Golding regényein túlmutató érvényűnek látszik Trócsányi gondolatmenetében, olyan egyszerűsítés – vulgarizálás –, ami szükségszerűen félrevezető. Sajnálatos ez, hiszen a szerző tanulmánya az angol Golding-szakirodalomból hiányzó: marxista szemlélet alapján szándékozik tárgyat vizsgálni: „A műalkotás formájának és az író világgépének rokonságát; a modern próza vizuális hatását, világnézetet is formáló erejét kutatja”.

Trócsányi alapvető tévedése, hogy a képek villódzását bizonytalan világnézetnek tulajdonítja, s hogy ezzel párhuzamosan a realista epika megformálásához „biztos világnézeti, filozófiai nézőpontot” feltételez, hiszen a realista műalkotásnak nem az alkotó „biztos” világnézete az egyedüli feltétele, de e biztos szemlélet milyensége is. Ha Trócsányi érvelését Golding világán túllépve alkalmazzuk, azt kell látnunk, hogy az általa is említett Joyce a lehető legrealistább író, vagy kilépve a regényirodalom köréből T. S. Eliotot kell vagy realista – s nem is akármilyen – művésznek minősítenünk, vagy világnézetét kiforratlannak, bizonytalanak.

Golding világnézete nem bizonytalan, s nem volt az már első regényében sem: hiszen éppen e szemlélet kiérlelése késleltette Golding regényírói indulását. Világnézetét nem a *Free Fall*-beli „Nick Shales-féle természettudományos világgép dialektikus megragadására való törekvés” határozza meg; ellenkezőleg: Golding ezt a világgépet csak a látszatvalóság, a jelenségvilág tükröződésének tartja, a lényegét, az igazságot e felszíni valóságon túl keresi. Az emberi lét azonban a jelenségvilágban valósul meg, s a másik világról csak intuíciója lehet. Ennek tudata azonban nem hagyja nyugodni – mondja Golding –, s ezért próbálja az ember a ráció számára felfoghatatlan valóságot megpillantani. Az igazi – azaz Golding szerint: az intuitív – tudás így nem a tudósé, hanem a látnoké, a művészé. Fontos a művész: a ráción túli tudást csak ő közölheti – nem fogalmi nyelven – a többi emberrel. Ez a nézet magyarázza regényeinek erős képességét, a metaforikus nyelvet – ez „a kép és világgép” közötti összefüggéseknek a lényege Golding művészetében.

Rozsnyai Bálint

G. Leeming – S. Trussler: The Plays of Arnold Wesker: an Assessment

(London, Victor Gollancz Ltd., 1971, 222 p.)

Wesker aligha kaphatott volna lelkiismeretesebb és értőbb kritikusokat a két kiváló drámatörténésznél, Glenda Leemingnél és Simon Trusslernél, akik Wesker-kötetükben lépésről lépésre követik nyomon az egykori angol „új hullám” legkiválóbb alkotójának pályáját *A konyha* (The Kitchen, 1959) bemutatójától a könyv megjelentekor utolsóként megírt darabig, a *The Friendsig* (A barátok, 1970). A munka kétségtelen pozitívuma a következetes alaposág, de nem hallgathatjuk el, hogy valami igencsak hiányzik a teljességhez; ahhoz a teljességhez, amit joggal várhat el az olvasó egy egész kötetre terjedő kritikai értékeléstől.

A szerzők már a bevezetőben értésünkre adják, hogy a kötet zárófejezete, a *Conclusions* címet viselő összefoglaló értékelés rövidnek ígérkezik, s ezt azzal indokolják, hogy „egy élő drámaíró munkásságát összefoglalni már önmagában véve is túlzott merészség” (20. o.). De nem is az a baj, hogy a végső összegzés rövidre sikerült, hanem az, hogy keveset mond és igen bátoratlan.

A *Bevezetés*ből egyébként is jóval többet tudunk meg Wesker egyes drámáinak lényegéről, mint a későbbiekben, főleg azért, mert a művek elemzése a téma rövid ismertetése mellett csak a jellemek, a szerkezet és a nyelv vizsgálatára terjed ki; az olvasóban az az érzés támad, hogy a szerzők szinte félnek attól, hogy önálló véleményt formáljanak a művek társadalmi vonatkozásairól. Ez helyenként olyan ellentmondáshoz is elvezet, hogy pl. míg a *Bevezetés*ben és az író közéleti tevékenységét tagláló fejezetben Leeming és Trussler elfogadja Wesker ama megállapítását, hogy a „művészetben az optimizmus nem a ‚happy endingek’ és ujjongó felkiáltások következménye, hanem az igazságok felismerésének az eredménye, legyenek az igazságok akár szomorúak, akár nem” (15. o.), addig a darabok értékelésénél – épp a művek társadalmi vonatkozásainak mellőzéséből adódóan – ugyancsak erőteljes hangsúlyt adnak a weskeri „pesszimizmus” bizonygatásának.

Ami viszont feltétlenül elismerést érdemel, az az a mód, ahogy a szerzők Wesker drámaírói technikájának, szerkesztőkészségének és stilisztikai érzékének fejlődését bemutatják. Mint a *Bevezetés*ben is említik, Wesker egyre teljesebben és teljesebben aknázza ki a drámai formában rejlő lehetőségeket. Ez a fejlődés valóban a *Trilógia* után írott művekben mutatkozik meg a legerőteljesebben, amikor a *The Four Seasons* (A négy évszak, 1966) négyes tagolása után a *The Friends* huszonnégy óránál rövidebb időtartam alatt lejátszódó cselekményének megkomponálásával Wesker a sűrítés legmagasabb fokáig jut el. Helyesen mutatnak rá a szerzők arra is, milyen lényeges szerep jut Weskernél a drámai nyelvnek, s hogy az író stilisztikai fejlődésében az írói gondolat és a dramaturgiai technika tökéletesedése tükröződik.

A jellemek elemzése viszont megintcsak hiányérzetet kelt: Leeming és Trussler feltárja ugyan a weskeri jellemformálás módszereit, lépésről lépésre kimutatják a cselekedetek motívumait, de azzal, hogy a jellemekben az írói cél, az írói szándék lényeges elemeit felmutassák, adósak maradnak.

Az első fejezet (*Daily Bread*) *A konyhát* elemzi; itt helyesen állapítják meg, hogy ez a szinte cselekménytelen, mégis drámaivá váló „eseményorozat” a kiváló jellembrázolás és helyszínrájz segítségével szimbolikus értelmű mikrokozmoszá változtatja a Tivoli konyháját, olyan mikrokozmoszá, amelyben a kapitalista társadalom mindennapjaiban rejlő ellentmondások sűrítődnek. Ugyanakkor bizonyos következetlenség mutatkozik a jellemek kritikai súlypontozásában, mert az elemzés elején a szerzők leszögezik, hogy Peter mellett a többi szereplő közül egyik sem fontosabb a másikkal, a jellemek egyéni vizsgálatánál viszont azt mondják, hogy Paul „relatív emberi tulajdonságai válnak a leglényegesebbé” (38. o.), sőt a konyha világában kialakuló sekélyes gondolkodásmód intellektuális ellenpontját képezik. A darab központi problémájára, arra, hogy hogyan lehet kitörni a konyha világából, a szerzők nem találnak választ, így szerintük már az első weskeri alkotás a pesszimizmus jegyeit hordozza magában.

A *Trilógiát* *Words and Silences* címmel egy fejezeten belül tárgyalja a kötet. A három mű értékelését ehelyütt aligha lehetné végigkövetni, hadd jegyezzünk meg röviden csak annyit, hogy a teljességre törekvés dolgában itt is adós maradt a szerzőpár. Az *I'm Talking About Jerusalem* (Jeruzsálemről beszélek, 1960) „leckerzerű” mondanivalóját így foglalják össze: „még az ‚egyéni

szintű' eszményi életmódot is a környező nem-eszményi társadalom befolyásolja", de szerintük mindaz, ami ebből a közönséghez eljut, az csak annyi, hogy „a szocialista elképzelés csak utópia, s épp ezért megvalósíthatatlan” (83. o.). A félreértés megindoklása nem éppen megnyugtató: Ada és Dave sikertelenségének oka mélyebben rejtezik, nem az egyszerű „értelmi vagy érzelmi elhatározás” közti ellentmondásban, hanem sokkal mélyebben; társadalmilag determinált, ám tömérdek tanulságot tartalmaz. Másfajta következetlenség hibájába esik a szerzőpár a *The Four Seasons* és a *The Friends* elemzésekor: a *Bevezetés*ben még kijelentik, hogy a „*The Four Seasons* egyfajta néma benyomás; a *The Friends* azonban már diadalmasan emelkedik ki e beteges közérzetből, és megteremti az egységet a magán- és a közösségi élet, az élet és a művészet között, azt az egységet, amit Wesker egyre meggyőzőbben hangoztat publicisztikai írásaiban” (17. o.). A részletes elemzés során, a *Private Pain* című fejezetben viszont a *The Four Seasons* emelkedik az egyetemes érvényű mű rangjára, a *The Friends*et csupán az individuum síkján vizsgálják. Az pedig nyilvánvaló, hogy ez a dráma nem csupán hét emberről szól, hanem az ifjúságról vagy legalábbis az ifjúság ama részéről, akik új életet próbálnak kezdeni. Hiányoljuk ebből az értékelésből azt is, hogy a szerzők nem ismerik fel az írói megoldás lényegét, márpedig az, hogy a *The Friends*ben szavak nélküli *aktus* nyújtja a megoldást, épp azt hangsúlyozza, hogy a téves filozofálás, elmélkedés helyett cselekedetekkel kell és lehet életben maradni, s ez a tanítás a „pesszimista” művet ténylegesen optimistává teszi, olyanná, amely aktivizálni is képes.

Nem maradéktalan kritikai értékelés tehát Leeming és Trussler Wesker-tanulmánya, egyik-másik megállapítása vitára készíti az olvasót, annyiban azonban mindenképp eléri célját, hogy sokoldalúan és gondolatokra serkentően mutatja be Wesker drámaírói munkásságát.

Szaffkó Péter

Manfred Hardt: Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung

Tübingen, Niemeyer, 1976, 173 o.

(Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 20.)

1. „A nyelvet kereső ember jeleket keres, amelyek révén, gondolkodásában szakaszról szakaszra haladva, egészeket egységekké foglalhat egybe – mondja W. von Humboldt. – Ebben az értelemben véve a költészet a jelkeresés, a jeltalálás legszabadabb és lehetőségeiben leggazdagabb birodalma.” Ezekkel a szavakkal zárja le M. Hardt a könyvét, még egyszer summázva annak alapproblémáját: elgondolkodni a nyelvről, amelyből az irodalom, a költészet felépül, kutatni a művészet és a hétköznapi nyelvnek különbözőségét és meghatározni azt a tudományterületet, amelyen belül a feltárt különbözőségek és az ezekkel jellemzett művészi nyelv eredményesen kutathatók. Az előszóban a szerző szerényen bevezetésnek és magyarázatnak nevezi művét az irodalomsemiotika néhány kérdéséhez. Valójában azonban a könyv emellett és ezen kívül sokkal több is: kritikus összefoglalása és áttekintése a legfontosabb lingvisztikai és szemiotikai kísérleteknek, kutatásoknak, amelyek az irodalmat mint jelrendszert kívánták vizsgálni, valamint ezek korrekciója, ill. kiegészítése néhány példákkal is illusztrált elemzési szemponttal.

2. A könyv központi gondolata: az irodalom nyelve a hétköznapi nyelvhez képest különálló (*translinguistich*), és bár elemeiben abból épül, de funkcióit tekintve önállósult, saját egységekkel, sajátos rendszerrel rendelkező nyelv, amely *nem kutatható a hétköznapi nyelv kutatásában kialakult nézőpontból*. Ezt az elvet két oldalról is kifejti: egyfelől a nyelvészeti poétikai kutatások összefoglaló kritikájában, másfelől példáiban, amelyekben konkrétan mutat rá a hibás nézőpontból származó téves interpretációs kísérletekre. A nyelvészek poétikai kutatásait Hardt sikertelennek és reménytelennek ítéli, mind az ún. eltérés-stilisztikát (*Abweichungsstilistik*), amely a generatív grammatika eredményeit felhasználva a költészet nyelvét a mindennapi nyelvtől a megállapítható rendszerjellegű eltérések

alapján próbálja elkülöníteni, mind Jakobson felfogását, aki, a poétikát egyértelműen a nyelvészet részének tekintve, a költői nyelvet a mindennapi kommunikáció felől határozza meg. És hogy a szövegnyelvészet és pragmatika sem hozott a stilisztikában kielégítő eredményt, azt egy hivatásos nyelvész, ill. nyelvész-stiliszta, Klaus Baumgärtner kritikája és önkritikája alapján illusztrálja.¹ A nyelvészeti stilisztikát a szerző – N. Ruwet véleményéhez csatlakozva – egyfajta, bár nélkülözhetetlen, mégis csak segédtudományként kívánja kezelni, státuszát a fonetika státuszához hasonlítva a nyelvtudomány szempontjából. Az ún. nyelvészeti poétika (van ilyen? – kérdezi Hardt zárójelben önmagát és az olvasót, 15) pedig szerinte kettős okból mond szükségszerűen csődöt. Az egyik, amit nem vehet figyelembe, a változó kód ténye, az a közismert igazság, hogy minden költői műalkotás egyben önmaga kódja, megfejtéséhez nemcsak a kód alkalmazása, de a kód rekonstruálása is szükségszerű feltétel. A másik pedig, hogy minden közelítés a normálnyelvet (*Normalsprache*) vette kiindulási alapul, a költészet nyelvét viszont mint önálló nyelvet nem vizsgálták. Érdekesen bizonyítja ezt a többek között egy Mallarmé-vers (*A la nue accablante*) interpretációjában. A vers szintaxisát az élő francia nyelv szintaktikai szabályainak megfelelően és azokból rekonstruálni próbáló kísérletek nemcsak egymásnak mondanak ellent, sőt nemcsak az esetleges további lehetséges interpretációknak, hanem éppen annak a ténynek, hogy a Mallarmé-vers mint a lehető legteltesebben „nyitott mű”, nem húzható rá egyetlen, a modern francia nyelv szintaxisa alapján, a vers saját törvényeitől függetlenül kialakított modelle sem (117–8).

3. A bírálat alapján kézenfekvő, hogy melyek azok a vitatott kérdések, amelyekben Hardtnak javítania, újítania kell: meg kell határoznia a *költészet nyelvének mibenlétét*, úgy, hogy az saját törvényszerűségei szerint működjék, figyelembe véve a normálnyelv és a költői nyelv érintkezési pontjait és a mű = önmaga kódja feltételt, s mindezt annak a tudományterületnek a határain belül, amelynek tárgya, feladata a költészet nyelvének vizsgálata. Ha a szerző nem is ad ezekre a kérdésekre a dolgok mélyére hatoló, kutatva-kérdő és kimerítő válaszokat (ez nem is lehet egy lényegében referáló, összefoglaló mű feladata), mindenképpen ad használható és megszívlelendő szempontokat. Abból kiindulva, hogy a költészet nyelvének (a „nyelv” szót szélesebb értelemben, mintegy metaforaként használva) fontos részét képezik bizonyos nyelven kívüli tényezők, amelyek egy jelrendszerben maguk is a nyelvi jelekhez hasonlóan funkcionálnak és jelként leírhatók, a költői nyelvvel foglalkozó tudomány szükségszerűen szemiotikai tudomány lesz. A megkérdőjelezett nyelvészeti poétika helyét tehát egyfajta „szemiotikai poétika” foglalja el. A költészet nyelve két okból tekinthető a normálnyelvtől független jelrendszernek: 1. mert fontos részét képezik bizonyos nyelven kívüli tényezők és 2. mert a rendszer egészén belül az egyes jelek minősége és funkciója döntően megváltozik; konkrétan: a nyelvi jelhez képest a költői nyelvi jel másodlagos rendszert alkot, amelyben az elsődleges rendszer jelei új összefüggésekbe lépnek és „új hozzárendelések” (*Zuordnungen*) alapján működnek. Az „új hozzárendelések” kifejezés a költői nyelv ikonikus jelfunkciójára kíván utalni. Ez az a pont, amely a leginkább kifejtetlenül maradt, ahol az olvasónak a legerősebb hiányérzete támadhat. A természetes nyelv szimbolikus jeleinek ikonikus jelként való működése az irodalmi szemiotika egyik legizgalmasabb kérdése, de a nyelvi jel működésének ill. a megnevezés problémájának nyelvészeti tisztázatlanságai megnehezítik az ebben az irányban folyó kutatást (ld. erről pl. Götz Wienold, *Semiotik der Literatur*, Frankfurt, 1972). Nem véletlen, hogy Hardt a kérdést igyekszik elkerülni, amennyire lehet. Helyette három alapvető különbségre mutat rá, amelyek meghatározzák a költői nyelv dekodolását. Ezek a következők: 1. a költői nyelvet olvasó/befogadó aktivitása a hétköznapi kommunikációhoz képest jelentősen megnövekszik; 2. a dekodolás jelentősen lelassul; 3. a hétköznapi kommunikációban természetes lineáris-szukcesszív megközelítés nem lehetséges, helyette (esetleg hozzá kapcsolódóan) szükségszerű a szinoptikus, átfogó megértés (47–48). Nyilvánvaló, hogy mindhárom szempont gyökere a nyelvi jel konnotatív lehetőségeinek kihasználása a művészi szövegben. Ennek taglalásába a szerző nem merül bele.

4. Lényeges és érdekes megállapításokat tesz viszont a *költői nyelv nyelven kívüli elemeit* illetően, tarka példatárral szemléltetve és bizonyítva, hogy a tárgyalt elem valóban jel-értékű és az

¹ KLAUS BAUMGÄRTNER: *Der methodische Stand einer linguistischen Poetik*. Jahrbuch für internationale Germanistik I, 1969, 15–43; újabban: (J. IHWE:) *Literatur und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt/M., 1971–72, 741–772.

egész jelrendszert befolyásoló tényező. Nyelven kívüli elem a költészetben maga a vers képe a papíron, amely az olvasó/dekódoló *vers*olvasó attitűdjét eleve előkészíti, az enjambement, a metrika, a ritmus és rím. Ilyen elem Dante *Isteni színjáték*ában pl. a külön fejezetben kifejtett számpoétika (*Zahlenpoetik*), az a művészet, amellyel Dante bizonyos szavak szövegbeni elhelyezkedését a középkori számmisztika szabályai szerint biztosítja, és az abban tájékozódó olvasónak a rendszer felfedezésével újabb jelentéseket, összefüggéseket közvetít (Rendkívül érdekes az *amore*, *fiamma* és *grazia* szavak disztribúciójának részletes elemzése, ld. 91. kk.). A narratív szövegekben fontos nyelven kívüli elemként tartandó számon a személyek és a cselekményszálak síkja, amelynek vizsgálatával elsősorban a strukturalista és formális kutatási irányzatok foglalkoztak. Ezeknek az irányzatoknak és próbálkozásoknak az ismertetése kapcsán² a szerző legfontosabb kritikai megjegyzése: erősen megkérdőjelezendő minden olyan törekvés, amelyben az elbeszélés egyfajta alapstruktúrája elemzési módszerből szilárd ontológiai realitássá kezd válni, mintegy hiposztazálódik, pl. egyfajta általános érvényűnek tekintett elbeszélés-grammatika formájában, amint az Todorovnál történik (78. kk.). Hardt több ízben is hangsúlyozza, hogy „nem létezik sem az elbeszélés univerzális grammatikája, sem a költészet egyfajta univerzálisan érvényes szabályrendszere. A költői jelkombinatorika lehetőségei végtelenek és nem foglalhatók formulákba. A struktúrameghatározásoknak és szövegmodelleknek pusztán operatív jelentőségük van: eljárásmodok és magyarázó modellek. . .” (81). Elsősorban ezt az értékét emeli ki R. Barthes részletesen ismertetett modelljének is.³ A magyarázó modellek ugyanis nem zárják ki a további modellek lehetőségeit, az elemzés megfeleltethető a mű sokszínűen interpretálható voltának.

5. Éppen ez a kérdéskör: az eltérő – végtelen? – interpretációk lehetősége az, amelyhez a szerző saját kutatásai alapján a legfontosabb újdonságot fűzi, bevezetvén az ún. *korrigáló kód* fogalmát. Lényege a következő: a természetes nyelvi és a nyelven kívüli anyagon túl, ill. azon belül minden szerző felhasznál további kódokat és alkódokat, amelyekben a mű és a szerző társadalmi-kulturális kontextusa, de a szerző egyéni eszméi is manifesztálódhatnak (113). A mű megértéséhez az olvasónak ezt a kódot is el kell sajátítania. Ennek a kódnak az elsajátítása azonban természetesen akadályozza az olvasót abban, hogy az eszerint felépülő elemeket esetleg szabadon, az ő saját olvasói szemszögéből (más szóval: önkényesen) interpretálja. Ebben az értelemben minden ilyen külön szerzői kód a recepció szempontjából korrigáló értékű. Ezek a kódok teszik lehetővé az elemző/olvasó számára, hogy minél közelebb jusson a szerző szándékához. Ilyen korrigáló kóddal találkozunk az *Isteni színjáték*ban, ahol egy-egy szó „szabad” interpretálását a felfedhető számstratégia döntően megváltoztatja, ill. egyetlen, a költő által pontosan meghatározott irányba tereli. Szembeállítható az effajta korrigáló kóddal egy alapvetően másik típusú: amikor a költő tudatosan a szabad interpretáció felé tereli az olvasót. Ez történik az ellenpéldaként idézett Mallarmé-versben, amelynek helyes interpretálásához éppen az a költői „alkód” tartozik, hogy az olvasó ismerje fel az értelmezésben a maga szabadságát, a szabad válogatás, a tág asszociációs lehetőségek birodalmát, amelyet egyedül a Mallarmé-vers sajátos, egyedi mondatrendje fűz közös fonatra.

6. A költői nyelv jellemzői, beleértve a korrigáló kódot is, nemcsak a költészet nyelvét határozzák meg. Hardt külön fejezetet szentel annak bizonyítására, hogy a *próza és a vers nyelve egyaránt költői nyelv*: mindkettő egy, a természetes nyelvhez képest másodlagos, különálló, (*translinguistisch*) jelrendszerben írható le. Példaként S. Beckett prózáját elemzi, tehát egy olyan szélsőséges esetet, amelyet a kritikusok kórusban a nyelv széthullásával jellemeztek. A szerző ezzel szemben, Beckett nyelvét különálló jelrendszernek tekintve, azt nemhogy széthullónak, de nagyon is megtervezettnek látja, és ugyanazt az alkódot fedezi fel benne, ami a Mallarmé-vers helyes interpretálásának is alapja: ti. azt az írói szándékot, hogy a formai szabadság rádöbentse-rákényszerítse az olvasót az

²Többek között: CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *The Structural Study of Myth*; *Myth. A Symposium*, Journal of American Folklore 78, Nr. 270 Oct/Dec. 1955; németül: CL. LÉVI-STRAUSS, *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt, 1967, 226–54; valamint A. J. GREIMAS több műve, főképp: *Sémantique structurale, Recherche de méthode*. Paris, 1966, továbbá *La description de la signification et la mythologie comparée*. L’Homme, 3.3.1963. 51–66; TZVETAN TODOROV, *Grammaire du Décameron*. The Hague–Paris, 1969.

³ROLAND BARTHES, *Introduction à l’analyse structurale des récits*. Communications 8, 1966, 1–27.

interpretálás szabadságára és önállóságára. A kritika tévedését Hardt szerint két tényező okozta. Az egyik: a próza a hétköznapi beszédet imitálja, amelytől pedig elvárható, hogy a valóságot írja le. Más szóval: a kritika Beckett prózájához (miként sok elemző a Mallarmé-vershez is) a normálnyelv funkciói felől közelített. A másik: a próza nyelvében hosszú-hosszú időre visszatekintő hagyományok szerint is éppen a külső valóság leírása és ábrázolása játszotta a döntő szerepet (141). Kétségtelen, hogy Beckett prózája nem ezt a hagyományt követi.

7. Hardt érdekes tételeinek bizonyítására meglehetősen szélsőséges példaanyaggal dolgozik. De amennyire bizonyítók a példák, Dante, Mallarmé és Beckett esetében egyaránt, ugyanannyira nagy a lehetősége annak is, hogy az olvasóban kételyek támadjanak, vajon minden feltett kérdésre választ kapott-e. Konkrétan: vajon a szemiotikai poétika bemutatott nézőpontja és módszere alkalmas-e a művek – és más művek – egyre teljesebb, egyre mélyülő megértésére? Annyiban bizonytalannal, hogy általuk új kérdések fogalmazódnak meg, Mallarmé és Beckett esetében pl. a mérték. Miért használják éppen ezt a korrigáló, a szabad asszociációs játék felé irányító szubkódot? És miért éppen ők használják ezt a szubkódot? És miért ilyen teljes, ilyen maximális mértékben? Ezt a kérdést részben Hardt is felteszi, és meg is válaszolja, az elmélete (és a könyv terjedelme) engedte keretek között azonban egyetlen válaszlehetőséget talál, Mallarmé szavaival: „A un jeu”. A játék kedvéért. Azért, hogy az olvasó megismerje és élvezze a gondolati-érzelmi asszociációs folyamatok mozgásának lehetőségeit (155–6). A recenzens mindenestre ezen a ponton kénytelen beismerni kételyeit. Vajon valóban játék-e csupán az olvasónak a Mallarmé-vers vagy Beckett prózája? Nem alapvető-e a játékban a felszabadultság? Nem mond-e ellent ennek, ha semmi és senki más, akkor maga Mallarmé, aki az interpretációs törekvést „kétségbeesettnek” (*lecture désespérée*) nevezi?

Szükségtelen lenne a kérdéseket könnyelműen és felületesen tovább sorolni és mélyebbre nyúló problémák megoldását számon kérni a szerzőtől. Mindez jelentősen túlmutatna a könyv lehetőségein. De a megfogalmazódó kérdések rámutatnak: Hardt műve egészében nemcsak jó összefoglalás, de előbbrevivő, gondolatébresztő könyv is. A hozzá kapcsolódó megbízhatóan szelektált bibliográfia több, a könyvben nem vagy csak vázlatosan érintett műre is felhívja a figyelmet.

Kocsány Piroska

Studia Metrica et Poetica I–II.

A metrikai kutatásairól évtizedek óta, irodalomelméleti és kultúrelméleti vizsgálatairól pedig másfél évtizede világhírű tartui egyetem kiadványsorozatában (*Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised* 396 és 420, 1976-ban 147 lapon, 1977-ben 172 lapon) előbb nyomtatva, majd stencilezve új sorozat, metrikai és poétikai évkönyvek publikálása kezdődött meg. A héttagú szerkesztő bizottság vezetője az észti metrikus kutató, a nálunk is ismert Jaak Põldmäe, a többi tag zömmel a tartui egyetemen nyelvész vagy irodalmár.

Az eddig megjelent két kötet tanulmányokat közöl (orosz, észti nyelven, az utóbbi esetben orosz rezümével), közzétesz adatközlő tanulmányokat és bibliográfiát is. Az eddig megjelent vagy húsz írás igen sokoldalú, értékes tudományos tevékenység eredménye, amelynek feltétlenül várjuk folytatódását. Az egyes témák részletes vagy kritikai bemutatása helyett csak utalunk a főbb tanulmányok tárgykörére.

A narratív szöveg, az észti hiedelemmondák, a hexameter, az orosz rím, az észti népdalok szinonimikája, az észti szillabotónikus verselés, a művészi stílus kvantitatív analízise az első kötetben szerepel. Itt olvashatunk az 1975-ben Moszkvában tartott szovjet metrikai kongresszusról is. A második kötet főbb témái között az iktusproblémák, a „nyers” és a „főtt” az észti folklórban, az orosz rím fejlődése, a stílusjellemzés szubjektív és objektív formái, szövegelméleti kérdések szerepelnek. Itt már bővebb az ismertetés- és adatközlés rovat. Ebben fordításelmélet és poétika szerepel. Külön érdekessége e kötetnek, hogy közlik az 1920-as évektől elkezdett (de soha be nem fejezett) észti irodalomelméleti szótár címszólistáját, valamint a szovjet metrikai kutatások 1975-ös bibliográfiáját.

A nemzetközileg fontos első kötetek folytatódjanak!

Voigt Vilmos

Jean Bucher: La Situation de Paul Valéry critique

(Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1976)

A kritikus Paul Valéry, mint a nyelvről, a formáról, az irodalomról elmélkedő gondolkodó, újra reneszánszát éli. Ez a reneszánsz nemcsak abban nyilvánul meg, hogy egyre-másra jelennek meg róla különböző írások, szüntelenül hivatkoznak rá, s aforisztikus gondolatait gyakran olvashatjuk cikkek, tanulmányok mottójaként, hanem abban is, hogy a mai irodalom bizonyos irányzatainak képviselői nyíltan Valéry követőinek vallják magukat. Elég csak Jean Ricardou írásaira utalnunk, melyekben a *Monsieur Teste* szerzője mint az új regény egyik előfutára, sőt mint a modern irodalom atyja jelenik meg, vagy Gérard Genette tanulmányaira, melyekből az tűnik ki, hogy az új kritika képviselői nyíltan Valéry tanítványainak vallják magukat. A kritikus Valéry áll Jean Bucher könyvének középpontjában is, ő azonban nemcsak az „előfutárt” mutatja be, hanem – mintegy „visszahelyezve” munkásságát a XX. századi francia kritika fejlődésvonalaiba – forrásait, az őt ért hatásokat is vizsgálja. A *Nouvelle Revue Française* köré csoportosult író-kritikusok közül – akiknek tevékenysége nyomán a kritika ténylegesen alkotó jellegűvé vált – Valéry mellett Proustot emeli még ki a szerző, s kritikai módszerük folytatását, hatásuk továbbélését a mai tematikus, illetve formalista kritikában látja.

A Valéry kritikai elveit elemző fejezet (*La Critique valéryenne: principes, méthodes, critères*) új adalékokat vagy szemléletbeli eredetiséget nem tartalmaz: inkább a szakirodalomban közismert, elfogadott nézetek rendszerezése. Felhívja azonban a figyelmet az elmélet és a gyakorlat közötti bizonyos eltérésekre, főként arra, hogy bár Valéry elsősorban a külső jegyekre, a formára figyel, a *rendező szellem* szerepét is fontosnak tartja, mely nélkül, mint írja, nem létezhet műalkotás. Köztudott, milyen megkülönböztetett figyelmet szentelt Valéry a mű keletkezésének, az alkotási folyamat problémáinak, s így – egyébként szinte elvei ellenére – időnként még hatásvizsgálattal is foglalkozott. (Hasonlóképpen fellelhető nála a történeti szemlélet, az életrajzi elemek felhasználása stb.) A Valéryt ért hatások közül Bucher is Mallarméét tartja a legfontosabbnak, s megállapítja, hogy a költő a nagy mester tanításaiból *tudatosan* csak a nyelvre vonatkozó elveket, a „szavak tudományát” őrizte meg és fejlesztette tovább oly módon, hogy nála az irodalom elemzése már nem csupán eszköz, hanem tevékenységének végső célja lett.

A továbbiakban Jean Bucher a „tisztá kritika” néhány lényeges motíváló tényezőjét emeli ki: az alkotó egyén megváltozott szerepét; a műfaj – vagy inkább az egyes kifejezőmódoknak megfelelő struktúrák – problémáit; az írás-olvasás folyamata során felvetődő kérdéseket stb. A „critique pure” törekvéseit, Thibaudet-ra, Genette-re és másokra hivatkozva, a „poésie pure” törekvéseivel rokonítja a szerző, mivel a kritika előtérbe nyomulása, a kritikai szemlélet megerősödése egybeesik a „poésie pure” megjelenésével és főbb céljaival. Valéry egyébként – s később Roland Barthes is – éppen a kritikai szemlélet erősödésében, a „művészek” nemzedékének feltűnésében látja ennek a kornak a lényegét. Ilyen szempontból, állapítja meg Bucher, ez a tendencia napjainkban érte el csúcspontját, hiszen korunk egyik legjellemzőbb műfaja éppen a kritika.

A könyv utolsó fejezete Valéryt mint a strukturalista kritika előfutárát mutatja be. Tudjuk mennyire foglalkoztatták Valéryt a dolgok közötti kapcsolatok, azok variációs lehetőségei. Ezzel kapcsolatos nézetei és néhány művének vonásai az új regényben élnek tovább, jegyzi meg Bucher is. Példaként a *Monsieur Teste*-et, az első „ellen-regényt”, illetve Robbe-Grillet regényeit említi. A továbbiakban a *Cours de Poétique* bevezető előadásait elemzi a könyv szerzője, itt esik szó a Valéry által tervezett „névtelen” irodalomtörténetéről is, majd pedig az irodalmi nyelv és ezen belül is a költői nyelv sajátosságairól, illetve arról, hogyan látja Valéry azt a folyamatot, melynek során a nyelv „érzékkelhető formája”, vers esetében a hangzás, a zeneiség önálló létet nyer. Bár a *Cimetière Marin* költője kétségtelenül a forma elsődlegességét hangsúlyozta, a költészetben mégis a jelentés és a hangzás (ha úgy tetszik, a jelölő és a jelölt) közötti összhangot kívánja megteremteni. Ennek érdekében, mint Bucher is megjegyzi, főként a *szerkesztésre* helyezte a hangsúlyt.

A *Cahiers* feljegyzései egyértelműen tanúsítják a szemantikai érdeklődés jelenlétét is, a matematikával kapcsolatos jegyzetek pedig, állapítja meg a szerző, azt bizonyítják, hogy ezen a területen is a kapcsolatok, a kombinációs lehetőségek foglalkoztatták Valéryt, s hogy a matematika pontos, félreértéseket kizáró nyelvében vélte megtalálni az irodalmi nyelv számára az ideális modellt. Ezek azok a gondolatok, amelyek már közvetlenül előre vetítik a strukturalista irodalmi kritika

legfontosabb kutatási területeit. Bucher egyébként, a mai kritikai irányzatokról szólva, elég terjedelmesen foglalkozik Proust hatásával is, amely az ún. „ancienne nouvelle critique”, Sartre és Bachelard nyomán kialakult irányzatában, J.-P. Richard, J. Starobinski és mások munkáiban él tovább. A szerző szerint az új kritika egységét éppen Proust és Valéry kettős hatása bontotta meg: ezzel magyarázza a szakadást az előbbieket és Barthes, ill. Genette hívei között, vagyis az ún. „nouvelle nouvelle critique” szükségszerű megjelenését.

A konklúzióban megállapítja a szerző, hogy Valérynél is fellelhető még a mallarméi kettősség: a nyelv hiánytalan formalizálásának vágya, illetve a mítoszok szerepének elismerése a civilizációk és a szellem fennmaradásában és megőrzésében. Ez az a kettősség, amely nemcsak a modern kritika, hanem az egész modern művészet két fő irányát is jellemzi. Valéry önkritikus, szkeptikus, néha nihilista szemlélete az ő esetében termékeny sterilizációt eredményezett, ez azonban a XX. század jellegzetes „terméketlenségét” is előre vetíti, azon századét, melynek par excellence alkotási formája éppen a kritika: s pontosan ez az, ami különösképpen motiválja a későbbi generációk érdeklődését a kritikus Valéry iránt.

Valéry irodalomelméleti-kritikai munkásságának lényegét abban látja Bucher, hogy a természettudományokból a kapcsolatokat, alakatokat, a *rendszer* elsődlegességét megpróbálta átvinni a nyelv területére, s ily módon valamiféle egzakt megközelítési módot vázolt fel. A gondolkodási, a verbális mechanizmust, a nyelv felépítését s egyszersmind statikus és dinamikus elemeit vizsgálva az irodalom egyetemes törvényeit kutatta: az összes lehetséges irodalom lehetséges törvényeit, s a *lehetségesnek* ez a gondolata ugyancsak a strukturalistákhoz kapcsolja őt. Valéry sok ponton még csak tapogatózott, s végül is nem írta meg az új poétikát: a *Tel Quel* csoport tagjai azonban, Genette szerint, már nem tartják kizártnak, hogy mindez egyszer rendszerezett formában is létrejöhet.

Bucher könyve „hézagpótló” munka – írja róla Emilie Noulet, Valéry műveinek egyik alapos ismerője. Annnyiban kétségtelenül igaz ez, hogy az óriási Valéry-szakirodalomban ez az első olyan munka, amely ilyen szempontból megpróbál teljes képet adni a XX. század francia irodalmának e jellegzetes és mégis oly különös alakjáról, s összegzi mindazt, amit Hytier, Judith Robinson, a „tanítványok” közül pedig Barthes, Derrida vagy Genette külön tanulmányokban, cikkekben, számtalan utalásban már megírt. Bár a könyv felépítése logikusnak tűnik, a meglehetősen aránytalan szerkesztés, a gyakori kitérők, sőt helyenként az ismétlések nehezítik az olvasást. A szerző kétségtelen érdeme az alapos dokumentáció, a könnyed, *közérthető* stílus.

Szabó Anna

Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lírizálódás

(Budapest, Akadémia Kiadó, 1975)

Egri Péter roppant szerényen fogalmazza meg könyve célkitűzését: Lukács Györgynek a lírai visszatükrözés specifikumáról felállított tézisének óhajta értelmezni, írja tanulmánya bevezetésében. *Az esztétikum sajátosságában* (Bp., 1965, I, 613.) olvasható: „a lírai forma specifikuma abban áll, hogy a visszatükrözés folyamata benne művésziileg is folyamatként jelenik meg, a megformált valóság úgyszólván in statu nascendi fejlődik előttünk, míg az epika és a dráma formái – szintén a szubjektív dialektika alapján – a költőileg visszatükrözött valóságban a jelenségnek és lényegnek tisztán objektív dialektikáját ábrázolják. Ami az epikában és a drámában teremtett természetként (*natura naturata*) objektív dialektikus mozgalmasságában fejlődik, az a lírában teremtődő természetként (*natura naturans*) előttünk születik meg”. A *natura naturans* fogalmat mágnesként közelítve a szépirodalom, sőt a képzőművészetek különböző jelenségeihez, a szerzőnek, reményei szerint, sikerülni fog – ami őszintén szólva meggyőzően még senkinek sem sikerült – elkülönítenie és összegyűjtenie, esetleg definiálnia a líraiságnak mindazokat a jegyeit, amelyek azt objektíve elkülönítik a művészi visszatükrözés minden más formájától. A marxista esztétika, mint köztudott, a líraelmélet kidolgozásában még csak a kezdeti lépéseket tette meg, tehát Egri Péter, anélkül, hogy új tételeket állítana fel, egyszerűen

Lukács tézisé a tapasztalható tényekkel egybevetve remél hozzájárulni a marxista esztétika továbbgondolásához. Ennél bizonyos vonatkozásaiban eredetibbet és izgalmasabbat is nyújt tanulmánya, bizonyos vonatkozásaiban viszont némi hiányérzettel fejezzük be a rendkívül logikusan és szisztematikusan végigvitt elemzések olvasását.

Ami módszereit illeti, Egri könyvében először is a költészet tartalmi és formai kategóriáit állapítja meg most már a natura naturans tükrözésére jellemző szubjektum-objektum viszonyból levezetve, vagyis definiálja a költői magatartás mibenlétét, az érzelem és a képzelet szerepét, a tér és idő lírai felfogásmódját, a költői képalkotás jellegét és a hangsíkhöz sorolható problémákat. Ezt a vizsgálódási tervet kiegészítendő reprezentánsnak minősített versek elemzése során illusztrálja, sőt igazolni véli („... az egyedi mű tételezésével egyidejűleg uno actu a műfaj és az általánosságban vett művészet is tételezést nyer”, idézi Lukácsot) a líratörténetet segítségül hívva a lukácsi tézist, majd pedig a szorosan vett lírai költészetten kívül álló területeken próbálja megvizsgálni, vajon alkalmas-e a natura naturans tétel a líraiság jegyeinek kiszűrésére, ill. elkülönítésére a tradicionális műfaji meghatározóktól a modern, lírizálódott regényben (J. Joyce) és drámában (O’Neill).

A költői magatartásról szóló fejezetben Egri megállapítja – ezzel értelmezvén Lukács tételét –, hogy azt „olyan belülről kialakított szubjektum-objektum viszony jellemzi, amelyben az ábrázolás, kifejezés közvetlen és voltaképpen tárgya a valóságot átélő költői én maga. . . . a külvilág emberileg fontos üzenetét közvetlenül önmagára vonatkoztatja, s önnön belső világát mintázva a külvilágot fejezi ki.” (21. old.) „Míg az epikában és a drámában a költői én lényegében közvetítő a valóság és az ábrázolás között, a lírában az ábrázolás és kifejezés közvetlen tényezője, alanya és tárgya is egy személyben.” (23. old.) Az általános megfogalmazás után a szerző a költészet történetének egy érdekes jelenségét választja ki konkrét elemzés céljából: Wordsworth időnkénti költői kudarcát éppen azzal magyarázza, hogy bizonyos hírhedt verseiben az alanyi és tárgyi valóság lírai egysége megbomlik (*Lines Written in Early Spring*), „legnagyobb lírai teljesítményeit (*I Wandered Lonely*) pedig a lírai én személyességének és a dologi valóság tárgyszerűségének maradéktalan összemosása” eredményezi.

A lírizálódott regényben a költői szemléletre jellemző szubjektum-objektum viszony (natura naturans) nyilván a költő/író szubjektív világának benyomulásához vezet a regény tradicionálisan objektív szemléleti síkjára, s innen eredeztet Egri három jellemző jelenséget: az ábrázolt tárgyi mozzanatok szubjektív átitatottságát, a szerző és főszereplő közötti távolság nagymérvű lerövidülését és a belső monológ kiterjedt alkalmazását. A belső monológok elemzésével példázza Egri, hogy „az alakoknak a joyce-i ében való elmerítése oly mértékű, hogy Joyce figuráinak tudattartalmait egyenesen összekeveri, s az egyikről való tudását átülteti a másik tudatába” (34. old.), vagyis az objektív distancia szereplő és szerző, valamint szereplő és szereplő között eltűnik. A belső monológok menetét meghatározó szabad asszociációra épülő tudatáram megjelenésének következményeit elemezve igen érdekes összefüggésekre bukkan Joyce korai költői szövegei (*Kamarazene*, XXXVI) és a *Ulysses* legköltőibb, leglírizáltabb passzusai, főleg a Próteusz-epizód között.

Érzékeny elemzések során állapítja meg a szerző, hogy a lírai szemléletmód behatolása a drámában is, mint a lírizálódott regényben, a tradicionális műfaji sajátságok háttérbe szorulásához és a fent leírt három új jelenség felbukkanásához vezet, de a műfaj történeti következmények eltérőek. „Míg Joyce nem művész alakjaival szemben sem tudja megőrizni a kívülállását, O’Neill önéletrajzi alteregójával szemben is képes távolságot tartani” (40. old.), s még a belső monológok érzelmileg legintenzívebb pillanataiban is igyekszik megőrizni bizonyos drámai objektivitást. Vagyis a regény esetében az alkotó szubjektum benyomulása az eredeti műfaji minőség felbomlásához vezet, a drámában viszont a műfaj költői megújulásához.

A következő fejezet a költői érzelemről, a költői érzelem és a születő természet (natura naturans) viszonyáról szól. Ez az a kérdés, amelyet a fejtegetések legproblematisabb pontjának érzünk. „Az érzelmek költői jelentőségét könnyebb adottnak tekinteni, mint meghatározni – írja Egri Péter. – A hagyományos poétikák gyakran egyoldalúan túlbecsülik, a modern törekvések pedig olykor indokolatlanul lebecsülik. Útba alkalmasint a költői magatartás érzelmi következményeinek számbavétele igazít.” (43. old.) Ezzel, úgy tetszik, kitér ennek a központi problémának precíz mérlegelése elől. Természetesen ő is leszögezi, hogy „nincs ugyan költészet érzelem nélkül, de minden művészet antropomorf jellege egyben érzelmi színezetét is biztosítja”, azonban épp ebben a művészi visszatükrözést általános jellegzetességét érintő kérdésben – melyt az a tudományos visszatükrözéstől egyértelműen megkülönbözteti – véleményünk szerint nem sikerült elégséges meggyőző erővel

elválasztania a lírára jellemző szubjektum-objektum viszonyt a drámáétól, az epikáétól, ill. az egyéb művészeti formákétól. Megválaszolatlan problémaként itt jelentkezik legerősebben az alkotói szubjektum érzelmi és gondolati reakciója viszonyának kérdése, s általában a líra gondolati, racionális lehetőségeinek megfogalmazása. Bár az ismertetés korrektsége céljából hangsúlyozom, hogy a tanulmány fő szövege és a jegyzetek is nemegyszer utalnak a valóság ingereire adható intellektuális válasz megfogalmazásának lehetőségére a lírában (pl. „Egy filozófiai költeményben a gondolat nemcsak a vers tárgyaként, hanem szerkezetének (tehát egy formai tartományának) vezérelveként is megjelenhet”, (45. old.) vagy egy későbbi fejezethez csatlakozó jegyzet közlése szerint „... még az angol klasszicista szonett racionális és a romantikus szonett emocionális típusa is azt tanúsítja, hogy a lírai értelem és érzelem – ha típusonként és esetenként más-más módon és mértékben és sikerrel is – egymást kölcsönösen áthatja, hogy a költői érzelem nem határozható meg a költői értelemhez (és a vizuális, auditív érzéki síkhoz) való viszonyának tisztázása nélkül. E fejezet tehát egyben a költői értelem lírai szerepének tárgyalása is” (320. old.). A fejezet azonban sem illusztratív, sem tételesen nem tárgyalja a problémát (feltehetően a szonett, ez a par excellence lírai forma nem is bírná a kérdés boncolásának terhét), de az elemzések során a *natura naturans* fogalom tézisként való használata az alkotói szubjektum érzelmi jelenlétének megállapítására s e jelenlét műfajelméleti következményeinek megkeresésére korlátozódik. Ilyen módon nem elég nyilvánvaló, mennyire haladja meg a *natura naturans*ra hivatkozó tézis, tehát a tanulmány vezérelve a romantikusok költészetkoncepcióját. Kérdésesnek tűnik, vajon sikerült-e továbbjutni a költői alkotás folyamatának és jellegzetességének feltérzésében a romantikus líraelméletek legjobbainál, vajon mennyiben tud többet adni e tanulmány fő tétele és elemzései pl. Coleridge megsejtéseimél, meglehetősen ellentmondásos és heterogén filozófiai alapról kiindul, de igen szuggesztív fejtegetéseimél a költői alkotáslélektanról, az alkotó képzetnek az objektív valósággal való viszonyáról stb. Egri Péter is idézi a jegyzetekben Coleridge híres megfogalmazását, amelyben ő is a *natura naturans* megragadásában látja a művészi alkotás lényegét: „Ha a művész másolja a pusztá természetet, a *natura naturatát*, mily meddő versengés ez! Ha csupán egy adott formából indul ki, amely a Szépség fogalmának feltételezés szerint megfelel, mily üresség, micsoda valószínűtlenség lesz mindig alkotásaiban. . .! Higgyék el nekem, a lényeg, a *natura naturans* kell megragadni, meghódítani, mely köteletet tételez fel a magasabb értelembe vett természet és az emberi lélek között.” (Egri Péternél 267. old.) Hogy ez milyen kevéssé megkülönböztethető Egri Péter kiindulási pontjától, azt mutatja többek között az a tény is, hogy ragyogó vers- és szövegelemzéseimél éppen olyan esetekben a legmeggyőzőbbek és legtöbbet mondóak, ahol a romantikus líraértelmezéssel rokon ízlésből sarjadt művek tárgyalására kerít sort; a szubjektum komplex és intenzív érzelmi reakcióját éri tetten pl. a reneszánsz, a manierista, a barokk és a romantikus szonett elemzése során, viszont tézise – úgy tetszik – alkalmatlannak bizonyul az ettől idegen költészettörténeti áramlatok értékelésére (pl. klasszicizmus, a modernizmus különböző formái). „Az érzelmeknek a költői magatartást lényegesen befolyásoló hatalmát a »*natura naturans*« kategóriája magyarázza. Már a mindennapi életben is megfigyelhető, hogy ha tapasztalati körünkben új jelenség tűnik fel, felbukkanása erős és eleven (pozitív vagy negatív) érzelmekeket vált ki; énünk, miközben az új jelenséget közvetlenül önmagára vonatkoztatva beméri, spontánul tájékozódik, meghatározza a jelenséget önmagához képest, és meghatározza önmagát is a jelenségekhez való viszonyában. E nélkül a mechanizmus nélkül az emberi élet lehetetlen volna” (45. old.) – írja Egri, vagyis egyszerűen a megismerést szükségszerűen kísérő érzelmi reakciókra hívja fel a figyelmet, s hogy az érzelmeke kiemelt fontosságát illusztrálja a költői megismerésben, Egri éppen romantikusokat idéz: Coleridge *Wordsworth*nek a *Lírai balladák* c. kötetben közzétett vállalkozásában programszerűen azt találja, hogy ő „az újdonság varázsát” igyekszik visszaadni a mindennapi jelenségeknek, Shelley pedig kijelenti: „A költészet fellebbenti a fátylat a világ rejtett szépségeiről, és úgy alakítja az ismert tárgyakat, mintha ismeretlenek volnának” – vagyis a költészet a megismerés gyönyörét kínálja szerintük, a valóság megismertetésében vállal szerepet. De hogy ez a szerep mennyiben különbözik a megismerés egyéb formáitól, erre a kérdésre nem találunk itt választ a tanulmányban.

Ezután következik a könyv talán legtöbbet nyújtó fejezete: ragyogó keresztmetszetét adja az angol líra fejlődésének a különböző korok érzelmtípusait reprezentáló szonettek érzékeny elemzését egymás mellé állítva. A reneszánsz (Petrarca, Shakespeare), a manierizmus (Donne), a barokk (Milton), a klasszicizmus (Ayres), a szentimentalizmus (Gray) és a romantika (Wordsworth, E. B. Browning) ízléselemeire, érzelmi magatartásformáira, sőt korszakolási és értelmezési problémáira nézve is

(barokk) frappáns megállapításokat tesz egy-egy szonett sokoldalú funkcionális elemzése során. Egri Péter rendkívül széles körű műveltségét, elméleti tájékozottságát és érzékenységét itt kamatoztathatja leginkább, s a lírára vonatkozó beidegződéseknek itt ad leginkább új perspektívát igen meggyőző festézet- és zenetörténeti párhuzamaival.

A modern regény és a dráma eszközeit vizsgálja ezután, hogy a költői érzelem kifejezésének módozatait és azok műfaj-történeti következményeit tetten érje: a hagyomány és újítás dialektikus viszonyát tudja itt ábrázolni. A következő megtárgyalásra kerülő líraelméleti kategória a költői képzelet. Az epikai, a drámai, ill. a zenei visszatükrözés feltételeit a képzelet szerepét elemezve elkülöníti a sajátágosan lírai visszatükrözéstől, ennek megfelelően megkülönbözteti az epikai, ill. a zenei megfogalmazást inkább provokáló történelmi szituációkat a lírai képzelőerőnek a társadalom öntudatának és lelkiismeretvizsgálatának objektív szintjétől való viszonylagos önállóságától.

A tér és az idő költői ábrázolására megint csak az alkotó szubjektum valóságélményétől való determináltság jellemző, s természetesen szubjektív „torzulást” mutathat a hagyományos dráma és epika tér- és időszemléletéhez képest, bár az objektív tényektől nem függetlenítheti magát annyira, mint a zene. Ezt a kézenfekvő tételt Egri Péter ismét csak egyáltalán nem kézenfekvő és rendkívüli módon inspiráló konkrét elemzésekkel illusztrálja a különböző műnemek történetéből vett példák szellemes és érzékeny elemzésével, s a következmények számbavételével új utak felé lendíti az olvasó gondolatmenetét.

Még két tradicionális líraelméleti kategória meghatározása következik: a költői képalkotás, ill. az auditív elemek szerepeltetésének sajátosságait próbálja a tanulmány a natura naturans tézis felhasználásával újszerűen körülírni; ezen a területen, mely hagyományosan kapcsolódik a líraelméletek bármilyen alapokról induló meghatározásaihoz az esztétikai gondolkodásban, az érdekes részletmegfigyelések és az ismét csak mélyreható elemzések során nem sikerült sok újat felszínre hoznia.

Ez a szűkszavú ismertetés, sajnos, nem tudhatott igazságot szolgáltatni a tanulmány gondolati gazdagságának. Gondolom, nyilvánvaló, hogy csak a lecsupaszított gerincét sikerült megrajzolnom a rendkívül sokfelé ágazó gondolatmenetnek, melynek során az esztétikatörténetnek úgyszólván minden eddig felvetett kérdése és válaszadási próbálkozása kritikai reflexióktól kísérve részletes tárgyalásra kerül. Igen nagy haszonnal fogja forgatni a könyvet minden kutató és irodalomszakos hallgató, aki eligazodni próbál a líraelméletek szövevényében, illetve a költészet bármely tartományában további kutatások felé indul. (Máris gyümölcsöző hasznát bárki tapasztalhatta eddig is, akinek alkalmá adódik angol szakos hallgatókkal verselemzési problémákba gabalyodni.) S végezetül egy egyáltalán nem elhanyagolható elismerő szó illeti Egri Péter ragyogó és klisémentes stílusát, mely a legátütöbben romantikus vers extatikus nyelvezetéhez is képes az elemzés kifejezésbeli árnyaltságával felemelkedni.

Péter Ágnes

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>László Kéry</i> : Des idées, des idéaux, des erreurs dans le système de pensée de D. H. Lawrence. . .	1
<i>Mme Miklós Kretzoi</i> : L'entreprise de Gertrude Stein pour écrire le „Grand Roman Américain” .	10
<i>Zoltán Abádi Nagy</i> : L'attente du Messie et l'avènement ironique dans le roman américain d'aujourd'hui.	20
<i>István Pálffy</i> : La dialectique du vecu et de l'intention dans le drame anglais moderne	30
<i>Sándor Rot</i> : Les oeuvres de J. D. Salinger dans le miroir de la stylistique moderne.	37
<i>Tibor Frank</i> : La politique littéraire du <i>Hungarian Quarterly</i> entre 1936–1944.	55

C o m m u n i c a t i o n s

<i>László Országh</i> : A la mémoire de Miklós Szenczi	66
<i>Mme László Újházy</i> : La satire des oeuvres de Nathanael West.	68
<i>Bálint Rozsnyai</i> : Le roman de langue anglaise aux Indes: le problème de l'identité culturelle . . .	77
<i>Mme Rapp, Annamária Széky</i> : Le „lynching story”	81
<i>Zoltán Szilassy</i> : L'héritage de Stanislavski dans le théâtre aux Etats Unis	86
<i>Enikő Bollobás</i> : Le rôle de la visualité dans les vers libres américains du XX ^e siècle	89

R e v u e s

Trócsányi Miklós: William Golding regényeinek képi valósága (<i>Bálint Rozsnyai</i>)	99
G. Leeming–S. Trussler: The Plays of Arnold Wesker: an Assessment (<i>Péter Szaffkó</i>)	101
Manfred Hardt: Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung (<i>Piroska Kocsány</i>)	102
Studia Metrica et Poetica I–II. (<i>Vilmos Voigt</i>)	105
Jean Bucher: La Situation de Paul Valéry critique (<i>Anna Szabó</i>)	106
Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lírizálódás (<i>Ágnes Péter</i>)	107

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Ласло Кери</i> : Мысли, идеалы, заблуждения в мире идей Д. Х. Лоуренса	1
<i>Крецои Миклошне</i> : Попытка Гертруды Штейн написать „Великий Американский Роман”.	10
<i>Золтан Абади Надь</i> : Ожидание мессии и ироническое „пришествие” в современном американском романе	20
<i>Иштван Палфи</i> : Диалектика переживания и намерения в современной английской драме	30
<i>Шандор Рот</i> : Произведения Дж. Д. Селинджера в зеркале современной стилистики	37
<i>Тибор Франк</i> : Литературная политика <i>Hungarian Quarterly</i> в 1936–1944 годах	55

Сообщения

<i>Ласло Орсаг</i> : Памяти Миклоша Сенци	66
<i>Уйхази Ласлоне</i> : Сатирическая острота произведений Натанаэля Веста	68
<i>Балинт Рожняи</i> : Индийский роман на английском языке; проблема культурной адекватности.	71
<i>Аннамария Секи Ранне</i> : „Lynching story”.	77
<i>Золтан Силашши</i> : Наследие Станиславского в театрах США	86
<i>Энике Боллобаш</i> : Роль визуальности в американском белом стихе XX века.	89

Обозрение

Trócsányi Miklós: William Golding regényeinek képi valósága (<i>Балинт Рожняи</i>)	99
G. Leeming–S. Trussler: The Plays of Arnold Wesker: an Assessment (<i>Петер Сафко</i>)	101
Manfred Hardt: Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung (<i>Пирошка Кочань</i>) . . .	102
Studia Metrica et Poetica I–II. (<i>Вильмош Фокт</i>)	105
Jean Bucher: La Situation de Paul Valéry critique (<i>Анна Сабо</i>)	106
Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lírizálódás (<i>Агнеш Петер</i>)	107

1828–1978

MEGJELENT AZ AKADÉMIAI KÖNYVKIADÁS
150. ÉVÉBEN

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1978. I. 14. Terjedelem: 7 (A/5 ív)

78.5509 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

Tanulmányok

<i>Kéry László</i> : Eszmék, eszmények, tévedések D. H. Lawrence gondolatvilágában	1
<i>Kretzoi Miklósné</i> : Gertrude Stein kísérlete a „Nagy Amerikai Regény” megírására	10
<i>Abádi Nagy Zoltán</i> : Messiásvárás és ironikus „eljövétel” a mai amerikai regényben	20
<i>Pálffy István</i> : Az élmény és szándék dialektikája a modern angol drámában	30
<i>Rot Sándor</i> : J. D. Salinger művei a modern stilsztika fényében	37
<i>Frank Tibor</i> : A <i>Hungarian Quarterly</i> irodalompolitikája 1936–1944	55

Közlemények

<i>Ország László</i> : Emlékezés Szenczi Miklóstra	66
<i>Újházy Lászlóné</i> : Nathanael West műveinek satirikus éle	68
<i>Rozsnyai Bálint</i> : Az angol nyelvű indiai regény: a kulturális azonosság problémája	77
<i>Rappné Székely Annamária</i> : A „lynching story”	81
<i>Szilassy Zoltán</i> : A Sztanyiszlavszkij-örökség az Egyesült Államok színházában	86
<i>Bollobás Enikő</i> : A vizualitás szerepe a XX. századi amerikai szabadversben	89

Szemle

Trócsányi Miklós: William Golding regényeinek képi valósága (<i>Rozsnyai Bálint</i>)	99
G. Leeming - S. Trussler: The Plays of Arnold Wesker: an Assessment (<i>Szaffkó Péter</i>)	101
Manfred Hardt: Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung (<i>Kocsány Pirooska</i>)	102
Studia Metrica et Poetica I - II. (<i>Voigt Vilmos</i>)	105
Jean Bucher: La Situation de Paul Valéry critique (<i>Szabó Anna</i>)	106
Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lírizálódás (<i>Péter Ágnes</i>)	107

Ára: 14,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,— Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015—1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1978

XXIV. ÉVF.

ÁPRILIS – JÚNIUS

2. SZÁM



FILOLOGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

A tanulmányok és közlemények szerzői: Adamik Tamás egyetemi adjunktus, kandidátus; Egri Péter egyetemi docens, az irodalomtudományok doktora; Fried István könyvtáros, kandidátus; Kéry László, a Nagyvilág főszerkesztője, kandidátus; Mészáros István egyetemi docens, kandidátus; Sárközy Péter egyetemi adjunktus; Süpek Ottó egyetemi tanár, kandidátus; Szabics Imre egyetemi adjunktus; Szabó János főiskolai adjunktus; Sziklay László, az MTA Irodalomtudományi Intézetének fősztályvezetője, az irodalomtudományok doktora; Tóth István főiskolai docens.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodnál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 44,— Ft

1 szám ára: 14,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Megjegyzések a hasonlatelmélethez

ADAMK TAMÁS

1.1. A hasonlat meghatározása. A hasonlat az egyik legvitatottabb stíluseszköz. Meghatározása még nem egyértelmű, de nem egyértelmű hovatarozása és funkciója sem. A legelterjedtebb logikai meghatározás szerint „A hasonlat (similitudo) két különböző, de egymással bizonyos pontban érintkező fogalom egymás mellé állítása abból a célból, hogy az egyiket a vele párhuzamba állított másikkal, illetve a kiemelt közös vonással szemléltesse, elképzeltesse, nyomatékosabbá tegye vagy – asszociációk révén – bizonyos hangulatot ébresszen”.¹ Hasonló, bár kissé általánosabb a strukturalista T. Todorov meghatározása: a hasonlat „rapproche divers objets pour mieux évoquer l'un d'eux” vagy: „rapproche deux phénomènes distincts”.² Az előbbinél annyival szegényebb, hogy nem beszél a közös vonás fontosságáról és funkcióját is egysíkúban adja meg. J. Cohen a párhuzamba állított két fogalom közötti egyidejű azonosságot és különbözőséget hangsúlyozza. A különbözőség hangsúlyozása valóban lényeges, az azonosság viszont már vitatható, hiszen a hasonlóság nem azonosság.³ Vigh Árpád ugyancsak kiemeli a két egymás mellé állított fogalom jelenlétét és az egyiknek a másik által történő szemléltetését „de manière quelconque, et cela peut être reconnue, perçue par un interlocuteur”⁴, de éppen ez utóbbi kijelentése miatt meghatározása oly tág, hogy abba valamennyi hasonlóságon alapuló stíluseszköz belefér.

Az említett definíciók közül Szathmári Istváné a legelfogadhatóbb, bár ez sem teljes – a többi még kevésbé –, éspedig azért, mert a közös vonás – az érintkező pont –, a hasonlóság objektíve nem feltétlenül létezik a két párhuzamba állított fogalom között, hanem csak az író vagy költő érzi annak. A költő lelkében van bizonyos hangulati töltéssel is rendelkező jelentéstartalom, s ezt ki akarja fejezni, s keresi azt az eszközt, azt a hasonlót, amellyel maradéktalanul megfogalmazhatja az adott hangulati, érzelmi és logikai információból álló jelentéstartalmat. Tehát mindig a művész szándéka dönti el, hogy egy adott fogalom mellé milyen másik fogalmat állít, nem pedig az első fogalom valódi természete. A költőnek jogában áll olyan fogalmakat egybevetni, amelyek között ténylegesen van valamilyen hasonlóság, de ugyanúgy megteheti azt is, hogy olyan fogalmakat hasonlít össze, amelyek között a valóságban semmiféle közös jegy nincs, a

¹ FÁBIÁN P.–SZATHMÁRI I.–TERESTYÉNI F., *A magyar stilsztika vázlatja*. Budapest, 1958, 113.

² Idézi: J. DUBIS, *Rhétorique générale*. Paris, 1970, 113.

³ J. COHEN, *La comparaison poétique: essai de systématique*. Langages 17 (1968), 44.

⁴ Á. VIGH, *La structure formelle de la comparaison*. (Gévelt disszertáció.) Debrecen, 1971, 5.



hasonlat mégis találó és kifejező, mert megfelel a költő céljainak.⁵ Éppen ebben rejlik a hasonlat ereje és értéke, s emiatt tud hatásos költői eszköz maradni minden kor irodalmában, az antikokéban ugyanúgy, mint napjainkéban.

De van egy formai hiányossága is, nevezetesen elhagyja azt, hogy a két fogalom egymás mellé állítása valamilyen hasonlítást kifejező szóval vagy szókapcsolattal történik. Emiatt a meghatározás túlságosan tág: más, hasonlításon alapuló alakzatokra is vonatkozatható; a példára, a párhuzamra. Az angol szakmunkák meghatározásai a hasonlítás kötőszavainak meglétét a hasonlat (*simile*) *conditio sine qua non*-jának tekintik.⁶

1.2. A hasonlat formailag négy lényeges elemből állhat. Az első a hasonlított, a második a hasonló, a harmadik a közös jegy vagy a hasonlóság alapja, mivel ennek alapján vetjük egybe az első két elemet, s végül a negyedik elem, a hasonlítást formailag kifejező szó, kötőszó, amely arra utal, hogy a két párhuzamba állított fogalom nem azonos, hanem – a hasonlatot alkotó költő szerint – hasonló.

A hasonlított (*res*⁷, *primum comparationis*, *comparé*, *illustrandum*, *tenneur*, *centre subject*) szintaktikailag jobban beleépül a mondatba, mint a hasonló. Általában nem hagyható ki a mondatból a mondat értelmének csorbitása nélkül, a hasonló viszont sok esetben elhagyható, s a mondat – bár gyakran szegényebb jelentéstartalommal – értelmes marad.

A hasonló (*similitudo*, *secundum comparationis*, *véhicule*, *illustrans*, *comparant*, *comparative part*) formailag a hasonlat legerjedelmesebb része. Felépítését és tartalmát egyrészt meghatározza annak az irodalmi műnek a műfaja, amelyben szerepel, másrészt az a funkció, az a cél, amely miatt a költő megalkotta a hasonlatot. E tényezőktől függően terjedelme egy szótól több összetett mondattal kifejezett leírásig terjedhet. Ez a terjedelmi kötetlenség teszi lehetővé a képi ábrázolás különböző módjait, rejtett utalások és asszociációk elhelyezését.

Az összehasonlítás alapja (*tertium comparationis*, *motif*, *base*, *Vergleichsbasis*) igen lényeges eleme a hasonlatnak. A hasonlat hatása erősen függ a *tertium comparationis* milyenségétől, konkrétságától, elvontságától, statikus vagy dinamikus jellegétől vagy éppen megfoghatatlanságától. Előfordul ugyanis, hogy a hasonlítás alapja teljesen nyilvánvaló, de az is, hogy csak hosszas tépelődés eredményeképpen leljük meg, vagy esetleg biztosan meg sem találjuk. A megfogható közös jegyek olykor csak a látszat kedvéért szerepelnek, s mögöttük több olyan, a lényeget takaró közös jegy búvik meg, melynek mivoltával sok esetben csak a szóban forgó mű szerzője lehet tisztában. Ez az oka annak, hogy bizonyos hasonlatokat különféle módon értékelnek a kutatók, egyesek banálisnak mondják, mások újszerűnek, modernnek, drámainak.⁸ Az egyik kutató ugyanis ebben, a másik abban látja a *tertium comparationis*-t, s ez befolyásolja a hasonlat egészének értékelését.

⁵ E tekintetben helyesnek tarthatjuk a *Rhetorica ad Herennium* meghatározását: *Similitudo est oratio traducens ad rem quamquam aliquid ex re dispari simile* (4, 45, 59), mivel hangsúlyozza, hogy különböző dolgok között az *oratio* – vagyis a beszélő – állapít meg bizonyos hasonlóságot, és nem szól arról, hogy e két dolog között a valóságban létezik-e hasonlóság.

⁶ Idézi M. H. McCALL, JR.: *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge, Massachusetts, 1969, VII–VIII.

⁷ QUINTILIANUS, *Inst. or.* VIII 3, 77: *In omni autem parabole aut praecedat similitudo, res sequitur, aut praecedat res et similitudo sequitur.*

⁸ V. PÖSCHL, *Die Dichtkunst Virgils*. Wien, 1964, 115–130.

A hasonlat negyedik eleme – a tudatos hasonlításra utaló kötőszó – két szempontból is lényeges. Jelenléte egyrészt megkülönbözteti a hasonlatot a többi hasonlóságon alapuló stíluseszköztől, a metaforától, a párhuzamtól, az ellentétől, a példától vagy a példabeszédtől. Másrészt nyelvi megformálása minőségi különbséget jelezhet a hasonlat egyes fajai között. Ha hasonlító kötőszó formájában jelentkezik, a legkülönbözőbb típusú hasonlatokban fordulhat elő (*mint, miként – ut, velut*). Ha rámutató szó is kapcsolódik hozzá, akkor általában terjedelmesebb a hasonlat (*ahogy – úgy, ut – sic*). Az így szerkesztett hasonlatokban általában konkrétan meg van nevezve a *tertium comparationis*. Ehhez a típushoz sorolható a középfok mellett álló *mint (quam)* vagy a latinban az ezt helyettesítő ablativus *comparationis*. Abban azonban már ez is eltér az előző típustól, hogy általában rövid hasonlatokban fordul elő. Példáról, párhuzamról van szó, ha a hasonlítást kifejező elemet az *is (etiam)* kötőszó vagy határozószó alkotja (*most – nunc, régen – olim*). Egészen más típusú hasonlat – tulajdonképpen hasonlítás – keletkezik, ha a hasonlítás elemét hasonlítást jelentő ige vagy melléknév fejezi ki: *versenyez valamivel, felülmúl valakit (certare, superare), hasonló valakihez (similis, par), látszik, tűnik valakinek (videtur), vélünk, gondolunk valakit valaminek (putare, aestimare)* stb. Az ilyen típusú hasonlatokból általában hiányzik a hasonlítás alapja, csak a hasonló és a hasonlított közötti viszonyból, a hasonló jellegéből lehet sejteni a közös jegyet, pl. az „Istenhez hasonló a férfi, aki veled szemben ül” (Cat. 51, 1–2) hasonlatban csak sejthetjük, mire gondol a költő: egészében olyan a férfi, mint az isten? Boldog a férfi, mint az istenek az Olümposzon? Halhatatlan a férfi, mint az istenek, mert e boldog állapotban nem gondol az elmúlásra? Szép a férfi, mint az istenek? stb. Ezeket a hasonlatokat egyes kutatók a *tertium comparationis* hiánya miatt elliptikusnak is nevezik.⁹

1.3. A hasonlat funkciója az idők folyamán igen sokat változhatott. Kezdetben a fő funkciója nyilván az volt, hogy magyarázat helyett ábrázoljon. A magyarázat analízáló folyamat, mely feltételezi az absztrakt gondolkodást, a képszerű ábrázolás viszont egyszerűen közli a tényt: szemléltetéssel mutatja be, hogy valaki vagy valami milyen vagy hogyan cselekszik. Ezt a régi, természetes mértékrendszerek léte is igazolja, melyek a mindennapi életben gyakran előforduló távolságokat helyettesítettek, pl. akkora, mint egy láb, mint egy dárda hossza. U. Sprenger – még talán nem eléggé bizonyított – megállapítása szerint az ítéletet kifejező határozószók aránylag késői megjelenése is arra utal, hogy kezdetben szükségszerű jelenség volt a hasonlítás, ha értékelni akarták azt, hogy ki hogyan cselekszik. Az Iliásban például a hős általában úgy rohan, mint az oroszlán, s ez csupán azt jelenti, hogy bátran. Az Iliász nyelvi megfogalmazása, mint ismeretes, ősi megcsontosodott formulákat és újabb keletkezésű kifejezéseket egyaránt tartalmaz. Abban az időben, amikor ezek a rövid hasonlatok keletkeztek, a *bátran* módhatározó még nem létezett, ezért nem szerepel az Iliásban. Ezt sugallja az a tény is, hogy az Odüsszeiában már hatszor is előfordul.¹⁰

A hasonlatoknak ez az értékelő funkciója a későbbiek folyamán is megmaradt, ugyanúgy mint a szemléltető, magyarázó funkció is. E két főfunkcióból alakult ki két

⁹ J. COHEN, *I. m.* 45–46.

¹⁰ U. SPRENGER, *Der Vergleich in der germanischen, grossrussischen und griechischen Heldendichtung*. Lexis III (1952), 1, 146.

további funkció: az ékesítés és a bizonyítás, az argumentáció.¹¹ Az antik retorikák ez utóbbi funkciója miatt a hasonlatot a toposzok közé sorolják.¹² Az idők folyamán ugyanis több olyan állandóan visszatérő, közmondásszerű rövid hasonlat alakult ki, melyek azonos gondolatok, érzések, értékek kifejezésére bármikor felhasználhatók voltak, kezdetben a mindennapi élet köznyelvében, később az irodalmi művekben is. Ezeknek az ún. *loci communes*eknek a sora először a retorikába, majd a retorika térhódításával a költészetbe is bevonult, és az irodalmi tradíció mutatójává vált.¹³

A különböző műfajú irodalmi művekben, az epikában, a drámában és a lírában más és más a hasonlatok funkciója. Az epika a világ megragadásában totalitásra törekszik, s e cél elérésére alkalmazza a hasonlatokat is. Homérosz harci jeleneteket olyan hasonlatokkal szemléltet, amelyek képeiket a békés termelőmunkából veszik, s így az emberi élet egészét, a háborút és a békét egyaránt bemutatja. A tragédiaköltő a tragikum folyamatának megsejtetésére, a tragikus hőst irányító szenvedélyek festésére használ hasonlatokat. A hellénisztikus eposzban előtérbe kerülnek a drámai elemek, s a hasonlatok is a drámaiság kifejezőeszközeivé válnak. A komédia mint kevert műfaj epikus, drámai és lírai funkciók ötvözetéből jön létre, s a hasonlatokat is a legkülönbözőbb funkciók betöltésére alkalmazza. A tanítóköltemény szemléltetés, magyarázat és bizonyítás céljából él a hasonlatok adta lehetőségekkel. De miért szerkesztenek hasonlatokat a lírai költők? Az ókortól kezdve napjainkig sok lírai költőt ismerünk, akiknek költeményeiben hasonlat található. E kérdésre még csak sejtjük a választ, annyit azonban feltételezhetünk, hogy a hasonlatok a költőből indulnak ki, nem pedig a megénekelte tárgyából. Sok esetben ugyanis azonos témák, személyek és tárgyak ihletik meg a költőket, mégis az egyik a milyen? és hol? kérdésre egyszerűen melléknévvel, határozószóval és helyhatározóval válaszol, a másik hasonlattal. A hasonlatban mindig több van a pusztá jelzői, illetve határozói jelentésnél, s talán ez az az információ-többlet, ami a költőt arra készíti, hogy ezeket mellőzve hasonlatokat alkosson. Amikor Petőfi azt a tényt, hogy a Túr folyócska a Tiszába torkollik, a közismert hasonlattal szemlélteti: „a kis Túr siet beléje, / Mint a gyermek anyja kebelére” (*A Tisza*), nyilvánvalóan nem magát a tényt akarta közölni, hiszen ezt hasonlat nélkül is elmondhatta volna, és az egymásba ömlő folyók látványa sem idézi fel szükségszerűen az anya és a gyermek képét. Itt a költő táj iránti szeretete az, ami a leggyengédebb emberi érzellemmel ragyogja be a tájat, s ez készíti arra, hogy a két folyó találkozását a legtermészetesebb, legmélyebb emberi viszonyoknak érezze. A hasonlat itt nemcsak logikai, hanem érzelmi információkat is kifejez. A hasonlatoknak ez a funkciója napjaink költészetében is megtalálható. Ezenkívül a szürrealista költészetben gyakran szerepel az anomália, az abszurdítás kifejezésére.¹⁴

¹¹ QUINTILIANUS, VIII 3, 72 skk.: *Praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines; quarum aliae sunt, quae probationis gratia inter argumenta ponuntur, aliae ad exprimendam rerum imaginem compositae.* Vö. még CICERO *De oratore* III, 205: *duo illa, quae maxime movent, similitudo et exemplum;* az AUCTOR AD HERENNIUM szerint négyféle funkció miatt alkalmazunk hasonlatokat: *Ea sumitur aut ornandi causa, aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi.* (IV 45, 59)

¹² Arisztotelész 28 toposzt sorol fel, köztük a hasonlatot is: *Rhetorica* II 22.

¹³ W. VEIT, *Toposforschung.* Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXXVII (1963), 122.

¹⁴ J. COHEN, *I. m.* 50–51.

A hasonlatok funkciója szoros kapcsolatban van a *tertium comparationis*szal: sok esetben az egyes funkcióknak rejtett *tertium comparationis*ok felelnek meg; de előfordul, hogy egyes hasonlatoknak a *tertium comparationis*tól független, szerkezeti funkciója van; pl. Martialis epigrammáiban.¹⁵

1.4. Ha a hasonlatok hovatarozásának kérdésére akarunk válaszolni, azaz „egyáltalán a szóképek közé tartozik-e, s ha igen, a metaforának egy fokozati formája-e (illetve a metafora összevont, rövidített hasonlat-e)”¹⁶, mindenekelőtt meg kell vizsgálnunk az antik retorikusok és grammatikusok hasonlatfelfogását. Arisztotelész lényegében észreveszi a hasonlat és a metafora közti formális és szemantikai különbséget, megfogalmazásából mégis úgy tűnik, mintha a hasonlatot a metafora egyik „fokozati formájának” tartaná. Rövid összegezésében öt fontos megállapítás különíthető el: 1. A jó hasonlat ugyanolyan hatásos lehet, mint a metafora. 2. A hasonlat metafora. 3. A hasonlat egy kicsit különbözik a metaforától, s ez a különbség a hasonlító kötőszóban van. 4. E különbség miatt azonban kevésbé hatásos, mint a metafora: hosszabb és nem azonosít, nem mondja, hogy ez ugyanaz, mint amaz, ezért értelmünk nem foglalkozik vele behatóbban. 5. Prózában ritkán kell használni, mert mindig hordoz magában valami költőiséget, ugyanúgy, mint a metafora.¹⁷ E megállapításokból kitűnik, hogy Arisztotelész helyesen látta meg a különbséget a hasonlat és a metafora között, de végül is mégsem tartotta annyira döntőnek, hogy a hasonlatot határozottan elkülönítse a metaforától.

Jóllehet Arisztotelész után több görög és latin stilisztá foglalkozik a hasonlattal, mégis Quintilianus az, aki ismét megfogalmazza a hasonlat és a metafora viszonyát. Arisztotelészhez hasonlóan ő is rokon jelenségnek tekinti a hasonlatot és a metaforát, de tőle eltérően a hasonlatot tekinti elsődlegesnek; szerinte ugyanis a metafora összevont hasonlat. A különbség kérdésében véleménye megegyezik Arisztotelészével: a hasonlat csak hasonlít, a metafora azonosít.¹⁸

Az antik retorikák a hasonlatot általában a metafora és a példa mellett tárgyalják. A görög szerzők többnyire a metaforával párosítják, a latinok a történeti példával. A görögök a metafora elsőbbségét hangsúlyozzák, a latinok a hasonlatét.¹⁹ A hasonlatot mint alakzatot a gondolatalakzatok közé sorolják, a metaforát a szóalakzatok közé. E tekintetben sajátos a *Rhetorica ad Herennium* szerzőjének állásfoglalása: teljesen különböző, egymástól független alakzatnak tekinti a metaforát és a hasonlatot, ezért nem egymás után, hanem egymástól teljesen elkülönítve, több más alakzattól elválasztva tárgyalja őket.²⁰

Quintilianus véleménye napjainkig érezteti hatását a stilisztikai irodalomban. Például Wundt szerint kezdetben csak hasonlatok voltak, s ezeknek egy része később

¹⁵ ADAMIK T., *Martialis hasonlatainak funkciója*. Antik Tanulmányok 21 (1974), 47–58.

¹⁶ FÁBIÁN P.–SZATHMÁRI I.–TERESTYÉNI F., *I. m.* 113.

¹⁷ ARISZTOTELÉSZ, *I. m.* 1406 b; 1410 b.

¹⁸ *Inst. or.* VIII 6, 8–9: *in totum autem metaphora brevior est similitudo eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est, cum dico fecisse quid hominem „ut leonem”, translatio, cum dico de homine „leo est”.* Másképp értelmezi e meghatározást VÍGH Á.: *Comparaison et similitude*. Le Français Modern 43 (1975), 214–216.

¹⁹ M. H. McCALL, JR: *op. cit.* 257–258.

²⁰ A metaforát a 4,34-ben, a hasonlatot 4, 45–48-ban írja le. Vö. A. HENRY, *Métonymie et métaphore*. Paris, 1970, 55–83.

metaforává rövidült.²¹ Ch. Bally Quintilianushoz hasonló példával szemlélteti e két fogalom rokonságát.²² Az 1966-ban Moszkvában megjelent költői szótár még szélesebb síkon fogalmazza meg ezt a gondolatot: A hasonlatból származik minden trópus: a paralelizmus, a metafora, a metonímia, a szünekdokhész stb.²³ Az első rendszeres strukturalista stilsztika, a *Rhétorique générale* szerzőkollektívája differenciáltabban fogalmazza meg ezt a gondolatot. A hasonlat fajai között megkülönböztet szünekdokhész és metaforikus hasonlatokat. Szünekdokhész: fényes, mint a nap (a második terminus meghatározza az elsőt); metaforikus: Orcái frissek, mint a rózsák – ebből: arca rózsái (*metafora in praesentia*) v. arcán: két rózsá (*metafora in absentia*), tehát szemünk előtt zsugorodik a hasonlat metaforává.²⁴ Ennek a felfogásnak a gyökerénél az a gondolat húzódik meg, hogy a valóság síkján a metafora elképzelhetetlen; hiába mondja a költő a szeretett leányról, hogy „Te vagy az én Napom”, e kijelentésnek nincs valóságos megfelelője.

Véleményem szerint más a metafora formája, mint a hasonlaté, de sok esetben más a funkciója is. A metafora névátvitellel azonosítja a két fogalmat, s elhallgatja vagy azt az alapot, amelynek tudatos vagy tudatalatti közrehatásával a költő lelkében az azonosítás létrejön – pl. Napom vagy –, vagy a hasonlót – pl. Rohan az idő –, de éppen emiatt a metafora talányosabb is, mint a hasonlat. Egyes esetekben nagy érzelmi intenzitás tanújele: a költő tudatát elárasztó érzelmi hullám bizonyos szempontból elmosza a fogalmak között levő reális különbségeket. Más esetekben viszont formai okok játszanak közre abban, hogy a költő vagy az író metaforát alkalmaz-e vagy hasonlatot. A létige mellett gyakori a metafora, s ennek oka részben abban van, hogy a létige mellett könnyebben megszerkeszthető a metafora, mint a hasonlat. A cselekvést kifejező igék mellett viszont gyakoribb a hasonlat, s ezt azzal magyarázhatjuk, hogy ezekkel az igékkel körülményesebb a metafora használata.²⁵ Olyan példákat is bőven találunk, amelyekben a metafora vagy a hasonlat alkalmazása variációs lehetőséget biztosít a költő számára. Például Martialis, akinek sok apró epigrammából álló életművében a variáció életbevágóan fontos, több epigrammában ugyanazt a képet, szinte ugyanazzal a funkcióval egyszer metafora, máskor hasonlat formájában alkalmazza.²⁶

Ez utóbbi észrevételből nyilvánvaló, hogy van olyan határterület, amelyen a hasonlat és a metafora érintkeznek egymással, ezek úgynevezett átmeneti esetek, pl. Catullus írja egyik barátjának, hogy rábízhatja titkait, s ennek igazolására a következő metaforaszerű hasonlatot hozza: *factum me esse puta Arpocratem* (102. c.), azaz: véld azt, hogy Arpocrates vagyok, a hallgatás istene, (olyan vagyok, mint Arpocrates). E példában a *puta* elem hasonlatra utal, az *esse Arpocratem* metaforára. A *Rhetorica ad*

²¹ W. WUNDT, *Die Sprache*. II. Leipzig, 1915, 586.

²² CH. BALLY, *Traité de stylistique française*. Paris.

²³ A. КВЯТКОВСКИЙ: *Поэтический словарь*. Москва, 1966, 280–282.

²⁴ J. DUBOIS, *I. m* 113–117.

²⁵ HADROVICS L., *A funkcionális magyar mondatlan alapjai*. Budapest, 1969, 54–55.

²⁶ Vö. MARTIALIS, II 43, 13–14; III 39, 1–2; VIII 39, 3–4; IX 22, 11–12; IX 26, 5–6. A legvalószínűbbnek az a nézet tűnik, hogy a hasonlat és a metafora ősidőktől fogva egymástól függetlenül, párhuzamosan létezik a különböző nyelvekben. Ezt az a tény is alátámasztja, hogy egyrészt a fejlettebb népek népköltészetében, másrészt az ún. primitív népek költészetében is gyakori a metafora, pl. az osztják hőseinkben túlburjánzik. Ld. *Osztják hőseinek. I–III*, Budapest, 1944–65.

Herennium a névátvitel címszó alatt tárgyalja az efféle példákat. Martialis a kritizáló szellem erősödését így fogalmazza meg: *iuvenesque senesque et pueri nasum rhinocerotis habent* (I 3, 5–6), vagyis: fiúk, ifjak és öregek egyaránt rinocéroszokkal rendelkeznek. A birtokviszonyról kifejezett metaforát általában a hasonlatok közé sorolják, s a műfordítási irodalomban is hasonlattal adják vissza, pl. Csengery J. így fordítja a fenti metaforát: „fiúk-, ifjak- s öregeknek versenyez orra akár a rinocéroszival”.²⁷ Az ilyen jellegű metaforákat a szakirodalomban rejtett hasonlatnak nevezik (*submerged simile*).²⁸

Szerintem a kategorizáláskor mindig tiszta típusokból kell kiindulni, s természetesen kell tekinteni, hogy vannak átmeneti formák, hiszen így van ez a természetben és a társadalomban egyaránt. Ezért helytelennek tartom, hogy elmozzuk az ilyen átmeneti formák átmeneti jellegét, akár a műfordításban is. Sok hasonlatot ugyanis nem lehet metaforává tömöríteni, s viszont: sok metaforát nem lehet hasonlattá szélesíteni, vagy ha ezt tesszük, önkényesen járunk el.

D. Žváček részletesen tárgyalja ezt a kérdést, és megállapítja, hogy a szépirodalom egyedi hasonlatait nem lehet metaforává zsugorítani, csak azokat a köznyelvi „közhely” hasonlatokat, melyeknek felépítése az „A olyan mint B” formulával adható vissza, pl. „A felhők úgy úsznak, mint a hajók” – „A felhők hajói úsznak”. Vagy: „A szerelem forró, mint a tűz” – „A szerelem tüze” – „Tüzes szerelem”. Ez utóbbi példából az is nyilvánvaló, hogy csak azokat a metaforákat lehet hasonlattá transzformálni, amelyeknek funkciója tömörített hasonlítás.²⁹

Ez utóbbi tény alapján több kutató – a magyar stilisztikai irodalomban Zlinszky³⁰ és az újabb stilisztikák szerzői – határozottan elkülöníti a hasonlatot a szóképektől. Ennek az alapján véve helyes felfogásnak van negatív következménye is: több újabb stilisztika ezen az alapon nem tárgyalja a hasonlatot, s talán azért, mert nem tudja hova helyezni. A már említett érintkezési pontok miatt akkor járunk el helyesen, ha a szóképektől különböző, de hozzájuk kapcsolódó stilisztikai eszköznek tekintjük a hasonlatot, s ezért közvetlenül a szóképek után tárgyaljuk.

1.5. A hasonlat pontosabb körülhatárolása végett, ha röviden is, de érintenünk kell a hasonlathoz közel álló stilisztikai eszközöket, a példát, a párhuzamot, az ellentétet és a tagadást.

A modern stilisztikák általában nem tárgyalják a példát (*exemplum* – παράδειγμα), az ókorban viszont jelentős stílusesszéknek tartották. Arisztotelész a szillogizmushoz kapcsolja, a fő funkcióját a bizonyításban látja.³¹ A *Rhetorica ad Herennium* szerint a példa valamely megtörtént esetnek vagy mondásnak névhez kötött említése. Ugyanolyan céllal használjuk, mint a hasonlatot, azaz díszesebbé, nyilvánvalóbbá, szavahihetőbbé teszi a beszédet.³² Cicero szerint a példa kijelentésünket valamilyen tekintéllyel vagy megtör-

²⁷ Marcus Valerius Martialis epigrammáinak tizennégy könyve. Budapest, 1942, 55.

²⁸ *Encyclopaedia of poetry and poetics*, ed. by A. PREMINGER. Princeton, New Jersey, 1965, 767.

²⁹ D. ŽVÁČEK: *О двух трансформационных линиях конденсации сравнений*. In: Zur grammatischen und lexikalischen Struktur der slavischen Gegenwartssprachen. Halle (Saale), 1968, 35–51.

³⁰ ZLINSZKY A., *Szily-Emlékkönyv*. Budapest, 1918, 98.

³¹ ARISZTOTELÉSZ, *I. m.* 1393 a 20 skk.

³² IV 49, 62.

tént esettel erősíti meg. Hatását a hasonlatéval helyezi egy sorba.³³ Quintilianus is kiemeli, hogy az exemplum tekintélyt kölcsönöz állításainknak, és ő is a hasonlathoz közelíti.³⁴ Lényegileg ugyanez a véleménye a többi régi grammatikusnak is: az exemplum közel áll a hasonlathoz, és funkciója az argumentációban van.

Formailag, azaz a nyelvi eszközök síkján, a példa határozottan elkülöníthető a hasonlattól, funkciójában már nehezebben. Propertius például mintegy 50 hasonlatot és 50 példát alkalmaz, s hogy az egyik helyen miért hasonlatot használt, a másikon miért példát, többnyire variációs okokból magyarázható, hiszen olykor a hasonlat is példa funkcióját tölti be. A hasonlat a hasonlítás alapja és kötőszava révén különböztethető meg a példától, a példa esetében viszont a szerzők gyakran megemlítik, hogy „példát hoznak”.³⁵

A paralelizmusnak, az ellentétnek és a tagadásnak nagy szerepe van a hasonlatok felépítésében. A párhuzamos szerkesztéssel alkotott hasonlítást egyes kutatók *comparatio paratactica* néven nevezik.³⁶ Két egymás mellé rendelt, párhuzamos szerkesztésű mondat alkotja a hasonlót és a hasonlítottat, a hasonlítás tényére utaló kötőszó v. szókapcsolat viszont nincs kifejezve. Az ellentét és a tagadás alapján szerkesztett hasonlatok az antikvitásban közismertek voltak. Az Auctor ad Herennium külön csoportba sorolja azokat a hasonlatokat, amelyeket *per contrarium*, és amelyeket *per negationem* kell szerkeszteni.³⁷ A párhuzam, az ellentét, a tagadás a hasonlattól független stílusz eszközök ugyan, de igen jól érvényesülnek a hasonlat keretében.

2.1 A hasonlatok tipológiája. Már több mint 2000 év óta fáradoznak a kutatók azon, hogy feltárják a hasonlatok különböző típusait. Arisztotelész a hasonlattal kapcsolatban két terminust használ, s ezek egy-egy hasonlattípust jelölnek. A *παραβολή* elnevezés a hosszabb vagy nagy hasonlatot jeleníti meg,³⁸ az *εἰκὼν* terminus a rövid hasonlatot.³⁹ Az Auctor ad Herennium már ötféle hasonlatfajt különböztet meg, igaz, nem azonos alapon. Külön érdekessége, hogy az egyes hasonlattípusokat pontosan körülhatárolt funkciókhoz kapcsolja. Az ellentét alapuló hasonlatot díszítés céljából, a tagadáson alapuló bizonyítékként, a rövid hasonlatot a jobb érthetőség kedvéért, magyarázatképpen, az egybevetésen alapuló nagy hasonlatot szemléltetés céljából alkalmazza.⁴⁰ A *similitudo*tól külön, az exemplum után, tárgyalja az *imagót*, amelyen, ahogy ez a meghatározásából és példáiból kitűnik, szintén hasonlatot ért. Véleményem szerint az *imago* szabályos hasonlat, hiszen formailag határozottan elkülöníthető benne a hasonlatnak minden lényeges eleme: a hasonlított, a hasonlító, a hasonlóság alapja és a kötőszó. Annál is inkább különös a *similitudo* elkülönítése az *imagótól*, mivel a *similitudo* harmadik fajaként említett *per brevitatem* hasonlat lényegében azonos az *imagóval*. Ez a

³³ *De inventione* I 49.

³⁴ *Inst. or.* V 11, 1–44.

³⁵ Vö. PROPERTIUS, III 11, 8: *tu nunc exemplo disce timere meo*.

³⁶ H. J. JOHANSEN, *Some features of sentence-structure in Aeschylus' Suppliants*. *Classica et Mediaevalia* 1954, 1–59.

³⁷ IV 46, 59.

³⁸ *I. m.* 1339 b 4 skk.

³⁹ *I. m.* 1406 b 20 skk.

⁴⁰ IV 59–62; Cp. QUINTILIANUS 5, 11, 24; CICERO *De inv.* 1, 30, 49. Vö. R. BERTEAU, *A propos des variétés de similitudo dans la Rhétorique à Hérennius*. *Latomus* 36 (1977), 471–474.

kettősség valószínűleg onnan adódik, hogy a retorika szerzője érezte, hogy a *per brevitatem* és *per collationem* hasonlat ugyanannak a kategóriának két faja, de mivel a görög retorikák kétféle elnevezést alkalmaztak, ő is ennek megfelelően két terminust használt.

Az antik retorikusok bizonytalan megfogalmazásaiból érdekes következtetés vonható le: amikor azt fejtegették, hogy a hasonlat metafora (Arisztotelész), illetve a metafora összevont hasonlat (Quintilianus), mindig a rövid, egyszerű hasonlatra gondoltak; pontosabban, *παροβολή*-val és ennek latin megfelelőjével, a *collatio*-val kapcsolatban nem beszélnek a metafora rokonításáról. Ez az észrevétel azért fontos, mert éppen ezeket a hasonlatokat nem lehet metaforává szűkíteni. Ezt ők is érezték, és ha hallgatólagosan is, feltehetőleg a metaforától független, önálló stiluseszköznek tartották.

2.2 A modern stilisztikák hasonlatfelosztása alig gazdagabb az antikokénál. A már idézett magyar stilisztika megkülönböztet köznyelvi és költői hasonlatokat, s ez utóbbin belül szemléleti és érzelmi jellegűeket. Műfaji szempontból különbséget tesz az epikai és a lírai hasonlat között, és a forma tekintetében megemlíti, hogy vannak halmozott hasonlatok meg ún. fürtös hasonlatok is, s ez utóbbi több hasonlat bonyolult kombinációjából jön létre.⁴¹ E. Riesel stilisztikája nagyjából ugyanilyen felosztást ad. A különbség csak abban van, hogy a struktúra szempontjából két típust állapít meg, az egyszerű és a bővített hasonlatot, azaz már az antikoknál is ismert rövid és nagy hasonlatot, a rövid hasonlatot német terminussal *Vergleich*-nek, a nagyhasonlatot *Gleichnis*-nek nevezi;⁴² tehát az ókoriaknál megfigyelt terminusbeli kettősség is átöröklődött. Ezek a felosztások, bár helyes – funkcionális és formai – alapon történtek, túlságosan általánosak és szegényesek. Több szempontot nyújtanak az egyes költők hasonlattechnikájával foglalkozó tanulmányok. M. H. McCall, angol szakmunkákra hivatkozva, formailag a hasonlatok két típusát különbözteti meg: a) a hasonlított és a hasonló egyaránt részletesen kidolgozott, és a *just as ... so ...* formában jelentkezik; b) vagy csak a hasonlított kidolgozott, vagy csak a hasonló; formája: alany, állítmány *like/as* és a részletezett hasonló; illetve a részletezett hasonlított *like/as*, egy névszó.⁴³

Pecz Vilmos, a görög tragikusok képeivel és hasonlataival foglalkozva, tartalmilag osztályozza a hasonlatokat, azaz milyen témakörből veszi a költő a hasonlatokat, s ezek mit árulnak el koráról.⁴⁴ S. G. Owen Ovidius hasonlatairól írt dolgozatában a formai oldalt helyezi előtérbe, és az egyszerűtől a bonyolultabb felé haladva ötféle hasonlatot különböztet meg: 1. egy-két szóból álló rövid, 2. középfokkal kifejezett egyenlőtlen, 3. teljes, de nem részletezett, 4. részletesen kidolgozott ún. nagy vagy homéroszi hasonlatot, 5. és halmozott hasonlatokat.⁴⁵ J. Svennung, Catullus hasonlatait tárgyalva, Owenéhez hasonló felosztást ad formailag, azzal a különbséggel, hogy a bonyolulttól halad az egyszerűbb felé. Tartalmilag is vizsgálja a hasonlatokat, s ezt egybekapcsolja az eredet

⁴¹ FÁBIÁN P.–SZATHMÁRI I.–TERESTYÉNYI F., *I. m.* 113–118.

⁴² E. RIESEL, *Stilistik der deutschen Sprache*. Moskau, 1963, 167.

⁴³ M. H. McCALL: *Op. cit.* VIII.

⁴⁴ PECZ V., *Aeschylus és Sophokles tropusainak rendszeres tárgyalása*. NyK 14 (1878), 95–165. *Euripidés tropusai összehasonlítva Aeschylus és Sophocles tropusaival*. Budapest, 1881. Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből X. 6. sz.

⁴⁵ S. G. OWEN, *Ovid's use of the simile*. *Classical Review* XLV (1931), 97–106.

problémáival.⁴⁶ F. Schneider Horatius hasonlatait három szempontból vizsgálja a tartalom, a funkció és a forma szempontjából.⁴⁷

A legújabb kutatásban a struktúra és a funkció vizsgálata áll előtérben. H. Johansen, Aiszkhülosz mondatstruktúráját elemezve, megállapítja, hogy Aiszkhülosz tragédiáiban gyakori jelenség az ún. parataktikus hasonlítás (*Comparatio paratactica*), és feltárja felépítését.⁴⁸ Ez a típus kissé közel áll ahhoz a hasonlaltípushoz, amelyet az Auctor ad Herennium *per collationem* szerkesztésűnek nevez. O. Smith, folytatva Johansen kutatásait, kimutatja, hogy Aiszkhülosz hasonlataiban gyakori jelenség az ún. *fusio*, az illustralandum és az illustrans közötti határozott különbség eltűnése, a kettő egybeolvadása. A *fusio* két irányú lehet: vagy az illustrans szavai kerülnek át a szövegösszefüggésbe, vagy az illustralandum szavai az illustransba.⁴⁹ Említésre méltó, hogy ezt a jelenséget, már az Auctor ad Herennium is észrevette, sőt a jó hasonlat egyik fontos követelményének tekinti.⁵⁰ Smith e jelenség okát a drámai stílus sajátosságában látja: a dráma annyira a cselekményre koncentrálnak, hogy nem engedi meg a főcselekménytől való elkalandozást, még hasonlatban sem.

Fontos szempontokat találunk a hasonlatok formai osztályozásához D. S. Worthnek az orosz krónikák hasonlatait tárgyaló tanulmányában. A szerző a rövid hasonlatok struktúrájára vonatkozólag ad értékes szempontokat a felosztáshoz.⁵¹

Vígh Á. Worth-hoz hasonlóan formális alapon osztja fel a hasonlatokat. Fő törekvése, hogy valamennyi hasonlaltípus formális struktúráját feltárja. Meghatározza az egyes hasonlatok mondatban betöltött helyét is. Felosztása azonban túlságosan részletes, ti. több mint 6000 hasonlatféleséget különböztet meg, pedig még nincs is tekintettel az összetett, a halmazott és az ún. fűrtös hasonlatok struktúrájára.⁵² Felosztásának használhatósága tehát két szempontból jelenthet problémát: a túlságosan aprólékos felosztást bizonyos elvek alapján redukálni kellene ahhoz, hogy igazán használható legyen, másrészt ki kellene bővíteni ahhoz, hogy a költői és prózai művekben előforduló valamennyi hasonlaltípust magában foglalja. Ettől eltekintve felosztása figyelemre méltó, az első olyan felosztás, mely elvileg teljességre törekszik, és felhasználja a strukturalista módszer legújabb eredményeit. Feltétlenül javára válna, ha több eltérő műfajú költői életmű hasonlatait kísérelnénk meg ennek alapján osztályozni.

⁴⁶ J. SVENNUNG, *Catulls Bildersprache*. Uppsala, 1945.

⁴⁷ F. SCHNEIDER, *Gleichnisse und Bilder bei Horaz*. Nürnberg, 1914, 31–32.

⁴⁸ H. J. JOHANSEN, *I. m.*

⁴⁹ O. SMITH, *Some observations of the structure of imagery in Aeschylus*. *Classica et Mediaevalia* XXVI (1965), 10–72.

⁵⁰ Idézett példájából az is kitűnik, hogy jobban észrevette a *fusio* lényegét, mint O. Smith: „*Ita ut hirundines aestivo tempore praesto sunt, frigore pulsae recedunt*”, *ex eadem similitudine nunc per translationem verba sumimus*: „*item falsi amici sereno vitae tempore praesto sunt; simul atque hiemem fortunae viderunt, devolant omnes*” IV 48, 61. A fúziót tartalmazó mondat úgy indul, mintha hasonlat lenne, de metaforával folytatódik: *per translationem* kerülnek át a hasonló szavai a hasonlítottba. A fúziós hasonlat a hasonlat és a metafora vegyítéséből jön létre: a hamis barátok elrepülnek – *falsi amici devolant*.

⁵¹ D. S. WORTH, *Zur Struktur des Vergleiches in der Galizisch-Volchynischen Chronik*. *Zeitschrift für slawische Philologie* XXX (1962), 74–86.

⁵² VÍGH Á., *I. m.*

Végül feltétlenül meg kell említenünk még egy felosztást, mivel teljesen újszerű, eddig figyelembe nem vett alapon, szemantikai szempontból osztja fel a hasonlatokat. J. Cohen szerint nyelvészetileg a hasonlat „est l'énontiation d'un sème commun à deux lexèmes différents”.⁵³ E meghatározásból következik a hasonlat általános képlete: „A est B comme C”, azaz a B állítmánya az A-nak (hasonlított) és a C-nek (hasonló). A képletből kiindulva négyféle hasonlattípust különböztet meg: 1. Ha e három elem közül az egyik hiányzik, elliptikus hasonlat, pl. A föld kerek, mint . . . ; 2. Amikor az azonosság hiányzik két-két elem között (a szemantikai összeférhetetlenség), pl. A föld forog, mint egy narancs (a narancsnak nem jellemzője a forgás); 3. Ha a különbség hiányzik két elem között (szemantikai redundancia, tautológia), pl. A föld kerek, mint a föld; 4. Végül az ún. külső redundancia esete, amikor a hasonlított ismertebb, mint a hasonló, s ezért a hasonló nem tölti be ismertető, illusztráló funkcióját, pl. A narancs kerek, mint a föld. A szerző hangsúlyozza, hogy a költészet antipróza, azaz ami illogikusnak tűnhetik a prózában, logikus lehet a költészetben. Éppen ezért a költői művekben az anomáliát és abszurditást tükröző hasonlatok lehetnek igazán hatásosak. „A föld kerek, mint a citrom” normálhasonlat nem fejez ki anomáliát, mivel a hasonló ismertebb, mint a hasonlított, tehát a hasonlat betölti szemléltető, ismeretadó funkcióját. Prózában, tudományos szövegben csak ilyen hasonlatoknak van értelmük. A hagyományos költészetben ez a hasonlattípus terjedt el, s fő funkciója abban állt, hogy átvigye a hasonlítottra a hasonló költőiségét, szépségét vagy egyéb más tulajdonságát. E hasonlatfelfogás gyöngesége, hogy a XX. századi szürrealista költészet alapján jött létre, s csak azt tekinti költészetnek.

2.3. A fenti részeredmények és felosztások alapján úgy tűnik, hogy a hasonlatkutatástól újabb eredményeket akkor várhatunk, ha az osztályozást négyféle szempontból végezzük el: a struktúra (forma), a funkció, a tartalom és az eredetiség szempontjából. E négyféle szempontot azonban nem egymástól függetlenül és nem azonos mértékben kell érvényesítenünk. Elsődleges fontosságú a forma és a funkció vizsgálata, annak feltárása, hogy bizonyos hasonlatformák milyen funkciókkal szerepelnek az adott műben. Az ilyen elemzés választ ad arra a fontos kérdésre is, miben tér el a vizsgált költő hasonlattechnikája más költők hasonlataalkotó művészetétől.

A hasonlatok formális felosztását akkor tekinthetjük teljesnek, ha valamennyi műfaj valamennyi jellemző hasonlattípusát magában foglalja. A fenti szerzők közül egyik sem ad ilyen hasonlattipológiát, s ez azzal magyarázható, hogy azokat a hasonlattípusokat taglalták, amelyek a vizsgált műben előfordultak. Ha azonban a fenti kutatók részeredményeit összegezzük, kiegészítjük és megfelelő szempontok alapján sorrendbe állítjuk, olyan tipológiát kaphatunk, mely nem elnagyolt, de nem is túlságosan részletezett, ezért alkalmas arra, hogy aránylag áttekinthetően valamennyi műfaj legfőbb hasonlattípusait felöljele.

Az általam elfogadott tipológia kiindulópontját Worth felosztása alkotja, mivel a rövid hasonlatoknak szintaktikailag jól megalapozott, bár kissé hiányos felosztását adja.⁵⁴ A hasonlatokat a signans oldaláról megközelítve két nagy csoportra osztja: szóhasonlatokra és mondathasonlatokra. Az általa vizsgált anyagban mondathasonlat alig fordult elő, ezért részletesen csak a szóhasonlatok különböző fajait állapítja meg.

⁵³ J. COHEN, *I. m.* 44.

⁵⁴ D. S. WORTH, *I. m.*

A szóhasonlatban egy szót a másikhoz hasonlítunk, s aszerint hogy a szóhasonlat milyen szintaktikai funkciót tölt be a mondatban, lehet direkt vagy indirekt. A direkt szóhasonlat közvetlenül hasonlítja össze a hasonlítottat a hasonlóval vagy a létige, vagy a „hasonló” melléknév, vagy valamely hasonlítást kifejező ige segítségével. A direkt hasonlatot tartalmazó mondat csak azért szerepel, hogy a hasonlítást kifejezze; jellege statikus, prózai; funkciója logikai, pl. *grex tuus Iliaco poterat certare cinaedo* (Mart. II. 43, 13). Mint a példából is nyilvánvaló, az ilyen hasonlatok elhallgatják a hasonlat alapját, de ez különösebb problémát nem jelent, mivel a hasonló általában annyira közismert típust képvisel, hogy csak meg kell említeni, s máris nyilvánvaló a közös jegy is. Előfordul azonban az is, különösen az ún. összetett hasonlatokban, hogy a költő a hasonlítottat több hasonlóval veti egybe, és határozottan megmondja, hogy melyikhez milyen szempontból hasonlítja, pl. *Pietate fratres Curvios licet vincas, / quiete Nervas, comitate Rusones, / probitate Macros, aequitate Mauricos, / oratione Regulos, iocia Paulos* (Mart. V 28, 3–5). Az ilyen hasonlatokban a hasonlított a mondat alanya, a hasonló pedig a mondat állítmányának névszói része, vagy tárgya, vagy határozója. Ha a hasonlítást hordozó szavakat kihagyjuk a mondatból, a mondat megszűnik létezni, vagy értelmetlenné válik, pl. *Torquatus . . . sit suo similis patri Manlio* (Cat. 61, 221–22).

Az indirekt szóhasonlatokban a hasonlítottat ige vagy melléknév segítségével hasonlítjuk a hasonlóhoz, vagyis a hasonlat alapja itt már kifejezésre jut éppen az ige vagy a melléknév formájában. A mondat jelentése szempontjából nem a hasonlítás az elsődleges, hanem az igei vagy a melléknévi állítmány, pl. a „Szép vagy, mint a rózsza” hasonlatban nyilván az a fontos, hogy az illető szép, nem pedig az, hogy a rózsához hasonló. Ezt az is mutatja, hogy a mondatban kihagyhatók a hasonlítást hordozó szavak, anélkül, hogy az értelmetlenné válna, tehát a hasonlítás nem azonosul a mondattal, mint a direkt szóhasonlat, pl. *Szép vagy, mint a rózsza – Szép vagy; Fines mus populatur et colono / tamquam sus Calydonius timetur – Fines mus populatur et colono timetur* (Mart. XI 18, 17–18).

Az indirekt melléknévi szóhasonlat kifejezheti a hasonlóság egyenlő vagy egyenlőtlen fokát. Egyenlőség esetén a melléknév alapfokban áll, pl. *uxor in thalamo tibi est / ore floridulo nitens, / alba parthenice velut / luteumve papaver* (Cat. 61, 192–95). Egyenlőtlen hasonlításakor a melléknév középfokban áll: *sic ad Lethaeas, nisi Nestore senior, undas / non eas* (Mart. VII. 96, 7–8). Worth anyagában nem szerepelt egyenlőtlen hasonlítás, így ezt a típust nem is helyezte el rendszerében. Én a középfokú melléknévvel kifejezett egyenlőtlen hasonlítást az indirekt hasonlatok közé sorolom, hiszen ha kihagyjuk a mondatból a hasonlítás elemeit, a mondat értelmes marad, s jelentése is megközelítően ugyanaz lesz, pl. *Sic ad Lethaeas, nisi sero, undas non eat; Szébb vagy, mint a rózsza – Szép vagy.*

Előfordul, hogy a direkt szóhasonlatot a költő indirekt szóhasonlattá zsugorítja: a hasonlítást kifejező melléknévekből, illetve igékből melléknévi és melléknévi igeneves szerkezetet alkot, s azt mondatrészként egy másik mondatba helyezi, pl. *Iliaco similem puerum, Faustine, ministro / lusca Lycoris amat* (Mart. III 39, 1–2).

Az alapfokú melléknévi szóhasonlat meglehetősen ritkán szerepel a latin költőknél.

Az igei szóhasonlatokat két csoportra oszthatjuk: centrális vagy perifériás hasonlatokra. A centrális igei hasonlatokban a hasonlított alany- vagy tárgyesetben áll, pl. *nec quasi nupta dabis sed quasi mater anus* (Mart. XI 23, 14); *sic illas quasi filios Thyestae / in*

partes lacerat secatque mille (Mart. XI 31, 1–3). A perifériás igei hasonlatban a hasonlítót kifejező névszó valamilyen határozós esetben áll, pl. Hosszú kezével, mint lándzsával, védekezett; ez a hasonlatfaj is meglehetősen ritkán fordul elő a latin költészetben.

Az indirekt szóhasonlatok három szempontból is különböznek a direkttektől: a) a hasonlított állhat alany-, tárgy- vagy valamely határozó esetében, b) mindig van kötőszavuk, c) mindig kifejezik a közös jegyet.

A szóhasonlatokkal kapcsolatban érdemes még megjegyezni, hogy bár szóhasonlatnak mondjuk, ez sok esetben szócsoportot, szókapcsolatot is jelent, azaz a szóhasonlatban egybevehetünk szót szóval, szót szókapcsolattal, szókapcsolatot szókapcsolattal, és szókapcsolatot szóval. A hasonló gyakrabban áll szókapcsolatból, mint a hasonlított, s ez természetes, hiszen a hasonlónak jobban körülhatároltnak kell lennie, mint a hasonlítottnak.

Worth hasonlattipológiája a mondathasonlatokról csak annyit mond, hogy egy szituációt egy másikhoz hasonlítanak, s ezt formailag két mondattal fejezik ki, az egyik hozza a hasonlítót, a másik a hasonlót. Kétségtelen, hogy ez a mondathasonlat-típus is létezik, de nem a leggyakoribb. Elterjedtebb az olyan mondathasonlat, amely szóhasonlatból indul ki, s azáltal válik mondathasonlattá, hogy a hasonlót hordozó szót vagy szókapcsolatot még egy mellékmondattal határozottabbá teszi, pl. *qui illius culpa cecidit velut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratro est* (Cat. 11, 22–24). Ebben a hasonlatban, ha a költő megáll az *ultimi flos*-nál, szóhasonlat keletkezik, de tovább ment, mert pontosabban meg akarta határozni, milyen út menti virágról van szó, s így mondathasonlat jött létre. Az ilyen szó-mondathasonlatban a hasonlónak nincs külön állítmánya, a hasonlított állítmánya a hasonlóra is vonatkozik.

Igazi mondathasonlattal van dolgunk, amikor a hasonlónak külön állítmánya is van, azaz a főmondat alkotja a hasonlítót, a mellékmondat a hasonlót, pl. *Namque Vinia Manlio, / qualis Idalium colens / venit ad Phrygium Venus / iudicem, bona cum bona / nubet alite virgo* (Cat. 61, 16–20); vö. még *Numquam dicis have sed reddis, Naevole, semper, / quod prior et corvus dicere saepe solet* (Mart. III 95, 1–2). Mint a példákban is nyilvánvaló, a szó-mondat- és a mondathasonlat egyaránt kezdődhet sor elején és sor közben. De a mondathasonlat létrejöhet két külön mondat formájában is. Hogy a második mondat a hasonlót tartalmazza, arra a *sic* módhatározós szó utal, pl. *Mollis erat facilisque viris Poeantius heros: / volnera sic Paridis dicitur ulti Venus* (Mart. II 84, 1–2).

Összetettmondat-hasonlat akkor keletkezik, ha a hasonlót tartalmazó rész több mellékmondatból áll. Ez az ún. homéroszi hasonlat. Az ilyen hasonlat többnyire sor elején kezdődik és sor végén fejeződik be. Sokszor oly nagy terjedelmű, hogy elszakadva a szövegösszefüggéstől külön leírásá terebélyesedik. Ezt a költő is érzi, ezért a hasonló része után még egyszer megismétli a hasonlítót, ezzel jelezve, hogy visszakanyarodik a szövegösszefüggéshez, pl. *regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / incessit magna iuvenum stipante caterva. / Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secuatae / hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram / fert umero gradiensque deas supereminet omnis / (Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus): / talis erat Dido, talem se laeta ferebat / per medios instans operi regnisque futuris* (Verg. *Aen.* I 496–504).

2.4 A fenti alaptípusok kifejezőerejét a költők és írók különböző formai variációkkal emelik. Egyik legfontosabb ilyen eljárás a halmozás, mely kétféle lehet. Ha a költő

csak a hasonlót halmozza, vagyis egy hasonlítottat több hasonlóval szemléltet, összetett hasonlatról beszélhetünk; ha a hasonlítottat és a hasonlót egyaránt halmozza, azaz több hasonlatot alkalmaz egymás után, hasonlathalmozás jön létre, pl. (összetett): *iam clamor centumque viri densumque corona / volgus et infanti Iulia tecta placent. / Acris equi suboles magno sic pulvere gaudet / sic vitulus molli proelia fronte cupit* (Mart. VI 38, 7–10); (halmozott): *sit vultus tibi levior licebit / tritis litoris aridi lapillis, / sit moro coma nigrior caduco, / vincas mollitia tremante plumas / aut massam modo lactis alligati, / et talis tumor excitet papillas / qualis cruda viro puella servat, / tu nobis, Clyte, iam senex videris* (Mart. VIII 64, 5–12).

A fokozásnak különös és ritkán előforduló formája az, amikor a költő egy hasonlatot egy másikkal szemléltet, hasonlatból hasonlatot fakaszt. Az így létrejött hasonlatéptéményt fürtös hasonlatnak nevezik a stilisztikák, pl. *sed tibi tantus inest veteris respectus amici, / carior ut mea sit quam tua fama tibi. / Sic Maro nec Calabri temptavit carmina Flacci, / Pindaricos nosset cum superare modos, / et Varro cessit Romani laude cothurni, / cum posset tragico fortius ore loqui* (VIII 18, 3–7).⁵⁵

⁵⁵ A magyar irodalomban bonyolult fürtös hasonlatokat a Nyugatosok, Tóth Árpád és Babits Mihály írtak, vö. KARDOS L., *Tóth Árpád*. Budapest, 1955, 108–114; J. SOLTÉSZ K., *Babits Mihály költői nyelve*. Budapest, 1965, 268–269.

Az ófrancia történeti ének

SÜPEK OTTÓ

A francia irodalom első, nemzeti nyelvű alkotási egysége, azaz a hitvalló szüzek vértanúságának költészete a korabeli latin irodalomnak, s különösen az epikus műveknek, és talán még a germán hősi énekeknek hatására már kikristályosította azt az eszmeiséget, s birtokba vette azokat a prozódiai eszközöket is, amelyek az új műfajnak: a nemzeti epikának lehetőségét tartalmazták; tehát mindenekelőtt átvette azt a szerkesztési elvet, amely időrendbe szedi és kitérők indáztatásával díszíti a történet; azután alkotó elemmé tette az ellentétes fogalmaknak azt a tulajdonságát, hogy a mű relatív egyensúlyát biztosítják,¹ továbbá azt a érzelmi nyersséget és őszinteséget is, amely például a harci erőt egészen a híres epikai kardvágás lehetőségéig fokozza majd, vagyis addig, hogy a hős egyetlen csapással szeli ketté páncélozott ellenségét, ennek lovát, s kardja ezek után félig még a földbe is beléáll; s különös becsben tartotta azt a csodás égi segítséget, a „seregek urának” azt a kegyelmét, amely előbb a harcban erősíti meg a keresztény hitért küzdő bajnokot, később, halála után pedig lelkét viszi fel a mennyekbe, hogy ott csillagfényű angyallá váljon; más szóval, ez a kezdeti költészet már birtokolja mindazt a költői fogást és művességet, amely lehetővé tette, hogy a XI. század második felében, minden különösebb epikai hagyomány nélkül is felzengjen az a hatalmas lovagi irodalom, amely a bibliai királyok és antik cézárok történetének ígézetében, s emberfelettivé magasodó hőseivel kissé mintegy az ókori pogány isteneket és félisteneket is helyettesítve és visszaszorítva, s ezáltal az égi messzeségben lakozó keresztény Istenhez vezető utat kevésbé elvonttá téve, azaz közelebbé hozva, a következő két évszázad folyamán s Franciaország északi tartományaiban, sőt, kezdetben talán még inkább nyugati, északnyugati peremvidékén nemcsak a francia feudalizmus központi problémáját, vagyis az egyház, a királyság és a főurak egymás közötti harcának lengőmozgását jelenítette meg új műfajban: a verses eposzban, a több ezer soros, asszonáncos, majd később rimes történeti énekekben, a „chanson de geste”-ekben, hanem a nyilvánvaló ideológiai rokonság alapján behálózta szinte egész Európát, különféle tartalmi, stilisztikai és nyelvi változatban; felhangzott provanszálul, spanyolul, olaszul, németül, az északi nyelveken s angolul, sőt talán még magyarul is.²

¹ Vö. A. J. GUREVICS: *A középkori ember vilásképe*. Budapest, 1974, Kossuth Könyvkiadó, 12, passim.

² KOROMPAY KLÁRA: *Középkori neveink és a Roland-ének*. Budapest, 1975, Bölcsészdoktori értekezés, kézirat I–XXXV és 1–155.

S a vándorló lantosok, hegedősök, énekmondó zsonglőrök regélése nyomán hőskor-ként jelent meg a kolostorok szerzetesei és zarándokjai, a várak uraságai és vitézei, a vásárok kalmárai és pórnépe, az ünnepek tarka tömege előtt a karoling királyok ideje, s különös jelentőséget nyertek Nagy Károly, azaz Carolus Magnus, avagy Charlemagne érdemes cselekedetei, „gesztái”, híveinek és ellenfeleinek: a pogányoknak és a pártütőknek tetteivel egyetemben; mégpedig azért, mert Károlyra, a hajdani „Imperium christianum” dicsőséges vezérére ismét szükség lett, s a legendákban már korábban is eszményített személyiségének olyanná kellett válnia, hogy tántoríthatatlanul és legyőzhetetlenül tudja védelmezni minden külső és belső ellenséggel szemben a kereszténységet, pontosabban: a teokratikus monarchiát, amelynek hűbérura a pápa, hűbéresei pedig a keresztény királyok, s legfőbb ellensége az iszlám, éppen ideológiai és politikai rendszerének hasonlósága miatt.

Károly császár tehát magasztos, patriarchális személyiséggé vált, olyanná, akinek egyházi és világi hatalmat egyszerre jelképező lényé, áradó bőkezűsége és pompája, délceg ereje és megfontolt bölcsessége, s mindenek felett pogányverő hite és harcckészsége átáramlott környezetébe, s szerető szolgálatra készítette azt a három bajnokot, azt a harcos háromságot, aki, illetve amely a feudális életeszemély hármasságát, három vonását testesíti meg egészen a lovagi irodalom szétmállásáig: Rolandba, unokaöccsébe, aki a büszke, magabiztos erő, a hódító kard; Olivierbe, Roland fegyverbarátjába és jövődjő sógorába, aki a bölcs erő, a hódítást megtartó értelem; és Turpin érsekbe, aki viszont az eszmei erő, a hódítást megindokló és megáldó ideológus. Rajtuk kívül még kilenc palotagróf veszi körül a császárt, amiként Jézust is tizenkét tanítványa, s Jákobot is tizenkét fia. S mögöttük a vitézek hada, hadi sokasága teremt hadjárati hangulatot.

Ily módon válik konkrétá, így személyesül meg az az elvont lovagi életeszemély, amelyet Dhuoda, Septimania hercegasszonya a következőképpen fogalmazott versbe még 841 és 843 között készített, tehát az első francia nyelvemlékkel: a *Strassburgi esküvel* egyidőben írt s fiának nevelését célzó kézikönyvében: „Largus atque prudens pius et fortis”; a loagnak bőkezűnek, okosnak, valamint hitvallónak és vitézül erősnek kell lennie. Ez az életeszemély azonban hierarchikus kapcsolatot tételez a teremtő bőség, azaz a lételméleti kiindulópont, amely egyúttal a jutalmazó végcéll is, és a három tulajdonság: az értelem, a hit és az erő között, s bölcsesleg máris indokolja, hogy Nagy Károly császári lényének ereje miért áramlott át szeretett lovaiba misztikus osztottsággal.

(A bőkezűség ellentéte: a fősvényesség éppen ezért feudális személyiségében semmisíti meg azt, akinek ez a tulajdonsága; így, például, az orléans-i püspököt is, aki Villont, a Nagy Testamentum szerint, fősvény módon, kenyéren és vizen tartotta a meung-i börtönben 1461 nyarán.)

Az így megjelenített, az ilyen tipizálással egyénített lovagi hármasság azonban sajátos jelentést kap abban az összefüggésben, amely a Szentháromságnak korabeli, úgynevezett triteista, tehát eretnek felfogásához kapcsolhatja; más szóval annak a racionalista ismerelméletnek és megismerési módszernek teológiai megjelenési formájához, amelyet Roscellinus képviselt, s amely a nominalizmus alapelvéből következően az isteni hármasságban csak a három személy egyedi realitását ismerte el, ám hármasesységüket, az unitást csupán fogalmi elvonással létrehozott és nem valóságos Istennek tartotta. S ez azt is jelenti, hogy a történeti énekekben minden hivatalos ideológián vagy eretnek gondolatlan túlmenően, jobban mondva: ezekkel művészi interferenciát teremtve, bámulatosan

tükröződött az a történelmi tény, hogy a valóságos hatalom letéteményesei az elszegényedett lovagok, a lovagság tömegei voltak; az ő erejük szublimálódott királyi vagy pápai koronává, ám a koronák fénye úgy sugárzott vissza rájuk, mintha a fénynek felettük levő forrása lett volna. Clairvaux-i Szent Bernát egyik tételé igazolja ezt a megállapítást: „Mindkét kard, az anyagi és a szellemi egyaránt az egyház tulajdona; de amíg az egyiket az egyház vonja ki, a másikat az egyházért vonják ki; azt a pap, emezt a lovag, ám ő is a pap kérésére és a császár parancsára.”³

A hatalom jellegének s e jelleg teológiai tükröződésének, vagyis a szentháromság-problematikában való megjelenésének kiemelkedő korabeli jelentőségét mutatja az is, hogy az egyik legelső, tehát a XI. század második felében alkotott történelmi ének: a Vilmos-ének, a *Chanson de Guillaume* szerzője aprólékos gonddal ügyel a háromság egységének s az egység hármasságának teológiai tisztaságára, illetőleg ennek tudatosítására, midőn a halálra készülő Vivien lovag imáját megszerkeszti:

„Dicső, igaz Isten három szent személye,
Kit földivé fogant a Szűzanya méhe,
Három személyed volt egy tested vezére,
Bűnünkért feszültél kereszt gyötrelmére:
Óvj meg, esdek Atyám, jóságodat kérve,”
.....⁴

A most már korszerű módon testté lett Igét, azaz a harcos lovagokban megszemélyesült feudális életeszményt hirdette azután litániás dallammal közel száz történelmi ének, egészen az újkorig, a nemesi ideálok elfonnyadásáig, sőt, azokban a népi, prózai változatokban, amelyekben a tanító célzat, az örökkévalónak tekintett erkölcsi rend és követelmény a fantasztikum népi „szürrealista” légkörébe rejtőzött, egészen a XVIII. századig, a polgári életfelfogás trónralépéséig.

Ám hiába alkottak igazi leleményességgel új meg új változatokat az énekszerző truverek, egyre kevésbé tudták és akarták elleplezni azt, hogy a lovagokat már nemigen hevíti a hősi dicsőség vágya, s hogy a mennybéli örök élet ígérete helyett mindinkább a gyorsan múló, szinte lovon szökő földi élet gyönyöre, a pénzzel megszerezhető örömek izgatták meg őket.

Egy-egy történelmi ének tematikai részekre, ezeken belül pedig olyan versszakokra: „laisse”-ekre tagolódott, amelyekben elsősorban a gondolat, formailag meg az asszonánc teremtett egységet; s mindennek epikus hömpölygését a hangoknak, a szavaknak s a mondatoknak, néha egész gondolatköröknek ismétlése, az ismétlés művészi varázsával létrehozott lélektani hatás biztosította. A szerzők többnyire a tízszótagos sorokat kedvelték, a 4 + 6-os, vagy néha a 6 + 4-es sormetszetűeket, de a legrégebbnek tekinthető mű: a

³ Vö. ERICH KÖHLER: *L'aventure chevaleresque*. Paris, 1974, Gallimard. – GYÖRY JÁNOS: *A francia irodalom története a középkorban*. Budapest, 1974, Tankönyvkiadó, 16–24. – MEZEY LÁSZLÓ: *Deákok és lovagok*. Budapest, 1961, Gondolat. – Szent Bernátot franciául idézi: DOM JEAN LECLERCQ: *Saint Bernard et l'esprit cistercien*. Paris, 1975, Seuil, 62.

⁴ Fordította Süpek Ottó; az idézett sorok a mű 897.–901. sorai. Vö. *La Chanson de Guillaume* publiée par Duncan McMillan. Paris, 1949, A. et J. Picard, t. I, 40.

Gormont és Isembart nyolcszótagú, a nem sokkal későbbi *Vilmos-ének* vagy a *Nagy Károly zarándoklata* című eposz, a *Pèlerinage de Charlemagne* viszont tizenkettes.

A szavak, a verssorok, a strófák s a témák tartalmi egységéből kiformalódó hősök csaknem kivétel nélkül a karoling kor emberei; Nagy Károly elődei, kortársai vagy utódai, történelmi vagy fiktív alakok, akik azért támadtak új életre kezdetben a Spanyolországba vezető utak mentén működő kolostorokban, majd pedig a várakban, hogy magukra ölték az új idők fegyverzetét, s szent háborúra biztassák a túlnépesedett nemességet a feudális világot veszélyeztetők ellen; részben a külső veszély: az iszlám, részben pedig a belső veszedelem: a lázadó bárók ellen, de mindig a központosítás, az egyházi vagy a királyi centralizálás igényével.

Ez az igény alkotja annak a francia eposznak politikai motivációját is, amelynek létezését egy 1088-ból származó dokumentum már hitelesen tanúsítja, s ezért, feltehetően, ez az első nemzeti nyelvű mű. *Gormont és Isembart* az eposz címe, s jöllehet csak töredékesen maradt fenn, különféle változatai révén mégis ki lehet kerekíteni történetét; azt a históriát, amely, mint a lovagi eposzok általában, bizonyos valóságos magból fejlődött ki; nevezetesen abból a harci cselekményből, amely 881-ben, a saucourt-i csatában szembe állította egymással III. Lajos karoling királyt és az országra támadó normandok vezérét, a viking Gormundot. Ez a történelmi tény azonban nemcsak a műalkotás kiindulópontja és epikai kerete lett, hanem ez biztosította az eposz korabeli hitelét is, hiszen sokkal inkább a történetiség igénye vagy ennek látszata, más szóval: az eposz történelmi forrásértékének elhitése, mintsem az esztétikai minőség volt ekkoriban a művek sikerének mércéje.

Gormund és Lajos harca francia győzelemmel ért véget, s a diadalt az ónémet *Ludwigslied*, a *Lajos-ének* propagálta nyomban az esemény után:

„.....
Az Úr, látván, hogy nagyok a bajok,
megkönyörült, s odaküldte Lajost.
» Segítsd meg a népem, Lajos király;
Pusztul, és a Normand mást se kíván.«

.....
A győzelem most Lajos mellé áll,
Éljen Lajos, a győzelmes király!
Ki a bajban hívásra sohsem vár,
Tartsa meg őt Isten hát a jobbján.”⁵

Szinte magától értetődik, hogy abban a történelmi helyzetben, amelyben Lajos király uralkodó utódját, azaz Párizs kapeting királyát: I. Fülöpöt nagyratörő normand vazallusa, az a Hódító Vilmos fenyegeti, akinek angliai befolyása még csak fokozta a XI. század eleje óta egyre erősödő normand hatást Angliában, a régi epikai anyag krónikás és népi közvetítéssel történeti énekké formálódik. S ez a történeti ének nyolcszótagú sorokban, általában asszonáló, ám a francia lovagok halálát refrénszerűen visszatérő rimes versszakokban megsírató művészettel regéli el, hogyan lázadt fel a francia Isembart lovag

⁵ Fordította Bárdosi Vilmos.

királya ellen, hogyan lett hitehagyottan ördögi tanácsosává a pogány Gormont-nak, Anglia szaracén királyának, akit még majd a kései trubadúrok és truverek is a világ leigázására törő, pusztulást hozó hódítónak tartanak,⁶ s végül hogyan rontott rá hazájára, sőt, hogyan emelt kardot szülőapjára is a csatatéren.

Négy napig tartó küzdelem, az ördög jelképes számának időtartama kellett ahhoz, hogy legyőzzék – természetesen Gormont-nal együtt – ezt a hitét, királyát, apját, tehát lovagi lényét eláruló s ezáltal a Gonosz csatlósává zuhlott embert. Négy napi harc kellett, hogy csatát veszítve megtérjen, azaz hogy a benne levő Jó győzelmet arasson, s ezáltal az örök kárhozat helyett örök üdvösségre jusson, és így példázza a király elleni lázadás bűnét és a bűnbánat kegyelmét, a kevélység főbűnének és a feloldozó megalázkodásnak dialektikáját, amely egyúttal Isebart belső ellentéteinek: királygyűlöletének és királytiszteletének, hazaárulásának és hazaszeretetének, győzelemlángjának és a legyőzés óhajának teologizált, azaz kozmikus jóvá és gonosszá tágitott mozgó ereje is. Mert csak így, megtérvén és példát mutatva borulhat haldoklása fölé a bölcsesség olajfája:

„.....
Lentebb széles mezőt látott,
s lombos olajfát talált ott.
Addig-addig: odajutott,
s a friss fűre lehanyatlott;
Kelet felé nézett, s tartott
mellét verve bűnbánatot;
.....”⁷

Ha a *Gormont és Isebart* Hódító Vilmos hitszegésének epikai feldolgozása, s vazallusi megalázkodásának egyszerre fenyegető és biztató sugalmazása, akkor máris érthetővé válik az, hogy Nagy Károly miért éppen normand környezetben, a normandok földrajzi, nyelvi és társadalmi környezetében lesz hatalmassá, fenségessé, a kereszténység legyőzhetetlen vezérévé. Mert normand író szerezte azt a történeti éneket, amelyben Károly így jelenik meg, kiforrott személyiséggel, epikai hitelességgel, tizenkét palotagrófjának s számtalan vitézének körében, s így hozza tudomására mindenkinek a kor egyik történeti nyelvjárásával: az eposszal, hogy a francia trón nem a kapetingokat illeti, hanem a karoling rokonság révén a normand herceget, s nem a párizsi király, hanem a normand herceg hadai biztosítják katonailag a pápaság világi hatalmának, az új Imperium christianumnak megszervezését.

Ez a történeti ének a *Roland-ének*, a *Chanson de Roland*, a műfaj mintapéldája, az irodalmi szépség román kori katedrálisa.

A *Roland-ének*et is a múlt század első felében fedezték fel újra; a romantika középkor iránti lelkesedésében, éppen úgy, mint annyi más középkori művészeti emlé-

⁶ Vö. FRANÇOIS PIROT: *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*. Barcelona, 1972, Real Academia de Buenas Letras, 391–397.

⁷ Fordította Süpek Ottó; Az idézett sorok Alphonse Bayot: *Gormont et Isebart* kiadásának (Paris, 1921, H. Champion) 655–660. sorai.

ket, vagyis akkor, amikor egy gótikus katedrális: a párizsi Notre-Dame is regényfőszeplő lehetett, tehát akkor, amikor a végérvényesen hatalomra került francia polgárságnak a klasszicista századok folyamán már fokozatosan legyőzött feudalizmus korát is nemzetformáló szellemi eszközként kellett egységes történelemszemléletébe olvasztania.

Ettől kezdve, azaz 1837-től azután máig tartó viták, tudós érvek és tudományos feltevések boltozódnak bélietes román kapuzatként⁸ a háromrészes, háromhajós mű bejárata fölé, és egyre jobban láttatják, hogy a *Roland-ének* szerzője az a klasszikus műveltségű, Turolde nevű pap, akire a mű utolsó sora is utal, sőt, akit a bayeux-i kárpit is ábrázol⁹, s aki hódító Vilmos tekintélyes nevelőjeként, majd tanácsosaként és követeként munkálkodott a normand érdekek védelmében. Az is egyre világosabbá lesz, hogy a *Roland-ének* a XI. század nyolcvanas éveiben keletkezett; úgyhogy végképp megdőlték azok a feltevések, amelyek az első kereszties hadjárat, tehát az 1096 utáni időkre datálták. Az tétélezhető csupán fel, hogy ezt a művet később, a XII. század elején enyhén átdolgozták. Ezeket a feltevéseket egyébként az is gyengíti, hogy Könyves Kálmán királyunk idejében a magyarok már nem szerepelhettek volna a *Roland-énekben* a pogány szaracénok harmadik hadoszlopát képező harcosokként; részben azért, mert a kereszties hadak Kálmán király támogatásával vonultak át Magyarországon, részben és elsősorban pedig azért, mert Kálmán felesége normand származású volt, s ennél fogva a magyar–normand kapcsolatok, amelyek a középkori házassági szerződések természetéből következően politikai szövetséget is jelentettek, útját állták volna, még a mű ideológiai jelentésének szempontjából is, a magyarok ilyen kedvezőtlen megidézésének, amely a régi félelmeket, a kalandozások kegyetlenségeinek emlékét őrzi.

A *Roland-ének* cselekménye, akárcsak a *Gormont és Isembart-é*, történeti alapra épült; annak a katonai katasztrófának tényére, amely 778. augusztus 25-én érte a Pireneusokban, Roncevaux mellett, Nagy Károly hazafelé tartó seregének hátvédjét, tehát azt a csapatot, amelyet Roland gróf, Bretagne határvidékeinek főkapitánya vezetett. E tisztség tehát az a fő motívum, amely miatt legendává lényegült a sovány történet, és szimbolikus jelentést nyert, mivel Bretagne-t és Angliát azonos névvel nevezték ebben az időben.

Ezen az alaplapon s így emelkedett fel epikus magasságba a műalkotás; zömök történéssel, szerkezetének hármastagolásával, azaz Ganelon árulásával, Roland halálával és Károly bosszújával, a részek lenyűgöző logikai rendjével, ellentétpárjaival, jelképes, ám mégis valóságos lelkiséggel izzó személyeivel, freskóként festett tömegjeleneteivel, s főként eszmei boltozatával, amely lehetővé tette, hogy Isten, égi angyalai révén, közvetlenül és állandóan jelen legyen és segítsen abban a harcban, amelynek vezetője és győztese a keresztény hit első harcosa: Nagy Károly, Charlemagne.

Károly császár tehát a mű személyi foglalata; ezért kezdődik s ezért is végződik véle az eposz, s ezért van az, hogy az egyének cselekedeteinek hajtóereje, szenvedélyeik kiváltója a császársban megtestesülő, s az ő szerető szolgálatában megvalósuló egyetemes keresztény életeszmény, vagy ennek ellentétpárja: a bűn, a lázadás, a gonosz, a pogány

⁸ Vö. RENÉ CROZET: *L'art roman en France*. Paris, 1961, Flammarion. – HENRI FOCILLON: *L'art d'Occident. Le Moyen Age roman et gothique*. Paris, 1938. – MARCEL AUBERT, marquis de Maillé: *L'architecture cistercienne en France*. Paris, 1943.

⁹ RITA LEJEUNE: *Turolde dans la tapisserie de Bayeux*. Mélanges Crozet.

szaracén. Emiatt azonban a hősök emberfelettivé növekszenek, s a bennük izzó indulatok drámai erővel sodorják előre az epikai cselekményt, amely ilyen módon az üdvösségtörténet egyik momentumuma és monumentuma is lesz.

Ez a cselekmény, amely négyezer sorával, a százzal szorzott negyvennel, tehát a katasztrófák számával utal arra, hogy itt valami kozmikus méretű, mitikus minőségű baj történik, egyszerű cselekmény, könnyen áttekinthető. Károly király és császár hét szimbolikus esztendeig tartó, tehát emberfeletti jelentőségű hadjáratban győzte le Spanyolország szaracénjait. Seregét, győztesen vonuló, hódító seregét egy, csak egy vár. Zaragoza vára állítja meg; ez a magas hegyen épült, tehát az ég és a föld síkját összekötő, felkiáltójelhez, valami intő jelhez hasonló epikai támpont. A várat a pogány Marsile király uralja, az, aki Károly közeledtének hírére ravasz csellel, tehát igazi lovaghoz méltatlanul, látszatbékét, látszat-meghódolást ajánl, s minden keresztény hadjárat eszmei célkitűzésének megvalósítását: a keresztény hit felvételét ígéri a keresztény császárnak. Roland, Károly unokaöccse¹⁰ és legvitézesebb híve megérzi a cselt, s ezért a királyi tanácsban a harc folytatása mellett érvel. Érvelésének, természetesen, nemcsak katonai, hanem teológiai-ideológiai értéke is van, hiszen a keresztény hit a pogánnyal, az iszlámmal semmilyen kompromisszumot nem köthet. Mert mint Károly mondja később: „Pogánnyal nincs sem béke, sem barátság!” Ez a kizárólagosság, illetve ennek védelme a látszólag kevély Roland végső megdicsőülésének első epikai mozdulása.

Rolanddal szemben Ganelon, Roland nevelőapja a szaracén szónak hisz, s ő képviseli a megegyezés gondolatát, s ezért a két bajnok heves vitája után a hódoló békét óhajtó császár Roland javaslatára Ganelont küldi el Marsile királyhoz a nem egészen veszélytelen egyezkedés lebonyolítására. Ganelon megaláztatásnak érzi ezt a megbízatást, vagyis azt, amit Roland megtiszteltetésnek tekintett, s bosszút esküszik Roland ellen. Bosszúját úgy valósítja meg, hogy Marsile javaslatára ráveszi Károlyt a visszavonulásra, s arra, hogy az utóvéd parancsnoka Roland legyen, akit aztán majd a szaracén hadak megrohannak és lemészárolnak. Ezáltal Ganelon bosszúja is beteljesedik, meg a pogányok is megfosztják Károly császárt legerősebb támaszától. S ez azt jelenti, hogy a személyes bosszú, amely a feudális személyiség sajátja, kötelező erénye egészen Pierre Corneille *Cinnájáig*, átvált itt árulássá, pénzzel fizetett bünné, a legnagyobbak közül való feudális vétekké; Júdássá teszi Ganelont, s epikus indokot teremt a verhetetlen Roland vereségéhez, halálához, sőt ezen keresztül Charlemagne győzelméhez. A bűn és a bűn legyőzésének epikai síkja látható tehát ebben az árulásban; a biblikus utalás, a lovagi törvények és a keresztény cél háromszögelési pontjaival.

És bár Károly rémes álmokat lát; „jobbát vad medve bőszen összemarja”, párdúc és kutya támad reá, mégis hazaindítja hadait, s az elvonulás biztosítását Ganelon javaslatára, azaz Roland ajánlásának szerkezeti és lélektani ellenpontjaként, Rolandra bizza, akinek egyébként fele Spanyolországot is hűbérül kívánja adni. És a roncovaux-i szorosban hatalmas szaracén tömeg zúdul rá. Roland megfújhatná elefántcsont kürtjét, a magyar Leheléhez hasonló Olifant-t, hogy segítségül hívja a derékhadat, de vitéz kevélységében, dicsőségvágyó göggyében ezt mindaddig nem teszi meg, amíg a győzelemre valami reménye csak van. De reménye elfogy, s a kürtszó már nem mentheti meg őket; egymás után esnek el, hierarchikus rendben, a hősök, akiket, természetesen, csak a pogányok mennyiségi

¹⁰ Vö. RETO R. BEZZOLA: *Les neveux*. Mélanges Frappier, 89–114.

fölénye tud legyőzni, hiszen a párharokban valamennyien értékesebbek szaracén ellenfelükénél. S Roland, akit nem győzhet le senki, abba hal bele, hogy kürtjének fúvásakor megpattannak halántékának erei. Kevélységét Roland tehát megalázkodással, a kürt elkésett, felesleges megfúvásával tette jóvá, s élete feláldozásával. Ezért halála után lelkéért szállnak az angyalok, hogy fölvigyék a mennyországba, úgy; amint azt az ókori síremlékeken s némely román stílusú templom oszlopfőjén látni lehet, és majdnem szó-rul-szóra úgy, ahogyan Zrínyi Miklós eposzában is olvasható:

„Angyali légió azonnal leszáll,
Dicsérik az Istent hangos muzsikával.
Gábrriel bán lelkét két tized magával,
Földről felemeli gyönyörű szárnyával.”

Mielőtt azonban még meghalna, kürtjével agyonsújt egy pogányt, majd elbúcsúzik hű kardjától, a törhetetlen Durendaltól, lehanyatlik egy fenyőfa alá, kardját maga alá fekteti, hogy azt senki el ne ragadhassa, bűnbánatot tart, s hűbéres keresztény alázatának jeleként kesztyűjét az ég felé, Isten felé nyújtja. Lelkén átsuhan egész életének minden motívuma: a hódító háborúk, a császár szolgálata és a harcostársak emléke, más szóval: feudális meghatározottságának lényege: a földbirtok és a személyiség kölcsönös feltételezettsége a hűbéri hierarchia keretében.

A valóság művészi tükröztetésének, a művészi „különös” megjelentetésének bámulatos példája ez a leírás:

„Érzi Roland, hogy halál vívja már,
fejéből szíve belsejébe száll.
Szaladva megy, hol fenyő árnya vár,
lefekszik, ahol zöldell a fűszál,
kardot és kürtöt két karjába zár,
feje büszkén Spanyolföld fele áll,
azért, hogy Károly majd, a nagy király,
meg mind a tábor, amely vele jár,
mondja: hódítóként érte halál.

.....
.....

fekszik Roland gróf fenyőfa alatt,
fölidéz különb-különb dolgokat,
sok meghódította országokat,
frank földet, nyelvén szóló társakat,
nevelő urát, nagy Károly királyt,
s kik őt szerették, sok hű franciát.
Nem küzdheti le könnyét, sóhaját:
bánja bűnét, kéri egek Urát:
» Atyám, ki nem szólsz hazugságokat,
ki felserkentéd Lázár hült porát,
és Dánielt is megoltalmazád,

védj engem is, úzd bűneim sokát,
veszélyben köztük lelkeket ne hadd!
Nyújtja kesztyűjét, hódolást mutat,
kezeből Szent Gábor átveszi azt.
Roland karjára ejti homlokát,
kezét kulcsolja, lelket elbocsát.
Küldi Isten hozzá arkangyalát
s a tengervésztől védő Szent Mihályt,
Szent Gábor is égből velük leszállt,
viszik gróf lelkét földről mennybe át.”¹

Károly császár meghallja a vészjelzést, visszafordul hadaival, de már csak a kötelező bosszút tudja végrehajtani; bosszút áll a pogányokon – a nap is megáll az égen, hogy a bosszú teljes lehessen –, s bosszút áll az áruló Ganelonon is. Kivégeztet és kereszteltet!

Ily módon Roland halála, teljes áldozata nemcsak magának, ennek az abszolút feudális úrnak hozott megváltást, hanem az egész szaracén világ, az iszlám legyőzésének fő motívumává is lett, hiszen az a Baligant nevű babiloni emír, aki Marsile király segítségére sietett a pogány világ minden hadával, s akit Gábiel arkangyal közvetlen segítségével maga Charlemagne győzött le párviadalban, az iszlámot képviselte; veresége ezért az iszlám veresége. Egyetemes jelentések és értékek fókuszja tehát Roland, s vértanúhalála és mennybeszállta ezt tágítja ki egészen a korabeli keresztény-végtelen határáig. S ez magyarázza meg azt is, hogy a műnek miért van látszólag két befejezése: Roland halála és Charlemagne álma, amely új kereszties hadjáratra készíti a császárt. A befejezés így nem is kettős, sőt még csak nem is befejezés, hanem a mitikus és misztikus örökkévalóság egy-egy pillanata, egymást feltételező momentumai, az örökös áramlás egy-egy vonatkozási pontja, az induló kezdőpontnak, az eposz kezdőpontjának ideálja, amely Zaragoza várának szimbolikus felkiáltójelével arra a kibékíthetetlen eszmei ellentétre hívta fel a figyelmet, amely a keresztény hitet s a mohamedanizmust egymástól elválasztotta, s amely az eposz történéseinek egyre elvontabb síkjain jut el az isteni *causa finalis*hoz, a cél-okhoz. Mert Károly császár és Baligant emír párba minden párba összefoglalója, sőt minden küzdelem summája, minden harc eszmei tartalmának epikai összesűrítése, azaz, filozófiailag fogalmazva: ideológiai cél-oka.

Ez is mutatja, hogy a *Roland-énekben* a párhuzamoknak, az ellentétpároknak, a stílus ékítményeinek nemcsak egyensúlyteremtő, harmóniát sugalló feladata van, hanem a kis prozódiai egységekben működő nagyobbak mozgató erejének minőségét is nekik kell érzékeltetniük egészen addig, amíg el nem jutnak a legnagyobb egységhez: az abszolút mozgatóerőhöz, a tiszta aktushoz, vagyis magához Istenhez, a Teremtőhöz, minden létezés okához és céljához, a mindenben jelen levő erőhöz, aki misztikus testében: az egyházban fogja kézen az embereket, s a mártírok példája nyomán készíti mindenkit maga felé, az örökös küzdelem földi világából, a siralom völgyéből, az örök nyugalom, az örökös isteni béke örök világosságú honába.

¹ Fordította Illyés Gyula; az idézett sorok Léon Gautier kiadásának 2355–2363. és 2375–2396. sorai.

Így egyesülnek a *Roland-ének* alkotóelemei és jelentésrétegei egy magasabb értelmű jelentésben: a hitben; abban a keresztény hitben, amely az eposz feudális világréndjének mozgató és szervező ereje, s amelynek elterjesztéséért a lovagok küzdenek Charlemagne szeretetében és szolgálatában, az Isten országának ígézetében, az Imperium christianum hitvalló és megváltó szent halált haló bajnokaiként.

Ezt a magasztos fényt és fenséget, ezt a történelmi szerepet vitatja el Nagy Károlytól, tehát Normandia hercegétől és Anglia normand királyától az a vidám kiseposz, a *Nagy Károly zarándoklata*, amelyet 1095 és 1108 között írtak a Párizs melletti Saint-Denis monostorában a francia király: Kapeting Fülöp hívei.^{1 2} A legendás császárt ugyanis itt a kevélység főbűne, a „superbia” vétke határozza meg, vagyis az első főbűn, amely az eposzban úgy jut kifejezésre, hogy a király megkérdézi feleségétől Saint-Denis monostorának olajfája alatt: van-e valaki a nagyvilágban, akinek jobban áll a korona mint neki. A „balgán” válaszoló királyné Konstantinápoly uralkodóját: Hugon le Fort-t nevezi meg. Sértett dühében Károly elhatározza, hogy személyesen győződik meg az igazságról. Zarándoklatot rendel hát el Jeruzsálemba, a Szent Sír imáadására, ami azt jelenti, hogy a vallás leplét borítja bűnére, más szóval: a keresztény kollektívum ideológiai palástját teríti egyéni ügyére. Hatalmas, nyolcvanezres csapata az első kereszties hadjárat útvonalán jut el a szent városba, ahol is Károly és tizenkét lovagja az Olajfák-hegyén épült Szent Pater Noster templomban szentségtörő módon ül bele azokba a székekbe, amelyekben Jézus és tanítványai fogyasztották el az utolsó vacsorát. Az oltáriszentség hittikének illetéktelen meggyalázása után Károly a jeruzsálemi pátriárkától megkapja a „nagy” jelzöt, s ezzel a kereszténység katonai vezetésének s a pogányok elleni harcnak küldetését. Minden visszajára fordul tehát, mert a bűnt erénnyé nemesítették ott, ahol még a vallási vezető is Károlynak hódol. Jeruzsálem tehát Róma, pátriárkája a pápa, Nagy Károly pedig a normand hercegek s egyúttal az angol királyok tipizált alakja. Konstantinápoly ezért Párizst jelképezi, Hugon le Fort neve pedig egyszerre idézi a kapeting dinasztia ősének Erős Róbertnek, Robert le Fort-nak és az első kapeting királynak, Hugues Capet-nek nevét.

Konstantinápoly a csodák városa, földi paradicsom, ahol a király arany ekével szánt, ahol tehát a munka és nem a hódítás a gazdag élet alapja. Hugon király szívélyesen fogadja csörtető vendégeit, akik csak ámulnak a királyi palota gazdagságán, majd pedig a földre esnek, amikor a palota simán forogni kezd tengelyén; később vacsorával kínálja meg őket, amelynek fényét feleségének és virágzó lányának jelenléte is emeli. Olivier rögtön bele is szeret a szöke szépségbe. Vacsora után, amúgy boros fejjel s az ágyban, mintegy a templomi jelenet horizontális ellentétpárjaként, Károly és lovagjai háryjánoskodással, tehát fantáziájuk hímes varázsszőnyegén szerzik vissza biztonságukat és fölényüket. Károly az epikus kardvágást szánja valamelyik Hugon-t képviselő lovagnak; Roland úgy megfújná kürtjét, hogy a város összeomlana; Olivier a király leányát ölelné meg százszor egyetlen éjszakán; Turpin érsek meg úgy ugrana fel a várható harci ménre, a mellette futó másik kettőn keresztül, hogy hozzájuk sem érne. És így tovább, tarka képzelettel!

Am Hugon király kémje, aki a hálóterem oszlopában rejtőzött, jelentette a hallottakat. Hugon haragra gerjedt, s bosszút tervezett. Hiába követte meg Nagy Károly,

^{1 2} Vö. SÜPEK OTTÓ: *Középkori királyparódia*. Filológiai Közöny XXIII (1977), 4. sz., 363–383.

hiába alázkodott meg előtte bűnbánóan, Konstantinápoly királyában feltört a „superbia” és a bosszúvágy, s három fogadkozás teljesítését követelte: Olivier-ét, aki a lányban a király személyét sértette meg, Orániai Vilmosét, aki egy mozdulattal a királyi palota falából, tehát a király vagyonából rombolt volna le negyven rőföt, s Bernard-ét, aki elárasztotta volna vízzel a várost, vagyis az ország szimbólumát.

Mivel Károly bűnbánatot tartott, Hugon viszont a kevélység bűnébe esett, az égiek Károlyt segítették, s három síkon is bebizonyosodott végül, hogy az, aki magát megalázta, méltóbb a korona viselésére, mint az, aki magát fölmagasztalta, azaz: Hugon le Fort.

Bámulatos művészettel, a szimbólumok, a párhuzamok, az ellentétpárok játékos, ámde szigorú tisztaságú logikájával, a korabeli epikai alkotások minden prozódiai eszközének felhasználásával megírt történelmi lecke tehát ez a vígeposz, mert azt sugallja a kapeting királynak, hogy béküljön meg a pápával, s vonassa vissza azt az egyházi átkot, amely látszólag második házassága, lényegében azonban gallikán politikája miatt sújtotta, mert máskülönben az angol királyokká lett normand hercegek fölébe kerekednek.

Ezen túlmenően azonban a *Nagy Károly zarándoklata* 870 ironikus és parodisztikus sorával Charlemagne-t és lovagjait végképp a francia politikai érdekek szolgálatába állította. Charlemagne-t 1105-ben szentté avatják, Fülöp fia, az első kapeting Lajos pedig VI. Lajos néven lép trónra 1108-ban, hogy a megelőző öt karoling Lajos sorát folytassa. Angliában viszont megkezdik annak a breton, tehát helybeli mondakörnek megteremtését, amelynek középpontjában a hajdani, VI. századbéli Arthur király kerül, személyiségének erejét tizenkét lovagjára, a kerekasztal lovagjaira sugározván.

Minden feltétel együtt van tehát ahhoz, hogy a történelmi énekek költészete kórusként zengjen fel, s epikus dallamával betöltse a XII. század kétharmadát, sőt áthangozzon még a következő korszakba is, s jöllehet ekkor már új műfajé: az udvari regényé a vezérszólam, s az eposz is lágyabb lesz tőle, mesésebb hangulatú, bensőségebb, mégis létrehozson még értékes műveket; olyanokat például, mint a *Nagylábú Berta* című, közel három és félezer soros eposz, amelyben egy régi, szikár történelmi éneket korszerűsítve azt regéli el Adenet le Roy a XIII. század végén,¹³ hogy miképpen, milyen viszontagságok után lett Floire esztergomi magyar király leányából, Bertából Kis Pipin párizsi uralkodó felsége, s így Nagy Károly anyja és Roland anyai nagyanyja. A magyar-francia diplomáciai kapcsolatok erősödése, királyaink franciás udvara így változtatta át a *Roland-ének* pogány magyarjait a kereszténység első katonájának anyagi őseivé!¹⁴

Nagy Károly legendás élettörténetének ez az eposz tehát a kiindulópontja, s ez után sorjázik minden olyan történelmi ének, így a *Roland-ének* is, amely ugyan jóval korábban keletkezett, de a gyermek, a felnőtt vagy az agg Charlemagne-t mutatja be. A XII. század végétől kezdve ugyanis a történelmi énekeket ciklusokba rendezték, úgy amint azt kortársi hitelességgel Bertrand de Bar-sur-Aube mondja a XIII. század elejéről való *Girard de Vienne* című eposzában:

¹³ ALBERT HENRY: *Les oeuvres d'Adenet le Roi*. t. IV. *Berte aus grans piés*. Bruxelles–Paris, 1963, P.U.B.–P.U.F.

¹⁴ LOUIS KARL: *La Hongrie et les Hongrois dans les chansons de geste*. *Revue des langues romanes* 1908, 5–38. – LÁSZLÓ MEZEY: *Les rapports intellectuels entre la France et la Hongrie des Árpáds. Recherches nouvelles – textes nouveaux*. Acta Litteraria Acad. Scient. Hung. XVII (1975), 3–4, 327–334.

„Dús Francia földön három ének száll:
 Legdicsőbbnek lelke maga a király. . . ,
 Második, azt tartom, hisz jogomban áll,
 Hófehér szakállú Doonról legendál,
 Arról, kit Maience-ban nagy uradalma vár. . .
 Harmadiknak hőse, híre terjedt már:
 Garin de Monglane úr, a büszke csatár.¹⁵

Ez a Monglane avagy Montglane az ősapja azoknak a főuraknak, azoknak a dél-franciaországi uraságoknak akik a ciklus huszonnégy énekében a gyenge kezű Jámbor Lajos királyi hatalmát óvják részben a trónkövetelőkkel, részben pedig a pogánnyal szemben, s így növelik vagyonukat és személyi értéküket, amely egyúttal az egyre fontosabbá váló családfa értékének záloga is. Leghíresebb közöttük Orániai Vilmos, Guillaume d'Orange, az „Erőskezű”, a „Fierebrace”, aki a tapasztalatlan Lajost mindekelőtt a normand trónkövetelők akcióitól, majd az országot pusztító szaracénoktól védi meg. Ez utóbbiban nagy segítségére van egy hatalmas termetű, roppant erejű szakácslegény, a szaracén származású Rainouart, akinek Toldi Miklóshoz hasonlóan szálfanyárs „reng” a vállán, amellyel azután derekasan elpáholja a pogányt, mintegy a meg-megfutamodó lovagok epikai ellentétéként,¹⁶ s Rabelais Húsapritó János barátjának előfutáraként. Ez a népmesei, kissé komikus alak ahhoz az irodalmi típushoz tartozik, amely a VI. századtól kezdve formálódott ki a latin nyelvű alkotásokban, s amelyet „coqus miles insignis”-nek, „vitéz (konyha-) huszár”-nak neveztek el. A zsonglőrök rokoni szimpátiája nagynevű hőssé híresítette; ezért került Dante Alighieri *Paradicsomjának* 18. énekében a hit bajnokai közé, Józsué és Makkabeus, Nagy Károly és Roland, Bouillon Gottfried és Robert Guiscard, valamint Orániai Vilmos mellé:

„.....Ez ötödik ágán
 az örök fának, melyet csúcsa éltet,
 s mindig gyümölcsöz, sohsincs lombtól árván,
 oly lelkek boldogok, kik lenn míg éltek,
 nagynevű hős volt mind, és oly híres,
 hogy dús a Múzsza, ki ilyet dicsérhet.”¹⁷

Ezért „néz föl” hát a mennyekben, a „Boldog Ég”-ben lebegő költő a derék Rainouart „hevére”, Orániai Vilmos királyhűségének e népi megtesztetőségére.

De hiába erős Vilmos hűsége! A hálátlan király mégis megfélekedezik róla a birtokadományozásnál, úgyhogy magának kell uradalmat szereznie, szaracén földből karddal kihalásnia. Jutalma inkább az a történelmi emlékezet lesz, amely megőrizte, hogy felesége halála után kolostorba vonult, ahol szent hírében halt meg, s emlékét szentként tisztelték. Testvérei, rokonai természetesen folytatták a lovagi életet, a Monglane-ciklus egy-egy énekének hőseként.

¹⁵ Fordította Süpek Ottó.

¹⁶ Vö. *La Chanson de Guillaume*, id. kiad. 2636–3554. sor. – Vö. JEAN FRAPPIER: *Les Chanson de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. II. Paris, 1965, SEDES.

¹⁷ Fordította Babits Mihály, 28–33. sor.

Ezek az énekek, ezek a szinte trilógiaként szerveződő művek, amelyeknek tartalmi lényege a XII. század politikai tendenciáját: a monarchia megteremtését tükrözi¹⁸, mindig egy magasabb cél érdekében, vagyis az isteni rendletetésű nemzeti egységet biztosító cél érdekében, különösen a trónöröklési jognak megvalósítása végett készítetik harcra, szolgálatra, hűségre a lovagokat s elsősorban a kismemeseket. S így lesznek a XII. századi epika mesterdarabjaivá, jóllehet a *Roland-ének* fénye helyenként tematikai, szerkezeti és stilisztikai árnyékot vet rájuk.

A harmadik ciklus szereplői a „lázado bárók”, mert az itt csoportosuló történeti énekek közös témája a király elleni lázadás, amely azonban térd- és főhajtásba, megtérésbe szelidül, Istennek tetsző alázattá és alávetettséggé válik. A leghírhedtebb lázadó Girard de Roussillon; a király szerelmi vetélytársa, templomokra tűzcsóvát vető, féktelen indulatú úr, aki még Turpin érsek felé is tört hajít, amikor az a király nevében érkezik hozzá. Személyiségének lázadó lényege lehet az oka annak, hogy a XII. század második felében készült *Girart de Roussillon* című eposzban ő lesz a házasságon kívüli, ritualizált, lelki-szerelmi kapcsolat első típusa, vagyis annak a szerelemfelfogásnak megtestesülése, amely Aliénor d'Aquitaine hercegnő sugalmazására a trubadúrlíra szociológiai tartalmát epikus történeti énekekben jelentette meg.¹⁹ Élő mintája egy IX. századbeli vienne-i gróf, Girart de Vienne volt, aki Kopasz Károly ellen lázadott.

Ehhez a három epikus mondakörhöz, tehát a király-, a Doon de Maience-, és a Garin de Monglane-ciklushoz, amelyet Vilmos-ciklusnak is neveznek, még egy negyedik csatlakozik a XII. század során: a keresztes hadjáratokat, s különösen az elsőnek mindent átjáró élményét elregélő epikai alkotások együttese, amelynek központi alakja Godefroy de Bouillon, az első hadjárat vezetője. Az *Antiochiai ének*, a *Chanson d'Antioche* és a *Jeruzsálemi ének*, Zárandok Richárdnak, azaz Richard le Pèlerinnek ezek a művei ennek az epikai világnak legérdemesebb darabjai; ám ezt a költői teljesítményt elhalványítják azok a latinul írt geszták és históriák, amelyeket vagy maguk a keresztesek, vagy az őket hallgató klerikusok készítettek Kelet mesés valóságáról, a keresztény hit lobogásáról, a harcok hevéről, a megpróbáltatásokról, például a kannibalizmusig fokozódó éhségről, más szóval: a pogányverő mártírokkal megszentelt, feudális birodalmakat alapító agresszív zarándokltról.

S az egymást érintő, az egymást átható és megtermékenyítő mondakörök létrehozák az epikus hőst, az epikus embereszményt, a kor által igényelt nemesurat, azt a lovagot, akinek sorsa, létezési módja, értékmérője a harc, a földszerző háború, a vitézi fegyvertény, amelyre az örökkévalóság aranyfényét sugározza a hit, a hit védelme és terjesztése, illetve az értük járó mennyei jutalom osztója: az egyház. Ezért az epikus hős lova többnyire fehér, pogány ellenfeléé viszont fekete, mint Szent Lászlóé és a leányrabló kuné is például Thuróczy János *Magyar Krónikájában*, *Chronica Hungarorumában*. Az epikus hős egy tömbből alkotott, egyszerű jellem, emberfeletti kötelességekkel, lelkülettel és cselekedetekkel; bátor és rettenthetetlen, kardja is törhetetlen; nem ismeri a fáradtságot, a szerelem marasztaló gyengédségét, mert harca szolgálat s szolgálata harc, harci kötelesség; a külvilág birtokbavételének és megszervezésének történelmi parancsa; és

¹⁸ Vö. OTTÓ SÚPEK: *Esquisse d'une Histoire des Français*. Budapest, 1962, Tankönyvkiadó, 81–96 (Les perspectives monarchiques).

¹⁹ Vö. RENÉ NELLI: *L'érotique des troubadours*. Paris, 1974, II. k. 307–316.

ennek mozgató energiájaként ég el a benne levő szeretet, a szubjektum tüze. Szolgálatának, kötelességteljesítésének célja tehát a hűbéri világrend megteremtése, a feudális kollektívum erkölcsi, politikai, eszmei kiteljesítése az egyéni hősiesség, dicsőség, érték révén; úgy, ahogyan azt Balassi Bálint pontosan és szépen megfogalmazta *Katonaénekében*:

„Az jó hírért névért s az szép tisztességért ők mindent hátra hadnak,
Emberségről példát, vitézségről formát mindeneknek ők adnak,
Midőn mint jó sólymok mezőn széllal járnak, vagdalkoznak, futtatnak.”²⁰

Az epikus hős kialakulásával és történelmileg meghatározott működésével egyidőben Franciaország déli részén olyan lírai költészet szólal meg a trubadúrok hangszerén, amely a szolgálat és a szeretet epikus függvényét, északfrancia hierarchiáját megfordítja, s a szolgálatot teszi a szerelemben megnyilvánuló egyéniség szakadatlan tökéletesedésének hajtóerejévé. Ez azonban azt jelenti, hogy a szerelmi szimbolikában új éleleteszmény jelenik meg; mégpedig a szubjektum teljességének ideálja, s ez, természeténél fogva, a történeti énekek kollektivistá világának sajátos, egyszerre eszmei és esztétikai tagadásává válik.

²⁰ Vö. SÜPEK OTTÓ: *Balassi Bálint Katonaénekének számszimbolikus szerkezete*. Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei, 1971, 3–4. szám.

Az ismétlés retorikai funkciója Béroul Trisztán-regényében

SZABICS IMRE

A XII. század második felében a *chanson de geste*-ek mellett újabb verses elbeszélések – a kelta mondákra és folklórra visszanyúló ún. breton regények – gazdagítják a középkori francia epikus költészetet.

1155-ben Wace bayeux-i kanonok *Roman de Brut* címmel adaptálta Geoffroy de Monmouth *Historia Regum Britanniae* c. krónikáját, és elsőként örökítette meg az Artúr királyról és a Kerek Asztal lovagjairól szóló, misztikus elemekkel átszőtt koraközépkori walesi mondákat. Az udvari krónikások mellett feltehetően kétnyelvű (bretonul és angolul éneklő) jongleurök is terjesztették a breton mondakör egyes darabjait az angliai normann királyságban,¹ ahonnan azok a kontinensre átkerülve rövid idő alatt rendkívüli népszerűsége tettek szert, s olyan kiváló irodalmi alkotások alaptémáivá váltak, mint Chrétien de Troyes udvari regényei vagy Marie de France *lai*-i.

A franciaországi „matière de Bretagne” első és mindmáig legnépszerűbb regénye Trisztán és Izolda megejtő és végzetes történetét meséli el, melyről joggal írhatta A. Pauphilet: „Il n’y a rien dans la littérature médiévale qui soit à la fois plus précieux et plus embarrassant; tout y est charme et beauté, humanité sans âge, mais tout y est problème, énigme. Le plus accessible de nos vieux romans en est aussi, pour qui voudrait approfondir, le plus insaisissable.”²

A teljesnek tekinthető Trisztán-történetet Joseph Bédier rekonstruálta és egészítette ki Béroul és Thomas ófrancia regénytörödékei, valamint más feldolgozások alapján.³ (Legismertebbek Eilhart von Oberg és Gottfried von Strassburg középfelnémet variánsai, a norvég *Saga*, az angol *Sir Tristrem* és az olasz *Tavola Ritonda*.)

A középkori francia irodalom kiváló kutatója, Jean Frappier a XII. század közepére teszi az első francia *Trisztán*-regény – a későbbi feldolgozások archetípusa – létrejöttének időpontját,⁴ melyet nem nagy intervallum választ el a Thomas-, ill. a Béroul-féle változatok keletkezési idejétől (az előbbi általában 1170 és 1175 közöttinek tartják, az utóbbi pedig 1190 körül keletkezhetett). A két legrégebbi ófrancia nyelvű Trisztán-történet, melyet ma is olvashatunk (Chrétien de Troyes „Marc királyról és a szőke Izoldáról” szerzett éneke sajnos elveszett), a minden valószínűség szerint Plantagenet Henrik és

¹ Vö. FRAPPIER, J.: *Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise*. In: Cahiers de Civilisation Médiévale, VI (1963), 3, 257.

² PAUPHILET, A.: *Le Legs du Moyen Age*. Melun, 1950, 128.

³ *Le Roman de „Tristan et Yseut”*. Paris, 1922.

⁴ *I. m.* 258.

Aquitániai Eleonóra udvarában alkotó angol-normann klerikus, Thomas ún. „version courtoise”-a és a kelet-normandiai (északfrancia) jongleur-trouvère, Bérout alkotása, az ún. „version commune” között jelentős civilizáció- és eszmetörténeti különbség húzódik, melynek eddigi legkimerítőbb elemzését J. Frappier végezte el *Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise* c. tanulmányában.⁵ A francia tudós kiindulási pontja az volt, hogy a Thomas-féle *courtois* változat létrejöttét nagymértékben elősegítette az a tény, hogy az eredeti Trisztán-monda eszmevilága nem felelt meg a dél-franciaországi *langue d’oc* területről kisugárzó, s a XII. század közepe felé északon is egyre jobban tért hódító *courtoisie* szemléletének, s főleg az Aquitániai Eleonóra környezetével Angliába is átkerült *fine amor*-koncepciónak. Frappier két rendkívül lényeges alapmotívum, a *bájital* (philtre) és az *istenítélet* (le jugement de Dieu) tartalmi és szerkezeti funkciója szerint határozta meg Thomas és Bérout felfogásának eltérő vonásait. Most csak az utóbbi szerző művében játszott szerepüket kívánjuk röviden ismertetni.

A bűvös szer – a francia irodalomtudós véleménye alapján – a „version commune”-ben hármas funkciót teljesít: „. . . le philtre (. . .) est dans la version commune à la fois la cause matérielle de leur amour, le symbole de leur passion fatale et l’excuse de leur péché.”⁶ A bájital – Bérout és az őt követő Eilhart von Oberg interpretációjában – nemcsak a szerelmesek tökéletes egyenlőségét teremti meg, hanem elkülönítve Trisztánt és Izoldát környezetüktől, egy ideális természeti világba helyezi őket, s feloldja tetteiket minden társadalmi előírás és felelősség alól (ezért is nem érvényesülnek a *courtoisie* alapelvei Trisztán és Izolda kapcsolatában: a szerelmes ifjú egyszer sem hódol „hölgye” előtt, alávétve magát az ő akaratának; s egészen a híres „in flagranti” jelenetig ezért nem gyötri őket a Márk iránti kötelességérzet és a végzetes szenvedély konfliktusa). A „philtre” ugyanakkor a fatalitás szimbóluma is: egyszerre jelképezi a véletlenszerűséget és a szerelem korlátlan hatalmát.⁷

Bérout regényében mindkét szerelmes rendületlenül hisz az isteni gondviselésben, s főleg abban, hogy nem kell megbűnhődniük a bájital okozta szenvedélyük miatt. Ha nem volnának meggyőződve ártatlanságukról – hangoztatja Frappier –, nem követelnék olyan kitartóan az *escondit*-t (Trisztán az igazságtevő párbajt, Izolda pedig a hűségesküt). Művészi érzéke azonban megakadályozta Béroutt abban, hogy egyszer is explicitte tegye az égi beavatkozást, s ezért a hűségeskü ceremóniájának ambivalens jelleget kölcsönzött. Eskütétel közben Izolda „restriction mentale”-t követ el az egybegyűlt udvari emberek előtt: „. . . anyától született férfi soha engem karja között nem tartott, csupán az uram, Márk király, meg az a szegény zarándok, ki szemetek láttára itt leroskadt az imént.”⁸ (Természetesen az a „szegény zarándok” nem volt más, mint Trisztán, aki barátságába öltözve – Izolda titkos üzenetét követve – átvitte kedvesét a határfolyó túlsó partjára). Mégis, a „philtre” végzetszerűsége miatt, joggal tarthatta magát tisztának és őszintének isten előtt.

*

⁵ Cahiers de Civilisation Médiévale, VI (1963), 3, 255–280; VI (1963), 4, 441–454.

⁶ I. m. 266.

⁷ Uo. 268.

⁸ BÉDIER, J.: *Trisztán és Izolda regéje* (ford. Pap Gábor). Budapest, 1977, 130.

Tévedés volna azonban azt gondolnunk, hogy Béroul alkotása teljesen mentes a *courtoisie* hatásától (Trop ert Tristan preuz et cortois / A ocirre gent de tes lois. – állapítja meg az északfrancia trouvère azokkal a „mesemondókkal” szemben, akik szerint az elvakult szerelmes megölte volna az Izoldát elragadó „bélpoklos Yvain”-t) – sőt, egyes kritikusok éppen Béroul verses regényét tekintik az „udvari változatnak”⁹ –, s Thomas kizárólag a „courtois doktrina” előírásait és szellemiségét követte művében (Izolda féltékenysége Fehérkező Izolda és Trisztáné Márk iránt például nehezen egyeztethető össze a *fine amor* elveivel, akárcsak az ifjú hősnek az a vágya, hogy a házasságban találja meg a szerelmi boldogságot stb.).

Mégis Béroul nyersebb megfogalmazású, szélesebb közönséghez szóló és direkter hatású „version commune”-jét választottuk elemzésünk tárgyául, mert – véleményünk szerint – ez sokkal közelebb áll az ősi Trisztán-legendához, mint az „esprit courtois” jegyében fogant Thomas-féle változat. Jóllehet néhány visszatérő expresszív alakzata még a geszta-énekeket recitáló jongleurök hagyományos retorikai eljárását idézi (pl. az ilyenfajta szerzői közbevetések, mint *Oiez; Seignors, oiez; Qui veut oir une aventure.*)¹⁰, a páros rímelésű oktoszillabák, a nyomatékosító mondatfűzések és a következetesen alkalmazott szóátvetések (*rejet*) azonban már egyértelműen a verses regények metrikai és stilisztikai megoldásaira vallanak.

A témaválasztás, a változatos, de mindenkor a cselekmény egy újabb fázisát tartalmazó és egymásból következő epizódok – melyek lineáris előrehaladása és összegződése ellentétes a geszta-énekek mozaikszerű jelenetfelépítésével –, s főként a szereplők jellemének és sorsának elmélyült lélektani kidolgozása pedig még inkább azt bizonyítja, hogy az északfrancia költő az új epikus műfaj kritériumai szerint alkotta meg történetét.

Elegendő néhány jellemző részletet idéznünk. Béroul pszichológiailag hiteles képet fest a két szerelmesről, amikor a morrois-i erdő nyújtotta biztonság ellenére felébred bennük a vágy az udvari élet iránt (igaz, ezt a „lovendrins” – a bájital – hatásának csökkenésével indokolja):¹¹ Trisztán egyszerre arra gondol, „Or deuse estre a cort a roi, / Et cent danzeaus avoques moi,” (2173–74) s Izoldának eszébe ötlük, hogy királynő, akinek kötelességei vannak az udvarban. Egy másik helyen árnyaltan és részvétellel ábrázolja a végzetes szerelmi háromszög vesztesét, a kétség és bizalom között hanyódó Márk királyt is. Az ófrancia irodalom egyik legszebb jelenete az a híres epizód, amikor a megcsalt uralkodó rátalál az erdőben békésen alvó szerelmesekre. Első haragjában megölni is kész őket, az irántuk érzett szeretet azonban elűzi bosszúvágyát, megszánja őket, s meggyőzve magát ártatlanságukról, kesztyűjével eltakarja az Izolda arcára tűző napsugarat. . .

⁹ JONIN, P.: *Les Personnages féminins dans les romans français de „Tristan” au XII^e siècle.* Aix-en-Provence, 1958.

¹⁰ Vö. BIK, E. J.: *Les interventions d’auteur dans le Tristan de Béroul.* Neophilologus, LVI, 1972, 31–42.

¹¹ Mais ne savez, ce m’est avis,
A combien fu déterminez
Li lovendrins, li vin herbez:
La mere Yseut, qui le bolli,
A trois anz d’amistie le fist. (2136–2140)

(BÉROUL: *le Roman de Tristan.* Ed. par Muret, E., revue par Defourques, L. M., Paris, 1957*, C.F.M.A. 66.)

A tragikus sorsú fiatal pár mítoszát megteremtő s az individuum útkeresését, önmegvalósító kísérletét elsők között ábrázoló ófrancia verses regény már meghaladta a kollektív szenvedélyt és erkölcsi magatartást megtestesítő epikus hősöknek emléket állító geszta-énekek gondolatvilágát, de még nem azonosult a *courtoisie*, s főképpen a *fine amor* elvei és igényei szerint szerzett udvari regények szellemével, különösen Chrétien de Troyes szemléleti és poétikai újításaival. Nyelvezete is sokkal archaikusabb, mint a csiszoltabb, kifinomultabb „roman courtois”-ké. Ezek a különbségek azonban nem teszik kérdésessé a kelet-normandiai költő „*estoire*”-jának autonóm művészi értékeit.

*

1. A középkori költészet alkotási folyamata egy bizonyos számú állandó, visszatérő poétikai és retorikai eszközre épül. E költői eszközök közül a legfontosabbak és legkifejezőbbek a *motívumok* és a *kulcs-szavak*. A személyes poétikai eszköztárhoz tartozó motívumok a megválasztott költői témák aktualizálását és retorikai „felerősítést” segítik elő. (Például a tavasz *témája* a frissen zöldellő természet és a csengő madárdalok *motívumaiban* jelentkezik a trubadúr- és *courtois* lírában).^{1 2}

A természetüknél fogva a mű nyelvi szövetéhez tartozó motívumok és azok a különleges affektív hatású lexikai elemek, amelyek révén realizálódnak, legtöbbször azonos mondattani szerkezetekben fordulnak elő, s ilymódon ritmikai, verstani és stilisztikai igényeket is kielégíthetnek. Így keletkeztek a főleg a *chanson de geste*-ekre jellemző sztereotíp szerkezeti és stiláris egységek, a *formulák*.

Ha a motívum és a formula egybeesik egy adott kontextusban, elegendő egy speciális szó vagy kifejezés, amely a motívumot implikálja. Ezeket a szavakat nevezi a középkori poétikával foglalkozó szakirodalom „*kulcs-szavaknak*” („termes-clés”).^{1 3}

2. A kulcs-szavak ismétlése

Az ismétlés mind a *chanson de geste*-ek, mind a XII. századi verses regények egyik leggyakrabban alkalmazott és leghatásosabb retorikai eljárása volt. Különböző fajai és szintjei egy-egy különleges fontosságú *kulcs-szó* vagy *motívum* többszöri visszatérésétől egész *laisse*-ek újrakezdéséig („*párhuzamos*” és „*hasonló*” „*laisse*”-ek),^{1 4} ill. változó mennyiségű verssorok többé-kevésbé azonos formában történő variációjáig megtalálhatók.

Jelen dolgozatunkban a Béroutl *Trisztán*-regényében^{1 5} előforduló legfontosabb kulcs-szavak és motívumok retorikai és funkcionális értékét kívánjuk meghatározni.

Míg a geszta-énekekben az expresszív kulcs-szavaknak legtöbbször csak „azonosító” szerepük volt, s ennek értelmében általában változatlan stílusértékkel ismétlődtek a hasonló szituációkban, Béroutl *Trisztán*-jában a kompozíció és a dramaturgiai szerkezet szempontjából elsődleges funkciót betöltő kulcs-szavak (és alapmotívumok) – mint látni fogjuk – már különböző szinteken s egyre erőteljesebb retorikai hatással térnek vissza.

^{1 2} ZUMTHOR, P.: *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Paris, 1963, 128–129.

^{1 3} Uo. 129. – Ld. még BEC, P.: *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*. Avignon, 1972², 64–66.

^{1 4} Ld. RYCHNER, J.: *La chanson de geste*. Genève-Lille, 1955, 83–107.

^{1 5} I. kiad.

A kulcs-szavak ismétlésével Bérout költeménye leglényegesebb, szimbolikus „üzene-
tet” tartalmazó motívumaira hívja fel a figyelmet. A regény egyik legszebb jelenetét,
drámai csúcspontját (Márk király váratlan látogatását a morrois-i erdőben alvó szerelme-
seknél) rendkívül ügyesen és hatásosan készíti elő a „version commune” szerzője.

Az epizód három kulcs-szava, a „tisztá” szerelmet jelképező, a szerelmesek testén
hagyott *ruházat* és a kettőjük közé helyezett *kard*, valamint a házasságot szimbolizáló
gyűrű Izolda ujján először egy egyszerű leírásban jelenik meg, amely azonban már a
drámai szituációt vetíti előre: a szökevényeket pontosan olyan helyzetben ábrázolja,
amilyenben majd Márk találja őket:

Yseut fu premire couchie;
Tristran se couche et trait s' e s p e e,
Entre les deux chars l'a posee.
S a c h e m i s e out Yseut vestue
(Se ele fust icel jor nue,
Mervelles lor fust meschoiet),
E Tristran ses b r a i e s ravoit.
La roïne avoit en son doi
L' a n e l d' o r des noces le roi,
O esmeraudes plantefz.

(1804–1811)

(Először Izolda feküdt le, majd Trisztán is követte, s kivont kardját testük közé helyezte.
Izolda nem vetette le ingét – ha azon a napon mezítelen lett volna, szörnyű dolog történt
volna velük –, Trisztán is magán hagyta nadrágját. A királynő ujján smaragdköves
aranygyűrű ragyogott, nászajándéku kapta volt a királytól.)

Trisztán és Izolda „tisztá” szerelmét *expressis verbis* is hangsúlyozza a költő egy
szerencsés „figura etymologicával”:

Lor amistié ne fu pas fainte.
Les bouches furent pres asises,
Et neporquant si ot devises
Que n'asenbloient pas ensemble.

(1822–1825)

(Érzéseiket nem titkolták: ajkaik közel voltak egymáshoz, de mégis volt köztük annyi
távolság, hogy nem értek össze.)

Amikor a király megpillantja a ruhában alvó és karddal elválasztott párt, haragja
elszáll, és a szimbolikus „tárgyi bizonyítékok” hatására meggyőzni magát „ártatlansá-
gukról”:

Quant vit qu'ele avoit sa c h e m i s e
Et q'entre eus deus avoit devise,
La bouche o l'autre n'ert jostee,

Et qant il vit la nue e s p e e
 Qui entre eus deus les desevroit,
 Vit les b r a i e s que Tristran out:
 „Dex! ” dist li rois, „ce que puet estre?
 Or ai veü tant de lor estre,
 Dex! je ne sai que doie faire,
 Ou de l’ocire ou du retraire.
 Ci sont el bois, bien a lonc tens.
 Bien puis croire, se je ai sens,
 Se il s’amasent folement,
 Ja n’i eüsent v e s t e m e n t,
 Entrë eus deus n’eüst e s p e e,
 Autrement fust cest’asenblee.”

(1995–2010)

(Amikor [Márk] észrevette, hogy [Izolda] magán hagyta ingét, s volt köztük annyi távolság, hogy ajkuk nem ért össze, s amikor megpillantotta a kivont kardot, amely a két testet elválasztotta, valamint Trisztán nadrágját, így kiáltott fel a király: „Nagy Isten! Mit jelentsen ez? Most, hogy látom, mit cselekszenek, nem tudom, mit tegyek. Megöljem őket, vagy szó nélkül távozzam? Régóta itt élnek már az erdőben. El kell hinnem, ha józan eszemre hallgatok: ha bűnös szerelemmel szeretnék egymást, nem volnának felöltözve, s nem volna közöttük kard. Másmilyen lenne ez az együttlét.”)

A két kulcs-szó visszatérése, majd „style direct”-ben történő megisméltése az egyik motívum („*tiszta szerelem*”) retorikai felerősítését, amplifikációját eredményezi.

A jelenet kulminációs pontján a kulcs-szavak funkcióváltozását figyelhetjük meg, ami a valóságban a legfontosabb szimbolikus tárgyak kicserélésével jár együtt. Márk király, miután letett arról, hogy megölje az alvó szerelmeseket, előbb csak gondolatban, majd tettekben is megvalósítja azt a szándékát, hogy kézzelfogható jelét adja látogatásának: lehúzza Izolda ujjáról azt a smaragdgyűrűt, amelyet házasságkötésükkor ajándékozott neki, és a sajátját húzza fel annak helyére, s ezután a két ifjú közé helyezett kardot is saját kardjára cseréli ki.

„Je lor ferai tel demonstrance
 Que, ançois qu’il s’esvelleront,
 Certainement savoir porront
 Qu’il furent endormi trové
 Et q’en a eü d’eus pité,
 Que je nes vuel noient ocire,
 Ne moi ne gent de mon empire.
 Ge voi el doi a la reine
 L’ a n e l a pierre esmeraudine;
 Or li donnai (mot par est buens),
 Et g’en rai un qui refu suens:

Osterai li le mien du doi.

.....
Et, qant vendra au departir,
Prendrai l' e s p e e d'entre eus deus
Dont le Morhot fu del chief blos.”

(2020–2038)

(„Olyan jeleket fogok itt hagyni nekik, amelyekből biztosan tudni fogják, amikor majd felébrednek, hogy alva találták őket, s megkönyörültek rajtuk. Hiszen sem én, sem bárki más országból nem akarja őket megölni. A királynő ujján ott látom a smaragdköves gyűrűt, melyet tőlem kapott – nagyon értékes darab –, az ő gyűrűjét pedig én viselem: most lehúzzom ujjáról az enyémet. (. . .) S távozáskor magammal viszem a köztük levő kardot, amely a Morholtnek fejét vette.”)

A „belső monológot” követő cselekedetleírás tovább növeli a kulcs-szavak újabb ismétlésével is hangsúlyozott expresszív hatást:

L' a n e l du doi defors parut:
Souef *le traist*, qu'il ne se mut.
Primes i entra il enviz;
Or avoit tant les doiz gresliz
Qu'il s'en issi sanz force fere;
Mot l'en sot bien li rois fors traire,
L' e s p e e qui entre eus deus est
Souef *oste, la soue i met.*

(2043–2050)

(Előtűnt a gyűrű Izolda ujján. [Márk] óvatosan lehúzta, anélkül, hogy ujjá megmozdult volna. Először nehezen ment fel, de [Izolda] ujjá úgy elvékonyodott, hogy most minden nehézség nélkül lejtött róla; a király ügyesen le tudta húzni. Majd óvatosan felemeli a kettőjüket elválasztó kardot, s a sajtóját teszi annak helyére.)

Amikor Trisztán és Izolda felébrednek, azonnal észreveszik a változást, melyet előbb egy leírás, majd Trisztánnak a királynőhöz intézet szavai közvetítenek:

L' e s p e e prent com home iriez,
Regarde el brant, l'osche ne voit:
Vit le pont d'or qui sus estoit,
Connut que cest l' e s p e e a u r o i.
La roïne vit en son doi
L' a n e l que li avoit doné,
Le suen revit du dei osté.
Ele cria: „Sire, merci!
Li rois nos a trovez ici.”
Il li respont: „Dame, c'est voirs.

Or nos covient gerpir Morrois,
Qar mot li par somes mesfait.
M' e s p e e a, la soue me lait:
Bien nos peüst avoir ocis.”

(2080–2093)

(Akár egy dühöngő, felemeli a kardot, nézi a pengét, nem találja rajta a csorbát. Észreveszi végén az aranymarkolatot, s rájön: ez a király kardja. A királynő megpillantja ujján azt a gyűrűt, melyet ő adott annak idején a királynak; az övé eltűnt. [Izolda] felkiált: „Uram, irgalmazz! A király itt talált bennünket.” Trisztán ezt válaszolja neki: „Úrnóm, így igaz. Tüstént el kell hagynunk Morrois-t, mert nagy bűnt követtünk el Márk ellen. Elvitte kardomat, s az övét itt hagyta. Meg is ölhetett volna bennünket.”

A két szimbólumtárgy, a *kard* és a *gyűrű* kicserélése jelenti az egész különös szituáció szemiotikai kulcsát. A külső, formai elrendezésben nem történik változás: Trisztánt és Izoldát nem éri közvetlen sérelem Márk részéről. Viszont lényegi, tartalmi vonatkozásban teljesen más helyzet áll elő, mint az epizód elején. A tárgyak (és a kulcs-szavak) funkcióváltozása akkor következik be, amikor Trisztán a király kardját találja a sajátja helyett – amit figyelmeztetésnek tekinthet vazallusi kötelességeire és a Márk iránti hűségre –, Izolda pedig észreveszi a gyűrűcserét, ami a házasság kötelmeire és a házastársi jogokra emlékeztetheti.¹⁶ A király „in flagranti” látogatása új körülményeket teremt az erdőben bujdosó szerelmesek számára, s ugyanakkor válaszút elé is állítja őket. Mikor ezt közlik egymással, megtörténik a megváltozott helyzet *szubjektív* tudatosítása. (Nem lehet véletlen, hogy e váratlan esemény után úgy döntenek, feladják önkéntes száműzetésüket, és visszatérnek a „törvényes” életmódhoz.)

Végül Béroul harmadszor is megismétli a regény fordulópontjának számító kulcs-jelenetet: Trisztán egy harmadik személynek, fegyverhordozójának meséli el Márk különös tettét:

„Par foi, mestre, Marc li gentis
Nos a trovez ci endormis;
S'espee lait, la moie en porte:
Felonie criem qu'il anorte.
Du doi Yseut l'a n e l, le buen,
En a porté, si lait le suen:
Par cest change poon parçoivre,
Mestre, que il nos veut deçoivre;”

(2105–2112)

¹⁶ J. Marx a kardot, kesztyűt és gyűrűt a feudális *investitúra* „szimbolikus emlékeztetőinek” tekinti (*Observations sur un épisode de la légende de Tristan*. In: *Mélanges . . . Cl. Brunel, II*, Paris, 1955, 269–270).

(„Hitemre, mester, a jó Márk király itt járt, míg mi aludtunk. Kardját itt hagyta, az enyémet pedig magával vitte. Attól tartok, valamit forral ellenünk. Izolda ujjáról lehúzta s elvitte a szép gyűrűt, és az övét hagyta ott helyette. Ebből a cseréből láthatjuk, mester, hogy rá akar szedni bennünket.”)

Ezzel a költő kivetíti, *objektívizálja* a látogatás lényegét, retorikai szinten pedig kiteljesíti a kulcs-szavak expresszív funkcióját.

Érdemes megfigyelnünk, a verssorok szintaktikai felépítése szintén a kulcs-szavak kellő kiemelését teszi lehetővé. Az esetek többségében ugyanis a különleges, szimbolikus jelentést hordozó terminusokra a mondatban elfoglalt helyük szerint is felhívja a figyelmet Bérout. A *chemise, braies* s különösen az *anel* és *espee* kulcs-szavaknak a legfontosabb szórendi pozíciókat (sorkezdő, ill. sorzáró helyzetek) tartotta fenn (*Sa chemise out Yseut vestue – La roïne avoit en son doi / L'anel d'or. . . – Et qant il vit la nue espee – L'espee prent com home iriez, – La roïne vit en son doi / L'anel que li-avoit doné, – stb.*), vagy pedig úgy emelte ki ezeket a szavakat, hogy „elszakította” őket a szorosán hozzájuk tartozó mondatnani elemektől (*L'espee qui entre eus deus est / Souef oste, la soue i met. – Du doi Yseut l'anel, le buen, / En a porté, si lait le suen.*)

Más példák is tanúsítják, hogy Bérout tudatosan élt a „mot-clé” ismételt használatból adódó stilisztikai hatáskeltés lehetőségével. A király látogatása után Trisztán és Izolda *levelet* fogalmaztat Ogrin remetével, s ebben közlik visszatérési szándékukat az udvarba, valamint azt is, hogy készek esküvel bizonyítani ártatlanságukat. Trisztán maga viszi el a levelet Márkhoz egy éjjel:

„– Sire, Tristran m'apele l'on.
Un b r i e f aport, sil met ci jus
El fenestrier de cest enclus.
Longuement n'os a vos parler,
Le b r i e f vos lais, n'os plus ester,”

(2466–2470)

Márk király, akárcsak Nagy Károly a *Chanson de Roland*-ban, mikor üzenetet kap Marsile-től,¹⁷ összehívja báróit, hogy ismertesse velük a levél tartalmát, s hogy tanácsot kérjen tőlük:

„Seignors, un b r i e f m'est ci tramis
Rois sui sor vos, vos mi marchis.
Li b r i e s soit liez et soit oiz;
Et qant liz sera li escriz,
Conselliez m'en, jel vos requier.”

(2525–2529)

¹⁷ „Seignurs baruns, dist li emperere Carles,
Li reis Marsilie m'ad tramis ses messages.” (180–181)

(*La Chanson de Roland*. Texte original et trad. par MOIGNET, G., Paris–Bruxelles–Montréal, 1972³, 38.)

Dinas, a szenesál, elismétli Márk parancsát:

„L i b r i e f nos est ici tramis
Nos ne savon de qel país:
Soit liz l i b r i é s premierement;
Et pus, solonc le mandement,
Qui buen conseil savra doner,
Sel nos doinst buen.”

(2537–2542)

(„Felség! Trisztánnak hívnak; egy levelet hozok, s idehelyezem az ablakba. Sokáig nem merek önnel beszélni; itt hagyom a levelet, nem merek tovább maradni.” – „Urak! Egy levél fekszik itt előttem. Királyotok vagyok, ti pedig báróim. A levél olvastassék fel és hallgattassék meg; s miután felolvasták az írást, adjatok nekem tanácsot.” – „Nem tudjuk, mely országból küldték ezt a levelet; először olvastassék fel a levél, s azután – aszerint mi a tartalma – aki jó tanáccsal tud szolgálni, szólaljon meg! . . .”)

Természetesen ez utóbbi esetben nemcsak a kulcs-szó visszatérését figyelhetjük meg, ami egyébként önmagában is jelentős expresszív nyomatékot eredményez. A retorikai eljárás nagyobb dimenziójú lesz azáltal, hogy a szenesál – a korabeli feudális udvartartás szabályai szerint – a „közlés” fontossága miatt teljes egészében megismétli az uralkodó szavait.

3. A motívumok visszatérése

„Béroul est visiblement un de ces poètes du XII^e siècle qui ignoraient la plupart des règles que de nos jours on prétend leur prescrire, faisant en même temps bon marché de celles que leur prescrivaient «les» arts poétiques «de leur époque” – írja E. Vinaver a „version commune” szerzőjének stílusáról.¹⁸ A fentiekből azonban nem következik, hogy Béroul retorikai művészete szegényes volna. Vinaver is siet hozzátenni, hogy a korabeli költészettenok által előírt eljárások hiányát más, nem kevésbé hatásos stílusalakzatok alkalmazásával kompenzálta. Egy-egy lényeges motívum modulációjára, többszöri kifejtésére és amplifikációjára számos szép példát találunk regényében.

A menekülő szerelmeseik nyugtalan, hajszolt erdei életét az alábbi sorok érzékel-
tetik:

*La ou la nuit ont herberjage,
Si s'en frestornent au matin.*

(1360–1361)

(Azt a helyet, ahol az éjszakát töltik, másnap reggel elhagyják.) 68 sorral később a költő némileg módosítva megismétli a hajszoltság motívumát:

¹⁸ VINAVER, E.: *La forêt de Morrois*. In: Cahiers de Civilisation Médiévale, XI (1968), 4.

*La ou prenent lor herbergage,
Font lor cuisine et lor beau feu,
Sol une nuit sont en un leu.*

(1428–1430)

(Ott, ahol megszállnak, főznek és jó tüzet raknak, csak egy éjszaka maradnak.)
Ugyanez a gondolat harmadszor is visszatér a költeményben:

*En un leu n'ose remanoir;
Dont lieve au main ne gist au soir.*

(1639–1640)

([Trisztán] egyazon helyen nem mer sokáig maradni; ahol reggel felkel, oda nem tér vissza estére.)

A fizikai megpróbáltatásokat és a természeti viszontagságokat a „jó szerelem” boldogsága ellensúlyozza; a fenti sorokban kifejezett „szenvedés”-téma ismétlésével és az *Aspre vie meinent et dure* szentenciózus „image”-ával párhuzamosan egy ellentétes motívum

Iseut s'esjot, or ne sent mal.

(1274)

– (Ízolda boldog, most már nem szenved) – kiteljesedése figyelhető meg:

*Aspre vie meinent et dure:
Tant s'entraïment de bone amor
L'un por l'autre ne sent dolor.*

(1364–1366)

(Sanyarú, kemény életet élnek; de oly tiszta szerelemmel szerették egymást, hogy egyikőjük sem vett tudomást a szenvedésről.)

„Etonnant résumé de la légende, et en même temps préfiguration des paroles mêmes dont se servira le poète chaque fois que reviendra le souvenir du philtre qui abolit toute peine.”¹⁹

Íme e motívum variációi:

*Longuement par Morrois fuïrent
Chascun d'eus soffre paine elgal,
Qar l'un por l'autre ne sent mal:*

(1648–1650)

¹⁹ VINAVER, E.: i. m., i. h.

(Sokáig menekülnek a morrois-i erdőn keresztül. Mindketten egyformán nélkülöznek, de az egymás iránti szerelem miatt nem érzik a fájdalmakat.)

Fu ainz maiss gent tant eüst paine?
Mais l'un por l'autre ne le sent,
Bien orent lor aisement.

(1784–1786)

(Szenvedett-e ember valaha ennyit? Ők azonban nem érzik a fájdalmakat, oly boldogok voltak.)

Helyesen állapítja meg ezekről a motívumismétlésekről Vinaver: „Le principe directeur, ici, n'est plus le »grandissement« de l'image selon la proximité de l'objet, mais la convergence de plusieurs reflets divers du même motif dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. . .”²⁰

Hasonló motívum-visszatérésekkel a verses regény más részleteiben is találkozhatunk. Először Ogrin remete közléséből értesül a közönség Márk jóindulatáról: a király hajlandó megbocsátani Izoldának és nyilvánosan kibékülni vele a „Kalandos Gázlónál”:

„D'ui en tierz jor, sanz nul deçoivre,
Est li rois prest de lié recevoir.
Devant le Gué Aventuros
Est li plez mis de vos et d'eus.”

(2675–2678)

(„Pontosan három nap múlva a király hajlandó lesz fogadni [Izoldát]. A Kalandos Gázló lesz kibékülések helye.”)

Ezt a jelentős fordulatot még egyszer aláhúzza a szerző:

Par Cornoualle fait huchier
Li rois s'acorde a sa mollier:
„Devant le Gué Aventuros
Iert pris acordement de nos.”

(2745–2748)

(Egész Cornwallban kihirdeteti a király, hogy kibékül hitvesével: „a Kalandos Gázló lesz kibékülésünk színhelye.”)

A regény második harmadában Bérout 3 rosszindulatú, álnok báróról szól, akik cselszövése miatt Trisztánnak távoznia kellett az udvarból, s akik Márknak is „sok bosszúságot okoztak”:

²⁰ Uo. 5.

Oiez des trois, que Dex maudie,
Par qui Tristan an est alez:
Par eus fu mot li rois malez.

(3028–3030)

(Szóljunk most a három hitványról, legyenek átkozottak! Miattuk kellett elmennie Trisztánnak, s a királynak is sok bosszúságot okoztak.)

35 sorral később, amikor azt olvassuk, hogy a bárók ezúttal Izolda becsületessége iránt próbálnak kételyt ébreszteni a királyban, Bérout Márkkal ismételteti el a cselszöveket elítélő s Trisztánt felmentő kinyilatkoztatást:

„Par vos est il hors du païs.”

(3065)

(„Miattatok él száműzetésben.”)

Ez a sor kettős funkciót tölt be: egyrészt a retorikai felerősítés kitűnő eszköze, másrészt a történet menetében és kompozíciós szerkezetében jelent választóvonalat. A bűjtital nyújtotta mentségen kívül Trisztán most explicit felmentést is kap Márktól, aki egyszerre részese a szerelmi drámának s legtekintélyesebb személyisége az udvari hierarchiának.

Ez a motívum hangsúlyozottan tér vissza abban a beszédben, melyet a vétkes bárókhoz intéz a király:

„Mis m'en avez el cuer la boce,
Qui n'en istra jusqu'a un an:
G'en ai vos chacié Tristan.”

(3134–3136)

(„Oly sebet ejtettetek szívemen, amely egy év alatt sem gyógyul be: miattatok űztem el Trisztánt.”)

Végül Izolda előtt is megindokolja cselszövés okozta tettét:

„*Par lor parler, par lor mentir,*
Ai mon nevo de moi chacié.”

(3194–3195)

(„Szóbeszédük, hazugságuk miatt űztem el magam mellől unokaöcsémet.”)

Az ismétlés tehát nemcsak retorikai eszköz, hanem alapvető szerkezeti komponens is Bérout regényében. A cselekmény különböző epizódjait és a leíró részleteket a legfontosabb témák és motívumok rendszere kíséri. A közvetlen kontextus mögött húzódo tematikai egységek ismételt hangsúlyozásával a költő mindvégig tudatunkba idézi a változó, szétágazó történet központi magvát és állandó elemeit, s ezzel mintegy „kettős” olvasásra készít bennünket.

*

Befejezésül két lényeges vonatkozásra kívánjuk felhívni a figyelmet.

Egy XII. századi irodalmi alkotás kulcs-szavai és motívumai ismétlődésének retorikai funkcióját elemezve, nem lehet figyelmen kívül hagyni a középkori gondolkodás logikai-szemantikai struktúrájának egy alapvető összetevőjét. Az egy-egy kiemelkedő jelentéstartalmú szó vagy kifejezés többszöri ismétléséből fakadó expresszív hatást az a szoros, organikus kapcsolat is növelte, melyet a középkori emberek a *szójel* (a jeltest) és a *denotátum* között, jelen esetben az említett *kulcs-szavak* és a *szimbolikus tárgyak* között érezték. Ez azt jelentette felfogásuk szerint, hogy a kimondott szó nem egy elvont fogalom akusztikai-fonológiai jele volt, hanem konkrét megjelenítő erővel rendelkezett, s úgy idézte fel a jelölt tárgyakat vagy személyeket, mintha azok valóságos formájukban vagy szimbolikus értelmükkel jelennének meg a beszédaktus folyamán. Ezenkívül a különleges fontosságú fogalmak, tárgyak vagy személyek megnevezésekor a középkori *trouvère*-ek és klerikusok – meggyőződésük szerint – azok rejtett, a fizikai tekintet előtt láthatatlan lényegét is feltárták. (Nem lehet véletlen, hogy Chrétien de Troyes regényeiben a hőst, ill. a hősnőt hosszú oldalakon keresztül egy általános köznévi – *chevalier*, *dame*, *pucele* – jelöli, s a költő csak egy rendkívüli szituációban vagy drámai pillanatban fed fel igazi nevét.)²¹ A köznevek esetében az ismétlés töltheti be ezt a revelációs szerepkört a tárgyak szimbolikus jelentésének hangsúlyozásával. Mindez természetesen kapcsolatba hozható a szómágiával, azzal a különleges, intenzív megjelenítő hatással, mellyel a kiejtett szó, a Verbum rendelkezett a középkori tudat számára.²²

Más összefüggésben igaz, hogy az ismétlés valamely gondolat vagy a költői „üzenet” („message poétique”) informatív értékének csökkenését vonja maga után. A középkori retorika és poétika szintjén azonban mégsem beszélhetünk információs értékcsökkenésről. Az emfátikus motívumok, formulák és kulcs-szavak visszatérése ugyanis nagymértékben elősegítette a közönség affektív azonosulását egyrészt a már ismert információkkal, másfelől pedig a kibontakozó cselekmény vagy az újabb epizódok változatlan elemeivel. Ez jelenthette számára a felismerés, a ráismerés örömét s egyben a művészi közlés befogadásának esztétikai élményét.

²¹ Például a *Chevalier de la Charrete*-ben (pub. par ROQUES, M., Paris, 1965, C.F.M.A.) Guenièvre királynő akkor fed fel Lancelot nevét, amikor az párbajt vív érte Méléagant-nal (3660. sor).

²² Vö. GUREVICS, A. J.: *A középkori ember világképe*. Budapest, 1974, 256–257.

Balassi Bálint és az Árgirus-széphistória szerzősége

TÓTH ISTVÁN

Régi irodalmunkból a későbbi magyar nép- és műköltészetre leginkább ható alkotás: a *História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szüzleányról*. Irodalmi értékét mi sem fémjelzi jobban, mint nagyjaink műveiben való felbukkanása, a szinte minden korú néprétegekben való elterjedtsége (bár ez néha erős szövegmodosításokhoz vezetett) és végül a körülötte folyó irodalomtörténeti viták. A széphistória egyik sarkalatos kérdése: milyen olasz krónikákból „fordította meg” a szerző művét. Ezzel a kérdéssel oly kitűnő monográfia foglalkozik, mint Kardos Tiboré, aki *Az Árgirus-széphistória* (Bp., 1967) c. kötetében hatalmas klasszikus filológiai felkészültséggel kutatja e széphistória eredetmondáit. Sajnálatos, hogy a szerzőnek nem sikerült megtalálnia azt az olasz mintát, amelyre a széphistória szerzője az első versszakban hivatkozik. Ekként az *Árgirus-széphistória* (a továbbiakban: Á) eredetéhez, főleg a szerzőség kérdéséhez egyetlen alapvető forrás: a *szöveg*. Ez is számos – gyakran egymástól eltérő – változatban maradt reánk. A széphistória eredetproblémáját a Kardos által feltárt adatokon túl – úgy gondoljuk – továbbviszi az a véleményünk, hogy az Á szerzőjéül nem Gergei Albertet, hanem a magyar reneszánsz költészet legnagyobbját, Balassi Bálintot tartjuk. Ennek indokait az alábbiakban adjuk.

1. Az akrosztikhon

Ismert, hogy az Á szerzőjének a neve a széphistória első részének 14 versszakába rejtett versfőkből állapítható meg. Az ALBERTUS G(Y)ERG(Y)EI nevet adó akrosztikhonnak azonban eddig többféle olvasatával találkozhatunk. Volf György¹ és Csura Miklós² után legutóbb Stoll Béla³ foglalkozott behatóbban az akrosztikhonba foglalt név értelmezésével, és az előbb már általánossá vált *Gyergyai* névalak helyett a *Gergei* vagy *Gyergyai* névforma mellett foglalt állást.

A Gergei Albert néven kívül semmi egyebet nem tudunk az akrosztikhonba rejtett név viselőjéről. „Személyének kiléte, társadalmi helyzete nem tisztázott” – olvashatjuk a Kézikönyvben.⁴

¹ VOLF GYÖRGY: *Hogy hítták az Árgirus szerzőjét?* Egyetemes Philológiai Közölny 1882, 135–140.

² CSURA MIKLÓS: *Árgirus históriája*. Gyula, 1911.

³ STOLL BÉLA: *Adatok az Árgirus széphistóriához*. Irodalomtörténeti Közlemények 1955, 461.

⁴ *A magyar irodalom története 1600-ig*. (Szerk.: Klaniczay Tibor) Bp., 1964, 530.

Bármiféle akrosztikhon eléggé kevés annak igazolására, hogy valakit szerzőnek deklaráljunk. A versszakok összeolvasott kezdőbetűi ugyanis nem mindig a versszerző nevét adják: utalhatnak arra is, akihez a vers szól; akinek ajánlja versét a szerző: szólhat tehát a szerelem tárgyát képező személyhez, a jóbaráthoz, valamelyik rokonhoz, lekötelezetthez, felkérőhöz, versmegrendelőhöz; lehet ajánlás, szentencia, rövid fohász stb.⁵

Balassi Bálint verseiben gyakran rejti akrosztikhonba a kedves nevét (pl. Bebek Judit, Krusith Ilona, Sófiám, Cristinám, Losonczy Anna stb.), míg egy másik versében (*Bizonnyal esmérem rajtam most erejét*) a szerelmes költő szíve vágyát rejtette el a versfőkben: BALASSI BÁLINTHÉ ANNA. *Az én szerelmesem haragszik* kezdetű versben viszont a megírás célkitűzését indokolja: ANNÁMÉRTH(E). Játékos hangulatában egyik verse szerzőjéül Losonczy Annát tünteti fel, az akrosztikhon is LOSONCZ(S)I ANNA nevét vetíti elénk, a verstartalom is megtévesztő, s csak Eckhardt Sándor deríti ki, hogy valójában nem Losonczy Anna írta a verset, hanem Balassi Bálint.⁶ Ha ekként szemléljük az Á akrosztikhonját, meg kell állapítanunk, hogy a GERGEI ALBERT névben sem a szerzőt kell minden körülmények között látnunk, hisz utalhat az akrosztikhon arra a személyre is, akinek a számára írta a szerző a széphistóriát. És hogy ez valóban így van, igazolja az akrosztikhon meghosszabbítása. Ha ugyanis az utolsó versfőbe tett betű (I) után e versszak következő sorkezdő betűit is az akrosztikhonhoz olvassuk, a NEK szótagot kapjuk, amely a teljes akrosztikhonban ekként hangzik: ALBERTUS GERGEI-NEK.

Ekként eltűnik az Á 400 éven át hitelesnek vélt szerzője, és szinte jelentéktelen fontosságúvá degradálódik a versfejekből kibontott név személye.

Méltán felvethető kérdés, ha valóban Balassi Bálintot véljük szerzőnek, van-e nyoma verseiben hasonló jelenségnek, akad-e másutt is ún. „*lehúzott*” akrosztikhon, nem „hapax legomenon”-e csak a szóban forgó eset?

Balassinak viszonylag kevés akrosztikhonos verse van. Ezek közül *Az én szerelmesem haragszik* kezdetű versben ekként rejti el a költő szerelme nevét az akrosztikhonban: ANNÁMÉRTHE. Az utolsó E betű „*lehúzásával*” a versszak kezdőbetűi a következő szót adják: EHUN (= ezen a helyen). Igaz ugyan, hogy Balassinál ihun-t, ihon-t találunk, de ismert az is, hogy Balassi nem i-ző nyelvjárásban írt, míg a Balassa-kódex nagy részében határozottan i-ző nyelvjárás észlelhető.⁷ Az akrosztikhon tehát Balassi eredeti e-ző nyelvjárását őrizte meg.

A Cristina nevére írt *Cupido szüvemben* kezdetű vers is hasonló jellegű. A versszakkezdő betűk a CRISTINÁM szót adják. Egy T betű azonban az utolsó versszakban feleslegessé válnék, ha az akrosztikhonhoz nem olvasnánk még hozzá a „*lehúzás*” betűit: CRISTINÁM-ÉNT MA. Nyilvánvaló, hogy itt a versekben gyakori betűromlás történt, s eredetileg a *lehúzott* akrosztikhon így szólt: CRISTINÁMÉRT MA. (Az N helyén R állhatott, talán az e sorban levő „*ruhában*” szót cserélte át a későbbi javításnál a

⁵ *Világirodalmi Lexikon*. Bp., 1970, I. k. 137.

⁶ ECKHARDT SÁNDOR: *Balassi Bálint összes művei*. Bp., 1951, I. k. 187. (A továbbiakban: *BBÖM*) L. még *Irodalomtörténet* 1914, 284.

⁷ ECKHARDT SÁNDOR: *Balassi Bálint nyelve és írása*. Magyar Nyelv XXXIX (1943), 2, 89. L. még *BBÖM* I. k. 15.

költő vagy a másoló.) A MA szó a vers aznapi keletkezésére utal, s hogy e korban szokásos volt az ilyen jellegű datálás, családi levelek igazolják.⁸

A költő máskülönben is kedvelte a lehúzott akrosztikhonokat, amelyek mindig verseinek valamilyen tartalmi vonatkozására utaltak. Amikor pl. 1589-ben „*édes hazájábul jóakaróitúl siralmason búcsúzáván*” bujdosásra indul, az utolsó versszak lehúzott akrosztikhonjában is búcsúzik: AVE.⁹ Egyik istenes versében hűségét az utolsó sorok akrosztikhonjával is bizonyítani törekszik: OTT HÍV – olvashatjuk.¹⁰ A *Valedicit patriae*-ban, amikor az egi vitézektől elválik, a második versszak lehúzott akrosztikhonjában az EKRI szó olvasható.¹¹ Szerelmes verseiben jelentkező lehúzott akrosztikhonok közül jelentősnek véljük a Céliához írt *Kegyelmes szerelem* kezdetű vers utolsó 6 sorát, amely az ÁNHÉKA nevet adja,¹² és amellyel Céliának Wesselényiné Szárkándi Anna személyével való azonosítását újabb adattal igazolhatjuk.¹³ Balassinak apróbb szerelmes verseiben jelentkező pajzán „lehúzásaival” nem foglalkozunk.¹⁴ Mindezekben az akrosztikhonokban az az érdekes, hogy valamennyi a tartalmi jelleggel kapcsolatos, tehát nem keletkezhettek véletlenül. Ilyen egész versszakra kiterjedő „lehúzott” akrosztikhonok vannak tehát Balassi verseiben, s nem is mindig a versvégeken. Hogy az Á-ban sem ott található, annak főoka: az utolsó versszakokban – miként később kimutatjuk – a költő saját nevét és a szerzés körülményeit rejtette el. Éppen ezért az Á és Balassi versei között e téren is mutatózó meglepő egyezésre feltétlenül fel kell figyelnünk.

Mivel az Á 14 strófából adódó akrosztikhonos nevében nyilván Balassi baráti köréhez tartozó személyt kell keresnünk, kérdés, ki volt Gergei Albert. Stoll Béla szerint jelenlegi tudásunk alapján nincs biztos forrás arra nézve, hogy a Gergei családnak Albert nevű tagja lett volna.¹⁵ Viszont az is lehetséges, miként Kardos Tibor megjegyzi, hogy „a család szóban forgó tagja a nemesi, főrangú családokban szokásos módon két vagy több keresztnévvel rendelkezett, és valamely okból nem az elsőt használta, talán éppen, hogy irodalmi szerepét a társadalmi megkülönböztesse.”¹⁶ Kardos Tibor említi Gergei László kassai tanácsost, akivel Balassi Bálint jó viszonyban volt, és aki Dobó Krisztina ügyében többször eljár Dobó Ferenc gyámnál.¹⁷ Ennek a Gergei Lászlónak lehetett fitestvére Albert, akihez valamiféle személyes kapcsolat, köszönet vagy hála fűzhetett költőnket. S mivel nem Gergei a szerző, a Kassán is szereplő, a Szepességben is jól ismert Gergei család létezése nincs ellentmondásban a műben jelentkező erdélyi népszokással. Meg kell viszont említenünk Balassi Bálint erdélyi kapcsolatait. Ismeretes, hogy Balassi

⁸ ECKHARDT SÁNDOR: *Az ismeretlen Balassi Bálint*. Bp., 1943, 155. ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 414. „Költ ma Ujvárt. . .”

⁹ A vers incipitje: *Nyolc ifjú legény*

¹⁰ *Ó, szent Isten, kit kedvedben* (Balassi verseiben gyakran szerepel a „hív” szó)

¹¹ Itt is az eredeti Balassi írást tükrözi az akrosztikhon. Ismert, hogy Balassinál a G néha felcserélődik a K-val. L. pl. a *Nyolc ifjú legényben*: Markit áll Margit helyett. A *Komédia* prológusában *dolkok* szerepel.

¹² Hangsúlyoznunk kell ismét, hogy Balassi e-ző nyelvjárást használt, s így nála az Anéka = Anika.

¹³ ECKHARDT SÁNDOR: *Az ismeretlen Balassi Bálint*. i. m. XIX. Coelia 195–200.

¹⁴ Ld. pl.: *Engemet régolta sokféle kénokban v. Forr gerjéd elmémre* – incipiteket stb.

¹⁵ *A magyar irodalom története 1600-ig* (Szerk.: Klaniczay Tibor). Bp., 1964, 530.

¹⁶ KARDOS TIBOR: *Az Argirus-széphistória*. Bp., 1967, 349.

¹⁷ E. i. h.

büszkén vallotta, hogy „*az erdélyi vajdának rokona*”. Báthory István ifjúkorában Balassi apjával volt jóbarátságban, Kristóf anyósa, Bocskay Györgyné pedig a harmadik Sulyok leány volt. Erdélyi „fogsága” idején ismerkedett meg az erdélyi szép leányokkal és asszonyokkal, többek között Bebek Judittal, az egykori erdélyi főkapitány s 32 vár urának leányával, „*aki szerelme gerjesztett engemet*”. De más erdélyi kapcsolatai is voltak. A sokat kárhozott Balassi András is Erdélyben (Almás várában) született, közeli rokona, Balassi Margit (Bornemisza Benedekné, később Kendy Gáborné) pedig Erdélyben halt meg 1590-ben.

Balassi többször megfordult Erdélyben, nem csoda, ha a *Szép magyar komédiát* (a továbbiakban Szmk) „Erdély Nagyságos és Nemes Asszonyoknak” ajánlotta. Az erdélyi népszokásokat tehát könnyen megismerhette.

Az akrosztihonból azonban nemcsak a Gergei név olvasható ki. Az I. rész 12. versszakának első sora így hangzik: „*Gyorsasággal siet a király hozzájok*.” E sor ekként is olvasható: „*Siet gyorsasággal a király hozzájok*”. A szórendi csere következtében az akrosztihon a GERSEI nevet adja. Ilyen sorközi szórendi cserére bőven van példa az Á változataiban, de Balassi verseiben is. Az I. rész második versszak első sora pl. az 1749-i kiadás szerint ekként hangzik: „*Leszen most beszédem ifjú Árgirusról*.” A Csoma-kódex szerint viszont: „*Leszen beszédem most ifjú Árgirusról*.”

A következő verssorokban is ütemcserék figyelhetők meg:

1749-es kiadás: *Nem plántáltam e fát atyádnak kedvéért*

Toldy kiadása: *Atyádnak kedvéért nem plántáltam e fát* (I. r. 46. vsz. 1.)

A Csoma-kódex szerint: *Mi bátorságosak afelől lehetünk*

Toldy kiadásában: *Afelől lehetünk mi bátorságosak* (I. r. 64. vsz. 4.)

Ugyanígy szórendi cserének lehetünk a tanúi Balassi Bálint *Szít tüzet Zsuzsánna* kezdetű versében is. E vers a Balassa-kódexben kezdődik így, s ezért veszi át Eckhardt is ekként¹⁸, bár később helyesbíti az 1968-as kiadásban *Szít Zsuzsánna tüzet* kezdésre. Bizonyára azért, mert Rimay János a Balassi Bálint verseinek kiadásához írt előszóiban¹⁹ ezzel az incipittel említi e verset. Belső rím helyett ekként az egymás alatt levő felező hatosok remek rímelése észlelhető:

Szít Zsuzsánna tüzet. . .

Cupidóval üzet. . .

Ugyanez a jelenség mutatható ki az Á említett sorában. Ha tehát az I. rész 12. versszakában az említett szórendi cserét alkalmazzuk, nemcsak ritmikusabbá válik az ütem, hanem a felező hatosok is rímelnek egymással:

Siet gyorsasággal. . .

De hát a fa alatt. . .

(Balassi verselésében az á = a-val).

¹⁸ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 128.

¹⁹ECKHARDT SÁNDOR: *Rimay János összes művei*. Bp., 1955, 43.

Végső konklúzióként megállapíthatjuk, hogy az akrosztikhon GERSEI olvasata prozódiai szempontból is helyesebbnek mondható.

Kérdés, létezett-e a Gersei család, volt-e Albert nevű tagja, s mily kapcsolat mutatható ki a Gerseiek és a Balassiak között.

Egykorú oklevelekből tudjuk, hogy Gersei Pethő János már Ferdinánd és Miksa király uralma alatt soproni kapitány, főispán, főpohárnokmester, kamarás, tanácsos, kassai, komáromi, később zólyomi kapitány, végül a dunamelléki hadak főkapitánya. 1549-ben báróságot is kapott. Jánosnak első házasságából származott gyermekei: Ferenc, jászói prépost, Gáspár, István stb.²⁰

Gersei Pethő János pályafutásának felemelkedése nagyon hasonlít a Balassi családéhoz. Gersei Pethő János és Balassi János egymást váltják a zólyomi kapitányságban, s a két család között nyilvánvalóan szoros kapcsolat volt. Gersei Pethő János egyik gyermeke, Gáspár nagyon is ismert a Balassi-kutatók előtt. Ő volt az, aki elcsábította, majd feleségül vette Balassi Bálint feleségét, Dobó Krisztinát. Hogy valóban csábításról van szó, nemcsak a *Méznél édesb szép szók* kezdetű versben a feleségére szórt verskitételek (rút hír, szégyen, álnok stb.) árulkodnak, hanem Balassinak Kapy Sándorhoz 1588. március 7-én kelt levelében foglaltak is: „*Ha a Gerseinél* (Eckhardt Sándor téves olvasata szerint: Gorsias) *való levél kézben nem akadt volna, nem álítom, hogy az elválást Dobó engedte volna.*”²¹

Nyilvánvaló, hogy Dobó, Ferenc kezébe került a Gersei Gáspár által Dobó Krisztinához írt egyik levél, s ebből értesülve a házasságtörésről, egyeztetett bele Dobó a házastársak szakításába.²² Balassi *Egy nagy követséggel* kezdetű (43. sz.) verse elején megjegyzi: „*De ez Pető Gáspárnénál vagyon.*”

Balassi Bálint és családja tehát mélyebb kapcsolatban volt a Gersei Pethőkkel, Bálint esetében ez a viszony kiterjedt még a feleségére is.

Arra a kérdésre, hogy a Gersei Pethő családnak ebben az időben volt-e Albert nevű tagja, az oklevéltári kutatások nem adtak pozitív választ. Abból a tényből, hogy II. Ferdinánd 1430-as adománylevelében az adományozottak neve után a fiakat is említi, arra következtethetünk, hogy a felsoroltaknak több gyermekük volt. E családból származott Gersei Pethő Gergely (1570–1629), aki irodalomban és történelemben egyaránt jártas ember volt, s akinek köszönhető a *Régi magyar krónika* szerzése.²³ A családban tehát nemcsak birtok- és rangszerzők, hanem kard- és pennaforogatók is akadtak. Albert is ilyen lehetett, aki feltehetően egyike volt azoknak, akikről 1589-ben ezt írta Balassi: „*Kik a magyar nyelven való versszerzésen egymással vetekedtek.*” (Colloquium octo viatorum, 10. vsz. 2.) Álláspontunkat egyedül az gyengíti, hogy a Gersei előnevet a Pethő név nélkül általában nem használta a család.

²⁰NAGY IVÁN: *Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal*. Pest, 1862, IX. k. 264. KEMPELEN BÉLA: *Magyar nemesi családok*. Bp., 1914, VIII. k. 270. Ld. még: Nádasy cs. lt. III. o. 1067 és Genealogia Pethőiana. OL: Festetics cs. Keszthelyi lt. P 235: Gersei Pethő család: 162., 172.

²¹ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 368.

²²ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 214, 215 és Irodalomtörténeti Közlemények 1895, 194.

²³ANGYAL ENDRE: *Magyar-horvát kapcsolatok a historiográfiában*. Bp., 1970, Klny. 1. Mivel Gersei Pethő János 1578. jan. 22-én, élete 53. évében meghalt, nagy a valószínűsége annak, hogy Gergely az ő fia volt.

2. A széphistória genezise

Az Á szerzője művének témáját „*olasz krónikából*” merítette. Nyilvánvaló tehát, hogy nemcsak kiválóan kellett olaszul tudnia, de ismernie kellett az akkori olasz irodalmat is. Waldapfel József még a *Szép magyar komédia* teljes egészének feltárása előtt, 1936-ban argumentumok tömegével igazolta, hogy Balassi Bálint nemcsak „kitűnően tudott olaszul”, hanem azt is, hogy „benne élt saját kora olasz költészetének világában. . . ismerte az olasz könyvsajtó különféle természetű legfrissebb termékeit.”²⁴ Mindezt más korabeli költőről nem lehet elmondani, s ez a körülmény egyáltalán nem elhanyagolható szempont az Á szerzőségének megállapítása szempontjából.

Az Á genezisének kutató Kardos Tibor többek között az olasz népmesék, novellagyűjtemények, regények anyagában is vizsgálta az Á témájának kialakulását.²⁵ E kettős (Waldapfel és Kardos) vizsgálati szempontba szorosan kapcsolódik bele Balassi indulásának és költői munkásságának irodalmi anyaga, amely nagy mértékben elősegítette az Á témája benne való kialakulásának teljesebbé tételét.

Az irodalommal ismerkedő Balassi Bálintra nagy hatással volt a kiváló humanista, Volaterranus (Maffei) Rafael *Nyájas Kommentárok* c. műve,²⁶ amelyet Bornemisza Péter adott tanítványa kezébe. Ebben a Balassi tollpróbálkozásait és tintapacáit is megörökítő kötetben a kor humanista enciklopédiája található meg: az ókortól saját koráig terjedő történeti és természettudományos ismeretek bősége. Ezek között azonban gyakran akadunk korabeli naivitásokra, népi hiedelmekre, babonákra. Belőlük a hatyúkról írt rész érdekel különösképpen bennünket. Volaterranus bő lére eresztve szól róluk, és hivatkozik Püthagoraszra, aki szerint a hatyúknak halhatatlan lelkük van, Cicero pedig Apollón szent madarainak mondja őket, mert megjósolják saját végüket. „A hatyút így allegorice a becsületes emberek lelkéhez lehet hasonlítani, mely örömmel várja a halált.”²⁷ Az Á „*emberi szóval*” szóló hatyúja is tudja ezt, és még transzfigurációja előtt – talán félelemből is – így könyörög Árgirusnak: „*Ne siess, királyfi, az én halálomra!*” „*Mintha itt is Balassi szavai rezonálnak: „Ne siess engemet megölni asszonyom!”*”²⁸

Ez a Volaterranus művének ismeretéből fakadó hatás Balassi több versében is tükröződik. Már első versében, az *Aenigmában* is. E versével költőnk az első irodalmunkban, aki a népköltészetből eredő találós mese költői műfajával kísérletezik.²⁹ A versbe rejtett talánymese arról szól, hogy a költő úton jártában egy tóban csendesen úszó két szerelmes hatyút látott. Ezek egyikét, a szebbiket egy csalárd keselyű elragadta, ezért a másik „*keserves kiáltásban*” sír, „*óhajtja már csak halálát*”. A költőről és tőle elragadott kedveséről szóló mese hasonlít az Á mesetörténetéhez. Amikor a tündérleánynak el kell mennie, eltűnése „*keserves sírással*” történik, s utána „*az ifjú elhala.*” (I : 81)

²⁴ WALDAPFEL JÓZSEF: *Irodalmi tanulmányok*. Bp., 1957, 105. (Balassi és az olasz irodalom. 1936.)

²⁵ KARDOS TIBOR: *Az Árgirus-széphistória*. Bp., 1967.

²⁶ A mű latin címe: *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri* Basileae, 1. L. ECKHARDT SÁNDOR: *Balassi Bálint i. m.* 14.

²⁷ Idézet VOLATERRANUS művéből. Idézi ECKHARDT SÁNDOR: *B. B. i. m.* 23.

²⁸ *Már csak éjjel hadna.* 4 : 1.

²⁹ SZILÁDY ÁRON: *Gyarmathi Balassa Bálint költeményei*. Bp., 1879, 238.

Az értelmi egyezésen túl ki kell emelnünk, hogy éneklése „*egy horvát virágének nótájára*” történt. A mese és a virágének korán jelentkezik Balassi költészetében, hogy azután valóban virágba boruljon az *Árgirus-széphistóriában*.

Valószínűleg nemcsak Volaterranusból meríthette Balassi a hattyú-mesét. Közrejátszhatott ebben a népmese világa is. Berze Nagy János a népmesetípusok között számos, az Á-hoz hasonló cselekményű, magyar honban és külföldön ismert népmesét mutat ki.³⁰

Az idézett versen kívül másutt is kísért Balassi költészetében az Á meséjének néhány momentuma. A *Kikeletkor jó pünkesd havában* c. vers egyes sorai az Á kezdeti részét idézik:

*Sok vigyázás és fáradtság után
Történék, hogy én ott elalunnám, (9 : 1–2)*

vagy: *Sokszor vigyázva én megvirradtam (2 : 1)*
vagy: *Azért mikor egy éjjel mindvégig
Veszekedtem volna mind virradtig,
Szép piros hajnalig. (3 : 1–3)*

A felező 12-esekben írt *Már csak éjjel hadna* c. vers 3 sora is erre utal

*Ez éjszakai sok vigyázásim után
Virradta felé szenderedve aludván,
Szeretöm személyét én álomban látám. (2 : 1–3)*

Az utolsó sort akár az Á sorával is helyettesíthetnők:

Az ő szép személyét kívánta látnia. (I. 20 : 2)

Az Á genezisének kialakulására a már említett Volaterranus-művön kívül igen jelentősen hatott Balassi másik kedves olvasmánya, a humanista Baptista Fulgosius könyve: *Factorum Dictorumque memorabilium libri IX. aucti et restituti*.³¹

Ki volt Fulgosius? A mű előtti életrajzból megtudjuk, hogy Raphael Volaterranus őt Baptistinus Fregosusnak, mások Campofulgosusnak nevezték. A génuai dózsénak volt a fia, később ő is elnyerte e tisztséget, de egyik rokona, Paulus Fulgosius kardinális a főhatalomtól megfosztotta, és még a városból is száműzte. Ha a Péter fiának ajánlott, emlékezetes tettekről és mondásokról írt latin nyelvű könyvét olvasgatja, valóban sok „csodálatos”, korában érdekesítőnek tartott eseményről tájékoztat. Így többek között a magyar történelemből vett példákat is közöl.³² Ciprust is említi művében, főleg amikor a ciprusi szüzekről ír.³³ Majd olyan madarakról szól, amelyek „*Cipruson a bányák*

³⁰BERZE NAGY JÁNOS: *Magyar népmesetípusok*. Pécs, 1957, I. k. 504. és kk. L. még KARDOS TIBOR: *i. m.* 390.

³¹Antverpiae, Apud Joannem Bellerum sub Aquila aurea, MDLXV. (első kiadása: Milano, 1508)

³²Így pl. Béláról, Magyarország királyáról (722), Attiláról, a hunok királyáról (774)

³³*I. m.* 95.: „De Hirene virgine Cypria ac Spridione Episcopo (in insula Cypro contigit. . . etc.)

kohóiban a lángok közepében sértetlenül röpködnek, és ha véletlenül a tűztől messze távoznak, rövid idő múltával megsemmisülnek”³⁴

Balassi a ciprusi tűzben égő lepkéket 3 ízben is említi: a *Szép magyar komédiában* (II/IV.), Fulgosiusra hivatkozva a *De virgine Margaretában* és az *Ó, nagy kerek kék ég* kezdetű versben.³⁵ Ez azért bír különös fontossággal, mert az Á cselekménye Cipruson játszódik. A sziget nevét a réztől, az „aes cyprium”-tól kapta, vagy ahogy az Á-ban olvasható:

*Mint egy olvasztott réz, olyan színű vala,
A helynek is nevét arról híják vala. (I. 132)*

Ahol Fulgosius a tűzkohókban élő madarokról (Balassinál: lepkékről) ír, pár sorral lejjebb említést tesz azokról a fűzfákhoz hasonló fákról, amelyeken apró labdák teremnek. Ezek kacsaalakká változnak át, és csőrüknél fogva függenek az ágakon. Az érés idején vagy a tengerbe esnek, vagy elrepülnek. Az eset hitelességére történő utalások után még egy „csodálatos” esetet mond el Fulgosius: Britannia egyik városában, amikor decemberben a Szt. Miklós-ünnepségeket tartották, az esti misére betévedt egy kacska 13 fiókájával, és miután az oltárt körüljárták, ugyanahhoz a tóhoz tértek vissza, de a kicsinyek közül az egyik eltűnt. Ha azonban valaki ezt az eltévedt kacsát megkísérli befogadni vagy megölni, az azonnal éhség által hal meg, vagy tüstént súlyos betegségbe esik. Eddig Fulgosius.³⁶

Lehetetlenség fel nem ismerni Fulgosius csodáiban a széphistória genezisét. A fákon függő labdákból, almákból Balassi tollán nem kacsák lesznek, hanem a fára leszálló hét fehér hatyú, amelyek közül „hata elszalada, hetedik kezében ott maradt fogva”. Azért lesz a kacsákból hatyú, mert Volaterranus szerint – miként már kifejtettük – a hatyúknak halhátatlan lelkük van. Tehát emberhez hasonlóak, emberré átalakulhatnak.

Más vonatkozásban is jelentkezik Fulgosius hatása az Á-ban. Művében a széltől lovak fogantatnak, az Á-ban a „lassú szellő” hatására hatyúk lesznek a fán. Műve V. fejezete csak az álmokkal foglalkozik. (*De somniis*) Másutt azokról szól, akiknek csak egy szemük van. Mintha csak az Á „nagy embere” lépne elénk, akinek „egy szeme közepin az ő homlokának”. A nagy ember barlangban lakik, s ezekről a barlangokról külön is ír Fulgosius.³⁷ Többek között e műben is rátalált Balassi azokra a széphistóriában említett „ékesen ragyogó, világos paloták”-ra, amelyeket Fulgosius említ, amikor Albertus Magnus csodálatos márványpalotáit, messze földön híres díszkertjeit ismerteti.³⁸

Véleményünk szerint Balassi a Fulgosius által írt munkából vette át az Árgirus nevet. Fulgosius egy Litinus Mutianus nevű emberre hivatkozik, aki látta arescontal Argiuust, midőn vele „foemina matrimonio coniuncta esset”.³⁹ Nem más ez mint Árgirus szerelmi násza a tündérleánnyal, aki „vére kiontását sem szánja tőle”, az a „szent

³⁴I. m. 119.

³⁵ A *Mire most barátom* c. versben is nevének említi Fulgosiust, akinél egy sasról írt „csodafát” ismertet.

³⁶FULGOSIUS: i. m. 120. A fán termő kacsáról szóló bővebb irodalmat I. RÁTH-VÉGH ISTVÁN: *Két évezred babonái* (Bp., 1955, 145.) c. művében.

³⁷FULGOSIUS: i. m. 118.

³⁸FULGOSIUS: i. m. 118. L. FELLNER: *Albertus Magnus als Botaniker*. Bécs, 1881.

³⁹FULGOSIUS: i. m. 85.

házaság”, amelyet Kardos Tibor is idéz.⁴⁰ Az Argiurus nevet Balassi átalakította *Árgirus*sá (ez a szó „ezüst”-öt jelent), az Acteonból Akleton lett,⁴¹ a Medeából pedig Medena.⁴² A görög mitológia alakjainak nevét tehát némileg átalakította a szerző. Nagyon jellemző ez a módszer Balassira, aki az *Eurialus és Lucretiában* (a továbbiakban EL) a pannóniai Baccarus nevét Pakorusra, Bertas nevét pedig Bertusra cserélte. Ugyanígy járt el Balassi az olasz pásztordráma alakjaival is, akiknek eredeti neve csak részben maradt meg, a legtöbbet máshonnan kerítette elő, vagy némileg változtatva alkalmazta. Így lett Credulóból Credulus, Tirsiből Tirsis stb.⁴³

Itt említjük meg Filarinus jóvendőmondót is, akinek neve a Sándor István-féle szöveg szerint: Philareus. Kardos Tibor is ezt a nevet tartja helyesebbnek a Filarinusnál.⁴⁴ E név Balassi szótárában eredetileg Filaretus volt, s azonos azzal a petrarkista költővel, Filaretóval, akinek Apollónhoz írt verséből több költői képet átvett saját verseibe.⁴⁵ Talán a hála készítette arra a költőt, hogy Filaretust – szokásához híven egy betű változtatásával – megtette a tündérvalló igazat valló jóvendőmondójának.

Filaretus nevével más Balassi-műben nem találkozunk, de Medeát a *Mire most barátom* (13 : 1), míg „Acteon példáját” a *Jó illat mezőkben* kezdetű versben idézi.⁴⁶

A kifejtettek szerint az *Árgirus-széphistória* eredeztetésébe beleszüremkedtek Balassinak a korabeli olasz íróktól vett latin olvasmányai is. Nem meglepő ezért Horváth János és Varjas Béla megsejtése, amikor az *Árgirus* történetének versbe foglalását olasz szerzők *latin prózai munkái* alapján képzelik el.⁴⁷ Varjas problémafelvetése: „Vajon nem kereshető-e az olasz forrás ebben az irányban is?” – a fentebb feltártak alapján igazoltnak látszik. *Volaterranus és Fulgosius krónikái olasz emberek írásai. Az árgirusi szöveg: „Olasz krónikákból kit megfordítottam” – ekként is értelmezhető.*

Az idézett műveken kívül más hatásokból is táplálkozott az Á szerzője. Dézsi Lajos kimutatja, hogy a névtelen szebeni szerzőtől származó *Fortunatus-széphistória* egyes részei hatottak az Á meseszövéseire: „Árgirusnak is úgy jelenik meg egy tündérlány a forrás mellett, mint itt Fortuna Fortunatusnak; mindkettőnek akkor, mikor már közel állanak a kétségbeeséshez, sőt Árgirusnak akkor, mikor öngyilkos akar lenni. Árgirus ekkor hirtelen iszonyú ordítást hall, s » azt alítja [véli], sárkány és oroszlán volna«, tehát ugyanazok az állatok, amelyekkel Fortunatusnak meg kellett vívnia. Önként felmerül erre

⁴⁰ KARDOS TIBOR: *Az Árgirus-széphistória i. m.* 120.

⁴¹ Akteon egy alkalommal megleste a nimfák társaságában fürdő Artemiszt, s ez őt szarvassá változtatta. L. VOJTECH ZAMAROVSKY: *Istenek és hősök a görög–római mondavilágban*. Bp., 1970, 38.

⁴² Medea királylány hatalmas varázslónő, aki beleszeretett Iaszónba, s később felesége lett. L. VOJTECH ZAMAROVSKY: *i. m.* 302.

⁴³ MIŠIANIK–ECKHARDT–KLANICZAY: *Balassi Bálint Szép magyar komédiája*. Bp., 1959, 39.

⁴⁴ KARDOS TIBOR: *i. m.* 108.

⁴⁵ Így például: a naptól fénylő aranyhaj, a szerelem gyönyörűségének leírása, öröm és bánat, halál stb. L. bővebben BARLAY ÖSZABOLCS: *Adatok a petrarkizmus magyarországi történetéhez*. Írodalomtörténeti Közlemények 1966, 183–190.

⁴⁶ Úgy véljük, jellemző szövegélírás ez utóbbi versben: Acteon helyett Akletont írni. L. KARDOS TIBOR *i. m.* 241.

⁴⁷ VARJAS BÉLA: *Kardos Tibor: Az Árgirus-széphistória* (Recenzió). Helikon XVI (1970), 2, 270. HORVÁTH JÁNOS: *Vörösmarty drámái*. Bp., 1969, 94.

az a gondolat, hogy nem Fortunatus hármaskalándja juttatta-e Árgirusnak eszébe a sárkányt és oroszlánt? Egyébként is a tündérlány megjelenésére itt nem sok szükség volt, de Fortuna megjelenését az erszényajándékozás eléggé indokolja. Nem volt-e Fortunatus hatással Árgirusra? ”⁴⁸

Igaz, Fortunatusnak eggyel több állattal, még egy medvével is meg kellett birkóznia, de a hasonlóság kézenfekvő. Stílárius vonatkozásban azonban semmiféle hatás nem észlelhető. Még valamit! A Fortunatusban bőven tárgyalt csodaersény és csodasüveg átformáltan megvan az Á három ördögfijának csodaszerszámaiban. Fortunatus „*Cypria országában Famagusta városában*” született,⁴⁹ akárcsak Árgirus.

Nem foglalkoznánk e tényekkel, ha Balassi költészetében nem volna nyoma a „*hegyeken-völgyeken bujdosásnak*”, ha „*medvéknek barlangit, valaki lakóhelyit*” nem járná be ő is (Ó, nagy kerek kék ég, 2 : 1, 3 : 1), ha nem említené: „*Hol Diomedessel az ferdős leánya?*” (Mire most barátom, 18 : 1). A Fortunatusban szereplő Diomedesen kívül Paris és Helena Balassinál is szerepel.

Mindezek azt igazolják, hogy Balassi ismerte a *Fortunatus-széphistóriát*, amely Dézsi kutatásai szerint 1578–1583 között készülhetett el és jelent meg először nyomtatásban, mert Gallen János kassai könyvkereskedő 1583-ban készült leltárában már szerepel.⁵⁰ Ha az Á keletkezési éveként az 1581. esztendővel véljük – miként erről másutt szólnunk –, nyilvánvaló, hogy ennek a széphistóriának is hatása volt Balassi költészetére, így az *Árgirus-széphistória* koncepciójára is.

3. A két főhős portréja

Tündérország „*szép fénylő kővárában*” Akléton királynak „*három vitéz fia*” közül egyedül a főhős, Árgirus portréjával ismerkedhetünk meg az I. rész 37–38. versszakában. Az e verssorokban leírt Árgirus-portré részekre bontása érdekes megfigyelésekre ad lehetőséget.

A Balassiról fennmaradt egyetlen festmény őt büszke mágnásnak mutatja. Gerézdi Rabán szerint ezt lehetne alája írni. „*XVI. századi magyar főúr díszruhában*”.⁵¹ Ha Gerézdi Rabánnak az Akadémiai Könyvtárban függő kép alapján leírt portréját követjük, elénk áll Árgirus alakja, noha Gerézditől szándékosságot nem lehet feltételezni. Gerézdi szerint Balassi alakja „*középtermetűnél valamivel magasabb*”. Ha a festményt nézzük, inkább az árgirusi leírást tarthatjuk hitelesebbnek: „*nem fölötte karcsú, középember vala*” (I. 37), Gerézdi szerint Balassi „*tiszta, nyílt homlokka*” bírt, az Árgirus szerint: „*kiterjedt fejér, szép sima ő homloka*” (I. 37), és szó szerinti egyezést mutat az összehasonlítás, amikor a középkori lírában is szembetűnő testi tulajdonságot, a szem szépségét említi Gerézdi: „*szép nagy fekete szemei voltak*”. Árgirus is ugyanilyen: „*két fekete szeme*” (I. 38), „*két szép szeme*” (I. 39) vannak. Gerézdi Balassi korát a festmény alapján 33 évesnek véli, Árgirus is „*idejének virágjában*” volt. Mintha Gerézdi Rabán sejtette volna már, hogy Balassi az *Árgirus* szerzője!

⁴⁸ RMKT VIII. k. 498.

⁴⁹ RMKT VIII. k. 496.

⁵⁰ RMKT VIII. k. 496. *Régi magyarországi nyomtatványok. 1473–1600. Bp., 1971, 436.*

⁵¹ GERÉZDI RABÁN: *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig. Bp., 1968, 506.*

Ha a fenti képet összevetjük az Eurialus-portréval, ott is megkapóan pontos egyezést fedezhetünk fel. Eurialus is „középember vala” (56), „32 esztendő”, „szép ékesen járó, teljes orcájú vala” (57), Árgirus is „úrfi módra termett, vitéz járású”, „szép piros orcájú” ember volt. Varjas Béla Kardos Tibor monográfiájáról írt recenziójában hangsúlyozza a főhősök külső és belső jellemzésében mutatkozó sztereotípiát. A reneszánsz költészetben valóban gyakran akad erre példa, de ez a felfogása, hogy „Nagybáncsai Mátyás Hunyadi János-portréja például ugyanazt a férfideált tükrözi, mint Gergei Árgirusa”,⁵² aligha fogadható el. Igaz ugyan, hogy Hunyadi János is „középember”, mint Árgirus, de másban aztán nem egyeznek. Hunyadi: „temérdek nyakó”, akinek „haja nagy, szép fodor és gesztenyeszínű, nagy öreg szemei” vannak. (416–418.). Mindez Árgirusról nem mondható el.

Hogy a „búszszó szerelem”-ben hol könyörgő, hol fenyegető Balassi Bálint saját korában mit jelentett, pregnánsan fogalmazta meg Tolnai Gábor Balassi-jellemzésében: „A földi élvezetek között élő Raffaelre emlékeztet, aki aktokat fest és szenteket; vagy Tizianra, aki »Az égi és földi szerelem« című képével mintha csak iskolapéldát akart volna adni erre az életérzésre.”⁵³

Balassi is, akár mesehősenek, Árgirusnak a verseiben, hol az égi szférák tündérei zenéjének megszólaltatója volt, hol vérben és kegyetlenségben nagyon is földi emberként élt és viselkedett. Ha elképzeljük, hogy Balassi emberei miként ölték meg Lovász Pált, Szokoly Miklós jobbágját, ha figyelembe vesszük, hogy a fiatal Balassi miként fenytette meg Rubigalli–Rothahn inasát,⁵⁴ nem csodálkozunk az Á-ban a vénasszony kegyetlen kivégzésén, sem a hűtlen szolga azonnali „fejecsapásán”.

De közvetlenebb családi vonások is előszüremkednek az Á-ból. A hatalmas Akléon király eleinte szereti az udvarában tartózkodó jövendőmondót, Filarenust, még ajándékokkal is ellátja, de aztán meggondolatlanul

*Szegény Filarenust piacra viteté,
Nagy hirtelenséggel fejét elütteté. (I. 25 : 1–2)*

Később azonban rájön a király arra, hogy „ok nélkül halálra vitette” a jövendőmondót.

Könnyű e példázatból a Balassiak élettörténetében jelentkező eseményekre rátalálni. Eleinte az udvar fényében élt Balassi János és családja. 1569-ben azonban hűtlenségi perbe és összeesküvés gyanújába keverték, amelyért esetleg halál járt volna, ő azonban a börtönből megszökött, s csak 3 év múltával sikerült tisztáznia magát. Filarenusi sorshoz hasonló élet ez, amellyel éppen az „aranyalma” birtokosa sújtotta a családot.

És mintha a „tündérből” az atyai házhoz visszatérő Árgirusnak (Balassi tér haza Lengyelországból) juss-követelésében a Balassi-vagyont elkönfiskálni akaró Balassi András gyámja elleni harag hangja szólalna meg:

*Minden jószágából részét hogy kiadná,
Mert lakni házánál többé nem akarna,
Semmi nyugodalma mert neki nem volna. (I. 90)*

⁵² VARJAS BÉLA: *Kardos Tibor: Az Árgirus széphistória*. Helikon XVI (1970), 2, 268–272.

⁵³ TOLNAI GÁBOR: *Régi magyar főurak*. Bp., 1939, 80.

⁵⁴ ECKHARDT SÁNDOR: *Az ismeretlen Balassi Bálint*. i. m. 116., 56.

Ennek az erőszakban, feudális kegyetlenségekben bővelkedő, de ugyanakkor az eszményi szépért, a boldog szerelmi érzésért lelkesedni, küzdeni tudó reneszánsz világnak egyik főhőse volt Árgirus, akiben önmagát énekelte meg a költészet hárfáján Balassi Bálint.

*

Az Á széphistória legszebb részeihez tartozik a tündérleány szépségének reneszánsz radiációjú rajza. Ebben közrejátszottak az Atanagi könyvében talált költői jelzők, sztereotipikus szépségrajzok,⁵⁵ amelyekkel a hazai históriás énekekben is találkozunk néha.⁵⁶ A stílus, a kifejezőmód azonban minden esetben eltér egymástól.

A tündérleány portréjával főleg az I. rész 48–52. és a 139–141. versszakokban ismerkedhetünk meg. Kisebb utalások az I. 70–71 és a III. 6–7. versszakokban jelentkeznek. A tündérleány szépségétől megigézett költő lelkesült felkiáltásával kezdődik a leírás: „Hallhatatlan mely szép ez a leány vala!” (I. 48 : 1) Ugyanígy kiált fel Balassi az EL-ben is: „Meg nem beszélhetem én különben neked az ő csodaszépségét” (850.). A csodálkozás a következő verssorban folytatódik: „nyelvével az ember azt meg nem mondhatja”. (I. 48 : 2). Ugyanígy az EL-ben: „Meg nem beszélhetem ennek gyönyörűségét.” (850) A Júlia-versekben a „hallhatatlan” szépség „mondhatatlan szépség”, „nyerhetetlen szépség”, „képtelen nagy szépség” epitheton ornansok formájában áll elénk. Az Á-ban ezután következő antikizálás, istennőknek és Dionak egyetlen tömörített versszakban való jelentkezése nagyon hasonlít a töredékes „Kit csak azért mivel” kezdetű Balassi versre, amelyben Mars, Diana, Pallas, Cupido szintén sűrítetten jelentkezik, de közéjük keveredik – akárcsak az Á-ban – egyetlen mondai alakként Dido is.

A leírásokban gyakran észlelhető motívum: a női főhős „aranyszínű haja”. A tündérleánynak is: „aranyszínű haja földig terjedt vala”. (I. 50 : 1) Hasonló ehhez Görög Ilona, akinek „aranyszínű szép hosszú haja vala” (155.). A továbbiakban azonban Görög Ilona testi és belső adottságainak leírása nem egyezik meg az árgirusi tündérleányéval. Inkább a Balassi-művekben találunk erre példát. Lucretiának nemcsak „bőséges vala a haja” (43.), hanem „aranyszínű” is, (44.), akárcsak Krusith Ilonáé, akinek „haja aranyszínű voltát” (8:1) látta meg a költő a „minapi napon”. A sort folytathatnánk, hisz a bécsi Zsuzsannának is „aranyszínű” a haja (2 : 5), a Széllal hogy vadásza kezdetű versben pedig júliának „Diána módjára megeresztve haja.” (3 : 2)

Az Á-ban két helyütt is szó esik a tündérlányok „lágú ruhájá”-ról (II. 37 : 3 – III. 6 : 3), Balassi a Cupidó szüvemben kezdetű vers egyik hasonlataként említi a „szép lágú ruhát” (9 : 3). De másfajta tündérruháról is szó esik az Á-ban: „Fénylik gyenge testén testszínű ruhája” (I. 50 : 4), illetőleg: „Testén ingadozik testszínű ruhája” (I. 140 : 1). Aki Júliát látja „testszín ruhájában”, őt „szép Venusnak alítja”. Júlia és a tündérleány közötti párhuzam az 51. versszakban mindinkább erősödik. Balassi verseiben találhatjuk meg a tündérleány testi leírásának mintáit. Ilyen „szép karcsú” alakú

⁵⁵ ATANAGI DIONIGI: *De le rime di diversi nobili poeti toscani*. Velence, 1565. (Különösen B. Guiditól, Capellótól és Filaretótól vett át a tündérleány szépségének kifejezésére képeket.) L. bővebben BARLAY Ö. SZABOLCS: *Adatok a petrarkizmus magyarországi történetéhez*. Irodalomtörténeti Közlemények 1966, 190.

⁵⁶ Így a LÉVAI NÉVTELEN *Görög Ilonájában* (H. 131–132, 145–165.), ISTVÁNFI PÁL *Voltré és Grizeldiszében*, BATIZI *Zsuzsannájában* stb.

volt Margaréta, akinek termete „*igyesen felnőtt szép nyers ciprusvesszőt jegyez*” (7 : 1). Ilyen „*magas állapotú*” volt Lucretia, akinek „*állapotja magasb a többinél*” (43.). A test fehérségére pedig a példák tömegét találjuk a Balassi-alkotásokban. A *Hét fő csillagból* tudjuk, hogy Júlia „*fejér ábrázatjá*”-val még a „*szép tej*” sem ér fel (2 : 2), másutt pedig „*hónál fejérb mellyét*” említi (*Széllal hogy vadásza* 2 : 2), a *Szmk*-ban is hasonlóan „*fehér melly*” szerepel a benne idézett *Ó, magas kösziklák* című versben (6 : 2). Az EL-ben Lucretia „*teste fehérsége villog*” (774.). Ez a villogás bizonyos erotikus kívánságot is kivált: „*Két szép fehér mellyed, oh én szívem, lelkem, mikor tapogathatom?*” (843.) Az Á-ban e kívánság már realizált: „*Szép fejér gyenge test, kit kezem tapogat.*” (I. 56 : 3) A tündérléány fehér testét Balassi az Á-ban a hatyú tollához hasonlítja. Más versében is találkozunk a hatyúhasonlattal: „*Bűmnek, mint hatyúnak legyen vége vígan.*” (*Méznél edesb szép szók* – 10 : 2.)

Nem csoda, ha a tündérléány szépsége láttán az Á költője felkiált: „*Istenasszony módra termett ábrázatja!*” (I. 51 : 3) és mivel Balassi gyakran idézi önmagát, egy másik versében, a *Nincsen ez világon* kezdetűben is ugyanígy szól: „*Istenasszony módra termett ábrázatja.*” (7 : 4–5) A női szépségnek a reneszánszban gyakorta tipikus túlzásával, az istenasszony fogalommal több Balassi-versben is találkozunk. A Morgai Kata (6 : 3), a Bebek Judit nevére (2 : 2) írt versben, az *Egy kegyes képében* (4 : 2), az *Engem régóta* (13 : 2) kezdetű versekben éppúgy élénk áll az istenasszony-költői kép, akár csak a *Szmk*-ban. (V/IV)

A tündérléánynak „*gyenge, ékes, lassú zengedező szava*” (I. 51 : 4) fölcsendül több Balassi-sorban is, hisz Júliának „*zengő s gyönyörű hangja*” nagyon hasonló Krusith Ilonának szintén „*gyönyörű beszédéhez*” és „*zengő szavához*” (8 : 3). Margaréta is „*gyengén énekelve ereszti ki szózatát*” (10 : 1).

Amíg a tündérléánynak első portréja antik környezetben – istennőkhöz, szibillákhoz és múzsákhoz hasonlítottnak – jelenik meg, addig a I. 139–141-ig terjedő versszakok már realizáltabb, plasztikusabb képet vetítenek elénk. Annak ellenére, hogy e részben is megismétli a költő egyik-másik gondolatát, költői képét,⁵⁷ mégis annyira színesen festi elénk a tündérléány portréját, hogy a piros, fehér és zöld szín együttese önkéntelenül is a *Zöld erdő harmatát* című dal hangulatát ébreszti fel bennünk.

Klaniczay Tibor figyelmét már régebben felkeltette az *Amatorium carmen de virgine Margareta* c. vers szűzleánya külső leírásának 25–27. sora, amely az Á-ban csaknem azonos kifejezésekkel ismétlődik.⁵⁸ Ha egymás mellé állítjuk a két szöveget, lehetetlen eltekinteni a szerzőazonosítástól:

Margareta:	Árgirus:
<i>Hónál fejérb lábát</i>	<i>Fejér, gyenge lába, mint hó</i>
<i>Zöld pázsiton harmat</i>	<i>Zöld harmatos pázsit</i>
<i>Nedvesíti</i>	<i>Nedvesíti</i>
<i>Mezítláb járván</i>	<i>Saru az ő lábán akkoron nem vala</i>
<i>Szép virágát csipkedi</i>	<i>Csipdes szép violát</i>

⁵⁷ Pl.: az aranyhaj (I. 139/3), a testszínű ruha (I. 140 : 1), a „*mint hatyúnak tolla*” hasonlat (I. 141 : 1) ismétlődése stb.

⁵⁸ KLANICZAY TIBOR: *Hozzászólás a Balassi Bálint összes művei. Összeállította: Eckhardt Sándor, Bp., 1951. című munkához.* MTA I. Osztály Közleményei, XI. évf. 1–4. sz. 318.

Klaniczay az azonosságokat egy korábbi elveszett magyar virágénekből származtatja. Csak a forrás közös, mert: „Balassi költeményeinek és az Árgirus-históriájának az egymásrahatására ugyanis aligha gondolhatunk.”⁵⁹ Gerézdi Rabán azonban tovább lép: „Ellenkezőleg, másra gondolnunk nem is szabad!”⁶⁰ Újabb szövegegyezést mutat ki Gerézdi, s mivel ez éppen a tündérleányra vonatkozik, idézzük az *Egy kegyes képében* kezdetű vers általa is meglátott soregyezéseit:

*Hertelen hogy látám, először alítám ötet lenni angyalnak,
Azért ő útába úgy szólék utána mint Isten Azzonyának. (8 : 2–3)*

A havasok között bujdosó Árgirus nem találja meg elveszett szeretője nyomát, már-már öngyilkosságra készül, amikor „énekszót az erdőben hallá”:

*Hertelen tekénte, egy szép leányt láta
Ugyan megrettene, viszontag felállta,
Mert istenasszonynak ötet véli vala. (II : 11)*

E mindössze két verssoros szövegrésznek az árgirusival való összevetése elegendő Gerézdi Rabánnak arra, hogy föltegye a kérdést: „Ezek az egyezések is egy korábbi, elveszett virágénekre mennek vissza? Kissé sok volna a jóból!”⁶¹

Kardos Tibor felhívja a figyelmet egy fontos tényre: „A Klaniczay által megfigyelt szövegazonosság a szóban forgó versben nem áll egymagában, és az alkotói lelkiállapot tekintetében is meglepően összevág a két mű, széphistória és vers.”⁶²

Pedig Klaniczay Tibor is nagyon közel áll a Balassi-versek és az Árgirus-széphistória szerzője identifikációjának elismeréséhez. A *szerelem költőjében* ilyen megállapításokkal erősíti nézetünket: „A Júlia-ciklusban kifejezésre jutó koncepció általános érvényét a magyar reneszánsz szépirodalom egy másik remekműve, az Árgirus históriája is tanúsítja.”⁶³ Majd hosszasan szól a „Balassi Júlia-ciklusa és az ismeretlen Gergei Albert Árgirusa között meglepő hasonlatosságok” jelentkezéséről.⁶⁴ Az Á és a Balassi-versek eszmeiségét vizsgálva világosan látja: „Gergei meséje ugyanolyan lázadás a boldogságot nem tűrő, azt megakadályozó földi világ ellen, mint Balassi lírájé, s ez a boldogság mindkettőjüknel a szerelemben összpontosul.”⁶⁵ Mindezek után meglepő Klaniczay álláspontja: „Semmi okunk sincs a két mű között bármiféle kapcsolatot feltételezni.”⁶⁶

Másutt már kifejtettük, hogy az Á szerzőjének feltétlenül ismernie kellett az olasz irodalmat. Hogy kora magyar irodalmában is járatos volt, többek között a felhasznált széphistóriák, az Á stílusa is igazolja. Klaniczay szerint a szerző „legfeljebb egyszerűbb

⁵⁹E. i. h.

⁶⁰GERÉZDI RABÁN: *A magyar világi líra kezdetei*. Bp., 1962, 291.

⁶¹GERÉZDI RABÁN: *E. i. m.* 294.

⁶²KARDOS TIBOR: *Az Árgirus-széphistória*. Bp., 1967, 242.

⁶³KLANICZAY TIBOR: *Reneszánsz és barokk*. Budapest, 1961, 183–295.

⁶⁴*I. m.* 258.

⁶⁵*I. m.* 259.

⁶⁶*I. m.* 259.

nemes lehetett, vagy az sem,”⁶⁷ viszont Stoll Béla kutatási eredménye mást igazol: „Újabbán inkább a reneszánsz főúri lírával való rokonyonásait hangsúlyozzák, s íróját is e magasabb körökben sejtik.”⁶⁸

Kardos Tibor minden bizonnyal eljutott volna az Á szerzősége kérdésében Balassi Bálintig, ha nem áll útjában a Gergei Albert név. Megsejtései így is bennünket igazolnak: „Balassi mintája, Castelletti műve éppen úgy Velencében látott közönséget, mint ahogy az Árgirus olasz szövegének keletkezési helye, a Terra Ferma környezete is velencei.”⁶⁹ Majd: „az Árgirus, az egykori »szent beszély«, görög, majd olasz verses novella igen alkalmas volt arra, hogy a (főúri környezetben is előforduló) szerelmi küzdelmek, nehéz akadályok történetét így mondják el, mintegy jelképesen”.⁷⁰

Az Á mesecselekményének történései többnyire „főúri környezet”-ben, tündérkirályi várakban játszódnak le. A két hős: Árgirus, a tündérkirály fia és a tündérek királyasszonya társadalmi helyzetükben azonosak.

„Végső fokon tehát egy főúri és egy népi megfogalmazás különbsége rejlik az örök boldogságot és harmóniát jelentő szerelem e két apoteózisának eltéréseiben” – írja végül is Klaniczay Tibor.

Az Á nyelve valóban könnyedébb, mint sok Balassi-versé. Érthető ez: a mese nyelve nem lehet finomkodó, mesterkelt, hanem jóval közvetlenebb, mint például egy zoltár parafrázisa. Azonkívül az Á szövege egy 1749. évben készült másolatról maradt reánk, könnyebben élvezhető, mint Balassi verseinek patinás nyelve. Az Á-ban is megjelölhető a szép stílusnak, a művészen beleötvözött költői képeknek, a poétikai eszközöknek mindaz a sokasága, amely Balassi költészetére jellemző.

Van, aki rossz néven veszi, hogy az Á ponyvára került, míg Balassi versei nem. Ne feledjük, hogy nálunk Dante *Divina Commediájának* első része is ponyvára került.⁷¹ Az Á ponyvára kerülésében jelentős szerepet kapott Piskolti István 1781-es Árgirus-átdolgozása. Ennek az átköltött Á-nak a dallamát találta meg Kodály Zoltán a bukovinai székelyeknél, az eredeti dallam még nem került elő. A ponyvára kerülés azonban mégsem volt káros, mert – ahogy Horváth János megállapítja – elősegítette az Árgirust abban, hogy új erőre kapjon.⁷²

4. A környezet

Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hol játszódnak le az Á cselekményének fontosabb részei. Akléton királynak „szép fénylő kővára országában vala” (I. 4 : 2). A Fekete városba eljutott Árgirus „egy özvegy asszonyhoz találta szállásra”, akinek „kővára

⁶⁷I. m. 259.

⁶⁸A magyar irodalom története 1600-ig. (Szerk.: Klaniczay Tibor) Bp., 1964, 530.

⁶⁹KARDOS TIBOR: I. m. 247.

⁷⁰Uo.

⁷¹Gárdonyi Pokol-fordításának hatására 1886-ban a Városligetben külön épületben körképet mutattak be *Dante Pokla* címmel.

⁷²HORVÁTH JÁNOS: *A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfig.* Bp., 1927, 99.

nagy vala”. (I. 117 :4) A tündéresszonynak is „*drága nagy szép vára*” volt a hegy tetején, „*kínél soha szebbet nem látott éltében.*” (II. 30 : 1–2)

Közismert, hogy ebben az időben a várak többsége földvár volt, s ezért nem ok nélkül említi a szerző a kővárakat. Földvár volt a család kedvelt tartózkodási helye: Újvár is, de éppen az Á keletkezése idején „*1581. október 11-én Liptó vármegye törvényes közgyűlése elhatározta, hogy Balassa Bálint a lipotúújvári várat új kőfallal akarván körülkeríteni, minden nemesi kúria 25, a jobbágy minden dica után 10 dénárt fizesen.*”⁷³ A fentiekből igazoltan Balassi Bálint eszményképe tehát – nem reménytelenül – a kővár volt, s ennek a vágyának ad hangot az Á környezetrajzában is.

Aklétonnak tündérországi kővárában „*régi rakott kerté*” is volt, ékesítve „*szép termő fákkal*”. Balassi verseinek hasonlataiban is előtűnnek „*az szép kertek*” (*Mint az szomju szarvas*, 8 : 3), amelyekben „*sok fát gyümölcse*l” láthatni (*Vitézek, mi lehet*, 9 : 3), illetőleg: „*fák, kik külemb-külemb szép gyümölcsöt hoztok.*” (*Mennyei seregek*, 8 : 2)

Nemcsak gyümölcsfák vannak ebben a „*drága, szép ékes kert*”-ben (III. 3 : 1), hanem többek között „*szép, kiterjedt, sűrű, nagy, magas cédrusfák . . . ciprus és puszpáng*” (I. 133 : 3).

Ezek Balassi tollán hasonlóan jelentkeznek: „*kiterjedt ciprusfa*” (*Kikeletkor*, 7 : 1), „*magas fák*” (*Szmk*, IV/IV.) formájában. A fák mellett észreveszi a költő a „*sűrű bokrok*kat” (*Szmk*, I/II.) és a „*sok színben tündöklő ékes, szép virágok*kat” (*Mennyei seregek*, 9 : 1), amilyenekkel az Á tündérkertjeit is szépíti a költő (I. 10., 133., III. 4.). E tündérországi környezetben a „*zöldellő borostyán kertet körül folyja*” (I. 132 : 1), akárcsak az Ó, *nagy kerek kék égben „szép zölddel béborult”* a táj (1 : 2).

Az Á-ban gyakran felbuzog a földből „*egy szép tiszta forrás fának árnyékában*” (I. 134 : 1), vagy: „*szép forrás*”, „*csorgó forrás*” (II. 2., 9.) mellett találjuk hősünket. Balassi is „*a fa árnyékában*” akar leülni (*Kikeletkor*, 8 : 1), és „*szép forrásnak csorgott, tiszta vizével*” (*Minden nap jó reggel*, 4 : 2) akarja oltani szerelmese szomjúságát.

E környezetrajznak azonban nemcsak Balassi költészetében akadunk nyomára. Bornemisza Péternek van egy éneke *Isten városáról, az menyországról.*⁷⁴ Ahogy ebben Bornemisza leírja Isten városát, annak egyes vonatkozásait megtaláljuk az Á-ban is – remek reneszánsz keretbe átrendezve.

Ismeretes, hogy Akléton tündérkirálynak „*szép fénylő kővára*” volt. Ehhez hasonló a tündéresszony vára: *csupa fény, csupa ragyogás!* Ugyanilyen az Isten városa is, amelyben „*az paloták mind fényesek abba*”, mert „*kincsel, szépséggel*” van „*mindenik rakva*”, és hogy „*mindenik ház mely ékes legyen, azt most meg nem mondja.*” (84–87.) Akárcsak az Á-ban: „*Világos paloták ékesen ragyognak*” (III. 2 : 3). Bornemiszánál ezután a „*város piaca*” leírása következik, ahol „*fényes víz*” folyik, „*a víz mellett zöldellő fák kétfelől valának*” (97.), akárcsak az Á-ban, ahol a „*szép folyó forrás*”-on kívül „*kertnek közepiben sok szép fák valának*” (I. 7 : 4). Bornemiszánál is csodálatos a terméshozam: „*Mindenik hóban újabb gyümölcsöt az fák mutatának*” (98.). Nála a „*virágosképpen*

⁷³ Irodalomtörténeti Közlemények 1903, 372. Idézi DÉZSI LAJOS: *BBMM* I. k. LXIII. Hogy a vár kőfalas bekerítése megkezdődött és a „felénél többet el is végeztek benne” – Balassinak a pozsonyi kamarához intézett leveléből tudjuk. (L. ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. 393–4)

⁷⁴ RMKT 7. k. Bp., 1912, 249–260.

kifaragott” városkapu (98.) „gyönggyel rakva”, az Á virágos fája „gyöngyszemmel rakva”. (I. 7.) Bornemisznál:

*Az város belől olly igen drága, mert Isten országa,
Hogy emberi nyelv meg nem mondhatja. . . (76–77.)*

Az Á-ban is szó esik „Isten országa”-ról (II. 16 : 2), de a szinte szó szerinti egyezés: „Nyelvével az ember azt meg nem mondhatja” – már a tündér szütleányra vonatkozik. (I. 48 : 2)

Bornemisza az Isten városáról írt énekét a záróstrófa szerint 1567-ben Zólyom várában írta. Hogy alumnusa korán hozzáférhetett e művéhez, az ének akrosztikhonja is elárulja: BALASSI JÁNOSNAK ÉS SULOK ANNÁNAK PREDIKÁTORA BORNEMISZA PÉTER CHRISTUS NEVÉVEL INTI EZ VILÁGOT AZ IDVÖSSÉGES ÉLETRE.

5. Az Árgirus-széphistória összevetése a Szép magyar komédia és az Eurialus és Lucretia szövegrészeivel

Elkerülhetetlenül szükséges a széphistória szövegének és a Balassi-alkotásoknak szöveg-összehasonlítása. Ezért egy most már Balassi szerzőségét elismert alkotást⁷⁵ és egy sokak által Balassinak tulajdonított munkát vetünk egybe egy eddig más szerzőnek tulajdonított művel. A három alkotás tematikailag szorosan összefügg egymással. A *Szép magyar komédia* alapján véve mesecselekményt tartalmaz: két szerelmes boldogságát megzavarja egy harmadik, aki elaltatja a női főhőst, hogy a maga számára megszerezhesse a szép leány szerelmét. Az intrika azonban nem sikerül, 10 évi bolyongás után a szerelmesek újra találkoznak, s kisebb-nagyobb bonyodalmak után egymáséi lesznek. Ugyanez a mesei vonatkozás ráillik az Á-ra is, azzal a különbséggel, hogy benne a női hős helyett férfi hős veszi át a szerepet. Amiként a Szmk-ban Júlia Montantól olyan italt kap, „*ki után ember egy napestig minden aludt*” (V/IV), ugyanúgy jár Árgirus az inasától rábocsátott álmhozó széltől. Mindketten egyazon módon esnek a csalárdság áldozatává. Végül azonban a mesék szokásos befejezése szerint a mű főszereplői „*nagy szép szeretettel éltenek egymással*” (III. 19 : 1), illetőleg: „*semmi el nem szakaszthat tőle engem*” (Szmk V/3.)

Az EL cselekménye a reneszánsz irodalom kedvelt erotikus témája: házasságtörés sokféle furfanggal. Eurialus és Lucretia a szerelem mindenhatóságának elvét vallják, és ezért beleütköznek az erkölcsi törvényekbe. Árgirust a tündértörvények akadályozzák szerelmi boldogsága elérésében. Mindkét széphistóriában a férfi hős szerelmi kapcsolata váratlanul alakul ki, a szerelmi boldogság biztosításáig sokféle akadályt kell elhárítaniuk. A szerelmi játék, majd az azt követő szerelmi beteljesülés leírása mindkét széphistóriában

⁷⁵ A Szmk ismert töredéke alapján egy időben tagadták Balassi szerzőségét. Waldapfel József is eleinte ezt írta: „Ez a körülmény jogossá teheti a kételyt, írhatta-e Balassi a darabot, melynek különös cento-stílusa egyébként is inkább utánzójára mutatna. De ha nem is a szerző. . .” (WALDAPFEL JÓZSEF: *Balassi költeményeinek kronológiája*. Bp., 1927, 16–17.)

gyakran azonos kifejezésekkel történik. Az Szmk mesejátékának történéseivel, az EL pedig a szerelmi élmény részletes leírásával párhuzamba vehető az *Árgirus* cselekményének egyes részleteivel. Hangsúlyoznunk kell, hogy nemcsak a reneszánsz irodalomban fellelhető cselekményszálak adekvát volta készlet bennünket vizsgálatra, hanem főleg az ezeken belül jelentkező stiliztikai egyezések, nyelvi hasonlóságok adnak számunkra alapot az összevetésre.

A szerelmi kapcsolat konkretizálása terén az EL-ben Lucretia a leleményesebb, aki még az in flagranti tettenérhetőket is ügyes ravaszkodással kijátssza, és ezzel vállalja a szerelmi légyottok kockázatát. Árgirus a tündérbertben megízlelt szerelem sóvárgója, aki kemény kegyetlenséggel saját maga öli meg a szerelmi boldogsága elérését hátráltató, akadályozó személyeket (vénesszony, inas). Nem riad vissza a „*sok fáradtságtól*”, sem a „*kegyetlen kösziklák között bujdosástól*”, és amikor megtudja, hogy a tündérlány nem tér többé vissza hozzá, elájul:

*A szép leányt ő is sokáig siratá,
Életét nem szánja, magát halni adá. (I. 172 : 3–4)*

Árgirus egy kissé Balassi, aki szintén tud kegyetlen lenni, ugyanakkor szerelmi csalódottságában „*kéván jutni hamar halálba*”, mert hisz „*temiattad, kegyetlen, adtam a halálra magamat*”. (Szmk IV/IV)

Meglepő azonosságot mutat mindkét műben a szerelmi beteljesülésnek és az azt megelőző részeknek leírása. Az Árgirus-széphistóriában „*ifjú felgerjedvén*”, szép szerelmesével

*Gyönyörű csókokat ajakok nem unnak,
Ölegetésekkel karjok nem fáradnak. (I. 53 : 1–2)*

„*Ifjú Eurialus a szép Lucretiával*” is „*így mulatának ölegetésekkel és gyakor csókokkal*” (1274), illetőleg: „*gyönyörűséges csókok, mézzel folyó édes ölegetések*” (1264) együttesében. És miért ne szaporáznák meg a tündérmesében is az ölegetéseket?

*Mint mágneskő vasat hozzája szoritja
Sok szívem-lelkemet egymásnak mondának. (I. 58.)*

Az EL-ben Lucretia ugyanígy tesz: „*hozzája szoritá szép fejér orcáját*” (690.) és ezt mondja: „*Oh, én szívem-lelkem, ifjú szép Euriale.*” (689.)

*Ezek után így szóla királyfi a szép leánynak:
Nálad nélkül, higgyed, nem leszen életem.” (I. 55 : 1)*

És Eurialus: „*Nálad nélkül nem lehet én életem.*” (455.)

A Júliára találó költő is ekként kiált fel:

Ez világ sem köll már nekem nálad nélkül szép szerelmem!

Ezután a virágénekek hangja csendül fel a szerelmesek szólítgatásaiban:

Árgirus-széphistória:*Kegyves tekintetű**édes lelkem* (I. 54 : 1–2)*édes szép virágom* (I. 65 : 1)*szép ékes rózsaszál* (I. 56 : 2)**Eurialis és Lucretia-széphistória:***Kegyves tekinteted* (352.)*oh én édes lelkem* (771.)*életemnek virága* (1228.)*szép rózsaszál* (760.)

Amiként a tündérkirálynőnek az Á-ban „*szép fehér gyenge teste*” van (56 : 3) és „*gyenge szép ruhája*”, akként Lucretia „*teste fehérsége*” (774), „*szép ránc nélkül való vékony ruhája*” (772) miatt tűnik fel. Mindkét férfi türelmetlen, hisz az Á főhőse is tudni akarja, milyen „*a szerelem gyümölcse*” (I. 62 : 3), Eurialus is „*magát meg nem tartóztat-hatá*”, és ezért mondá Lucretiának: „*Az mi szerelmünknek most vegyük gyümölcset!*” (780.)

Amikor Árgirus, illetőleg Eurialus „*Venus játékára hajlani kívánna*” (I. 59 : 2), mindkét nő úgy mutatja, „*mintha tusakodnék ellene*” (EL 781.). Lucretia eleinte még kijelenti: „*Beszédnél, csókoknál, ölelgetéseknél többet ő nem kívánna.*” (783.) És mintha Lucretiával összebeszélt volna Árgirus tündér szütleánya, ő is felajánl „*minden játékokat, ölelgetéseket, gyönyörű csókokat*”, de hozzáteszi: „*Ezzel elégedjünk, tartsuk magunkat!*” (61 : 4) A nők tusakodása azonban mindkét esetben „*képmutatásképpen*” történt. Férfihőseink megnyugtatják szerelmesüket, hogy a dolog nem válik „*kisebbségükre*”. Ezután a tündér szütleány csodásan szép zárómonológjában vallomást tesz arról, amit Lucretia asszony már nem tudott volna igazolni. Mindez olyan természetes bájjal, jelzős szépségű metaforáival oly művészi módon tud hatni, hogy valósággal lírai kisköltevényként illeszkedik az egészbe. (I. 65–66.)

És ahogy az Á tündérleány kijelenti: „*Tiéd vagyok. . . többet már nem szólok akaratom ellen*” (I. 66 : 1–2.), akként szól Lucretia asszony is: „*Immár tiéd leszek. . . többé ellened én nem tusakodhatom,*” (498, 481.) „*jelentsd meg az te akaratomat!*” (491.) Ehhez tartalmilag hasonló versrészlet olvasható a *Nő az én erőmem* kezdetű Balassi versben: „*Én örültem jó akaratomnak*” (5 : 3).

Míg az előbbi részekben az EL sorai részletezőbbek voltak az Á-nál, addig most az Á válik azzá: a „*Venusnak szerelmes szép játéka után*” jelzőkkel díszített tényközlés (I. 67 : 1) sokkal lakonikusabban hangzik az EL-ben: „*Venusnak dolga után. . .*” (941.) Az EL főszereplői is ismerik a „*játékba esést*” (356.), akárcsak Árgirus, aki sok viszontagság után a csodás tündéerkertbe jutva „*a szép gyenge szüzzel játszadoxni kezde.*” (III. 1 : 4.)

Amíg Lucretia fortélyos félelemmel, de nagyon is éberén fürkészi Eurialus jöttét, addig Árgirust – a számító özvegyasszony és álnok inasa mesterkedése miatt – háromszor is mély álomba merülten találja szerelmese. A tündérleány tudja, ki a bűnös, ezért Árgirus inasának meghagyja, adja át felébredő urának a következő üzenetet:

Homályos beszéddel végre monda ily szót:

A kisebbik szegről levedgyed szablyádat,

A nagyobbik szegre függesszed kardodat,

Ha bosszút bosszúval állani akarsz.

Az a különös, hogy Árgirus azonnal megérti ezt a „homályos beszédet”:⁷⁶ „*Most veszem eszembe, hogy te vagy árulóm!*” (I. 179 : 1) Az EL-ben: „*Most veszem eszembe. . . gonosz áruló volnál.*” (225, 489.) Árgirus nem sokat késlekedik, kijelenti: „*Majd bosszúm állom*” (I. 182 : 4). Credulus azt hiszi, hogy Sylvanus szereti Júliát, s ezért hasonló bosszúra készül: „*Úgy állom meg bosszúmat, az mint oly áruló érdemli.*” (Szmk I/III) A homályos üzenet megfejtésében nem kell „tündérnyelv”-re gondolnunk. Az EL-ban két helyütt is megmagyarázza a szerző:

Az két gonosz között jobb az kisebbiket ha választom nékiek (600).

Bővebb kifejtéssel:

*Nem jó az gonoszat még öregbíteni, de jó megkisebbitni;
Az két gonosz közül, szükség az kisebbet mindenkor választani
Minthogy az jók közül az nagyobb jót szokták mindenkor választani.* (1057–59)

Az Á szerzője nyilván feleslegesnek vélte az általa már egyszer másutt elmondottak ismétlését.

És amiként Árgirus vándorútra kelve otthagyja szüleit és országát (II. 65 : 1–2), Eurialus régi példákat sorol fel azokról, akik „*elhagyták érette [a szerelemért] széles országokat, házokat, nemzeteket.*” (438.) Majd a búcsúzásnak a népdalladákra emlékeztető része következik. Itt is az „*oh, édes vén atyám!*” megszólítás megegyezik az Szmk „*szegény vén atyám*” kifejezésével.⁷⁷ Ezek után így búcsúzik Árgirus: „*Légy te egészségben, én édes szerelmem!*” Eurialus pedig: „*Légy te egészségben, oh én édes lelkem!*” A Szmk-ban Galatea így köszönti Silvanust: „*Egészséggel, lelkem Silvanus!*”

A párját kereső Credulusnak „*síralmitól zengenek széllel az vadon erdők*” (I/II), ugyanígy Árgirus is „*sok könnyhullatással*” (II. 2 : 2) „*keserves sírást kezd.*” (II. 3 : 4) Credulus „*magas kősziklák közt. . . hegyeken-völgyeken bujdosva. . . szörnyű havasokon kietlenben bolyong*” (I/IV.), Árgirus pedig „*kegyetlen kősziklák között bujdosását*” folytatva (II. 1.) „*hegyeken, völgyeken mind éjjel, mind nappal észak felé megyen*” (I. 99.), s közben „*iszonyú, kegyetlen havasokon méne*” (II. 3.), és ugyanúgy felfedez „*egy széles barlangot*” (I. 100), akárcsak Credulus bejárja „*medvéknek barlangit.*” (I/IV.)

Credulus nem bízott bolyongása sikerében, ezért elkeseredve így kiált fel: „*Valami vad gyomra legyen én koporsóm!*” (IV/IV.) Árgirus hasonlóképpen: „*Hol az én koporsóm, vadak elszagatnak!*” (II. 8 : 3) Balassi ismert versében pedig: „*Sok vad s madár gyomra Gyakran koporsója. . .*” (Végek dicséretére 8 : 7–9.)

Credulus óhaja: „*Hadd múljak ki ez világból!*” (IV/IV) – Árgirus pedig megállapítja: „*E világból leszen kimúlásom.*” (I. 9 : 2) Lucretia pedig így nyilatkozik: „*En ez világból most kimúlhatok vala.*” (1237) Desperált hang lesz úrrá mindkettejükön: „*Semmi reménységünk bizonyára nincsen minékünk életünkben.*” (1066) Ugyanez az érzés

⁷⁶ Érdekes megemlíteni, hogy Balassi Campianus-fordításában a „mese” és a „homályos beszéd” szavakat egymás mellett említi. (ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* II. 80.)

⁷⁷ L. *Árgirus* II. 5 : 1; *Szmk* I/III.; *EL* 624.

hatalmasodik el Árgiruson is, mert „*nincsen már sehova semmi reménysége.*” (II. 2 : 3) Több versében így nyilatkozik Balassi: „*Nincsen reménysége senki szerelmiben.*”⁷⁸

Egy „*csurgó forrásnál*” Árgirus karddal öngyilkosságot akar elkövetni: „*Általutóm rajtam az ennem fegyverem.*” (II. 4 : 4) Ugyanígy nyilatkozik Eurialus is: „*Általutóm oldalamat az karddal.*” (1223.) Öngyilkosságukat mindketten egyformán (még igében is egyezően!) indokolják:

Árgirus: *Jobb az én testemből lelkem el-kimúljon.* (II. 14 : 2)

Eurialus: . . . *teéretted lelkem testemből el-kimúlik.* (1299.)

Árgirust szándékától eltéríti „*egy szép leány*”, akinek a „*szépségében álmélkodik*” és „*istenasszonynak ötet véli valá*”. Ez szólítja fel: „*Meg ne öld magadat!*” (II. 13 : 1) Credulus pedig magában elmélkedik: „*Az én istenasszonyom nem nézi, mint ölöm meg magam ömiatta.*” (V/IV.) Árgirus azonban nem hallgat a jó szóra, és elkecserepedve így szól: „*Jobb holtom, hogysemmint éltem ily nagy búban.*” (II. 13 : 4) Credulus is igazat ad annak a mondásnak: „*Jó annak a halál, az ki bűnnek éri végét azzal!*” (V/IV.) Ezért Credulus „*magában szól egyedül: Mi szükség énnekem ez világban vajúdnom?*” (IV/IV.) Ugyanígy vajúdik Árgirus is: „*E keserves világ hogyszem így gyötörjön. Szablyáját kirántá, hogy többé ne éljen.*” (II. 14 : 3–4.) Credulus szablya helyett kést ragad, de Silvanus „*szól Credulussal, megragadván az kést kezében, hogy meg ne ölje magát.*” Ugyanakkor óvja őt az öngyilkosságtól: „*Felsőges Istenért, kell-é művelned? Hogy nem tekinted az lelkedet!*” (V/I.) Ugyaníly módon önmagát győzi meg Árgirus is: „. . . *ki magát megölné, Isten országának lakója nem lenne.*” (II. 16 : 1–2.)

E tartalmi és szövegegyezésnek, hasonlóságok után a finálé bontakozik elének. A visszaszerzett boldogság a tündérleány várában várja Árgirust, ahol „*Venusnak serege*” „*angyali szép szóval*” fogadja őt. (III. 4 : 3–4) Credulus jóval szerényebb: egy „*angyali szépség*” (III/I.) jöttével is megelégszik. Ezeknek a „*szép virágok, árnyékos fák között*” éneklő árgirusi tündéréknek „*lág ruhájok széltől lassan ingadoznak*” (III. 6 : 3), mintha csak a Cristina nevére írt versben „*szép lág ruháját*” vagy az EL-ban Lucretia „*szép ránc nélkül való ruháját*” (772.) látnánk tündökölni. Nem csodálkozhatunk, ha ilyen szép, valóban tündéri környezetben a mesei főhős, Árgirus „*szép mátkájának. . . gyakran dől ölébe*” (III. 5 . 4). Balassi szavai ezek, akinek „*szép mátkáját*” Cupido ugyan „*kezére adja*”⁷⁹, de féltékenyen figyelmezteti a költő Júliáját: „*Más ölében ne döll!*”⁸⁰ Ezután már csak a „*jeles vigasság*” következhet:

Örömben szerzének gazdag lakodalmat

Hozzája hasonló tündéraszonyokat

Házához hivata, kikkel vigadának. (III. 8)

Credulus is „*tündéraszonyomnak*” nevezi szerelmét, akit a történet végén kézenfogva szállására csábít: „*Menjünk az én szállásomra!*” (V/V.) Az Á-ban is előfordulnak az

⁷⁸ *Oh, te csalárd világ* 8:4. Ld. még a *Reménységem nincs már nekem* kezdetű verset!

⁷⁹ *Széllal tündökölni* 3 : 3. Ld. még: *Nő az én gyötrelmem* 5 : 2, 5 : 3. *Mire most barátom* 14 : 3; *Nyolc ifjú legény* 1 : 8.

⁸⁰ *Ez széles világon* 9 : 3. Ld. még: *Reménységem nincs már* 2 : 2.

ilyen kifejezések. „a szállásra menvén” (I. 150 : 3, I. 183 : 3). A Szmk-ban Dienes egy megölt borjúból „jó vacsorát” készít a komédia szereplőinek, hogy azután ad tempus vitae boldogságában éljenek akként, ahogy az Á-ban olvashatjuk:

*A sok bánat után jeles vigassággal
Senkitől nem félnek, vannak bátorsággal. (III. 19 : 3–4)*

Mintha csak a *Füves kertecskében* megszólaló Balassit hallanánk: „*Legyetek vígak és bátrak!*”

Érdekes jelenség: a szereplő személyek testi fáradtsága. Az EL-ban olvassuk a panaszkodó Eurialusról: „*En testem annyira megfáradott*” (461.), Árgirus is „*fáradt testtel*” várja szeretőjét. „*Minden fáradtságom, hogy csak hejában lenne*” – kesereg Eurialus (792), míg Árgirus ekként könyörög: „*Ennyi fáradtságom ne legyen heába!*” (I. 152 : 1)⁸¹

Mindkét széphistóriában a hősök nem félnek nevük, jóhírük megfogyatkozásától. Ezt az Á ekként fejezi ki: „*Minek leszen, szívem, ez kisebbségünkre?*” (I. 64 : 4) – másutt: „*Nem kisebbül az én emberségem*” (III. 18 : 3). Minderre bőséges példát nyújt az EL és több Balassi-vers: „*Ne. . . kisebbülj te híredben, nevedben!*” (299.)⁸²

Még egy nyelvi érdekesség! Az EL-ban gyakoriak az ilyen vocativusos megszólítások: „*Vitéz Euriale!*”, „*Ifjú Euriale!*”, a Szmk töredékes kiadásában már csak egyetlenegy helyen található ez a latin forma: „*Jó Credule!*” Meglepő, hogy az Á-ban, bár több helyütt is ismétlődik a főhős megszólítása, a Szmk-hoz hasonlóan csak egy esetben tűnik elének az „*Árgire*” alak (III. 18 : 1), amely szintén a széphistória latin forrására utal.

6. Nyelv és stílus

Mivel az Árgirus-széphistória legkorábbi teljes kiadása egy Budán 1749-ben megjelent nyomtatvány, szövege könnyedén érthető, bár – összevetve a régebbi nyomtatvány-töredékekkel – e szöveg több helyütt hibákat is tartalmaz. Balassi verseinek nyelve megőrizte régies zamatát, mert a szerzőnek „*maga kezével írt könyve*” és más megbízható egykorú források szolgáltak alapul a Balassa-kódexbe foglalt versek lemásolásához. Ennek következtében az Árgirus és más Balassi-mű jelenlegi olvasata között jelentős nyelvi eltérések észlelhetők. Megszűnnék ez az érzésünk, ha a Balassi-szövegeket is áttennők mai nyelvre, bár ezzel Balassi nyelve kétségtelenül elveszítené legfőbb értékét: patinás régi zománcát.

Az Á és más Balassi-versek nyelvi szempontból is egy töről sarjadtak: ősi magyar nyelvünk legrégebb verse, az *Ómagyar Mária-siralom* verselési módjának és szókészletének nyomait vesszük észre rajtuk, mint a kor más alkotásain is. Így például: Az Á-ban: *Világánál fiát keservesen siratá* (I. 95 : 3), majd: . . . *igaz leszen Filarénus szava* (I. 33, 35.; itt Simeont Filarenus helyettesíti). Ugyanakkor más Balassi-versekben is rezonálnak legrégebb ismert énekünk szavai, rímei. Így pl. a *Csudálván egy feredőt* c. vers rímpárja: *világa – virága* (4 : 1–2); a „*siralmain miatt én ugyan elasztam*” (*Lelkemet szállotta* 7 : 4)

⁸¹ Á-ban I. 143 : 3, 144 : 2, 156 : 3, 165 : 3, II. 36 : 3, III. 12 : 1. EL-ben: 170., 329., 461., 767., 1277.

⁸² Ld. még EL 99., 245., 817., 1026., 1050., 1334. Balassi: *Az Szentháromságnak, kinek* (6 : 1)

az ÓMS első versszaka szavait idézi, míg a „*halálotat inkább elhozod, hogynem rútics orcámat*” (*Nincs már hova lennem*, 2 : 3), ugyanezt a gondolatot szó szerint is kifejezi az Ó, *te csalárd világ* c. vers 10. versszaka: „*Testemet ám verjed, . . . csak ne szégyenítsed!*” (10 : 3–4) E sorok értelmileg azonosak az ÓMS „*szégyenül szépséged*” mondatával. Árgirus megszólítása: „*szerelmes szép fiam!*” (I. 32.) – nagyon hasonló az „*Ó nekem, én fiam!*” – felkiáltáshoz, miként az „*édesb méznél*” ÓMS-hasonlat is Balassi verseiben visszhangzik: „*méznél édesb szép szók. . .*” E vers néhány kifejezése: „*hull orcámrul könyvem*”, „*rólam mit prófétált*” is az ÓMS gondolatvilágát tükrözi. Nem szólunk itt a „*virág*” metafora gyakori használatáról, a kétütemű hatosok egymással való rímeléséről, a remek belső alliterációk, ill. versfőbetűrímek alkalmazásáról. Mindezek az Á és a Balassi-versek nyelvi és poétikai forrásazonosságát igazolják.

De más nyelvi tények is utalnak e hasonlóságra.

Balassi Bálint latinus műveltségének nyomai többször előtörnek mondat szerkesztéseiben. Így pl. szereti az *accusativus cum infinitivós* szerkezeteket. Az Á-ban: „*. . . álmélkodván mondja: az ő szép személyét nézni el nem unja*” (I. 122 : 3–4.) A *Most ada virágomban* ugyanígy: „*. . . ő magát is mondja hozzám lenni.*” (3 : 4)

Igékben kedveli a kettős igekötős igéket, miként a kor más írója is:

Á: . . . *testemből lelkem el-kimúljon* (II. 14 : 2)

EL: . . . *lelkem testemből el-kimúljon* (1299.) (Csak szórendcsere!)

A *meghalással* kapcsolatosan használt eufemisztikus igés szerkezetek is nagyon érdekes párhuzamvonásra adnak lehetőséget:

Á: . . . *e világból leszen kimúlásom* (II. 9 : 2)

Szmk: . . . *e világból kimúlt* (I/II.)

É: . . . *kész vagyok már érted halált megkóstolnom* (II. 38 : 3)

Szmk: . . . *mindennap ezerszer halált kóstolnom* (V/IV)

Á: . . . *magát a halálnak mindjárt eszté* (II. 28 : 3)

Ó, én bolond eszem: . . . *szörnyűképpen halálra esztetted* (5 : 1)

Á: . . . *ne adják magukat érted halálra* (I. 152 : 4)

Szmk: . . . *adtam a halálra magamot* (IV/IV.)

Á: . . . *Nálad nélkül nem leszen életem* (I. 55 : 1)

Ez világ sem: *Ez világ sem köll már nekem nálad nélkül* (1 : 1)

Egy-két igei szerkezetben további érdekes azonosságok húzódnak meg:

Á: . . . *szépségében álmélkodik vala* (II. 11 : 4)

Szmk: *nagy szépségén elálmélkodik* (Summa)

Á: *majd bosszúm állom* (I. 182 : 4)

Szmk: *nem állom bosszúmat* (III/I)

Á: *orcáján könyvei legörögnek vala* (I. 79 : 2)

Bocsásd meg: *legörögvén könyve orcáján* (10 : 1)

Á: *gyötör a szerelem* (III. 17 : 3)

Szmk: *gyötör a szerelem* (V/IV.)

Á: *mit tusakodjam már?* (I. 57 : 1)

EL: *de nem tusakodom mostan* (421)

Á: *ifjú felgerjedvén* (I. 52 : 1)

Bécsi Zsuzsanna: *ottan felgerjedék* (3 : 3)

Gyakran él az *igeisméltés* lehetőségeivel: *Á: várj–várom* (I. 106); *hallottatok – hallotta* (I. 109); Emlékirat: *bírta s bírja most is András*; Beteges lelkem: *táncát eljárni – táncát ő járja* (5 : 1–3); *gerjedek–gerjesztett* (9–10).

Néha birtokos személyranggal ellátott főnévi igeneves szerkezeteket találunk:

Á: . . . mindnyájan el kellett aludnunk (I. 13 : 3)

Szmk: . . . *senkitől semmi jót nem tudok várnom* (I/10)

Magánhangzó-hiátusos igeragozás is jelenketkezik: *gyalázzsz* (Á III. 12.) – *nézzsz* (Áldott Júlia – 12 : 3).

A Balassi írásaira is jellegzetes *nám* és *lám* az Á-ban is előfordul. (I. 66 : 4, 61 : 1, 144 : 2). Az *ugyan* szóval történő mondatkezdésre is számos példa akad: „*Ugyan megret-rene*” (Á I. 101 : 3); „*ugyan megvidula*” (A I. 136 : 2) „*de ugyan le nem hadhar*” (Csak búbánat immar 11 : 3).

Ilyen ritka igeegyezések is felhívják magukra a figyelmet: „*A szállásra menvén*” (Á I. 150 : 3) – „*Menjünk az én szállásomra!*” (Szmk V/IV.), „*Zeng piaca széllel*” (Á III. 2 : 2) – „*zengenek széllel*” (Szmk I/II.)

A főnévhasználatban is sok egyezés állapítható meg: „*keserves jajszókkal*” jelentkezik az Á (I. 155 : 4, I. 161 : 3), míg a *Bocsásd* megben „*síralmas jajszókkal*” (10 : 3) kér kegyelmet fejének a szerző. Sok a könnyhullatás is! A szegény Árgirus „*sok könnyhullatással*” megy ki a városból (II. 22), de a Margarétáért „*elcsurgatott könnyhullás*” is jelent valamit (5 : 2). Ritkább szavak: *úrfi* (Á I. 37 : 3 és *Az Zsuzsánna egy szép német lány* 2 : 3), *magzat* (Á. I. 45 : 2, I. 87 : 3, *Egy kegyes képében* 1 : 4).

A jelzős főnevek is sokszor azonosak. Az Á-ban a *szép harmat* metaforával él a költő (I. 65 . 2), a *Kegyelmes Istenben* is a „*szép harmat*”-ot említi. Néha főnévből képzett jelzős szerkezet lép elénk:

Á: csoda ékesség (I. 131 : 1) – EL: *csoda mesterség* (887.).

Néhány megkapó paralelizmusra is bukkantunk:

Á: Te vagy én szívemnek édes vidámsága (I. 45:3)

Én édes lelkemnek kegyes vidámsága (I. 77:2)

A *Hogy Júliára találá* c. versben:

Én bús szívem vidámsága

Lelkem édes kívánsága (2 : 1–2)

Birtokos jelzős kapcsolat:

Á: Szerelomnek mérge majd megemészt *engem* (II. 7 : 4)

Engemet régolta: Emlékezet mérge vesz és süllyeszt *engem* (2 : 2–3)

A jelzők közül a „*szép*” uralkodik Balassi költészetében. Nála a „*szép*” jelzőnek stilisztikai értéke van: erősíti, nyomatékosítja a szerelmi sóvárgás hangulati hatását, elősegíti az *sz-szel* kezdődő szavak alliterációs ritmusát. A széphistória *szép* jelzős áradata (110) e téren is élre tör, de nem marad el messze tőle az Szmk 55 *szép* jelzője. A lírai vers-alkotásokban 237 jelzős szerkezetben szerepel a *szép* szó.

Megkapó jelzős szintobzódás-hasonlóság bontakozik ki az Á I. 140–1. és a *Most adá virágom* kezdetű vers (2. vsz.) között.

Árgirus:	Most adá virágom:
gyenge <i>zöld</i> pázsit	<i>viola</i> szép színe
gyenge <i>piros</i> szín	rózsa <i>piros</i> volta
<i>fejér</i> gyenge lába	<i>fejér rózsa</i> <i>penig</i>

Népdalaink hangja tér vissza („*Vagyon neköm testszény fűdzöm*” – Vadr. 256. sz.) ebben a jelzős szerkezetben.

Á: *Fénylik gyenge testén testszínű ruhája* (50 : 4)

Júlia két szemem: *Testszín ruhájába. . . mint nap úgy tündöklök* (5)

Egyéb jelzős kifejezések:

Á:	<i>zöld harmatos pázsit</i> (I. 141 : 4)
Margaréta:	<i>zöld pázsiton harmat</i> (9 : 1)
Á:	<i>édes vén atyám</i> (II. 5 : 1)
Szmk:	<i>szegény vén atyám</i> (I/II)
Á:	<i>holt-eleven</i> (I. 137 : 4)
Csókolván:	<i>holt-eleven</i> (3 : 3)
Á:	<i>gonosz szerelem</i> (I. 66 : 4)
EL:	<i>gonosz szerencse</i> (716)
Á:	<i>kegyetlen havasok</i> (II. 3 : 1)
Ó, nagy k.:	<i>szörnnyű havasok</i> (2 : 4; L. Szmk I/II.)
Á:	<i>nagy széles mező</i> (I. 115 : 3)
Végek d.:	<i>nagy széles mező</i> (7 : 1)
Á:	<i>lengedező fátyol</i> (I. 140 : 2)
Te szép fülemile:	<i>lengedező szellő</i> (5 : 1)

Érdekes az Á időmeghatározása is:

Á: *nagy sok ideiglen* (154 : 1), EL: *nagy sok idő múlva* (1438)

Á: *nem sok idő múlva* (I. 138 : 1), EL: *nem sok idő múlva* (1431)

A határozószavas mondatkezdések közül kiemeljük a *bezzeg*, a *bizonyára*, a *hogynemmint*, a *jöllehet* szavak gyakoribb, az *imígyen* (csak az Á I. 12 : 4-ben és az *Emlékirat* a liptóújvári pereskedés ügyében), a *mindjárt* (csak az Á I. 14 : 2, II. 28 : 3 és az *Emlékirat*ban – BBÖM I. 297) ritkább használatát. Kedveli Balassi az *éjjel-nappal* határozószó használatát mind az Á-ban (I. 98 : 4, 99 : 2, 114 : 4), mind pedig más verseiben (pl. *Már csak éjjel* 1 : 3, *Kegyelmes szerelem* 2 : 3, *Csak búbanat* 15 : 2, *Szabadsága* *vagyon* 2 : 5). Ritkán fordul elő a *hol s hol* mondatba építése:

Á: *Hol egyen, s hol* más *nagy szépen* (III. 6 : 2)

Emlékirat: . . . *hol* egyik, *s hol* másik (BBÖM I. k. 297.)

A névutós szerkezetek közül az Á-ban és más versekben főleg a következőket kedveli Balassi: *akaratom ellen* (Á I. 66 : 2, 15 : 2, 35 : 2. Szmk III/I, IV/I), *nálad nélkül* (Á I. 57 – *Ez világ sem köll* 1 : 1 – *Két szemem világa* 2 : 2), *kétség nélkül* (Á II. 20 : 1 – *Levelek* 43, *Campianus*-ford. BBÖM II. 71.)

Igen gyakori a Balassi-alkotásokban a *-képpen* határozórag használata. Így pl. a Szmk-ban: *istentelenképpen* (III/I), *véletlenképpen* (V;IV); az EL-ben is bőséggel buzog elő: *kiváltképpen* (14), *tűrhetetlenképpen* (17), *képmutatásképpen* (794), *semmiképpen* (198); a *Valaki azt hisziben. háládatlanképpen* (6 : 2), a *Mi dolog Úristenben: koplalhatatlanképpen* (6 : 3), míg az Á-ban: *hasonlatosképpen* (I. 150 : 2, 97 : 1), *ilyenképpen* (I. 126 : 4), *eképpen* (I. 69 : 2). A *Füves kertecskében* főleg az *ilyenképpen* szó fordul elő gyakran. (L. BBÖM II. k. 30., 33., 37.)

A stílusesszközöket vizsgálva utalunk Fábán István tanulmányára, amelyben Balassi költői nyelvét kutatva, az első 41 énekben⁸³ e kérdésekkel is törődik, másrésztől Kardos Tibor többször idézett Árgirus-tanulmányára, amely a széphistória stiláris és poétikai értékeivel is behatóan foglalkozik.

Balassi költői nyelvében a képszerűségnek igen gyakori eszköze a *hasonlat*. A verseiben jelentkezők közül csak azokat emeljük ki, amelyeknek Árgirussal való kapcsolata igazolható.

Á: *Földig terjedt haja, mint egy sátor vala* (I. 139 : 2)
Ki páva módjára ajtón benyomtata (I. 138 : 2)

Ugyanezt a kettős hasonlatot összevontan megtaláljuk egy későbbi Balassi-versben, a *Csudálván egy feredőben*:

Mint az kevély páva verőfényben hogyha kiterjeszti sátorát (2 : 1)
Á: *Mint mágneskő vasat hozzája szorítja* (I. 58 : 1)

Balassi kedvelt hasonlati tárgy a tűz mellett a vas is. Ez jelentkezik az előbbi árgirusi hasonlatban, miként az *Én édes szerelmemben* (6 : 2), a *Te szép fülemülében* (2 : 1 és 3 : 3) is.

Az emóciók keltésére szolgáló szóképek közül különösen gyakoriak a Balassi-versekben a *szó-* és a *mondatismétlések*.

Szóismétlések: Bebek Judit nevére:

két szemét – két szeme (3 . 1–3)
táncát eljárni – táncát ő járja (5 . 1–3)

Árgirus:

mindjárt-mindjárt; asszony, asszony (II. 31.)
elhinné-elhittem, láttad – látá (II. 32.)

⁸³ FÁBIÁN ISTVÁN: *Balassi Bálint költői nyelvének népies elemei első korszakában*. Nyelvőr LXXXIV (1960), 310–324,

Mondatisméltések: Balassinál néha még a verskezdő mondatok is csaknem teljesen ismétlődnek: *Bizonnyal esmérem rajtam most erejét, Bizonnyal esmérem rajtam nagy haragod, Nő az én gyötrelmem, Nő az én erőmem.*

Árgirus. Hallhatatlan messze hirtelen távozték (I. 25 : 3)
Hallhatatlan messze hirtelen ment vala (I. 27 : 1)
Amely lehetetlen dolognak azt vélted (III. 16 : 1)
Olyan lehetetlen dolognak én vélem (III. 17 : 1)

Keserűnek tetszik világban élete (II. 2 : 4)
Keserűnek tetszik világban életem (II. 7 : 3)

Figura etymologicára is találunk:

Nőttön-nő (Á I. 39 : 4)
nőttön-nőni (Júlia két szemem 8 : 3)

7. *Verstani jellegzetességek*

1. *A vala és a volna végrímek.* A széphistória verselésével kapcsolatban legtöbbször felhozott ellenérv az, hogy elmarad Balassi verselése mögött a benne levő *vala* és *volna* végrímek sokasága miatt. Az okfejtők elfelejtik, hogy széphistóriáról van szó, amelynek elbeszélő jellegével nem ellentétes e szavak gyakrabban történő használata. Így látta ezt Balassi Tinódinál, más históriás énekek szerzőinél, s ezért alkalmazza a *valákat* eléggé bőséggel az EL-ben, az Á-ban és másutt is. Amikor Balassi a Szmk-nak rövid *Summáját* megírta, 13 *valával* és 5 *volnával* bontja ki a cselekményt. Kezdeti verseiben többször előfordulnak e régmúltos igealakok. A *Bizonnyal esmérem rajtam nagy haragod* 10. versszakának mind a négy végríme *vala*. Még a Júlia-ciklusban is rímelteti a *valát*. (*Szerelem s Júlia* 1 : 1) „A *vala* szó ismétlésének az a magyarázata – írja Kardos Tibor –, hogy általa az énekesek egy zengő, mélyhangú szórímet és egyben epikus gondolatritmust nyertek.”

Nyilvánvaló, hogy a *vala* végrímek a történet régiességének erősítésén túlmenően az ének-zene céljait szolgálták. Balassi viszont kitör ebből a széphistóriákra olyannyira jellemző verselési módból, és a sormetsző hatosokat gyakran rímelteti a *valával*:

Három vitéz fia a királynak vala (I. 4 : 4)
Honnan hozták oda ő azt kérdi vala (I. 6 : 4)
Egy nagy hegyoldalban földre esett vala (II. 26 : 4)

2. *Az alliterációk.* Komlovszki Tibor közlése szerint Balassi „sok versében dominál az *sz* hang gyakori jelentkezése.” Erre példát is hoz fel a *Szenháromságnak harmadik személye* kezdetű énekből.⁸⁴ Az Á kedvelt jelzője: a *szép* – miként említettük – 110-szer fordul elő a széphistóriában. Sziszegő „*sz*” hanggal csak az I. énekben 294 szó kezdődik.

⁸⁴ KOMLOVSZKI TIBOR: *Balassi alliterációi*. Irodalomtörténeti Közlemények 1965, 334.

Az Á 972 sora közül 456 sorban (48%) szerepel sz hanggal kezdődő szó. Mindez aláhúzza Komlowszki előbbi megállapítását, s könnyű kimondanunk, hogy az Á alliterációnak többsége is sz hangú, s ez minden bizonnyal nem a véletlen műve. Az Á-ból kiragadott soraink

Ne félj szép szerelmem, királynak szép fia (I. 45 : 1)
Én édes szívemnek szerelmes istájpja! (I. 84 : 2)

A *Mire most barátomban*.

Kész azért már szívem szenvedni érette (26 : 1)

Gyakori az *m* betűírím használata is – néha rejtett (belső) alliterációs formában.

Az Á-ban: Szerelmemnek mérge majd megemészt engem. (II. 7 : 2–4)

A *Méznél édesb szép szók* kezdetű versben:

S más megette mérget nekem is megennem (5 : 3)

Érdekes az Á III. 8. versszaka, amelyben az utolsó két sor sormetsző hatosai alliterálnak:

Hozzája hasonló. . .
Házához hivatá. . .

A *Szabadsága* *vagy*onban: *Hozzám hasonlókkal* (9 : 3)

Az EL-ben pedig: *Hanem ha hozzájuk hasonlóknak* (1425)

A verssorok zeneiségét a Balassi-versekben gyakran különböző rímelhelyezései variációkban kialakított *alliteráció-bokrok* biztosítják. Így pl. a *Hogy Júliára találta c.* versben: *Feltámad a napom fénye, szemüldök fekete széne* (4 : 1)

Remek változatokat olvashatunk az Á-ban:

Keresztrimes: Szép hat fehér hattyú a fára leszáll (I. 41 : 2)

Ölelkező: Szép feje gyenge test, kit kezem tapogat (I. 56 : 3)

Hármas: Nálad nélkül nincsen énnekem örömem. (I. 57 : 3).

(Figyeljük meg az alliterációhoz kapcsolt magánhangzókat: *ná-, né-, ni-!*) A felsorolást folytathatnánk! Az Á alliterációi éppoly művészi szerkesztésűek, mint amilyeneket a legszebb Balassi-versekben találhatunk.

Bár Horváth János sem *A magyar vers*, sem a *Rendszeres magyar verstan c.* tanulmányában nem tesz említést a verssorfelek alliterációjáról, mégis számolnunk kell vele, mert az *Ómagyar Mária-siralomtól* kezdve (EE – VVV – FF) Arany Jánosig több költőnk verseiben jelentkezik. Hogy Balassi korában is nagyon elterjedt volt, arra maga a költő figyelmeztet, midőn a Szmk Ajánlásában megrója azokat a versszerzőket, akik csak azzal törődnek, hogy „*a versek fejében mehessenek ki az hasonló betűk.*” A hagyományos költői szokás alól ő sem vonhatta ki magát, s ez az oka, hogy verseiben bőséggel találunk verssorfelek-alliterációkat.

*Versorfő-alliterációs rímelhelyezések
százalékos összevetésben:*

Rím- elhelyezések	Versek	Árgirus	Eurialus és Lucretia
aa	56,6	54,7	46,1
aaa	7,4	10,2	10,5
abxb	25,5	22,6	32,5
abab	2,9	2,9	2,2
aaxa	4,8	2,9	5,0
abba	1,6	2,9	3,8

Az összesítésből megállapítható, hogy mindhárom esetben a páros rímek az uralkodók, s a különböző rímelhelyezésekben csak jelentéktelen eltérések mutatkoznak.

Ha a többséget adó páros rímek betűtípusait összevetjük, a százalékos arány itt is megközelítő adatokat nyújt. (Zárójelben a hármas rímek betű szerinti megoszlása.)

Betűtípus	Versek	Árgirus:	Eurialus és Lucretia
m – n	30,7 (21,7)	34,6 (35,7)	33,6 (36,8)
a – á	10,8 (8,7)	26,6 (21,4)	6,0 (15,8)
k	9,7 (8,7)	6,6 (5,3)	12,0 (7,1)

Könnyű észrevenni, hogy mind a páros, mind a hármas rímelhelyezésekben a két széphistória m–n betűtípusa között minimális a százaléknyi eltérés.

Ha valamennyi Balassi-vers versorfő-alliterációját összevetjük az Á-éval, érdekes eredményt kapunk:

Balassi-versek: *Árgirus:*

M (57)	A (42)	E felismerés szerint tehát
K (27)	M (30)	Balassi versorfő-alliterációinak
A (25)	E (19)	betűi – ha más sorrendben
E (33)	H (11)	is – megegyeznek az Á-éval!
H (20)	K (9)	

3. *Rímszóegyezések.* A rímszóegyezések is megkapóan jelentkeznek a versek és az Á között. Csak két példát!

<i>Morgai Kata nevére:</i>	<i>Árgirus:</i>
(11. vsz.)	(I. 30.)
<i>tudom</i>	<i>látom</i>
<i>látom</i>	<i>bánom</i>
<i>kívánom</i>	<i>tudom</i>

Egészen szokatlan szavú rím��oegyezések:

<i>Áldott Júlia kiballagtába:</i>	<i>Árgirus:</i>	<i>EL:</i>
(3. vsz.)	(I. 81)	(28–30)
elfutamék	eltűnék	kilépék
leesék	leesék	megállapék
hagyaték	megállapék	leugordék

4. *A sormetsző hatosok egymással való rímélése.* Mint már kifejtettük, a verssorok végén eléggé gyakran található *vala* és *volna* rímek monotonóságát az Á gyenge ritmikája jeléül könyvelték el. Eddig még figyelemre nem méltatott verselési jellegzetesség az, hogy a végrímek mellett a költő remek rímányagot halmozott fel a sorközepeken, ahol a sormetsző hatosok mintegy 95%-ban rímelnék egymással különböző rímelhelyezésekkel. A 243 versszak közül csak 11-ben nem található semmiféle rím a sormetsző hatosokban. A rímek megállapításánál természetesen figyelembe kellett vennünk a kor rímtechnikai szokásait is, amelyekre Horváth János figyelmeztet. Eszerint az a – á, e – é, o – ö, u – ü között nincs különbség, s Balassinál gyakori, hogy a rímhangzókat felcseréli egymással, pl. *iee – eei, oa – ao, (titeket – érdemli; nyoszolyák – máson)*. Néha a rímeket megfordítja, pl. *anyámat – elhagytam* (mat – tam).

Balassi Bálint az Á megírása után bravúros tökéletességig fokozta a sormetsző hatosok egymással való rímélését. Talán a legszebb példa erre a *Nincs már hova lennem* kezdetű vers, amelynek 12 és 15 szótagú verssoraiban nemcsak pompás belső rímeket, de egyúttal a hatosok és a négyesek egymással való rímélését is kitűnően érzékelhetjük:

Nincs már hova *lennem* – kegyelmes *Istenem*
Mert körülvett *engem* – szörnyű *veszedelem*
Segedelmem, légy *mellettem*, ne hagyj *megszégyenednem!*

5. *Egyéb verstani jelenségek.* Az előbb idézett *Nincs már hova lennem* kezdetű versnek az említetten kívül más jellegzetessége is van: a sormetsző hatosok (ill. a 15 sorosban az ütemcezúrák) után legtöbbször ugyanazzal a magánhangzóval, szótaggal (néha váltott szótaggal) kezdődik a második hatos.

Erre a más költőnél nem jelentkező verstani jellegzetességre rengeteg példát lehetne idézni az Á-ból. Csak néhány egy, két, ill. három szótagos belső rímhangzó-azonosságot idézünk.

Egyszótagosak: ek – ke (I. 77 : 2); di – ki (I. 103 : 1); ra – fa (I. 155 : 2); en – en (I. 57 : 3); ünk – ür (I. 61 : 4) stb.

Kétszótagosak: atyja – szava (aa); bőven – ő neki (őe) I. 94); meri – mert igen (I. 71); való – apol (i. 61); nékem – érte (I. 180); nem kél – személ (I. 149).

Háromszótagosak: szeretettel – éltenek (III. 19 : 1); megkene – felkele (I. 147 : 4) stb.

Néha a sormetsző hatos utolsó betűje a 7. szótaggal alliterál: pl. *fiam – minden; mostan – neked; kiontását – tőled; futamék – kulcs*.

Ekként az Á-ban az egyszótagos magánhangzóegyezések száma: 81, kétszótagos: 71, háromszótagos: 10 és alliteráció: 32.

A Balassi-versekben is hasonló verstani sajátosság jelentkezik: a *Mire most barátomban*: szerelem – mi; állat – társa; volna – a; stb. A *Losonczy Anna nevére* című versben: nem – más; esméri – idővel; válhatom – meg; stb.

A versmondattani jelenségek közül a Balassi-versekben is jelentkezik az *enjambement*, az áthajlás, amely csak a versszakon belül történik, mert a strófa zártságához Balassi ragaszkodik, végét mindig kikerekíti. Az Á-ban is mindig strófán belüli az áthajlás:

*Árgirusnak szemét szokott orvossággal
Az inas megkené, felkele azonnal. (I. 147 : 4)*

A *Csak búbánat immár* kezdetű versben hasonló az áthajlás:

*Én szerelmemnek mert akkor leszen vége, mikor a folyó vizek
Visszafolyók lesznek. . . (12 : 1–2)*

A közölést is szívesen alkalmazza Balassi.

Az Á-ban: *Én édes szerelmem, atyádat, anyádat
Értetem elhagytad gazdag országodat (I. 156 : 1–2)*

Az Á szókincsét idéző hármas közölés:

*Azért mikor egy éjjel mindvégig
Veszekedtem volna mind virradtig
Szép piros hajnalig.*

(Kikeletkor jó pünkesd havában 3.)

8. A számmisztika.

A számmisztikának számos jelét találjuk a széphistóriában. A mese-cselekményben az események igen sokszor háromszor ismétlődnek. A színhely: a három kővár (Akleton, az özvegyasszony és a tündérleány vára), az első szereplők: a három királyfi, aki három napon át őrzi a háromszor kivirágzó almafát; majd a három ördögfi a három fajta örökséggel, akiknek Árgirus „három elé három nagy hegyet mutat”, háromszor alszik el Árgirus, aki három személytől kérdezi meg, merre van Feketeország; és három nap alatt éri el a tündérvárat; a tündérleánynak három szolgálója van, akiket háromszor csap arcul, illetőleg öt háromszor üti arcul Árgirus stb.

Nem szabad azonban megfeledkeznünk a 7 hattyúról sem, amelyeknek „hata elszalada”. Mintha a Balassi-sor szaladna elénk 6-os és 7-es szótagszámaival!^{8 5}

^{8 5}Süpek Ottó figyelmeztet, hogy nem szabad elfeledkezni a Balassi-sor hatos, hetes és tizenkettes szótagszámairól sem. (L. HORVÁTH IVÁN: *A Balassi-sor számmisztikai értelmezéséhez*. Irodalomtörténeti Közlemények 1970, 679.)

Még érdekesebb az Á szerkezete! A három részből álló szerkezeti keret versszakainak száma: 243 – osztható 3-mal, de mindegyik rész (183, 39, 21 versszak) külön-külön is osztható 3-mal. A verssorok száma 972, ha ezt elosztjuk 3-mal, akkor a versszakok számának kombinációs adata áll előttünk. 324 – 243. Ha a két számot egymásból kivonjuk, az eredmény: 81.

Mit jelenthet az elének tűnő rejtélyes szám, a 81? Talán az Á keletkezésének időpontja? Lehetséges, már csak azért is, mert egy biztos fogódzónk van erre: Balassi Bálint 1582-ben, „*vízben hanyó kedden*”, vagyis húsvét másodnapján Vitencen találkozott Losonczy Annával.⁸⁶ „Bálint tudta – írja Eckhardt Sándor –, hol keresse régi szeretőjét, mikor nem csókot, hanem pénzt akart kérni tőle.”⁸⁷ Hogy Bálintunk Anna 1400 forintját kölcsön vehesse, nem mehetett hozzá üres kézzel. Talán ekkor adta Anna kezébe az 1581-ben írt lírai-epikai alkotását – s mivel Anna férje még élt, benne a hozzá intézett rejtélyes vallomással –, az Árgirus-széphistóriát.

Hihetőnek tűnik ez annál is inkább, mert Kardos Tibor a széphistória fordításának idejét az 1582–89 közötti időre valószínűsíti.⁸⁸ Az időpont-megállapításban minden bizonnyal közrejátszott az Á 12 szótagos nótája: „*Oly búval, bánattal az Aeneas-király.*” Ez a nótajelzés megtalálható Huszti Péter 1582-ben megjelent *Aeneise* III. részének 1017. sorában.⁸⁹ Ugyanekkor szerepel két Balassi-vers nótájául is.⁹⁰ Dézsi Lajos szerint „nem lehetetlen”, hogy a nóta Huszti művéből került az Á-ba. Szerintünk: pontosan fordítva történhetett. Az 1581–82-ben már ismertté vált Árgirus-nótát illesztette be Huszti Péter saját művében. Az Á szerzője miért keresett volna éppen az *Aeneis* III. része 1017. sorában a maga műve részére nótajelzést? Az a körülmény, hogy e nótát a Balassi-versek énekéül is megtaláljuk, már csak azért sem hagyható figyelmen kívül, mert Horváth Iván helyes érvelése szerint: „Mivel a nótajelzés Huszti Péter Aeneisének nem első, hanem 1017. sora, valószínű lenne, hogy az Árgirus éléről, s nem az Aeneisből választotta Balassi.”⁹¹

Fontos azonban azt is szemügyre venni, hogy a számkombinációt támogató adatokon túl van-e az Á keletkezésére utaló más dokumentum is Balassi versei között.

Véleményünk szerint az Á kétségtelenül a *Mire most barátom* kezdetű verssel mutat időbeli és tartalmi rokonságot. Ezt az epikai költeményt, akárcsak az Á-t, Balassi egyik barátjához intézte. Benne a szerelem erejét értékeli: „*Látod-é, a szerelemnek vagyon mely nagy ereje?*” – akárcsak az Á mondanivalójában. Verse elején (4. vsz.) említi Fulgusius egyik meséjét, amelyből oly bőkezűen merített az Á cselekménye kialakításához. Szerepel benne a *Medena* név változata, a *Medea* is, Árgirus anyjának neve. E versben árulja el leginkább Balassi, mennyire ismerte a magyar széphistóriákat, amelyeknek néha a cselekménye (pl. a *Fortunatus*, az EL), néha stílusa, költői nyelve hatott Balassira az Á

⁸⁶ ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. 328.

⁸⁷ ECKHARDT SÁNDOR: *Az ismeretlen Balassi Bálint*. Bp., 1943, 167.

⁸⁸ KARDOS TIBOR: *i. m.* 246.

⁸⁹ CSURA MIKLÓS: *Árgirus-históriája*. Gyula, 1911, 8. DÉZSI LAJOS: *Balassa Bálint minden munkái*. II. k. 668.

⁹⁰ *A Szentháromságnak harmadik személye és Segélj meg engemet*.

⁹¹ HORVÁTH IVÁN: *i. m.* 676. 56. j. Szerinte az éneket nem Balassi, hanem a bártfai kiadás szerkesztője választotta. Ez állítását nem indokolja, valamint azt sem, hogy az említett versek melizmával miért nem énekelhetők.

megírásakor. A boldog szerelem dicsérete ez a vers, akárcsak az Á végső megoldása, a költő kész „mást nem szeretni *soha* őhelyette”, mert csak az övé akar lenni, „senkié sem egyébé”. Kész szerelmesének szolgálni, „míg ez földön tart élete”, hisz megérdemlette tőle ezt az „igaz szerelmet”. (26. vsz.)

E három sorában felező tizenkettésekben írt vers jellegzetességei egyúttal az Á sajátosságai is: a versfők alliterációi, a sz-hangok alliterációs tobzódása a 25., 26. és 27. versszakokban, a sormetsző hatosok egymással való rímélése stb.

„Feltehetjük – írja Eckhardt Sándor – a kezdetleges nyelvezetet és verstechnikát is figyelembe véve, hogy ez az ének is 1578 táján készült.”⁹² Ez az időpont, ha az Á fogantatásának idejét nézzük, nagyon közel áll elképzelésünkhöz.

Hogy álláspontunkat megerősíthessük, szükségesnek véltük a *Mire most barátom* előtti és utáni versekkel való összemérést is. A *Kikeletkor jó pünkesd havában* kezdetű vers nemcsak hangulatában, de tartalmi vonatkozásaiban is („*Sok vigyázás és fáradtság után történék, hogy én ott elalunnam*” – 9 : 1–2.) az Á-ra emlékeztet, nemkülönben a beteljesülést kívánó szerelmi vágyódásban, míg a *Nő az én erőmem* már a beteljesült szerelem lírai hangvételével hat reánk. A szerelem utáni sóvárgás, majd az elvesztett, de sok viszontagság után visszaszerzett szerelem a témája az Á-nak is. Nagyon figyelemre-méltó ez a két sor:

Bús kedvem sincsen semmi énnekem.

Mert ismeg bevett (!) nagy szerelmiben. (1. vsz. 2–3.)

E két sor arról tanúskodik, hogy Anna egyszer már „bevette” nagy szerelmébe a költőt, nem új kapcsolat tehát ez, hanem az újabb ostrom sikere. A *Krusith Ilona nevére* írt versben is arra céloz a költő, hogy többeket elhagyott érte („*... hogy kiket hattam érted el*” – 10 : 2) – köztük minden bizonnyal Losonczy Annát is, akivel már kora ifjúságában megismerkedett. A Losonczyak a nógrádi Somoskő várában tartottak udvart. A fiúsított Anna a Balassiak közvetlen közelében lakott, s így biztosra vehető, hogy a költőnél idősebb lévén „már akkor lángra – lobbanthatta Bálintot, amikor az még mint ifjú, atyja oldalán, Kékkő várában tartózkodott.”⁹³

Amikor Balassi Bálint 1579 nyarán a vitézlő oskolában, Egerben 50 lóval évi 50 birkáért szolgálatba állott,⁹⁴ Anna előtt már nem volt ismeretlen az „úrfi módra termett, vitézi járású” (Á I. 37 : 3) egri hadnagy, akiért már előbb is fáj a szíve. A „nagy szerelemben ismét bevétele” tehát nem okozott gondot Bálintnak. Anna férjének, de Balassi Bálintnak is volt Egerben háza. A találkozás könnyen létrejöhett, annái is inkább, mert Balassinak az akkor már horvát bánná lett Ungnád Kristófot kellett helyettesítenie.

A *Nő az én erőmem* nem hagy kétséget a szerelmi boldogság beteljesüléséről. És akárcsak az Á-ban: „*karját felemelé, hozzája szorítván leányt megölelé*” (I. 52 : 2), e versben is az Á visszhangzik:

⁹² ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 180.

⁹³ ERDÉLYI PÁL: *Balassa Bálint: Magyar történelmi életrajzok*. 1899, 58.

⁹⁴ ECKHARDT SÁNDOR: *Az ismeretlen Balassi Bálint*. 91.

*Boldogít, ha hozzá szorít,
Ölve gyenge karjával. (3 : 6–7)*

A vers jelzőhalmazása is az Á-t idézi: „szerető, ékes, kegyes, kedves” (6 : 4), akárcsak az Á I. 54. és következő versszakai.

Még erősebb Árgirus-hatást tapasztalhatunk az idézett versünk után közvetlenül következő költeményben, a *Bizonnyal esmérem rajtam most erejét* kezdetűben. Már az akrosztikhon is boldogságot sugároz: *Balassi Bálinthé Anna*. A költő többé „nem panaszkodik”, büszkén árulja el ország-világ előtt, „*hogy nagy szerelmibe engemet már bevett, vagyok szeretője*” (12 : 3–4). Kölcsönös ez a nagy szerelem, valósággal árgirusi: „*Tulajdona vagyok, szabad ő énvelem*” (13 : 1) – szinte szó szerint megegyezik az Á szövegével: „*Tied vagyok, ámbár szabad légy énvelem*” (66 : 1)

E vers, a benne fellelhető rím��ögegyezéseivel, a sormetsző 6-osok egymással való rímeltetésével stb. teljesen megegyezik az Á stilisztikai és verstani adottságaival. Az is különös, hogy Balassi Bálint – bár szerelmi vallomását az akrosztikhonban már elrejtette – Anna nevét mégis kétszer említi még a második és a kilencedik versszak első szavában.

Az elmondottakból kitűnőleg úgy véljük, hogy egyrészt Balassi Bálint életrajzi vonatkozásai, másrészt a 12 szótagos versek gyakorisága, e versek tartalmi, nemkülönben stilisztikai, poétikai jellege, az Á nótájának kelte azt igazolják, hogy az *Árgirus-széphistóriának az Anna-versek között a helye*. Igazolja ezt még az Anna-versek akrosztikhonos volta és az ez időben írt verseiben a „*valál*”, a „*vala*” jelentkezése.⁹⁵ A felhozott érvekből és a titkosírás záróbetűiből elének álló Anna névből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az Á fogantatásának idejéül valóban elfogadható az 1581-es időpont.

9. A titkosírás

Balassi Bálint kora tele volt ellentmondásokkal. A három részre szakadt országban egymást érték az árulások, az átpártolások, fondorlatok, csalások. Családja és saját életének viszontagságai is óvatosságra készítették. Ezért a költő baráti levelezésében a rendes szöveg közé titkosírást kevert, főleg nevek, magára vagy másokra vonatkozó adatok közlése esetén. Titkosírása nagyon hasonlított a zsidók ATBAS-írására, amely az ábécé eltolásával létrehozott, ún. betűcserés titkosírás volt. Lényege: a titkos abc-ben az A-tól L-ig terjedő betűknek az alattuk levő további betűk felelnek meg, és persze fordítva is. Tehát: a = m, de m = a; b = n, de n = b stb.

a b c d e f g h i k l
m n o p q r s t u x y z = z

Nálunk már a korvinákban sor került szimbólumok, titkosírások alkalmazására,⁹⁶ de a komplikáltabb titkosírások igazi kifejlődését a XVI. század Itáliájában figyelhetjük

⁹⁵ A *telkemet szállotta meg* kezdetű versben kétszer szerepel a *valál* (4 : 2, 6 : 1), az ugyanilyen strófászerkezetű, akrosztikhonos *Bizonnyal esmérem rajtam nagy haragod* kezdetű vers 10. versszakának négy végíme: *vala*.

⁹⁶ Ld. CSAPODI CSABA: *Az úgynevezett „Liber de septem signis” (Keyser „Bellifortis”-ának budapesti töredékéről)*. Magyar Könyvszemle 1966, 3. sz. 217–229. Ld. még VÉRTESY MIKLÓS: *Titkos írás egy Corvinában*. Magyar Könyvszemle 1961, 167–169.

meg. Velencében külön sifírozó hivatal működött. Egyre-másra jelentek meg a különböző nyelvű, titkosírásról szóló tanulmányok: latin, francia, német és olasz nyelven.⁹⁷

Balassi minden bizonnyal ismerte vagy ismerhette az 1563-ban Itáliában a titkosírással foglalkozó Porta-, illetőleg Armadi-könyvet. Maga Balassi is – ahogy azt Julow Viktor közli – a *Katonaénekek*ben Krisztus-monogramot rejtett el.⁹⁸ A későközépkor és a reneszánsz egyébként is rendkívül kedvelte a versek szövegébe rejtett különleges értelme- ket. A reneszánsz korban erősebben jelentkező hírnévfennmaradásra, a halhatatlanság biztosítására való törekvés különösen kedvezett a versekben jelentkező akrosztikhonkészítésnek. Fokozólag hatott erre az e korban gyakran észlelt szerzői jog és tekintély teljes hiánya, amely gyakran okozott szövegromlásokat (Balassi versei, de főleg az *Árgirus-széphistória* bővelkedik ilyenekben), illetőleg szerzői néveltüntetések. Így például az *Eurialus és Lucretia* széphistória utolsó versszaka, amely felfedi az eredeti szerző nevét, a szerzés helyét és idejét, a Fanchali Jób-kódexben hiányzik.⁹⁹ A kereszténység sok szimbólumának mintájára alkotta meg egy latin jelmondat rövidítéséből álnevet *Solvirogram Pannonius*, akinek a nevét a szokásos rövidítések szerint (Soli viro gratiam = Hálát az egyetlen férfiúnak) kell olvasnunk.¹⁰⁰ Balassi Bálint is latin kezdőszókkal, illetőleg a saját korában szokásos latin rövidítési formákkal fejezi ki gyakran titkos mondanivalóját.

Hogy milyen gyakori rövidítéseket használtak a latin nyelvű írásokban, arról Adriano Cappelli reneszánsz kori rövidítésgyűjteménye¹⁰¹ és a Balassi korabeli levélszövegek tájékoztatnak bennünket. Ezeknek lényege, hogy a leggyakrabban használt szavakat, így például a névmásokat egy betűvel, (*meum* = m, *tuum* = t), többi szót pedig rendszerint az első és második vagy az utolsó betűvel, illetőleg betűkkel fejezték ki. Így pl. *aias* = *alias*, *ao* = *alio*, *mt* = *mittit*, *lris* = *litteris*, *dnos* = *dominos*, *arlos* = *articulos*.

Néha – főleg a szerelmi levelezésben – csak betűszavakat használtak. Így pl. az *Eurialus és Lucretiában* az egyik levélhez az S. P. D. (azaz: *Salutem plurimam dicit*) betűket iktatta a szerző.¹⁰² Balassi másutt is szívesen alkalmazott latin rövidítéseket. Leveleiben főleg a M. D. V. (= *magnificus dominus vester*), neve után pedig igen gyakran D. B. G. (= *De Balassagyarmat*) betűszavakat használja.¹⁰³ Minthogy a latin rövidítéseket az írástudók közül sokan ismerték, Balassinak saját titkosírásával is élnie kellett, ha bizalmas közléseit nem akarta a nyilvánosság asztalára teríteni.

A kifejtettek ismeretében megpróbáltam alkalmazni Balassi titkosírását más műveiben, így verseiben és prózai alkotásaiban is. Elsőnek a *Szép magyar komédia* Ajánlása végén a szerzői név pótlásául jelentkező zárószöveg keltette fel érdeklődésemet: „*Júlia rabja NN.*” A titkosírás ismeretében nyilvánvalóvá vált, hogy Balassi bizalmasai előtt felfedi szerzői mivoltát, mert NN = BB = Balassi Bálint.

⁹⁷ Ld. részletesebben SVÉKUS OLIVÉR: *Titkosírások*. Bp., 1964, 13. KUN ERZSÉBET: *A rejtvény*. Bp., 1966.

⁹⁸ JULOW VIKTOR: *Balassi Katonaénekeinek kompozíciója*. Irodalomtörténeti Közlemények 1972, 5–6. sz. 651.

⁹⁹ MIŠIANIK–ECKHARDT–KLANICZAY: *Balassi Bálint Szép magyar komédiája*. Bp., 1959, 19.

¹⁰⁰ ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 10.

¹⁰¹ ADRIANO CAPPELLI: *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. Milano, 1899.

¹⁰² DÉZSI LAJOS: *Balassa Bálint minden munkái*. Bp., 1923, II. k. 773.

¹⁰³ ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* II. k. 133. (1588. február 29-én kelt levél)

Ha költőnk a *Szép magyar komédiában* levetette névtelenségét, úgy véltem, talán más művében is meglepetéssel szolgál. A *Júlia szózatját, kerek ábrázatját* kezdetű vers valóban ilyen. E vers a Balassa-kódexben a Célia-ciklus utolsó verse.¹⁰⁴ A költő e cikluszáró vers utolsó két versszakának lehúzott versfőiben szintén elrejtette titkosírású nevét: MA – PA – BB = *manu propria* (= sajátkezüleg) Balassi Bálint.¹⁰⁵ Ekként magyarázható, hogy a Célia-dalokból miért hiányzik teljesen a zárószakasz.

Balassi meglehetősen homályba burkolja Célia személyét, de a hozzáírt versek szerzőségét, mint látható, évszázadokra biztosította magának – éppen titkosírásával, éppen a záradékban, s ott is művészi módon: *akrosztikhon formájában*.

A költő a *Krusith Ilona nevére* írt vers utolsó két strófájában is titkos értelmű záradékot rejtett el. Ha a titkosírást saját nyelvére „átesszük”, a következő betűcsoportosítást kapjuk: BTG – XU – BB – I vagyis: *Beteg(en) Újváron Balassi Bálint Ilonának*.

A rövidítési mód hasonló az *Ó, én Istenem im mi történék* vers záró részének szentenciájához (*Taníts engemet*). Az 1577-ben írt vers akrosztikhonja valóságot tükröz. Ez év július 11-én Újváron kelt levelében Balassi „sok nyavalyából kimenekedvén” szemfájdalomtól félt, mert hisz „csaknem megvakolt”. A patikáriustól is „egynéhány főtisztító pilulát” kér.¹⁰⁶

Az adott hármas előzmény után megvizsgáltam a régebben és a legújabb kutatások szerint is¹⁰⁷ Balassi Bálint alkotásának tartott *Eurialus és Lucretia* c. széphistóriát. Annyi érv szól már Balassi szerzősége mellett, úgy véltem, a záróstrófák itt is árulkodhatnak a szerző személyéről.

Az 1577-ben Sárospatakon írt széphistória befejező négy versszakát vettem figyelembe – a titkos rejtbetűk alapján. A következő betűmegoldásokat találtam: QPXS–TAIMI–AMN.

Az első rész megfejtése nem okozott nehézséget: Quinta Pars v. Quinque Partes (= öt rész – ennyiből áll a széphistória), az XS pedig a szerzés helyére utal: *ex Sárospatak*. Az AIMI nem lehet más, mint *animi* (= *lelkének, szívének a*) – egy betű kihagyásával, az előtte álló T pedig e szónak birtokos névmása (= TUI = *a te, a tied*) a mindenütt szokásos rövidítési séma szerint. Vissza volt még az AMN, amely lehetett volna *Amen*, de ily befejezés az erotikus cselekményhez nemigen illett volna, ezért tehát az adott rövidítési rendszernek megfelelően az ALUMNUS (= *nevelt, gyámolt*) szó adódik, amelyet ebben az időben (néha még ma is) szelvében használtak. Balassi 1585-ben Besztercebánya Tanácsához intézett levelét ekként zárja: „*Alumnus veteranus*”. A teljes magyar szöveg tehát a következő: **ÖT RÉSZBEN SÁROSPATAKRÓL: A TE SZÍVEDNEK GYÁMOLA.**

A szövegrész sajnos nem tartalmazta Balassi Bálint kettős monogramját, de az általa használt titkosírás nyilvánvalóan így is Balassi szerzőségét tanúsítja.

Már szinte merészségként hatott a feltevés: ha az *Árgirus-széphistória* nem Gergei Albert alkotása, hanem számos érv szól Balassi szerzősége mellett, előfordulhat itt is, hogy

¹⁰⁴ VARJAS BÉLA: *Balassa-kódex*. Bp., 1944, 129. ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 260.

¹⁰⁵ ADRIANO CAPPELLI: *i. m.* 233. [ma=manu (189.) és pa=propria (233.)]

¹⁰⁶ ECKHARDT SÁNDOR: *BBÖM* I. k. 310–315.

¹⁰⁷ KOMLOVSZKI TIBOR: *Balassi, Kerecsényi Judit és az Eurialus és Lucretia*. Irodalomtörténeti Közlemények LXXIII. évf. 4. sz. TÓTH ISTVÁN: *Az Eurialus és Lucretia című széphistóriánk szerzőségének kérdése*. Pécs, 1970.

a költő titkosírás útján fedi fel kilétét. Vizsgálódásaim – úgy vélem – eredményre vezettek. Az *Árgirus* három részének záró strofáit analizálva csakhamar feltűnt: az I. és a III. rész végén az akrosztikhon azonossága: NNA–NNA. Az I. rész utolsó három versszakának lehúzott akrosztikhonját a titkosírás alapján áttéve a következő betűcsoportot találtam:

- I. 181. vsz.: B (a többi betű nem hordoz értelmet)
- 182. vsz.: BGXU (titkosírás alapján)
- 183. vsz.: AIAS (latinul, de nem titkosan)

A 183. versszakot vizsgálva, először is szembeötlő az AIAS (alias = másként) csaknem teljes kiírtsága. Ez a szó nem lehet titkosírással, mert éppen arra akar figyelmeztetni, hogy a záróstrofákat, tehát az I. és III. rész utolsó három versszakát nem a szokásosan kell olvasni, hanem *másként*, a jóbarátok, ismerősök által tudott titkosírás szerint. Nem arról van itt szó, hogy valakinek kettős neve van, például „Gyöngyössi alias Horváth”, hanem arról, hogy az első és az utolsó rész záradékából előálló akrosztikhont másként, vagyis a titkosírás szerint kell olvasni. Ezért került az AIAS az első rész utolsó strofájába, s ez okból értelmetlen dolog lett volna a *másként* szót is titkosírással írnia a szerzőnek.

De nézzük az előtünk álló betűcsoportot: BBG–XU. Megfejtésük nagyon egyszerű: BBG = *Balassi Bálint Gyarmati* (az előnevet gyakran használta a költő a neve után írtan is ld. pl. D. B. G.), az XU pedig csak ezt jelentheti: *ex Újvár*. A költő családi fészke, amelyért oly sok áldozatot hoztak, ahová Balassi legtöbbször visszatért: *Újvár* volt. Innen írt leveleit ekként keltezte: „Datum ex Újvár 11. Juli, Anno 1577.” vagy: „Datum ex Újvár 29. Septemberis Anno 1577.” – Azonos ez a szerzésihely-megjelölés az *Eurialus és Lucretia* széphistóriáéval.

A harmadik rész három utolsó versszakát ugyanezzel a módszerrel vizsgáltam, és az a következő betűrendszert vetítette elém:

- III. 19. vsz.: B
- 20. vsz.: B–MAM
- 21. vsz.: MTAQ

A BB monogram utáni részt a már előzőleg ismertetett rövidítési rendszer alapján két részre bontjuk: M = *meum* (az én) – A M = *amorem* = *szerelmemet*.

A 21. sorban a MT a levelezésekben közismert *mitto* vagy *mittit* = *küldöm* vagy *küldi* ige lép elénk. Vajon kinek küldheti szerelmét Balassi Bálint? A-nak, vagyis Annának (= Annae). A teljes szöveg tehát a következő: *Balassi Bálint szerelmemet küldöm Annának*. (A betűszöveget záró Q Balassinál a ponttal egyenértékű, itt a széphistória befejezésére, végére utal.)

Mint mondtuk: pontosan ugyanilyen módszerű rövidítési rendszerrel találkozunk az *Eurialus és Lucretia* széphistóriában, a *Krusith Ilona nevére* írt és a *Júlia szózatját* kezdetű versben.

A kifejtettek után úgy véljük, hogy Balassi titkosírásának logikája könnyen megfigyelhető: *a BB-k ötszöri ismétlődése a művek végén, az XU és az XS leveleiben szokásos módon való alkalmazása három ízben, a XVI. századi rövidítésformákkal teljesen egyező módszerű szerelmi üzenetküldés azt igazolja, hogy Balassi Bálint műveiben a*

zárórészekben elrejtett akrosztikhonos szövegekkel a nagy külföldi reneszánsz költők hagyományait követte. Olyan korban élt Balassi, amikor az irodalmi alkotások szövegén javítani, változtatni a célnak megfelelően mindenkinek szabad volt. Ismert, hogy Batthány Ferenc és mások miként használták fel saját verseikül Balassi költeményeit. Tudott az is, hogy a *Szép magyar komédiában* a változatok száma töméntelen. Még a felvonásokat, jelentbeosztásokat is módosították benne. Nagyon is szükség volt erre a titkosírára, hisz Balassi Bálint ismerősei előtt akkor és ma, 400 év múltával is a titkosírással közvetlen módon bizonyíthatja szerzőségét.

Summa

Elérkeztünk korántsem kimerítő és teljességre törő fejtegetéseink végére. Olyan komoly ellenérvet, amely kezdeti álláspontunkat kizárná, munkánk közben nem találtunk. Mindazonáltal számolnunk kell két olyan kérdéssel, amely felmerülhet a Balassikutatók körében. Az egyik: miért tüntetünk el egy mégha ismeretlen, de jeles író, Gergei Albertet a magyar reneszánsz irodalomból, és szűkítjük a kört Balassi Bálint személyére, akire 1958-ban rábizonyult a *Szép magyar komédia* szerzősége, és akiben régebben és újabban is az *Eurialus* és *Lucretia* latin széphistória átköltőjét keressük? Nem sok-e még az Árgirust is Balassi nyakába varrni? Aligha! Az eddig Balassinak tulajdonított százegynéhány (107?) versen és az eddig ismert fordításokon és átdolgozásain kívül más irodalmilag értékelhető művet nem ismerünk tőle. Pedig kortársa és méltatója, Rimay János a Balassi-kiadás előszótöredékében már megjegyzi: „Írt sokkal többet is. . .”¹⁰⁸

Rimay megjegyzését erősíti Ráday Gedeon, aki Horányi Elek *Memoria Hungarorum* c. írói életrajgyűjteményének Balassiról írt részében a következőket említi: „Sokkal több versei vagynak Balassának, mint az melyek ki vagynak nyomtatva, kivált világi és szerelmes versei.”¹⁰⁹

Nagyon is lehetséges tehát, hogy a már ismerteknél is több alkotás fűződik Balassi nevéhez, annál is inkább, mert saját korában és még később is a szerelmes verseket és széphistóriákat „fajtalan énekek” számba vették, s ezért a költő szerelmi témájú nagy alkotásaiban kénytelen volt elfedni nevét. Ekként vált anonim szerző alkotásává az *Eurialus* és *Lucretia* széphistória, a *Szép magyar komédia* és ezek mintájára az *Árgirus* is.

A másik kérdés: hátha csak egy Balassi-utánzó alkotás az *Árgirus*? E problémafelvetéssel azonban vigyáznunk kell. Volt idő, Dézsi Lajos idejében, amikor minden Balassi hangvételi verset Balassi Bálintnak tulajdonítottak, és volt idő, midőn a *Komédia* szerzőjéül kiváló irodalomtörténészeink is „cento-stílusú” Balassi-utánzót vélték látni. Minthogy ilyen probléma is felmerült, jónak látjuk e kérdéssel is foglalkozni.

A széphistória cselekményéből, a költői gondolatok nyelvi megformálásából, stílári eszközeiből, verselési módjából, a záradékba rejtett Annához szóló titkos szerelmi üzenetből azt a következtetést vontuk le, hogy az *Árgirus* keletkezését Balassi költészetének első, az Anna-versek befejezéséig terjedő szakaszába (I. 1575–84) kell iktatnunk, véleményünk szerint az 1581. esztendőbe. Az *Árgirust* azonban rendkívül szoros kapcsolat fűzi az 1577-ben írt *Eurialus* és *Lucretiához*, amely tehát *Árgirus* előtti mű, de

¹⁰⁸ ECKHARDT SÁNDOR: *Rimay János összes művei*. Bp., 1955, 47.

¹⁰⁹ Idézi SZILÁDY ÁRON: *Gyarmathy Balassa Bálint költeményei*, XLIX.

ugyanilyen hangvételi, stílusbeli és nyelvi rokonság, gyakran tartalmi vonatkozás kapcsolja a *Szép magyar komédiához*, illetőleg a széphistóriánk után keletkezett Balassi-versekhez. Hogyan lehetséges ez? Filius ante patrem? Egy Balassi-utánzó nem meríthetett olyan Balassi művekből, amelyek még meg sem születtek! Persze, lehetséges olyan elképzelés is, hogy az *Árgirus* szerzője merített a korabeli, nyomtatásban még meg sem jelent Balassi-alkotásokból, így többek között az *Eurialus és Lucretiából* is, s utána Balassi vett volna át verseibe és a *Komédiába* az *Árgirusból* szövegmondásokat, stílus- és verselési sajátosságokat. Hogy ez az erőltetett feltevés, amely a kor legnagyobb költőegéniségét plagizátori nivóra degradálja, mennyire ingatag lábakon áll, az alábbi – érveink summázata is tartalmazó – összefoglalás bizonyítja.

1. Balassi Bálint az *Árgirus* előtt is írt széphistóriát: az *Eurialus és Lucretiát* és a Balassa-kódex tanúsága szerint meg akarta írni Jepthes históriáját, „*ki még nem kész*”.

2. A széphistória lehúzott akrosztikhonja az ALBERTUS GERGEINEK részeshatározós nevet adja; a művet tehát Gergeinek írták, ajánlották, s ekként Gergei nem lehet szerző. (Balassi verseiben másutt is akadunk „*lehúzások*”-ra.)

3. Gergei Albertről semmit sem tudunk, holott a széphistóriának kivételes szépsége, nagy elterjedtsége, művészi értékei miatt a szerző kilétére is fény derülhetett volna, ha a szerző korában ismert költő lett volna. (Rimay, midőn kora „*Pallas-ivadékait*” felsorolja, nem említi Gergei Albert nevét.)

4. A szerzőnek az erdélyi népszokásokat ismernie kellett. Balassi többször járt Erdélyben, rokonsága volt ott, a *Komédiát* is az erdélyi asszonyoknak ajánlotta.

5. A szerző saját korában nagy műveltségű, az olasz irodalmat kiválóan ismerő költő lehetett csak. Ilyenről Balassin kívül nincs tudomásunk.

6. Az *Árgirus* főrangú szereplői (király – királyleány), a környezet (tündérvárak), a kisembereken végrehajtott feudális megtorlások főrangú szerzőre, Balassira engednek következtetni, Gergei legfeljebb ha nemes volt.

7. *Gergei Lászlónak*, illetőleg az akrosztikhon másféle olvasata szerint előlépő *Gersei* családnak bensőséges kapcsolatai voltak a Balassiakkal. Valószínűsíthető ezért, hogy Balassi az akrosztikhonos névben – az *Eurialus és Lucretia* széphistóriához hasonlóan – jóbarátja, talán tanítómestere előtt kívánta bemutatni „*inventio poetica*”-ját.

8. A széphistória genezisének kialakítására – bizonyítottan – jelentős hatással volt két reneszánsz kori olasz író is: *Volaterranus* és *Fulgosius*. Ezek munkáiból Balassi nemcsak tanult, de később sokat merített. (Több versében említi Fulgosiust és csodáttetteit.)

9. Az *Árgirus* szereplőinek nevei a más Balassi-művekben is szokásos módon keletkeztek.

10. A széphistória *Árgirus*-portréja Balassi egyéniségével összehangzó. A belső tulajdonságok is öreá vallanak. A cselekmény az atyjával és vele történeteket tükrözi, míg a széphistória kövái a költő liptóújvári kővárépítésének emlékét idézik. Az *árgirusi* környezetrajz egyes vonatkozásai a Balassi-versekből hűen rekonstruálhatók.

11. Balassi felhasználta nevelőjének, Bornemisza Péternek atyja várában írt művét a tündérgyert leírásában.

12. A tündérléány külső leírásának színes rajzát szinte szó szerinti egyezések formájában megtaláljuk Balassi lírájában, az *Eurialus és Lucretiában* vagy a *Szép magyar komédiában*.

13. Az *Árgirus* témája és mondanivalója: az ármány következtében elvesztett boldogságnak sok nehézség útján való visszaszerzése és megtartása nem más, mint Balassinak Losonczy Annához fűződő szerelmi sóvárgása, majd a beteljesült szerelem ragyogó szépségű élményrajza.

14. Az *Árgirus* és az *Eurialus és Lucretia* összevetése számtalan szövegegyezéssel igazolja, hogy a szerelmi élmény kibontásában, a beteljesülés vérbő leírásában az *Eurialus és Lucretia* mintául szolgált az *Árgirus* megírásához.

15. Mivel indokolható, hogy az *Árgirus* „homályos beszédé”-nek megoldása az *Eurialus és Lucretiában* fedezhető fel?

16. Az *Árgirus* és a *Szép magyar komédia* mesecselekménye, szinte egyező stílusa, népiessége – a műfaji különbség ellenére is – rendkívüli rokonságot árul el.

17. Az *Annához* írt versek verstani közelsége, rím��övegyezései, a sormetsző hatosok egymással való rímelése stb. nemcsak a szerzőazonosság mellett érvelnek, hanem azt is igazolják, hogy az *Árgirus* verstani helyét a fejlettebb Anna-versek között kell keresni.

18. Az *Árgirusban* és a Balassi-versekben az *Ómagyar Mária-siralom* verselési módja és szókészletének nyomai figyelhetők meg.

19. Nyelvi tények tömege (mondatszerkesztési módok, igés szerkezetek, eufemizmus, egyező főnevek és jelzős szerkezetek stb.) és a stíluseszközök hasonló használata a szerzőazonosság mellett törnek lándzsát.

20. A Balassi-versek, az *Eurialus és Lucretia* és a *Szép magyar komédia* népi ihletésű hangvétele ugyanazt a népnyelvi zamatot árasztják, mint az *Árgirus*.

21. Az *Árgirusban* ugyanúgy érvényesül Balassi Bálint sokszínű verselési jellegzetessége, mint más verseiben:

a) a *vala* és a *volna* végrímekekkel gyakran rímelnek a középrímek;

b) az alliterációk alkalmazásában és a rímeltetési módszerben teljes egyezés állapítható meg;

c) a sormetsző hatosok egymással rímelnek 95%-ban;

d) a versmondattani jelenségek is teljes azonosságot mutatnak.

22. Az *Árgirus* eredeti nótája két Balassi-versben azonos.

23. Balassi számmisztikája nagyszerűen érvényesül az *Árgirusban*.

24. Az *Árgirusban* csak Venus-asszony szerepel, Balassi kezdeti verseiben szintűgy. (Cupido a Júlia-ciklus kedvelt alakja.)

25. A titkosírásos záróstrófákban Balassi Bálint 400 év múltával is közvetlen módon bizonyítja szerzőségét.

*

Nem állítjuk, hogy az általunk feltárt indokok, feltételezések egyike-másika nem lehet vita tárgya, de azok többsége elől – úgy véljük – aligha lehet kitérni. Ha valamilyen lírai, epikai vagy drámai alkotás ennyi sok Balassi-kapcsolatot, azonosságot, egybevágóságot, hasonlóságot tartalmaz, ott végső következtetésként nem lehet mást kimondani, mint a szerzőazonosságot.

A nyelv szerepe Karl Krausnál és Karinthy Frigyesnél

SZABÓ JÁNOS

„A nyelv az, ami mindig megragad engem”¹ – írja Karl Kraus. „Mert nekem a szó – magyarázza Karinthy Frigyes –, azonkívül, amit jelent, érzéki gyönyörűség is, külön, önálló életű zengése nyelvnek, száznak, fognak, toroknak.”² A két író egész életművén végigvonul a nyelv iránti különleges intenzitású érdeklődés, közös vizsgálatuk oka azonban ennél szélesebb: az, hogy Kraus és Karinthy – saját irodalomtörténetük, az osztrák, ill. a magyar kutatás által sajátos, egyedülálló és hasonlíthatatlan jelenségként számontartott írók – valójában jellegzetes képviselői a századelő polgári világát, a széthulló Monarchiát, majd a belőle születő közép-európai államokat kritikusan felfogó és szatirikusan ábrázoló irodalmi irányzatnak.

A két nagy közép-európai szatirikus pályájának minden lényeges területén párhuzamokat, hasonlóságokat fedezhetünk fel, s az eltérések oka is legtöbbször az, hogy valamely, a kor által felállított alternatívának különböző oldalaihoz csatlakoznak, a kiindulás azonban még itt is rendre közös. „Karl Kraus és Karinthy Frigyes. Egy osztrák és egy magyar szatirikus a XX. század első harmadában” című készülő dolgozatomban megkísérlem mindezt részleteiben kifejteni.³ A jelen munka a komplexum egyik fontos részterületét, Kraus, Karinthy és a nyelv viszonyát kívánja megragadni.

¹F 387, 9. – A Kraus-idézeteket saját fordításomban közlöm. Az idézetek leelőhelyét a szövegben adom meg, rövidítve. F 387, 9=Die Fackel, 387. szám 9. lap. Könyvek esetében a betűjel a kötetre utal, a szám az oldal száma (a 4/70 típusú szám a 4. kötet 70. oldalát jelzi). Az alábbi Kraus-kötetektől idézek:

AW = Ausgewählte Werke. Berlin, 1971, 4 kötet.

BWg = Beim Wort genommen. München, 1955.

ChM = Die chinesische Mauer. München, 1964.

LM = Die letzten Tage der Menschheit. München, 1956.

Spr = Die Sprache. München, 1954.

UW = Untergang der Welt durch schwarze Magie. München, 1960.

WiV = Worte in Versen. München, 1959.

²E 4/97. – Karinthy műveit Krauséihoz hasonlóan idézem, az alábbi rövidítések alkalmazásával:

C = Cirkusz. Bp., 1956, 2 kötet.

E = Az egész város beszéli. Bp., 1958, 4 kötet.

Gt = Görbe tükör. Bp., 1975.

Há = Hátrálva a világ körül. Bp., 1964.

He = Heuréka. Bp., 1975.

Ít = Így írtok ti. Bp., 1954.

Vm = Válogatott művei. Bp., 1962.

³Fő gondolatait ld.: *Karl Kraus és Karinthy Frigyes. Párhuzamok és hasonlóságok* (Helikon XXII (1976), 2–3, 246–254) c. cikkemben.

Először tekintsük át a két szatirikus nyelvfelfogásának fejlődési folyamatát.

Kraus a *Die demolierte Literatur* (A lerombolt irodalom, 1896), Karinthy az *Így irtok titei* (1912) robban be az irodalmi közéletbe. Mindkét alkotás jellemzője a kritikai pályafelmérő jelleg, városuk korabeli irodalmi világát ragadják meg, rögtön nyelvében, stílusában. A módszer, ahogyan ezt teszik, a későbbiekben is megmarad.

Karl Kraus a lebontásra ítélt *Café Griensteidl*ben tanyázó ifjú bécsi írókat jellegzetes kijelentéseiket a pamflet szövegébe beleszöve karikírozza, Felix Dörmann lírikust például köteteinek címével jellemzi, a „Jung-Wien” (Ifjú Bécs) egyik jelentéktelen figurájáról pedig megállapítja: „Reszortja kizárólag az, hogy a dativuszt az akkuzativusszal keverje össze, a genitivusszal soha.” Hofmannsthalt, Schnitzlert, Beer-Hofmannt azonban egyelőre még óvatosan, potenciális szövetségesként kezeli. Erre utal, hogy jóllehet egyértelmű, kikről beszél, nem neveket mond, hanem egy-egy közismert tulajdonságra céloz, mint Hermann Bahr, az egyetlen igazán élesen bíráló író esetében, mikor „a linzi úr”-ról beszél.

Amilyen tüntetően távol tartja magát Karl Kraus a bécsi kávéházi irodalom világtól, ugyanolyan hangsúlyozottsággal vallja magáénak Karinthy Frigyes a budapesti irodalom közegét. Sokkal inkább szépírói vénájú is, mint bécsi kollégája, így hát a pályafelmérés nála újratemtés: a karikírozottak stílusába pontosan beletalálva lenyűgöző humorral parodizál. Az önmagának legjobban megfelelő stílust keresi ezzel a Monarchia-szerte elterjedt s már nálunk is megjelenő műfajjal, s egyúttal szövetségeseiket is az első kiadásban még kissé eltorzított neveken (Trombolányi, Hady, Babits Bihály stb.) említett írókban. A Nyugat-mozgalom befogadja a nyelvi kifejezésre koncentrálnak viszonylag fájdalommentesen bíráló Karinthyt, s ezzel, meg azon ténnyel, hogy a mozgalom hiányzó esztétikai kritikáját helyettesítő és írásait népszerűsítő munkaként értékeli az *Így irtok tít*, nagyban meg is határozza Karinthy nyelvhez való viszonyának játékterét, elsősorban nyelv- és stílusparódiákra szorítva azt.

A pályakezdő írás irodalmi-kritikai érdeklődésről tanúskodó jellege után Kraus szociális kérdések felé fordul. 1899-ben meginduló *Die Fackel* (A fáklya) c. lapjának eredetileg társadalmi visszasságok leleplezését kell szolgálnia, de már 1902-től mind erőteljesebben kultúrkritikai orientációjú a lap, 1908-tól pedig egyre inkább literarizálódik. Kraus nyelvfejlődésének két alapvető tényezője jelentkezik itt. Egyrészt a Maximilian Hardennel folytatott első nagy polémia során tudatosodik benne, hogy ellenfeleit meg lehet ragadni nyelvükben. Harden cikornyás, ma már egyértelműen nevetségessé váló stílusa bőséges anyagot kínál Kraus *Desperanto*-sorozatához, melyben egymás mellé állítja Harden egy-egy frázisát és annak értelmes német nyelven adott magyarázatát. Másrészt az addigi sajtó-jellegű munkásság után ő maga is belletrisztikai pályára kerül, főképp – nyilvánvalóan az újságnyelv tömörségre törekvő fogalmazási módjának hatása alatt keletkezett – aforizmáival. Ezekben gyakorta játszik a nyelvvel, és sokat beszél róla.

„Én nem uralom a nyelvet; a nyelv viszont teljességgel ural engem. Nem szolgáló gondolataimnak. Olyan kapcsolatban élek vele, melyből gondolataim fogannak, s azt csinál velem, amit akar.” (BWg 134) Ez a nevezetes erotikus viszony a nyelvhez, a fetiszizmusra emlékeztető tisztelet. A nyelv Kraus számára olyan úrnő, akinek, középkori lovagok módjára, szolgálnunk kell.

Karinthy pályakezdése és a következő nagy cezúra, az I. világháború között alig két év telik el.⁴ Gyors egymásutánban megjelenő újabb kötetivel igyekszik több-kevesebb sikerrel háttérbe szorítani a parodizálásban kifejeződő vonzódását a nyelv iránt, mert nyomasztja a pályakezdő írás sikere.

A világháború kitörésekor Kraus elhallgat. Mint más alkalmakkor is, ha súlyos, jelentős esemény szakad rá, eláll a szava. De hamarosan megtalálja önmagát, és kapcsolódik a háború kitörése előtt kialakított vonalához. A Harden-vita során kikristályosodott, a kifejezés bírálatán alapuló módszerét ugyanis 1908-tól egyre jobban kiterjesztette a mondanivalója miatt már addig is kritizált bécsi sajtóra, elsősorban a *Neue Freie Presse*-re. Felfogása szerint a nyelv hanyatlík, ez a nyelvhanyatlás pedig a kultúra hanyatlásának közvetlen jele, tehát a sajtó stílusában előre megmutatkozik (akárcsak a természeti katasztrófákban vagy a technika fejlődésének negatív következményeiben) az apokalipszis eljövetele.

Amikor a háború során elméletét igazolni látszó frázisokkal találkozik a sajtóban, a háborús hisztériakeltést kiszolgáló irodalomban, a politika nyelvhasználatában, de még a háború frázis-áradata által megfertőzött köznyelvben is, mindezt konkrét megjelenési formájában ragadja meg és idézi a Fackel mind terjedelmesebbé váló füzeteiben. Csakhamar kiterjeszti az idézés univerzális módszerét önmagára is. A Fackel roppant citátumhalmazából elkészíti a *Die letzten Tage der Menschheit* (Az emberiség végnapjai, 1919), ezt az emberi színpadon játszhatatlan drámát, a háborúellenes irodalom egyik legjelesebb alkotását. Ez a monumentális színjáték, melyet joggal tekinthetünk a modern dokumentumirodalom előfutárának is, Kraus bosszúja a nyelven, olyan sokrétű nyelvi panorámát tár az olvasó elé, amelynek precíz filológiai elemzése alighanem egy ideig még várat magára.

A megrontott nyelv számtalan megjelenési formájával helyezi szembe Kraus, aki az egész világot képes beszorítani a jó-rossz dichotómiába, a színjáték impresszionisztikus jelenetein végigvezető *Nörgler* (Zsémbes) figurájában. Ez a narrátor-féle nemcsak tartalmilag kommentálja a bemutatott eseményeket (még hozzá a megdönthetetlen igazság igényével, erre utal, hogy szövegének csaknem fele főmondatokból áll), hanem képviselője saját kifejezéseivel is a krausi nyelvfetiszizmusnak. Ezért mondhatja neki végszavakat szállító állandó társa, az *Optimist*: „Szóval maga az, aki szabályosan eljegyezte magát a német nyelvvel.” (LM. 201)

Karinthyra soha nem a „vagy-vagy”, hanem az „is-is” jellemző, nyelvvel kapcsolatos viszonyára nem tömör, apodiktikus kijelentések utalnak, kevésbé magyarázzák pontosan elhatárolható fejlődési vonalak, cezúrák, egyes alkotások. A finom, differenciált hangvételű szatírák szerzője is erőteljesebb lesz azonban a háború idején. Éles hangú publicisztikai írásokban tiltakozik (*Krisztus és Barabbás*, 1918) az embertelenség, az egyén kiszolgáltatottsága és nem utolsósorban a nyelvvel való visszaélések ellen. A politikusokról megállapítja, hogy visszaéltek az emberek bizalmával, hazug frázisaikkal elsődleges

⁴Olyan fáziskésést láthatunk itt, amelyben személyes körülményeiken kívül nyilvánvalóan közrejátszik a Bécs és Budapest irodalmában, szellemi életében, egyáltalán a polgári fejlődésben megmutatkozó különbség, az, hogy míg Bécs esetében az 1850-es évek elejétől folyamatos a fejlődés, addig Pest fellendülés a forradalom leverése utáni sok elmúltával igazából csak a kiegyezés után indulhatott meg.

bűnbakjai a vérontásnak. Velük szembe állítja a nekik kiszolgáltattott embereket, nemzeti hovatarozásra való tekintet nélkül, azokat, akik igenis értik egymást.

A pályakezdő művekből ismert módon karikírozza *Beszéljünk másról* c. kötetében a sajtó nyelvhasználatát, az *Így láttatok* tiben a háborús irodalmat, sőt még a *Tanár úr kéremben* is rámutat, hogy a háborús frázisok a gyerekek nyelvébe is belopakodnak. Ebben az időben keletkezett novelláinak vizionárius képeiben pedig ötvözetet látunk a paródiáiban bíralt stílusromantikának és a háborús valóságnak Karinthy írói nyelvére gyakorolt hatásából.

Karl Kraus számára a háború elmúltával újabb rövid szociális periódus következik. Megpróbál aktívan beilleszkedni az új osztrák állam kialakulásába, de hamarosan rádöbben, hogy a kísérteteket, amelyek ellen harcolt, nem sikerült elűzni. Ebben a helyzetben a nyelv az a megbízhatónak, biztosnak tetsző fogódzó, amelybe kapaszkodhat. A *Fackel* 572/576. száma, mely 1921 júniusában jelenik meg, ezt a címet viseli: *Zur Sprachlehre* (A nyelvtanról), s benne Kraus kizárólag nyelvi kérdésekkel foglalkozik. Ettől kezdve a nyelvi tematika uralkodó szerepet játszik nála.

A saussure-i „langue” és „parole” kategóriákat alkalmazva világosan láthatjuk a krausi nyelvfejlődés útját. A *Die demolierte Literatur* egyértelmű parole-orientációja vonul végig Kraus egész nyelvkritikai munkásságán, melybe a sajtó nyelvének bírálata, a *Die letzten Tage der Menschheit*, a 20-as évekre is kiterjedő polémiái és nyelvalapú leleplező írásai tartoznak. A langue, a nyelv mint olyan iránti érdeklődés a társadalmi kérdésekbe való beavatkozás lehetetlenségének felismerése utáni időben a nyelvről szóló aforizmákkal kezdődik. Folytatását láthatjuk a *Nörgler* alakjában és Kraus verseiben, amelyeket a háború kilátástalanságának ellensúlyozására, az „eredet”, az „Ursprung” megelézésére ír; kicsúcsosodása pedig az 1921 után megjelenő, később a *Die Sprache* (A nyelv) c. kötetben összegyűjtött nyelvi írásokban figyelhető meg.

A krausi „nyelvtan” egy író nem tudományos igényű, ám roppant érzékeny reflexióit tartalmazza. A műfajilag és terjedelmileg is különféle írások közös jellegzetessége, hogy mindig valami konkrét nyelvi problémából indulnak ki, és az argumentáció végeztével olyan kategorikus véleménybe torkollnak, melynek lényege rendszerint a nyelv finomságának dicsérete, rejtett jelentéskülönbségek föltárása.

1933-ban, mikor a fasizmus uralomra kerül Németországban, Kraus újra elhallgat. „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte” (A szó elaludt, midőn az a világ fölébredt. F 888, 4) – írja októberben, a hallgatását magyarázó tíz soros versben. Mintegy némaságra szólít fel ezzel, ami magasztos emberi tartásról tanúskodik, még ha nyilvánvaló is, hogy a hallgatás a legkevésbé sem alternatíva a hitleri hatalommal szemben.

Kraus azonban már képtelen volt hallgatni, hamarosan így írt: „Főleg itt lehet bizonyítani: bátornak lenni és nyelvtannal foglalkozni.” (F 890, 168) Úgy képzelte, hogy létrehoz egy nyelvi szemináriumot, mely azt a célt szolgálná, „hogy a mondatalkotás szörnyűségeinek bemutatásával közelebb jussunk annak a feneketlen és mélységes nyelvnek lehetőségeihez és ezzel titkaihoz, amelynek féktelen használata a vér szörnyűségeihez vezetett”. (F 890, 168)

Karinthy Frigyesnél az I. világháború utáni apátia idején nem találunk lényegesen új elemeket a nyelvfelfogásban. Tovább írja paródiáit és humoros, rövid írásait, melyekben egyre pontosabban és érzékletesen tükröződik a korabeli pesti nyelv, különösen annak beszélt változata. Kávéházi társaságaiban divatban voltak a nyelvi játékok. Karinthy-nál,

akit a legnagyobb mesterként és számos új játék kitalálójaként tartottak számon, a húszas években kulminált ez az alkotói munkával szoros kapcsolatban álló tevékenység.

Nemcsak a háború idején már megfigyelt direkt polémikus hang bukkan föl Karinthyánál a húszas évek végén újra, amikor osztrák társánál lényegesen világosabban érzékeli a minden addiginál fenyegetőbb veszély közeledtét, hanem megjelennek nála azok a közbülső tényezők is, amelyek Kraust a langue-hoz vitték: az aforizma és a vers. 1927-ben kiadott *Notesze* javarészt olyan gondolatokat tartalmaz, melyeket előbb vagy később önálló írásokban dolgoz fel. Itt azonban világosan, tömören és kereken kívánja kiemelni őket, egy olyan történelmi szituációban, amikor gondolatoknak mind kevesebb jelentőséget tulajdonítanak. Ahogyan az osztrák író a háború idején hirtelen műfajváltással a líra felé fordult, úgy kezd Karinthy, aki pályája eleje óta nem írt verseket, a húszas évek második felében lírai produkcióba. Az ő versei sem robbantják szét a forma szabályait – ha Kraushoz hasonlóan ír is prózában gyökerező, áradó nagy verseket –, különösen a rím iránt viseltetik tisztelettel.

Az 1912-es *Együgyű lexikon* óta dédelgetett tervét veszi elő 1925 tájt, amikor elhatározza, hogy a pontatlanná, rendszertelenné vált fogalmak tisztázására megalkotja az *Új Enciklopédiát*. A francia felvilágosodás eszmevilágára emlékeztető, különösebb koncepció nélkül, szabad képzettársításokból (a freudizmus hatása) felépített munkának társadalmi neurózisok gyógyítását kellene véghezvinnie. Ugyanaz a kényszerpálya ez Karinthyánál, mint a „nyelvtan” Krausnál: az író, akinek természetes közege a parole, válságos helyzetében nem tud benne megkapaszkodni, és feldolgozatlan elemeiből (ld. Krausnál a konkrét kiindulópontot a nyelvi írásoknál, Karinthyánál az utalást a szavak elhasználatára) hirtelen a langue-ba ugorva, több-kevesebb következetességgel ott keres támaszt magának.

2.

Karl Kraus és Karinthy Frigyes különösen bensőséges viszonya a nyelvhez korántsem véletlenek esetleges egybeesése, nem is csupán egyéni irányultságuk eredménye, hanem koruk történelmi-társadalmi tényezői hatására alakult ki. Tudatában lévén annak, hogy a nyelv szerepének vizsgálata átfogó kultúrhistoriai kutatások tárgyát képezhetné (és kell is hogy képezze), azokra a tényezőkre utalunk itt, amelyek a két szatirikus fejlődése szempontjából fontosnak látszanak.

A kapitalista fejlődés a századfordulóra jutott el egy olyan szakaszába, amelyben a termelőerők már rendkívüli fejlettségi fokot érnek el, a „tárgyasult képességek és tehetségek” társadalmi jellegűekké, kollektív erőkké válnak, az ezek fölötti uralmat azonban, minthogy a magántulajdon jellegében változás nem történt, továbbra is az osztályra szerveződött tőkések birtokolják. Így, bár a termelőerők már nem lehetnek egyes elszigetelt egyének termékei, a magántulajdon következtében az egyének elszigeteltsége továbbra is fennmarad; az egyént tehát egyre jobban hatalmába keríti az az érzés, hogy a világ átláthatatlan viszonyok szövevénye. Az elidegenedés enyhítésére a polgár magyarázatokat keres, de természetesen nem az alapvető összefüggések táján (ezek felismerése azonos lenne saját osztálya hanyatlásának beismerésével), hanem megpróbálkozik osztály-

indifferens absztrakciós rendszerekkel, mint pl. a technika fejlődése (tudományos-technikai forradalom néven ma is kedvenc területe a polgári gondolkodásnak), a nőkérdés, mindenek fölött pedig a kifejezés eszköze, a nyelv.

Ehhez a látszólag szilárd, biztosan megragadható fenomenéhez fordulnak szinte kivétel nélkül a kor polgári gondolkodói. Robbanásszerű változás következik be a nyelv tudományos vizsgálatának egyszerre két alapvető frontján. Ferdinand de Saussure, a genfi nyelvész egész munkássága, de főképp a langue és a parole különválasztása, a szinkronia és a diakronia feladatkörének tisztázása és a nyelvi jelről szóló tanítás olyan forradalmi csomópont a lingvisztika történetében, amelyet az utóbbi fél évszázad nyelvtudománya legfőjebb bővíthetett, esetenként helyesbíthetett, kikerülni azonban nem tud. Aligha véletlen, hogy a tudós, akinek életében nem publikált előadásait tanítványai jegyezték fel, ugyanúgy egy többnyelvű országból származik, mint a filozófia nyelvvel foglalkozó ágának csaknem minden jelentős képviselője, akik az Osztrák-Magyar Monarchia területén vagy innen kiindulva fejtették ki tanaikat.

A polgári társadalom válsága különösen érezhető volt a felbomlóban levő Monarchiában, azzal a specifikummal, hogy a belső rothadás egyik leghatásosabb katalizátora a megoldatlan nemzetiségi kérdés volt. Ennek közvetlen vetülete a mindennapokra a nyelvi zűrzavar, a diszkrépancia az egyes nemzeti nyelvek és a Monarchia koinéja, az uralkodó kisebbség nyelve, a német között. A válság kevésbé érinti az elnyomott népek nyelvét (paradox módon ide sorolhatjuk a magyart is), hiszen itt a nemzeti önállóságra való törekvés szinte keretként használhatta a nyelvet; annál inkább érződik viszont a német esetében. Hogy csak a két legpregnansabb helyzetű várost említsük: Prágában jelentős, bár egyre csökkenő számú német anyanyelvű ember, számos, magát a német nyelvközösséghez valló zsidó él a rohamosan erősödő cseh lakosság mellett; Bécsben a helyi dialektusból a városban ható legkülönbélebb elemek hatása alatt kialakul ugyan egy önálló bécsi nyelv, de ennek meg a Monarchián belüli konfrontációkon kívül szembe kell néznie a többi német nyelvterület úzusával is. Így aztán érthető, hogy nincs a város gazdag szellemi életének olyan figurája, aki el tudna vonatkoztatni a nyelvi problematikától, kezdve a komponista, de aforizmákat is író Schönbergtől az írásbeli ornamentumok ellen a kisbetűk általános használatával küzdő Adolf Loos építészen át Freudig, aki írt a viccek nyelvéről, sok álombeli asszociációját szójátékokra vezette vissza, *Traumdeutungját*, melyben az álom nyelvének kategóriáit fejtegeti, joggal tekintik Saussure kategóriái előfutárának, és mindenekelőtt: a pszichoterápia egész módszere a ki nem mondott gondolatok verbalizálásán alapszik.

A filozófusok mindegyikénél szerephez jut a nyelv. A bizonytalan külvilág elől a tudat biztonságot sugárzó szférájába menekülnek, minthogy pedig a tudat elválaszthatatlan a nyelvtől, s az ráadásul egy meghatározott materiális alakzat, a nyelv elemzése látszólag szigorúbb, egzaktabb alapokra helyezi a szubjektív idealista gondolatot. A nyelv segítségével próbálja meg Ferdinand Ebner és Martin Buber bizonyítani, hogy az emberi egzisztencia istenhez, a Másikhoz, az igazi „Te”-hez kötött. A prágai Mauthner, aki mellel kitűnő paródiák szerzője is, háromkötetes tanulmányban szólítja fel hallgatásra a gondolkodókat, mert a nyelv, véleménye szerint, képtelen gondolati tartalmak közlésére, hiányos orgánuma a világ megragadásának, így általa az emberi létnek nem keletkezhet uniója a legfőbb léttel, de még magukkal a dolgokkal sem.

A filozófiának a nyelv felé fordulása a polgári gondolkodás egyik legjelentősebb alakjában, Ludwig Wittgensteinben teljesedik ki.⁵ Aforisztikus fogalmazású, egy rész-kérdést kiragadó, mégis a teljesség igényével fellépő *Logikai-filozófiai értekezésében* a nyelv és a valóság párhuzamosságának elvét vallja, vagyis viszonyukat szimmetrikusnak, izomorfnek tekinti, amiből magától értetődően következik, hogy ugyanolyan joggal tekinthetjük a nyelvet a valóság, mint a valóságot a nyelv visszatükrözőjének. Tehát minden ismeretünk a nyelvben adott, a megismerhető világ pedig véget ér a nyelv határainál: „Nyelvem határai világom határait jelentik.” Mindebből viszont az adódik, hogy a valóság lényegének filozófiai megértéséhez a nyelv és a logika vizsgálatán keresztül vezet az út. Analizálni kell minden kijelentést mint formát, hogy végül felépíthessük azt a mesterséges nyelvet, mely logikailag tökéletes, azaz mentes a természetes nyelv olyan fogyatékoságaitól, mint a többértelműség és a logikai szabatoság hiánya.

A nyelv iránti érdeklődés természetesen nem csupán a tudományos vizsgálat sajátja a századforduló táján, az irodalomban ugyancsak megmutatkozik. Ismeretes, hogy válságos időszakokban gyakori az irodalomban a befelé fordulás, s ennek kiváló tárgya lehet a forma, a stílus, a nyelv. A közép-európai írók azonban a társadalmi fejlődésen, a történeti helyzeten és a nyelv tudományos (lingvisztikai és filozófiai) vizsgálatának fellendülésén kívül még érték igen lényeges hatások. A polgári fejlődés, a városiasodás meggyorsulásával ekkor alakulnak ki a nagyvárosi dialektusok. Ezek nagyobbak, erőteljesebbek a népi, javarészt paraszti dialektusoknál, egységesítő, uniformizáló jellegűek, s az a tény, hogy fő hordozójuk a polgárság, magát a dialektus-jellegüket is elhomályosítja. A rohamosan terjedő sajtó mindenfelé terjeszti az ezeken a városi dialektusokon alapuló, mindent egy sémára húzó köznyelvet, mely gyorsan uralkodóvá válik, új fordulatait a sajtó rövid időn belül írásbelivé szentesíti. Így alapvetően megrendül az író nyelvi alkotói monopolhelyzete; a nyelv, amely addig természetes kifejező eszköz, munkaeszköz volt számára, problematikusává válik.

Az írónak szembe kell néznie ezzel a komplexummal. Úgy írjon-e, ahogyan beszél? Vagy egészen másképp? Azaz: kövesse-e a köznyelv változásait vagy sem? Legalább önmaga számára tisztáznia kell a közlés nyelve és az alkotás nyelve között keletkezett diszcrepancia mibenlétét, s meg kell próbálnia feloldani ezt a diszcrepanciát.

Az állásfoglalás egyik módja a mauthneri szkepszissel rokonítható elbizonytalanodás hangsúlyozása, a nyelv kifejező erejébe vetett hit megrendülésének föl-emeletése, lényegében a Monarchiában nagyon is ismert „laissez passer”-mentalitás kifejeződése. Legjellegzetesebb képviselője Hofmannsthal 1902-ben írt *Chandos-levele*. Egy fiatal angol nemesember indokolja meg ebben a mesteréhez, Francis Baconhez (az idolum-elméletével a modern nyelvfilozófia kialakulásában nagy szerepet játszó gondolkodóhoz) írott fiktív levélben azt, hogy miért nem ír többé. Először, magyarázza, az absztraktumoktól (szellem, lélek, test) kezdett irtózni, aztán nehezebbé esett a köznapi társalgásban szokásos ítéletek megalkotása, végül minden darabjaira esett előtte, elveszítette azt a képességét, hogy összefüggően gondolkodjék vagy írjon bármiről, „mégpedig azért, mert az a nyelv, amelyen nemcsak írni, hanem esetleg gondolkodni is tudnék,

⁵Karl Kraus és Wittgenstein személyes és szellemi kapcsolatára a jelen dolgozatban nem térünk ki. Vö.: WERNER KRAFT: *Ludwig Wittgenstein und Karl Kraus*. In: *Rebellen des Geistes*. Stuttgart, 1968, 102–134.

sem a latin, sem az angol, sem az olasz és a spanyol, hanem egy olyan nyelv, amelynek szavai közül egy sem ismert számomra, egy olyan nyelv, melyben a néma dolgok szólhatnak hozzám, és amelyen talán egyszer majd a sírban kell felelnem egy ismeretlen bíró előtt”.

A nyelv problémájával valóban szembenéző író számára az egyik lehetséges alapállás, hogy szembehelyezkedik a köznyelv áradatával, és hangsúlyozza az alkotás nyelvének önállóságát. Ezt legkövetkezetesebben a nyelvet kommunikatív funkciójától elszakító, ornamentum-jellegét abszolutizáló irányzat teszi meg, dadaista írásokat, futurista alkotásokat, képverseket létrehozva egyszerűen játékszernek tekinti a nyelvet.

A következő lépcsőfok az erőszakoltan önálló stílusválasztás. Ide sorolhatjuk a más bőrébe bújó paródiát meg a műfordítás gúzsban táncoló attitűdjét. Itt a játékosság tudatosan leszűkített lehetőségekhez kapcsolódik, és egy abszolút kifejező nyelv igényét szolgálja.

További lehetőség a köznyelvtől való görcsös elrugaszkodás, a másképpen írásra való törekvés, esetleg választékos, arisztokratikus stílus kialakítása. Itt említhetjük – dolgozatunk jellegéből adódóan csak vázlatyszerűen – Stefan George elit nyelvezetét, Rilke finom, cizellált stílusát, Hofmannsthal stilizált barokk világát, Ady bibliás-prófétikus kifejezéseit, Babits klasszikus veretű, Kosztolányi franciásan könnyed nyelvét.

Ide tartozik végül az, hogy az író (pl. Musil és Kosztolányi) általánosságban vizsgálja a nyelvet, s azon fáradozik, hogy ideális nyelvet teremtsen meg.

A másik lehetséges alapállás az író számára az, hogy megadja magát a köznyelv térhódításának, s az alkotás nyelvét közelíti a közlés nyelvéhez.

Ennek legszembeszökőbb válfaja a tájnyelv tudatos vállalása. Gerhart Hauptmannra kell itt utalnunk, a német tájnyelvi költészet (a „Heimatchichtung”) hirtelen föllendülésére, vagy arra, hogy egészen váratlanul, szinte motiválatlanul újra éled a magyarországi német irodalom. A tájnyelv választása azonban nagyobb távlatban nem járható út, túlzott beszűkülést jelent. A magyarban ennek megfelelően, lévén hogy a dialektusok szerepe amúgyis csekély, kísérlet sincs tájnyelvi irodalomra, csupán egyes elemeket épít be lokálkoloritnak Móricz, Tömörkény. Az egybetartozás, a közösség szerepének hangsúlyozására egy mesterségesen dialektusokra szabdaltnak magyar nyelv különben sem lett volna alkalmas. Az osztrák helyzet viszont gyökeresen más, hiszen itt a dialektus – főképp a legerősebb, a bécsi – éppen a nemzeti különállás alapvető differenciáló jegye általában a némettel szemben. Ezért az osztrák irodalomban senki nem vonhatja ki magát a dialektus hatása alól, sőt kialakul egy vonulat (talán Nestroy, Weinheber és Artmann nevét említhetnénk jellemzőként), amely primér módon épít rá.

Ezzel már lényegében eljutunk az uralkodó tájszólásnak való behódoláshoz. A legtermészetesebb írói reakció az, hogy nem zárkózik el a köznyelv térhódítása elől, hanem elemeit beépíti az alkotás nyelvébe. Ezt teszi a naturalizmus, a pesti városi tájszólást megragadó Bródy, Szomory, Krúdy, ezt teszik a beszélt nyelv olyan irodalmasítói, mint Čapek, Hašek, Musil, Krleža. Kafka hivatalos, száraz stílusában is a prágai német idiómák tükröződnek, szembeállítva az emberi érzelmekkel. Nagyon fontos felismernünk, hogy a nyelvi tendenciák átvétele (ha tetszik, a nekik való behódolás) még nem azonos az általuk tükrözött valóság elfogadásával: az említett írók ugyancsak kritikusan vizsgálják a valóságot, s a köznyelvnek, a bírált realitás fontos megjelenési formájának elfogadása csak növeli a kontraszthatást.

Ennek az alapállásnak végső állomása a dokumentum-irodalom, amelyhez olyan közbülső lehetőségek vezetnek, mint az idézés, a travesztia, a rejtett utalások (ld. Thomas Mann), a játék, de itt már a közlés eszközével.

A felsorolt tendenciák merev különválasztása lehetetlenség, nem is volna célszerű, hiszen pl. Adynál a biblikus stílus plebejusi, kurucos hangvétellel ötvöződik, Hofmannsthal joggal említhettük volna még több helyütt is stb. A tendenciák hatása ma is eleven, variációs lehetőségeit még közel sem merítette ki az irodalom; ahogyan Weöres és Artmann keveri az öncélú játékosságot a klasszicizáló hangvétellel és a népdalok stílusával, a nyelv felhasználásának még számtalan hasonló módja elképzelhető.

3.

Kraus és Karinthy nyelvfelfogása a két szatirikusnak egy generációs élményhez való viszonya, melynek különlegessége, hogy bár valóban nem köthetők szorosan valamely vonulathoz, egymáshoz nagyon közeli ötvözetét adják koruk nyelvvel kapcsolatos ideáinak.

Ősi kérdés a nyelv és a valóság kapcsolatának vizsgálatában, hogy a nyelv szabályai és szavai azért helyesek-e, mert ezt a hagyomány írja elő (nomos), vagy azért, mert lényegi összefüggés áll fenn nyelv és valóság közt (physis). A physistézis egyik legjelesebb képviselője, Wilhelm von Humboldt szerint a nyelv nem kész mű (ergon), hanem tevékenység (energeia). „Minden nyelvi forma szimbólum – írja –, nem maguk a dolgok, nem egyezményes jelek, hanem olyan hangok, melyek az általuk ábrázolt dolgokkal és fogalmakkal valóságos, hogy úgy mondjuk, misztikus összefüggésben vannak, annak a szellemnek a jóvoltából, melyben keletkeztek s újra meg újra keletkeznek.” Ezt idézi Kraus *Die Sprache* c. kötetének mottójaként, ez a gondolat az alapja Kraus és Karinthy nyelvfelfogásának. Legvilágosabban a rímről alkotott véleményük tükrözi e misztikus összefüggésbe vetett hitüket.

„Mit tudjátok ti azt, micsoda mámoros és misztikus látomásom az, hogy két szót ismerek fel, amint látszólag minden összefüggés nélkül egymáshoz vetődtek a szók tengerében; s borzongva jövök rá, hogy misztikus *tartalmi* viszony van e szavak közt, két gondolat kebelében, s ha nincs, *létrejön* – nem véletlenül s esetleg, de minden bizonnyal és törvényszerűleg. Két szó fülemben találkozott, s kiderül, hogy agyamban is ismerték egymást” – írja Karinthy Tóth Árpád költészete kapcsán, majd *A vers lelke* c. esszéjében most már konkrét példával is megvilágítja a gondolatot: „Valahol lent, a fogalmak és a szavak születésének mélyében a szavak és fogalmak összefüggének, kettős gyökerük van – hogy a »víg aszta!« azért rímel a »vigasztal!«-ra, mert a víg aszta! csakugyan vigasztal.”

Er ist das Ufer, wo sie landen,
sind zwei Gedanken einverstanden (WiV 80)

(=A rím az a part, ahol két gondolat, ha egyetért, kiköt) – írja a rímről szóló versében Kraus, majd e két sorból fejti ki *Der Reim* (A rím) c. tanulmányában (Spr 388–423) Goethe erotikus rímelfogására utaló gondolatmenetét, mely Karinthyéhoz nagyon hasonló, de sokkal inkább hangsúlyozza a valóság és a nyelv viszonyából a nyelvet.

„Itt van: párosultak” – utal a fent idézett két sorra. – „A kettőből egy lesz az egyetértésben és kötésben, aminek vers a neve.” (Spr 388)

A szavak és a fogalmak önmagukban való szoros összefonódását, mely természetes előfeltétele egy ilyen „gondolatpárosulás”-nak, Kraus a következőképpen fejti ki:

„Nem tudnám ugyan bizonyítani, de esküszöm rá, hogy egyetlen szó sem más külsőleg, mint tartalmában, és hogy mindenik olyan ízű, amilyen szagú. (. . .) Eredetileg minden szó költemény.” (Spr 380f)

De ha minden szó költemény, hol a kezdet, hol ragadhatjuk meg az őseredeti szót? Karinthy válasza: „Nem csinálta senki, magától született meg a szó, valami fonetiko-biogenetikus alapon, mint ahogy az ősszó születik, közvetlenül a fogalomból, annak valami érzékelhető tulajdonságát utánozva, hangra, szájmozgásra fordítva le a különleges mozdulatot, amit ez az érzéklet jelent. Az ősszó, aminek gyökerét nem elemezheti tovább az összehasonlító nyelvészet, tulajdonképpen mindig *halandzsa*.” (He 318) Karinthy tehát, utalva munkásságának jellegére, az utánzás momentumát emeli ki, egyúttal, a „*halandzsa*” szót megemlítve átmenetet képez a játék felé.

A produktivitás büvkörében élő Karinthyval ellentétben a reprodukív Kraus nem műveket, hanem ítéleteket alkot. Goethe egy mondatával kapcsolatban megállapítja: „Mikor Iphigénia kérésére, hogy szóljon egy szép búcsúszót, a király azt mondja »Éljetek boldogul!«, akkor olyan ez, mintha a világon először venne valaki búcsút.” (UW 212) Így születik hát az ősszó. „Ahogy az igazi szerelmes mindig először szeret, úgy költ az igazi költő is mindig legelőször.” (Spr 393) Filozofikus gondolatmenetébe tehát esztétikai momentumot visz: minden szó eredetileg vers, alkotója művész, aki a valóságot olyan szavakba zárta, amelyek annak lényegét ragadták meg. Ez az „eredet”, Kraus gondolkodásának központi kategóriája, ahol plágium sem lehetséges; ennek elérésére kell a művészetnek törekednie. „A művészet a régi szó titka.” (BWg 328)

Nyelv és valóság ilyen szoros és szerves kapcsolata esetén magától értetődően vallják mindketten, hogy a nyelvből, stílusból közvetlenül következtetni lehet a személyiségre, hogy esztétika és etika elválaszthatatlan egységet képeznek. „Hogy valaki gyilkos, még mit sem bizonyít stílusa ellen. A stílus azonban megmutatja, hogy gyilkos!” (ChM 56) – írja Kraus Hardenről, más helyütt pedig közli: „Beszélni és gondolkodni ugyanaz, és a smokkok éppoly korrupt módon beszélnek, ahogy gondolkodnak.” (Spr 21) Karinthy Hitlert (Há 543) meg egy spiritiszta csalót leplez le stílusára utalva. Az utóbbiról így ír: „És nevetnem kellett a hivek halálosan komoly áhítatán is, aminek büvöletében nem vették észre ezt a komikumot: a *stílusban* rejől önkéntelen komikumot, ami hozzáértő szemnek és fülnek minden tárgyi bizonyítéknál meggyőzőbben szokott utalni a forrásra.” (Vm 545)

Karinthy számára általában nem fontos a direkt nyelvkritika, véleményét konfliktusmentesebben mondhatja el a paródiákban. Ahol egyes nyelvi divatokat, üressé vált fordulatokat állít pellengérré (*Érdekes* [C 2/522], *Ha zongorázni tudnám a különbséget* [He 353], *A szürkekék hegedőse* [Gt 172], *Banalitás* [C 2/594] stb.), ott is csak rossz magatartást lát tükröződni a rossz szavakban, fordulatokban. Amikor nyilvánvaló a nyelvvel való visszaélés, nagy emocionális erővel tiltakozik. „Gyalázatos hazugok, akik hamisan játszottak velünk, megrontották a szavak becsületét és hitelét – a fülünk elvásott és megcsömörlött a megrontott szavak hüvelyétől, melyeknek magvát, az igazságot kilopta valaki – törjön ki torkunkból ránk tukmált szavak helyett az ösnyelv dadogása, örömben rikoltozó, fájdalomban jajongó – hogy új szavak szülessenek, amikben hinni lehet megint.” (Há 79)

Itt, a szóval való visszaélés lehetőségének felismerésénél csatlakozik Karinthy fel-fogása a nyelvet mélyesges szkepszissel néző irányzathoz. „Mióta fogalmakból képzett szavakkal vagy szavakból képzett fogalmakkal (mindegy) érintkeznek egymással az emberek, sokkal kevésbé értik meg egymást, mint azelőtt. A szó mindig általános, és nagyon alkalmas rá, hogy megtévesszen bennünket (. . .)” (Há 592) Ugyanígy Kraus is elismeri alkalomadtán – méghozzá a *Chandos-levél* fogalmazásához kísértetiesen hasonlító formában –, hogy a valóság mégiscsak más dolog, mint a nyelv („A külsődleges megértés az az akadály, amelyet a nyelvnek át kell hidalnia.” [Spr 351]), ez azonban nem válik vezető elvvé írásaiban: ott a valóságot is megragadni véli, mikor a nyelvi kifejezést – Karinthy felidéző módszerével szemben – direkt módon, megjelenési formájában idézi.

„Az idézet alkotója”-nak nevezi magát (F 800, 2), állítja, hogy szaván fogja a valóságot – de mások is nagy elismeréssel beszélnek a krausi citátumról. Adorno azt mondja, hogy Kraus, akár a mágnes a közelébe kerülő vashulladékot, strukturálja a nyelvi anyagot, Walter Benjamin a „démoni” jelzőt használja rá, Tucholsky abban látja Kraus titkát, hogy szó szerint idézi a kort, s amikor Čapek azt mondja, „Kraustól tanultunk olvasni”, szintén az idézés technikájára gondol.

A krausi citátum alapmodellje az, hogy valamit egész egyszerűen, a legcsekélyebb változtatás nélkül átvesz, s csak az idézet címével fejezi ki véleményét (pl. *Die Lage in Frankreich* – A franciaországi helyzet, AW 2/80). Gyakorta emel ki egy-egy kulcsszót ritkított szedéssel (*Fortschritte der Wissenschaft* – A tudomány haladása, AW 2/75). Általában kommentálja is az idézetet, vagy rövid, maró megjegyzéssel folytatja a gondolatot (*Rezept* – Recept, AW 3/465), vagy az idézet újrakonstruálásával teszi nevetségessé a kiinduló gondolatot (*Was man halt so beobachtet* – Amint az ember úgy megfigyel, AW 3/134). Sokszor két idézetet tördel egymás mellé a kontraszthatás kiemelésére (*Das Gericht* – A bíróság, AW 1/101), máskor nem szó szerint idéz, hanem saját szavaival ad vissza egy idegen mondatot (*Ich höre* – Úgy hallom, AW 2/124).

De nemcsak glosszáiban és nemcsak harcias intencióval idéz. A *Sittlichkeit und Kriminalität* (Erkölc és bűnözés, AW 1/9) c. esszé mottóját 7 Shakespeare-idézet képezi, a *Warum die Fackel nicht erscheint*-ben (Miért nem jelenik meg a Fackel) Werner Kraft 87 Faust-citátumot számlált össze. És ezek még mindig csak a jelzett idézetek, Kraus „eredet”-felfogásából adódóan gátlás nélkül vesz át bárkitől szavakat vagy mondatokat saját munkáiba. A *Zum Prozeß Rutthofer* (A Rutthofer-perhez) c. írásában a feleség által meggyilkolt embertelen férjjel kapcsolatban hirtelen egy Hamlet-mondatot vesz elő: „Az, hogy, amint a tárgyaláson konstatálták, mindig maga főzte a kávé és takarította ki a lakást, mit sem változtat a dolgon. Ő volt az ember, vedd akármi részben.” (AW 1/71) Itt már azt figyelhetjük meg, hogy Kraus Gustav Mahler zenei citátumaira emlékeztető módon játszik az idézettel, továbbalakítva, variálva azt. Joggal jegyzi meg W. M. Johnston, hogy a bécsi szellemi életet kíméletlenül bíráló Kraus ezzel lényegében városa esztéticizmusának hódol be, egyfajta kifinomult dadaizmushoz csatlakozik, melynek lényege az újrendezéssel való dekorálásban van.⁶

Természetesen Karintynál is találunk citátumokat. *Clémenceau* (E 4/70) c. írásában azt az álmát írja le, hogy a pokolban ördöggyakornokként főzi a szurokkádban a politikust, s annak jalkiáltásaira elővéve zsebéből a hírlapot, mely Clémenceau legutóbbi

⁶ WILLIAM M. JOHNSTON: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*. Wien, 1974, 214.

beszédét közli, a semmitmondó frázisokkal válaszol. Nem ez azonban a jellemző: Karinthy rendszerint az idézet fegyverként is használható módszerével is játszik (*A fürdőszoba ajtaja*, Gt 624; *Súgó*, E 3/457; stb.).

„Én bevallom – írja –, hogy én minden szót, ami eszméletembe kerül, mielőtt felhasználnám, előbb megszagolom, feldobom, leejtem, kifordítom – játszom vele, mint a macska az egérrel, csak azután kapom be. Az én rokonom volt, aki az elemi iskolában ezt a csodálatos dolgot kitalálta, hogy aszongya: »egy telendő, két telendő, tisztelendő«. Én bevallom, nem bánom, legyen csak én hülye, a többieknek joguk van letagadni – hogy mikor a szénkereskedő feljön, és előadást tart nekem, komoly családapának a közelgő télről és a kokszról, hogy én közben ezt ismételve magamban görcsösen:» én kokok, te koksz, ő kok.«” (E 4/95)

Karinthy mindent átfogó relativizmusa nyelvfelfogásában is munkál. A paródia „így én is tudok” attitűdje, a világ rejtvényként való fölfogása („Rejtvényt nem is kell szerkeszteni, a világ minden tárgya és rajza és ábrája rejtélyes problémává lesz, ha nem annak nézem, ami, hanem valami titkos tervet teszek fel mögötte.” – E 4/88) ugyanúgy erre utal, mint az a számos kávéházi játék, amelyben nemcsak részt vesz, hanem sokat ő maga talál ki. A kecskerím, az anagramma, a barkochba, az intarzia, a sátidrof, a *Micsinál a kicsoda a kicsodában?*, *A főherceg vizsgája*, a szópóker, az eszperente és társaik nemcsak menekülést jelentenek számára a polgári valóság törvényei elől, hanem egyúttal egy olyan világba viszik, amely csak saját szabályainak engedelmeskedik, amely az ősszó születésének helye, olyan világ, amely könnyed, laza, a polgári társadalom komolykodása nélküli. Ezért diadalmaskodik a *Mint vélgaban* (E 3/199) szimptomatikus figuráinál a halandzsa.

Ezzel már, túljutva a társasági nyelvi játékokon, Karinthy irodalmi játékainál vagyunk, melyek közül alapvető jelentőségűek a minden munkáján végigvonuló szó-játékok. Megállíthatatlanul ömlenek belőle. *Mindenre képes Brehm* c. írásában (E 4/178) bemutatja azt a száz „zabálna”, „elvetemedve”, „árvakond” típusú állatnévből készített kontaminációt, melyeket egy ismerőse megleckéztetésére kapásból rögtönzött. A játékoság dominanciájának ez a különlegesen magas foka oda vezet, hogy szójátékainak nagy része funkciótlan, öncélú. Ilyen pl. a *Szabadalmi iroda* (E 2/269) zárópoénja: „– Kegyed feltalálta magát! De ezt is szabadalmazni kell előbb!”

Ez az általánosságban uralkodó jelleg azonban gátolja annak felismerését, hogy Karinthy nem egy szójátéka komoly kritikái élt hordoz. „E kis ábrándos versek arról szólnak, hogy ha valaki az államnak bemutat egy ilyen kis versikét, Álomországban kap érte egy picike aranykát. Ezt az állam megígéri. Márpedig az állam megtartja, amit ígér. Ha pénzt ígér, azt is megtartja.” (Gt 518)

Kraus ugyanolyan szívesen alkalmaz szójátékokat, mint Karinthy. Csakhogy az ő egész tevékenysége elsődlegesen vitakozó, polemizáló jellegű, szójátékai ilyen munkákba épülnek be, ráadásul itt is nyújt könnyen megragadható, frappáns fogódzót a kutatásnak („A szójáték az engem megtaláló gondolatokat tartalmazza.” – WiV 67), így aztán az ő szójátékaival alaposan foglalkozik is a szakirodalom. C. J. Wagenknecht, a legértékesebb munka szerzője végkövetkeztetésként arra a freudi „Verdichtung”-hoz közel álló gondolatra jut, hogy Kraus szójátékai sohasem funkciótlanak, lényegük a gondolat rövidítése, sűrítése, a „Dichtung”.⁷ Mint túl sommás ítélet, alighanem még ez is finomításra szorul, annál is inkább, mert a rendkívül gondos szerző közöl egy olyan

adatot, amely csak komplex – és nem csupán nyelvi tényezőkre kiterjedő – vizsgálatok segítségével értékelhető helyesen. A tíz oldalra eső szójátékok száma az évek folyamán rohamosan nő Krausnál (1899: 5,3 – 1904: 5,2 – 1909: 5,6 – 1914: 5,8 – 1919: 8,7 – 1924: 9,0 – 1929: 8,4 – 1935: 12,0).⁸ Aligha tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy ez a számnövekedés megfelel annak az elbizonytalanodásnak, mellyel Kraus a valóságot vizsgálta, és hogy egy egzakt elemzés Karinthy-nál is hasonló eredményre vezetne.

A krausi és karinthy-i szójáték rokonságának illusztrálására emeljük ki a frázissá laposodott szólások, közmondások kigúnyolásának viszonylag kis területét. Karinthy Joepardyval, a Babits és Kosztolányi társaságában kitalált keleti költővel mélyértelmű ál-aforizmákat-gyártat: „Minden túlsó parttal szemben megtalárod az innensőt.” „A halak nem hazudnak.” „Sokból a semmi is kevés.” Máskor közmondásokat kommentál: „A türelem rózsát terem. Egyebet nem.” „Ki kevéssel be nem éri, az a sokat nem érdemli. S így érdemtelenül kapja meg.” „Sötétben minden tehen fekete. Rendkívüli jelentőségű ipari fölfedezés, melynek segítségével nagy mennyiségű fekete lakkot és festéket még lehet takarítani azok részére, akik ragaszkodnak hozzá, hogy a tehenek feketék legyenek, nem szőkék.” (Gt 43)

Kraus ugyanezt csinálja, közmondásokat, szólásokat változtat el kisé. „Éjszaka minden tehen fekete, a szőkék is.” (AW 4/31) „Aki másnak nem ás vermet, maga esik bele.” (AW 4/17) Sokszor von össze két kifejezést: „Kéz kezét mos és mind a kettő tapsol.” (F 70, 3) Magyarázatul ezt mondja: „Az antitézis mechanikus kifordításnak látszik. De mennyi élmény, szenvedés, felismerés szükséges ahhoz, hogy kifordíthassunk egy szót!” (AW 4/80)

Számos szólásnak, közmondásnak tetsző kijelentése gyökerezik mélysegesen a német nyelvben. „Die Deutschen – das Volk der Richter und Henker” (AW 4/43) – mondja 1908-ban, a „das Volk der Dichter und Denker”-ből (a költők és gondolkodók népe) „a bírák és a hóhérok népé”-t formálva. A „Je größer der Stiefel, desto größer der Absatz” (AW 4/74) szójáték a mai olvasót csak az „Absatz” két jelentésének – sarok, ill. eladás, értékesítés – ügyes kombinációjával mosolygattatja meg, a Kraus-korabeli bécsi nyelvben azonban a „Stiefel” is két jelentéssel bírt: „csizma” és „butaság, hülyeség”.⁹

Ugyanilyen, más nyelven aligha visszaadható nyelvi finomságok Karinthy-nál is vannak. A *Nem kell belebeszélni* (He 381) alapötlete az, hogy a magyarban a magázás és a távollévő harmadik személyről szóló beszélgetés formailag megegyezik, s ez félreértésekhez vezethet.

Nem csoda, hogy mindkét szatirikus meglehetősen székepszissel nyilatkozik a fordításról. A magyar szatirikus *Pályázom a Nobel-díjra* c. írásában (He 171) azon háborog, hogy Rabindranath Tagore olyan versekért kapta meg a jelentős irodalmi kitüntetést, amelyeket a zsüri nem is eredetiben, hanem angol fordításban ismert. *Mű-*

⁷ CHRISTIAN JOHANNES WAGENKNECHT: *Das Wortspiel bei Karl Kraus*. Göttingen, 1965. Különösen 46–62. – Karinthy *Dolgok között* c. írásában hasonló gondolatot fejez ki: „Az írásnak ugyanis nem formája, hanem lényege a sűrítés – ez a lényeg éppen úgy meghatározza az ihlet állapotát, vázlatcsinálás, képzelődés közben, mint a műalkotások idején.” (Há 291)

⁸ C. J. WAGENKNECHT *i. m.* 25.

⁹ WAGENKNECHT (*i. m.* 123) meglehetősen óvatosan utal csak erre a tényre, holott a *Fackel* 36. száma 30. oldalának egyik glosszája is – feltehetőleg az aforizma inspirálója – e kettősségen alapszik.

fordítása (Ít 553) pedig, melyben egy Ady-versből jut el a Herz-féle szalámihoz, klasszikussá vált paródiája a rossz fordításoknak.

A bécsi írónak itt apodiktikus kijelentései vannak. „Egy nyelvi művet egy másik nyelvre lefordítani nem más, mint mikor valaki bőre nélkül megy át a határon, s odaát magára ölti az ország viseletét” (AW 4/93) – állapítja meg, más helyütt meg közli, „hogya a nyelvi mű bizonyítéka fordíthatatlansága” (F 890, 76). Egyáltalán semmiféle alkotás, különösen pedig egy német, nem fordítható idegen nyelvre – de azért, véli a Kosztolányi felfogására nagyon emlékeztető módon, mindegyiket, még a legnagyobbat is, „helyettesítheti egy más nyelvű költő”. (F 890, 76). Mindazonáltal ahogy Karinthyt sem gátolta meg székeszise számos fordítás, köztük olyan remekművek, mint a Leacock-humoreszkek vagy a *Micimackó* elkészítésében, Kraus is fordított Offenbach-librettókat, két kötetnyi Shakespeare-drámát és a nagy angol szonettjeit.

4.

Megállapíthattuk tehát, hogy a századelő bécsi és budapesti satirikusa, nem találván más fogódzót a számukra felismerhetetlen valósággal szemben, akárcsak koruk számos más művésze és gondolkodója, a valóság egyes megjelenési formáira fordít különleges figyelmet, így rendkívül intenzíven fordul a nyelv felé. Ezt vizsgálják alaposan, meggyőződve arról, hogy ezáltal a valóságot is vizsgálják. Először az irodalmi élet nyelvhasználatával konfrontálódnak, hiszen ez az a terület, amely vonzza mindkettőjüket. Aztán kiterjed a konfrontáció a társadalmi élet egyéb területeire, a sajtó, a politika nyelvhasználatára. Nemcsak munkáikban szentelnek különös figyelmet a beszélt nyelvnek; Karinthy kávéházi beszélgetései, Kraus több mint 700 felolvasása tanúsítja, hogy tisztában voltak a kimondott szó súlyával, s azzal is, mennyire alkalmas ez manipulációra.

Mindketten bemutatják, hogyan lehet valakit kizárólag nyelvi eszközökkel elbizonytalanítani. Kraus azt adja elő, *Wie ich einen Hotelpartier dazu brachte, über die Unzulänglichkeit des menschlichen Wissens nachzudenken* (Hogyan juttattam el egy szállodaportást odáig, hogy elgondolkozzék az emberi tudás elégtelenségéről, AW 1/565). Egzakt mondatokkal, logikus szerkezetekkel bizonygatja a portásnak, hogy az egyik hegyi vasútnak van hálókocsija. Az meg van győződve, hogy nincs, de a – bécsi dialektusban! – makacsul ismételt állítás hatására végképp bizonytalanává válik: „Most aztán már tényleg nem tudom, van-e hálókocsija vagy nincs.”

Karinthynál nem egyetlen magányos individuum kényszeríti rá akaratát valakire: ketten beszélgetnek a kávéházban, valaki csatlakozik hozzájuk, erre azok abszurdá alakítják a társalgást, hol bubópestisről, hol gyilkosságról, hol bélyegilletékről beszélnek, egészen addig, míg a harmadik jobbnak látja távozni. (*Beszélgetés-minta*, E 2/344). Az ősnyelv, az eredeti alkotás kapcsán emlegetett halandzsa kap elbizonytalanító szerepet Karinthy egy másik írásában (*Halandzsa*, Gt 245). Egy kávéházi figura rendszeresen értelmetlen szavakat kever mondataiba, és mikor beszélgetőtársa már félig megőrül, mert nem foghatja föl, mit jelent az, hogy „a pincér ebben a kávéházban is kiszera méra bávataq, ha lehet”, akkor öt koronát kér tőle kölcsön.¹⁰

¹⁰ Dolgozatom elkészülte után jelent meg, ezért már nem vehettem figyelembe: SZABOLCSI MIKLÓS: *Halandzsa. Nyelv és valóság Karinthy Frigyes művében*. Kortárs XXII (1978), 3, 461–472.

Ha ezekhez a megfigyeléseikhez hozzávesszük az irodalom, a sajtó, a hivatal, az állam manipulatív nyelvhasználatát leleplező írásaikat, láthatjuk, hogy egy olyan kérdéscsoport felé közelítenek, amelyet a tudományos vizsgálódás csak évtizedekkel később állít előtérbe: a pragmatika egyik fontos aspektusa csillan itt fel. Ugyanígy jutnak egészen közel a metanyelv megalkotásának szükségességéhez; Karinthy a maga játékos, komolytalannak látszó módján a *Megverték a rendőrségen* (He 374), *Ha zongorázni tudnám a különbséget* (He 353), *Tudomány* (He 164) című írásban. Ez utóbbiban két elmeorvos beszélget, s az egyiknek az a rögeszméje, hogy ő örült. De ha ez rögeszme, akkor az illető tényleg örült. De ha tényleg örült, akkor ez nem rögeszme. És így tovább. Kraus ezt is a végérvényesség igényével, aforisztikus magabiztossággal fogalmazza meg: „A nyelvi utalásokat olvashatatlanul kellene írni, hogy a beszélő előtt legalább akkora tekintélyük legyen, mint a receptnek a páciens előtt.” (Spr 12)

Kraus és Karinthy nyelvi érzékenységének elsődleges lecsapódása tehát a valóság nyelvi megjelenési formáira való reagálás, mely természetesen magán viseli annak jegyeit, hogy a szatíra különböző rétegeihez vonzódnak. Szükségszerűen együttjár ez azzal, hogy erősen koncentrálnak az adott nyelvre (a németre, ill. a magyarra), munkáik magas nyelvi színvonalúak és nyelvi anyagukat rendkívül szuverén módon kezelik. Jellemző, bár korántsem egyedüli példát láttunk minderre szójátékaikban.

A közkeletű Karinthy-kép olyan könnyed, mindent egy kézlegyintéssel elintéző író képe, aki nem sok gondot fordít arra, milyen formában is jelennek meg írásai. A Kraus-mítosznak az fontos eleme, hogy hangsúlyozza, a bécsi szatirikus egy vesszőért képes Lipcsébe menni (kiadójához, Kurt Wolffhoz), néhány pontatlan megfogalmazás vagy nyomdahiba miatt már kinyomtatott *Fackel*-számokat küld zúzdába, minden írását, különösen azok befejezését, többször átírja. Ezek a képek a két szatirikusról természetesen helytállóak; a legilletékesebbek, maguk az extremitásoktól nem visszariadó írók a fő terjesztői. Van azonban a látszólag gyökeresen ellentétes két mentalitásban egy alapvető közös momentum: az, hogy írásaikat nem tudják befejezni, ugyanazon témáikat újra és újra feldolgozzák, más műveikbe beépítik, már elkészített alkotásaik egészen más feldolgozásban jelennek meg újra – egyszóval: hatalmas küzdelmet folytatnak a nyelvi kifejezés tökéletességéért. Ez a küzdelem vezet végső soron sokat emlegetett felaprózottságukhoz, ahhoz a soha be nem fejezett jelleghez, amely nemcsak kettőjüknél, hanem a Monarchia korabeli irodalmának más nagyságainál is megfigyelhető, s különösen világosan manifesztálódik olyan nagy lélegzetű, fragmentum-jellegű alkotásokban, mint Musil *Tulajdonságok nélküli embere*, Hašek *Švejkje* vagy Kafka regényei.

Megállapíthatjuk, hogy a nyelvhez való különlegesen intenzív vonzódás nemcsak befolyással van Karl Kraus és Karinthy Frigyes munkásságára, hanem – amíg nem lendülnek túl a parole határain – olyan keretet biztosít neki, amely felismerhetően specifikussá és az irodalmi utókor számára éppen emiatt csaknem követhetlenné teszi életművüket.

A nyelv iránt érzett, szinte fetisista tisztelet szükségszerűen elvezeti mindkettőjüket ahhoz a konfuciusi gondolathoz, amelyet Kraus a *Fackel* 852. füzetének 60. lapján idéz: „Ha a fogalmak nem helyesek, akkor nem megfelelők a szavak; ha nem megfelelők a szavak, akkor nem jönnek létre a művek, nem virágzik az erkölcs és a művészet; ha nem virágzik az erkölcs és a művészet, akkor nem tudja a nemzet, mibe kezdjen. Tehát nem szabad túrni, hogy rendetlenség legyen a szavakban. Ez az, amin minden múlik.” Vagyis: a

világ megjavítható a nyelv megjavításával, ezért tehát a feladat az, hogy rendet kell teremteni a nyelvben, meg kell alkotni az ideális nyelvet – ugyanaz a következtetés, amelyhez a nyelvfilozófia is, igaz, még nem Wittgensteinnel, eljut. Jellegzetes, hogy Kraus és Karinthy milyen tájékon kutatja az ideális nyelvet.

Karinthy Frigyes játékosan hol a halandzsára esküszik, hol utópikus megoldáshoz, az eszperantóhoz vonzódik, melynek elvi megoldása szerinte „olyan hibátlan, hogy komoly ellenvetésre nincs alkalom” (Há 523), hol új szavakat követel („Új szavak kellene, melyek aranyfedezetét a tettek adják” – Há 79), de végül csak ott köt ki, hogy a pontos, adekvát szódefiníció az ideális nyelv legfontosabb eleme. „Krisztus a hegyi beszéd elején tiltakozott az ellen, hogy új törvényeket hoz: nem azért jöttem, hogy a törvényeket eltöröljem – mondá, ő csak néhány szerény módosítást ajánlott, néhány újabb értelmezést: e néhány újabb értelmezés, precízebb, jobb fogalmazás pedig nem lön más, mint a keresztyénség, kétezer év szellemi tápláléka, a világ megváltása.” (Há 127)

Karinthy szerény módosításai, újabb értelmezései: ez az *Új Enciklopédia* terve, ez a szép, de teljességgel irreális elképzelés, mellyel kapcsolatban a kialakulását motiváló francia enciklopédisták és a freudizmus mellett két korabeli, ugyanezen szellemi gyökérből táplálkozó vállalkozás említendő. A filozófia bécsi iskolájához tartozó Neurath – igaz, már nem városában – az „Encyklopaedia of United Science” megteremtésén fáradozik, Musil hőse pedig meglehetősen komolysággal emlegeti, hogy be kellene vezetni „a pontosság és a lélek főttkárságát”. Ezzel kísérletezik – Ulrichhoz hasonlóan kevés sikerrel – a magyar író is.

Kraus nem utópiából indul ki az ideális nyelv keresésekor, a tökélyt magában a német nyelvben fedezi fel. Ehhez persze szigorúan külön kell választani az állandóan bírált parole-t a langue-tól. Meg is teszi: „A német nyelv a legmélyebb, a német beszéd a legsekélyebb.” (BWg 413) A német nyelv ideális voltának bizonyítására a krausi „nyelvtan” fő törekvése a többértelműség kiküszöbölése (Wittgenstein is ezen munkálkodik). Ennek két területe van. Egyrészt a homonimákról igyekszik bebizonyítani, hogy azok nem véletlenek, hanem lényegi összefüggések hordozói. „Das Wort »Familienbande« hat einen Beigeschmack von Wahrheit” (A „Familienbande” szónak van egy valóságos mellékíze – AW 4/26) – magyarázza, a „Familienbande” (családi kötelék) és a „Bande” (banda) azonos hangzására utalva. Másrészt a szinonimákkal kapcsolatban kifejti, hogy ilyenek egyszerűen nem léteznek. Egyetlen betű különbség – „andres” – „anderes” – már értelmi különbség hordozója nála (Spr 79), a két vonatkozó névmás, a „der” és a „welcher” jelentéskülönbségéről egész elméletet kerekít (Spr 142), megkísérli összefogni az „es” különféle funkcióit (Spr 74; Spr 289) stb. Sok éleselméjű stilisztikai megfigyelést tesz, ha a cél, a német nyelv tökéletességének bizonyítása, elragadja is némelykor.

Akármilyen frappáns gondolatok kerekednek is ki Karinthy *Új Enciklopédiájából*, akármilyen stilisztikai csemegékre figyelmeztet is a krausi *Sprachlehre*, munkásságuknak ebből a rétegből teljességgel kiviláglik nagyságukban is reménytelen vállalkozásuk: annak utópia volta, hogy a nyelvben – és csakis a nyelvben – rendet rakjanak.

Karl Kraus és Karinthy Frigyes világának határai – Wittgensteinnel szólva – azonosak voltak nyelvük határaival. A *világ* határai azonban nem ugyanott húzódnak.

A pest-budai németiség kultúrája a XIX. század elején

FRIED ISTVÁN

Pest-Buda német nyelvű polgársága az igazi fővárossá fejlődő két város lakosságának túlnyomó többségét jelenti a XVIII. század végén, a XIX. század elején. Még később is, amikor Pest a magyar irodalom központjává válik, jelentékeny német nyelvű kultúra él, hat, munkálkodik itt, a német lapok keresettek, olvasottak, a német nyelvű könyvek vevőre találnak. Pukánszky Béla tanulmányai¹ óta azonban még nemigen akadt vállalkozó, aki ennek a – fővárosunk történetében számottevő szerepet játszó – rétegnek műveltségi színvonalát, olvasmányanyagát² és a magyar művelődéshez való viszonyát alaposabban megvizsgálta volna. Dolgozatom a problémafölvetés feladatára vállalkozik; azt a célt tűzi ki maga elé, hogy e jelzett réteg kulturális érdeklődését itt megjelentetett és olvasott újságainak anyagán keresztül a vizsgálat tárgyává tegye, s ebből néhány elvi következtetést vonjon le.

A magyarországi német polgárság szelleme, műveltsége alapvetően különbözött az ausztriai vagy a németországi városlakóétól. Sopron, Pest-Buda vagy akár a Szepesség polgára leginkább csak nyelvében német, még német nyelvű olvasmányanyaga is környezete módosításával hat rá. A német polgárok Sopronban például nap mint nap találkoznak a líceum magyar társaságából kinőtt vagy még éppen ott munkálkodó értelmiségiekkel, Lőcsén, Késmárkon, Eperjesen a Németországból származó eszme mellett a szlovák vagy a magyar gondolat is jelen van: Pest-Budán pedig a szerb, a magyar, a szlovák vagy a román és az újjörög írástudók szövik irodalmi ábrándjaikat a nemzeti föltámadásról. Nem utolsósorban a magyar nemesség köré szótt dicsfény kápráztatja el a pest-budai polgár szemét, ezért – nem egyszer – a magyar nemessel együtt álmodja – igaz, nemigen valja – a régi dicsőség bódító álmát.

A polgár mindenütt kereskedni vagy ipart űzni szeretne. A magyar városok polgársága azonban csak módjával tehetett ezt, hiszen Metternich véleménye szerint Magyarországnak nem szükséges gyár, mert az országban minden szegény emberre a földművelésben van szükség. Magyarországot tehát távol kell tartani minden ipari jellegű tevékenységtől, hiszen – Metternich szerint – a magyar nép jelleme tág teret nyújt a szélhámosoknak.³ E metternichi mondás nem társasági *bon mot*, hanem következménye a habsburgi gazdaságpolitikának. Ennek ellenére a francia, majd a napóleoni háborúk biztosította konjunktúra eredményeképpen jelentékeny tőke halmozódott föl Pesten, s mire a dekonjunktúra bekövetkezik, megerősödik a pesti polgárság. Biztos jele ennek a kulturális igény növekedése. Eddig ugyanis csak vegyes tartalmú lapokat, politikai-gazdasági tartalmú újságokat igényelt, az 1810-es évek végétől Pesten szépirodalmi-kulturális lapok jelennek meg: előbb a *Pannonia*, ezt követi az *Iris*, majd a *Der Spiegel* és így tovább. A habsburgi gazdaságpolitika ellenére is csak a magyar nemesi-nemzeti mozgalmak fokozott figyelésében, a magyar nyelvi törekvések fokozott helyeslésében nyilvánul meg a pest-budai polgár ellenzékiisége. A derék polgár még sokáig lojális

¹ PUKÁNSZKY BÉLA: *A magyarországi német irodalom története. A legrégebb időktől 1848-ig.* Bp., 1926. – Uő: *Német polgárság magyar földön.* Bp., é. n.

² HOLL BÉLA: *Pest-Buda polgárainak könyvkultúrája a XVII–XVIII. században.* In: *Tanulmányok Budapest múltjából* XV. Bp., 1963, 289–327.

³ Idézi: MÉREI GYULA: *Magyar iparfejlődés 1790–1848.* Bp., 1951, 160.

⁴ MÉREI: *id. m.* – BELITZKY JÁNOS: *A pest-budai polgár születése.* Klny. a Városi Szemle 1947. évf.-ből.

alattvaló marad. Pedig a gazdasági hátrányok mellett nem kevésbé figyelemre méltó protestáns voltukból származó sok bajuk. Az evangélikusoknak például igen megnehezítették a külföldi utakat, a II. József idejében uralkodó türelmes szemlélet jócskán megváltozik, a németországi tanulmányok 1818-tól kezdve tiltottak. A habsburgi politika egy pillanatra sem számított s nem is számíthatott a magyarországi német polgárra. Cenzúra-rendeleteivel, a német könyvekre is kiterjesztett tilalmaival korlátok közé igyekezett szorítani érdeklődését.

A pest-budai német polgár jórészt olyan iskolákba járt, ahol német egyetemet végzett tanárok oktattak, s ezek magukkal hozták a német késő-felvilágosodás pezsgő szellemét; de a XIX. század harmadik évtizedében e polgárok nem jutottak ki a német egyetemekre. Kereskedői-
iparos vándoréveik során pedig inkább az ország, legfeljebb a Habsburg-birodalom területét járták be, ismerkedtek meg a soknemzetiségű állam különféle lakóival. Maga Pest-Buda kicsinyben tükörképe a soknemzetiségű államnak. Egy 1837-es ismertető méltán írhatta: A birodalom egy más városában sem találkozik az ember a nemzetek ily tarka egyvelegével, és csak kevés az olyan európai nemzet, amelynek itt ne lennének meg képviselői.⁵ Tegyük ehhez hozzá, hogy a népek e színes keveréke viruló kulturális életet fakaszt föl, az Egyetemi Nyomda latin, német, magyar, szlovák, szerb, horvát, bolgár, görög, francia, ukrán, macedón, héber kiadványokat bocsát ki, s foglalkoztat német, magyar, román, szerb stb. korrektorokat, szerkesztőket, kiad mindenfajta nyelvű kalendáriumot, imakönyvet, vásárra kerülő, közönségsikerre számító regényeket, füzeteket.⁶ A kávéházakban több nyelven vitatják meg a külpolitikai eseményeket. A szerb és a magyar fiatalok tettlegességre vetemednek a lengyel forradalom, illetve a cári beavatkozás minősítésén.⁷ Az irodalom, a művészet, a színházi élet újdonságai témái a kávéházi beszélgetéseknek. A szerb-horvát Kraljević Marko német színpadra kerül, a német színház német és olasz operákat ad elő, a színházi zenekarban cseh muzsikusok és vendégművészek működnek közre, szerb téma ihlet meg magyar drámáiról, illetve szerb-magyar előadásra is sor kerül, Kotzebue nyomán huszitákat, oroszokat, lengyeleket láthat a színpadon a közönség.⁸ Egymás mellett és nem egymás ellen fejlődik ki Pesten a magyarországi német, magyar, szerb és szlovák irodalom központja. Míg a német polgárság Musenalmanachokat forgat, a magyar olvasó az *Aurora* köteteit lapozza, a szlovák írástudó a *Zora* megszerkesztésén fáradozik. Az itt élő, német nyelven beszélő-író ember éledő nemzetiségek kereszttüzében tölti napjait. A Habsburg-birodalom alattvalója, de nem osztrák, nem is németországi német. S mikor a magyar Attila hunjait, Árpád kacagányos vitézeit idézi őshonossága bizonyítására, a szlovák Szvatopluk birodalmával igazolja hajdani dicsőségét, Pest-Buda polgára örömmel veszi tudomásul kedves tudós-zsurnalisztája fejtegetését: „Már Szent István király alatt megkezdődött (. . .) Magyarországon a városi alkotmány, azaz az úgynevezett harmadik rend (Tiers État) kialakulása és kifejlődése. . .”⁹

A magyarországi német polgár s különösen a pest-budai nem őshonosságának bizonyítékait keresi, hanem helyét a nemzeti mozgalmaktól egyre inkább fölzaklatott világban. A németországi és az osztrák polgártól elzártága, környezete, sokszor életmódja is elválasztja, s ennek következtében szemlélete is. Polgárjaink többsége jozefinista, a türelmes, megértő szemléletet tette magáévá. A francia olvasmányok ide is eljutnak, ám főleg a Martinovics-összeesküvés után a polgári társadalmat csupán *elképzelő* könyveknek van sikerük. Hűségese alattvalók maradnak, mentesek a fanatizmustól, az előítélettől. E polgárság legfelső kulturális szintjét képviseli a Schedius Lajos szerkesztette *Zeitschrift von und für Ungern*, amely szigorúan tudományos, nem egyszer elvontan elmélkedő jellege miatt nem

⁵ *Gemälde von Pesth und Ofen mit ihren Umgebungen*. Pesth, 1837, 32–33.

⁶ BALOGHY ISTVÁN: *A magyar királyi Egyetemi Nyomda termékeinek címjegyzéke 1777–1887*. Bp., 1887. – FRIED ISTVÁN: *Nemzeti irodalom–szépirodalom a budai Egyetemi Nyomda kiadványainak tükrében (1777–1841)*. Magyar Könyvszemle 1978, 1. szám.

⁷ KOVÁCS ENDRE: *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon*. Bp., 1959.

⁸ *Kurze Biographie des Herrn Joachim Vuits neuesten illyrisch-serbischen Schriftstellers (. . .)* Pesth, 1826. – KÁDÁR JOLÁN: *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*. Bp., 1914. – UŐ: *A pesti és budai német színészet története. II. rész. 1812–1847*. Bp., 1923. – BOR KÁLMÁN: *A szerb színjátszás kezdetei és Pest-Buda*. In: *Szomszédság és közösség. Délsláv–magyar irodalmi kapcsolatok*. Bp., 1972, 167–202.

⁹ MELZER, JAKOB: *Ungarns Zunftwesen im XV. Jahrhundert*. Iris 1826, Nr. 14.

válhatott napi olvasmánnyá, csupán adatgyűjteménnyé, később sokat idézett forrássá. A lap Kovachich Márton György egykori célkitűzését váltja valóra: a magyar tudományosságot közvetíti külföldre, Németország neohumanista köreivel (Göttinga egyetemi tanáraival, Jéna tudós professzoraival) épít ki kapcsolatokat. Célja szerint egész Magyarországot bevonja vizsgálódásai körébe. A kor szellemének megfelelően történeti, irodalmi, természetrajzi, pedagógiai, nyelvészeti és orvosi cikkek egyaránt helyet kaphatnak benne. A szerb ifjúság nevelésétől a hazai selyemtermelésig terjed ki a cikkek tematikája. Ez nemcsak a szerkesztő, Schedius tág érdeklődését jellemzi, hanem ennek az egész rétegnek beállított-ságára, polihisztor-hajlandóságára utal. A munkatársak Brassóból, Karlócáról, Egerből, Keszthelyről, a Szepességből küldik értekezéseiket, s a szomszédos államok hasonló német nyelvű újságaival is tartják a kapcsolatot: a brnói *Patriotisches Tageblatt*-ból is vesznek át dolgozatokat. Az újság nem lehetett olyan értelemben népszerű, mint ahogy az 1840-es esztendőekben a *Pesther Tageblatt* lett. E réteg legműveltebbjeinek feladatvállalásáról mégis képet ad. Azt a német elemet képviselik Magyarországon, amely helyzeténél fogva kiegyenlítő, közvetítő szerephez jutott. Nyelvében német, művelődésében sajátosan pest-budai vagy szepességi; különféle nyelvű kultúrák határain áll. Mivel a leginkább erőteljesen a magyar művelődés mozgalmait érintették, leginkább a magyar kultúráról ad hírt. Feladatának vallja a magyar kultúra német nyelvű terjesztését, népszerűsítését. Az osztrák, esetleg német mintára keletkezett *Ungarischer Plutarch*¹⁰ (magyarul is megjelent *Nemzeti Plutárkus* címmel) például Faludi Ferenc, Báróczy Sándor, Bessenyei György, Barcsay Ábrahám életrajzát s műveinek értékelését közli többek között. A közhasználatban levő jelzők közül a leginkább a „vaterländisch” illik a kötetre. E fogalom jelentése később módosult,¹¹ de akkor is szívesebben használják, mint az „ungarisch”, „magyarisch”, „ungarländisch” jelzőket, s legfőképpen a „patriotisch”-sal cserélik föl. A „vaterländisch”, illetve „patriotisch” szemérmesebb-tartózkodóbb jellegű az előbb felsoroltaknál. Néhány példa mutatja jelzőnk tartalmát: „Erstes Vierteljahr der Zeitschrift Pannonia geweiht Herrn Benedikt von Nagy de Felső-Bük, dem Patrioten, dem wahren Freunde von seinem Grafen Carl Adalbert von Festetics de ToIna” – hirdeti a lap címlapja. Kisfaludy Károly: „vaterländischer Dichter”,¹² „an unsren vaterländischen Schriftsteller” címezi emlékeztetőjét Csaplovics János,¹³ „Patriotische Wünsche”: fogalmazza meg Rummy Károly György cikke címét.¹⁴ E patriotizmusra azonban a pest-budai német polgár elfogulatlansága a jellemző. Az ország lakójának-hívének tudja ugyan magát, de hangsúlyozottan német anyanyelvűnek. Németsége nem gátolja abt an, hogy a magyar költők műveit, tudósok értekezéseit – legalább fordításokban – ne olvassa. Ha végiglapozzuk a *Pannonia* vagy az *Iris* oldalait, szinte minden számban találkozunk a kor nagy magyar költőinek-íróinak németre fordított műveivel. Nyilván az olvasók igényeinek kielégítése vezette ebben a mozgékony szerkesztőket. Csak példának soroljuk föl Kisfaludy Károly *Stibor vajdájának*, Kazinczy Ferenc *Erdélyi Leveleinek*, a *Himfy szerelmeinek*, Fáy András meséinek, illetve az *Erdélyi Múzeumból* vett szemelvényeknek tolmácsolását.¹⁵

E lapok a pest-budai polgárhoz szóltak, ezt az előfizetői névsorok élénken bizonyítják. Ezekben a pesti és a budai német színészeket, a színház vezetőségét, élén Czibulka karnaggyal, kereskedőket, iparosokat találunk. Igaz, a *Pannonia* 1822. I. félévi előfizetői között aradi, temesvári, bécsi, győri, soproni, pozsonyi, gráci, munkácsi, bonyhádi, prágai, drezdai neveket is lelünk, a 323 előfizető többsége azonban Pest-Budán lakik.

E rétegnek, melyhez kereskedők, valamint iparosok, tanárok, tisztviselők is tartoznak, jellemző képviselője: Liedemann János Sámuel. Életútját rokona, Rummy Károly György rajzolta meg,¹⁶ ki sosem költözhetett föl Pestre, bár tevékenységében s szellemében sok szál fűzte Pesthez. Liedemann

¹⁰ Szerkesztői: Kölesy Vince és Melzer Jakob. Pesth, 1816.

¹¹ PUKÁNSZKY: *Német polgárság*. . . 27–28.

¹² *Pannonia* 1820, Nr. 3.

¹³ Beilage zur *Iris* 1825, Nr. 1–2.

¹⁴ *Iris* 1826, Nr. 13.

¹⁵ *Pannonia* 1819, Nr. 61–62., 65., 1820, Nr. 33–34., 1821, Nr. 7., 1822, Nr. 14., 4., 22., 32., 40. – *Iris* 1825, Nr. 14., 1826, Nr. 25–27., 37–38. stb.

¹⁶ Pressburger Aehrenlese 1834, Nr. 94. – UNGÁR LÁSZLÓ: *Szemponok a magyar polgári osztály kialakulásának vizsgálatához*. Századok 1942, 31.

tagja a nagyhírű lelkészeket adott iglói Liedemann-családnak, apja is kereskedő. Őmaga német anyanyelvén kívül magyarul, szlávul (értsd: szlovákul), franciául és olaszul tanul és tud. Lőcsén végzi középiskoláit, majd Halle és Berlin következik diákévei színhelyeként. Eleinte apja üzletében sajátja el a kereskedés „művészetét”, majd nyolc éven keresztül könyvelő. Ezután apósánál dolgozik, míg Pestre nem kerül, ahol szállítási üzletekben érdekelt, bankárként is ismert, cseh-morva, osztrák kereskedőkkel érintkezik. Romy jellemzése szerint: Liedemann égett a hazai kereskedelem és ipar fejlődésének előmozdításáért. Ezért érdeklődött olyannyira ama gácsi posztómanufaktúra föllendítéséért, melyet segített megalapítani, s haláláig befolyást gyakorolt rá. Ekkora energia azonban nem fért saját keretei között, természetesen szerepet vállalt a pesti kereskedők szervezetében, emellett buzgón tevékenykedett a pesti evangélikus egyházközség kurátoraként, német nyelvű hitsorsosai érdekében. Mindez nem zavarja abban, hogy az önálló szlovák egyházközség szervezésére törekvő Ján Kollárt kisebb-nagyobb szívességekkel ne kötelezze le, s ne álljon a szlovák költővel állandóan kapcsolatban-harcban.¹⁷ Megtudjuk róla, hogy a könyvek iránt is érdeklődött, sokat olvasott, rendszeresen járt színházba, sőt a pesti német színház tevékeny támogatója volt. Bolttját „Zur schönem Ungarin”-nak nevezte el, más „hazafias” cselekedetét nem jegyezhetjük föl. Teljes mértékben a jozefinista kor embere, nem egyszerűen felül áll a nemzeti vitákon, egyszerűen nincs érzéke a nemzeti mozgalmakhoz. Hűséges alattvaló, hűséges városi lakos, művelt polgár.

Más típus, mondhatnánk egy lépéssel a magyarsághoz közelebb álló jelenség Toldy Ferenc apja, Schedel Ferenc postatiszt. Postahivatala egyetemi tanárok szívesen látogatott gyülekezőhelye, ott forgatják az újságokat, s váltanak német szót irodalmi-tudományos problémákról. Toldy Ferenc így jellemzi atyját: „Vallásos volt atyám, de minden halványabb árnyéka nélkül a felekezetségnek, szabadelvű, ellensége minden osztályszellemnek, a jogot helyettesítő előjogoknak, a rendi alkotmányoknak (. . .) az angol alkotmányának csodálója volt (. . .) Testestül-lelkestül josephinus, s mint ilyen, világpolgár”.¹⁸ Ne felejtjük el, hogy az öreg Schedel Ferenc még a felvilágosodás korábbi magyarországi szakasza idején járta Lőcse, Kassa, Pest német iskoláit, s az iskolák türelmes, aufklärista szellemét hozta magával. Társasága, a pesti egyetemi tanárok (elsősorban Schedius), később Kultsárék, Trattnerék, az abszolutizmussal szembehelyezkedő, megújulást remélő és már a magyar nemzeti mozgalmat számontartó, támogató humanizmus pest-budai képviselői. Világnézetük morális-etikai alapjáról bírálják a szent-szövetségi abszolutizmust, ha a francia forradalom eszméit elutasítják is maguktól. Schedel Ferenc fiát magyar szóra Ceglédre küldi, a német kultúrától telített házba 1817-től hozatja a *Hasznos Mulatságok* című magyar lapot, s a fiú után még Kassára is elküldeti. Ezek a polgárok tulajdonképpen örülnek Napóleon kudarcának, de Ferenc császár abszolutizmusát sem helyeslik, és német nyelven ugyan, de mind közelebb jutnak a magyar álláspont megértéséhez. Tájékozódásukat bizonyos fokig Hormayr bécsi folyóirata segíti. A történeti, földrajzi, statisztikai és nem utolsósorban irodalmi tárgyú cikkekben gyakran olvashatják a Magyarország dicső múltjáról szóló beszámolókat, a régi magyar várak, vármok regényességét idéző mondákat, amelyeket Mednyánszky Alajos báró aláírása ékesít; Majláth János gróf pedig Virág Benedek, Ráday Gedeon és Dayka Gábor költeményeit tolmácsolja. A pesti német polgárt gyakran kápráztatta el a vármegyei nemesség díszes, színpompás felvonulása egy-egy megyegyűlés alkalmával, tisztos polgári lakásában kicsit irigykedve, kicsit rajongva tekintett a Pesten szaporodó főúri palotákra. A bécsi forradalom és különösen a legendás hírű Hormayr tekintélyes újságában olvasott két előkelőség neve és magyar tárgyú cikkeik, fordításaik ékes németsége könnyen felhívhatta a polgárok s a pesti irodalmi lapok szerkesztőinek figyelmét. Ez a tény is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Csaplovics János, kit később hévvel támadnak a magyar lapok, kifejtse: „Az egyetemes világtörténelem arra tanít bennünket, hogy egész nemzetek, egész népek, akár csak az egyedek, születnek, növekednek, virágzanak, elöregednek és meghalnak (. . .) Ilyen premisszák után ítélve, a magyar nemzet már rég kijárta az elemi iskolát (Kinderschule), elérte törvényes

¹⁷FRIED ISTVÁN: *Romy Károly György, a kultúrközvetítő*. Filológiai Közlöny IX (1963), 204–218. – LÁSZLÓ SZIKLAY: *Rôle de Pest-Buda dans la Formation des Littératures Est-Européennes*. In: *Littératures Hongroise – Littérature Européenne*. Bp., 1964, 338–343. – Uő: *Ján Kollár magyar kapcsolatai Pesten*. In: *Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. Bp., 1965, 151.

¹⁸Toldy Ferenc hátrahagyott irataiból. Budapesti Szemle 1879, 388–398.

korúságát, és mintegy huszadik életévébe lépett”.¹⁹ Ez hatja át a német nyelvű lapok szellemét, ez a gondolat vezeti a szerkesztőket, kik a hasonló szemléletű polgároknak nem annyira a meggyőzésére, mint inkább a kielégítésére közölnek számos olyan verset, amelynek témája a magyar vitéz hősiessége, dacolása a veszélyekkel, hazaszeretete. A verssorok Körner zajos tetszéssel fogadott Zrínyijének szellemében görögnek a jól csiszolt jambusok hullámain, nem egyszer színfalat hasogató pátosszal. Az egyik költemény magát Zrínyit szólaltatja meg:²⁰

Ein schweres Wort hab ich zu sprechen,
Ihr edlen Ungarns hört mich an;
Die letzten Mauern will zerbrechen
Der hochergrimmte Soliman!

Geschmückt sind wir mit Lorbeerkränzen,
Erfochten in so manchem Streit;
Dass ruhmvoll unsre Namen glänzen
In einer fernern späten Zeit;
Hier ist nur einer noch zu geben
Für's hochgeliebte Vaterland:
Das besten eines, unser Leben
Wir opfern es, das theure Band.

A vers még több szakaszon át folytatódik így, de hasonló stílusú költemények látnak napvilágot Dugovics Tituszról, Magyarország címeréről, ilyen prózai elmefuttatások például Zrínyi Ilonáról.²¹

A pest-budai polgár nemcsak nyelvében német, világirodalmi műveltségét jórészt a lapjaiban közölt német fordítások által szerzi meg. Az *Iris* c. lapban igen sok például az ausztriai munkatárs, de helyet kapnak Goethe, Schiller, Tieck, Jean Paul, Novalis, Brentano, Arnim, Schlegel művei, illetve a megnevezett alkotók műveiről szóló ismertetések. Emellett bőséggel olvashat Byrontól, Moore-tól, Walter Scott-tól, Irvingtől költői-prózai szemelvényeket, az európai érdeklődést kiváltott Guzla fordítását is fölkelhetjük. Sőt, a szerkesztők Zabłocki, lengyel író románcát is lefordítatják. Jegyzetben ezt olvashatjuk: „Próbaként, mint lengyel költemény német fordítása. – A lengyel irodalom nemcsak, mint a vele rokon szerb, kedélyes népdalokat hozott létre, hanem mint cseh és orosz nővére, epikai költeményeket, eredeti színműveket és mindenféle műfajú lírai költeményeket is. Megérdemli tehát, hogy német fordítások révén ismertebbé váljék.”²² A szláv irodalmakban való alapos tájékozódás ezúttal nem németországi vagy ausztriai hatás eredménye, itt belső szükségből, a szomszéd megismerésének igényéből fakad. Gondoljunk el, hogy a pest-budai polgár nap mint nap betévedhetett a budai Rácvárosba, a pesti Belvárosban fekvő „Raitzengasse”-ba; a piacon, üzletkötések, szállítási vállalkozások révén kapcsolatba kerülhetett a szerb kereskedővel, aki fiát szívesen járatta együtt az ő gyerekeivel a pesti, soproni, késmárki, modori, pozsonyi stb. evangélikus iskolába. Ugyanígy – ha nem is ilyen közelre – tekintett a cseh iparosra, kereskedőre, felvásárlóra, aki üzlettársa lehetett; a szlovák kézművesre, aki a pesti Teréz- vagy a Józsefváros síkátoraiban húzta meg magát. Pest-Buda soknyelvűsége, etnográfiai tarkasága feltételezte az egymás iránt kialakult figyelmet. Az itt mind észrevehetőbben és mind szervezettebben fejlődő nemzeti törekvések kölcsönös érdeklődésre, legalább is tudomásulvétellel tartottak számot. Az *Iris* vagy más német nyelvű szépirodalmi lapok vers- vagy prózaanyaga csupán részben német. A korabeli irodalomból nem mindig a bécsi vagy a németországi kelti a legnagyobb figyelmet. A klasszikusok tisztelte ugyan vitán fölül áll, Goethe, Schiller és mások költői világa s az abban megfogalmazott erkölcsi tételek a pest-budai német polgárok etikájának alappillérei. Olvasmányaiiban azonban nem egyoldalúan a német s osztrák irodalom alkotásait találjuk;

¹⁹ *Uiber Ungarns National-Alter und Cultur*. Pannonia 1822, Nr. 35.

²⁰ W. FREIHERR VON EYB: *Zrinyi*. *Iris* 1825, Nr. 7.

²¹ Pannonia 1821, Nr. 6. – *Iris* 1825, Nr. 18–20., 1827, Nr. 104., 1828, Nr. 37.

²² *Dás Neujahrgeschenk. Romanze nach dem Polnischen von Zabłotzki*. A fordító: –i–, ez Rummy Károly György áljegye volt.

nagy szerepet kapnak a prágai németiségnek a pestinél jóval színvonalasabb írói; a prágai német irodalom termékei visszhangra lelnek a pesti német lapok hasábjain.²³ Ahogy a magyar irodalom fordításokban él benne a pest-budai német polgár tudatában. A pesti német irodalom e polgár kegyeit kereste, gondolkodásmódját, érzelmi világát, társas együttléteinek vidámságát próbálta tükrözni. A pesti német irodalom mind tematikáját, mind formavilágát tekintve legalább annyira a magyar irodalom talajába kapaszkodott, mint az osztrák-németébe. Nem vitás, Goethe elismert tekintély, de akárcsak az ő műveit, hasonló áhítattal ismertetik az 1826-os *Aurorát*. (Az ismertető éppen Toldy Ferenc!) A zsebkönyv e kötetében a magyar nemzeti mozgalomnak eszmei igazolást nyújtó epikus költeményeket, Pázmándi Horváth Endréit, a *Zalán futása* zseniális költőjének minősített Vörösmarty művét, a *Cserhalmot* emelik ki, főleg ez utóbbit, melyben „a keleti fantázia és az igazi homéroszi tűz varázslatos gazdagsága lelkesít és bájol el”.²⁴ Goethe lelkesedik ilyen hévvel – és szinte hasonló kifejezésekkel – a szerb népköltészetért. Kisfaludy Károly *Stibor vajdájáról* emígy vélekedik az ismertetés: „A karakterek szépek és tiszták, az epizódok és a részletek találóan vannak elhelyezve, és az egészet a dicséretesen ismert magyar szerző egyik legsikeresebb darabjának mondhatjuk.”²⁵ A pesti német polgár olvasta a lelkes recenziókat, és jólesően érezhette a magyarsághoz tartozását. Hiszen az *Iris* megannyi cikke, ismertetése egyetlen bizonyíték az olvasóközönség magyarrá nevelésére, a nemzeti érzés, a nemzeti gondolat terjesztésére. E gondolatot a lapban olyanok vallják, akik műveltségüket, életszemléletüket jórészt még a goethei-schilléri neohumanizmus által vezérelt iskolákban szereztek, helyzetük azonban több kultúra határára állította őket. E mezsgyén kell állampolgári-nemzeti érzésüket szembesíteniök a kor kívánta feladatokkal. A XIX. század húszas éveiben még erőteljesen él e körökben a jozefinus felvilágosodottság és a filantropista pedagógia emléke. A nemzeti érzés – ennek következtében – sokkal tágabb, megkötöttség nélkülibb, mint a saját nemzeti világukat építő magyaroké, szerbeké vagy a szlovákoké. A pest-budai német polgár jelenti az átmenetet, benne él a nemzeti mozgalmakban, de egyik sem igazán a sajátja. A szlovákokkal összeköti vallása, a szerbekkel esetleg üzlete, érzelmileg a magyarok a legrokonszenvesebbek a számára. Maga is melegszik a régi magyar dicsőség költők felszította tüze mellett. Hazafiság- és világpolgárság-ézés ezért együtt, egyszerre jelentkezik olyan emberek érzésvilágában, mint Schedius Lajos, Schedel Ferenc vagy Rummy Károly György. Ez nemcsak ablaknyitást jelent a világra, hanem a magyar kulturális törekvések mellett a szlovák művelődés jelenségeinek, a szerb intézmények alakulásának figyelemmel kísérését is eredményezi. A magyarországi, ezen belül különösen a pesti német lapok közvetítik a szlovák és a szerb népköltészetet a németül olvasó, de magyar szellemű közönség számára is.

Különösen az *Iris* c. lap néhány évfolyama bővelkedik a szerb népköltészet ismertetésében. S itt is tagadnunk kell az osztrák-német indítás elsődleges szerepét. Az *Iris* szerkesztőinek ugyanis sikerül lekötöniök Eugen Weselyt, a szerb irodalom jeles terjesztőjét, népszerűsítőjét, aki csehországi származása ellenére Vinkovcében vállalt állást, s itt megismerkedvén a szerb és a horvát irodalommal, közvetlen élményeit tolmácsolja cikkeiben. Nem száraz értekezéseket ír, hanem az irodalmi riport hevületével megalkotott beszámolókat, a déli szláv népdalok, mítoszok, népszokások izgalmasan feldolgozott ismertetéseit. Igaz, hogy fordításaiban az előd német tolmácsolók, elsősorban Goethe gyakorlatát követi. Verselésén, fordítási elvein a klasszikus német költészet (Klopstock, Goethe) hatása érződik. E hatások azonban nem minden esetben közvetlenek. Úgy is írhatjuk: közép-európai át-tételen keresztül érvényesülnek. Azaz a klasszikus német költészet eszme- és formavilága a közép-európai városok német polgárságának, értelmiségének eszmevilágával keveredik, s ezt hozza Eugen Wesely költői szintézisbe. Ovidius *Tristia*jának és Tibullus elégiáinak (valamint Goethe *Római elégiáinak*) tanulságai felől közelíti meg a szerb népdalokat és hősregéket, melyeket a kor fordítói szokásai szerint átdolgozva bocsát a nyilvánosság elé. „Egy szerb népdal után átdolgozva” – vallja be egyik tolmácsolásáról. Olykor több hősregét olvaszt össze, illetve old föl költői prózába; közleményeit magyarítja, filológiai jegyzetekkel hozza közelebb a klasszika-filológia iskoláit kijárt olvasóihoz. Az *Iris* közleményei tevékeny és hatásos szerepet vállaltak a szerb népköltészet magyarországi megismertetésében. Még nagyobb elismerést váltott ki Wesely Pesten kiadott

²³ FRIED ISTVÁN: *Cseh–magyar kapcsolatok a XIX. század első évtizedeiben*. Filológiai Közöny XII (1966), 1–2, 163–164.

²⁴ *Iris* 1825, Nr. 31.

²⁵ *Pannonia* 1819, Nr.46.

2 *Serbische Hochzeitslieder* (Szerb esküvői dalok) c. kötete. E kötet azért jelent meg Pesten, mert a fordító a pest-budai szerbek előfizetésére számított, de gondolt az itt lakó német polgárookra is, kik jó érzékkel s érzékeny füllel hallották meg az 1820-as évek Európa-szerte elismerést kiváltó dalait. Romy harangozza be Wesely kötetét, Goethe és a jeles fordítónő, Talvj példájára hivatkozik. Említi, hogy Németországban már több leány s ifjú akadt, ki e dalok kedvéért tanult meg szerbül. A kötet anyagát jellemezve megállapítja: „az oly gyermeki szerb nemzeti költészet (Nationalpoesie) legkedvesebbje és legfinomabbja, szép, bájteli és naiv (. . .) és egyúttal keleti hévtől és görög-plasztikus költői érzéstől átjárt”.²⁶ A goethei terminológia mellett arra kell rámutatnunk, hogy hatásában tovább él Romy fejtegetése: a magyar hajdankor egykori költészete felfedezését hasonló jellegű terminológiai kísérletek előzték meg. Tegyük ehhez hozzá, hogy Hartlebennél, Pesten, mind Vuk Karadžić szótárára,²⁷ mind népdalgyűjteményének kötetekre elő lehetett fizetni, meg lehetett őket vásárolni.²⁸ Természetesen Wesely könyvének is, Karadžić kötetének is főleg a szerb polgárság (kereskedők, ügyvédek, tanárok, esetleg egyházi emberek) voltak jórészt az előfizetői. A pesti szerb irodalom méltányolta az *Iris* igyekezetét, értekezéseit figyelte. Romy Károly György *Ungarische Alterthümer* (Magyar régiségek) címen értekezik I. István király arannyal és gyönggyel hímzett erszényéről. Olyan hírneves szláv tudósok véleményét idézi, mint az orosz Köppenét, a szlovén Kopitarét. Miután az erszényen szerinte ószlovén szöveg található, a tudóstársak megoldásait egybevetve fejti meg az írás értelmét.²⁹ A pesti szerbek irodalmi-tudományos orgánuma, a Serbske Lětopisi elismeréssel szól Romy buzgóságáról, de a felirat megfejtését közölve, helyesbítéssel él.³⁰ Még Schedius Lajos folyóiratai, a *Litterarischer Anzeiger*, illetve a *Zeitschrift von und für Ungern* cikkei, közlései is idézik a szerb dolgozatok szerzői, vitatják azok egyes megállapításait, cáfolják azokat, vagy éppen igazukat bizonyítják velük. Ugyanakkor az *Iris* tág teret enged a pesti szerb s általában a szerb irodalom ismertetésének. Wesely a szerzője a *Blicke auf die neueste serbische Literatur* (Pillantás a legújabb szerb irodalomra) c. értekezésének,³¹ amely Vuk Karadžić, Dositej Obradović és Jovan Rajić érdemeinek elismerése mellett a pesti szerb irodalom legújabb termékeire derít fényt. Goethe világirodalom-koncepciójából indul ki: „Semmi sem örvendetesebb a humanitás számára, mintha egy nemzet minden erejével segíti irodalma felvirágzását, s ez annál örvendetesebb, minél kevésbé volt – még rövid idővel ennekelőtte – ez az irodalom külföldön ismert”. Goethe mellett Herdert is érezzük e sorokban. A nagy szerb költők, írók után a pesti szerbség kulturális mozgalmairól szól, hosszú sorokat szentel a Serbske Lětopisinek s a Matica srpskának. A sorokból az elismerés árad, érezhető a cikkíró elégedettsége. Jóleső büszkeség tölthette el a szerzőt, hogy Gessner szerb fordításait emelte ki, továbbá J. Pačić 1827-ben megjelent verseskötetét. Pačić – mint oly sokan e korban – több nyelven írt verseket. A szerbül kiadott költeményeken kívül magyarul, németül, franciául is verselt, költészete magyar és német költők hatását fogadta magába. Életének egy része Buda nevezetes épületében, az Aranyszarvas-házban zajlott le, itt találkozott a szerb irodalom nem egy jelesével, így az ifjú Jakov Ignjatović-tyal is.³²

Wesely megemlíti a Budán kiadott szláv irodalomtörténetet, melynek Šafárik a szerzője, s mely könyv épp németnyelvűsége (s nem utolsósorban gazdag anyaga) miatt a szláv irodalmak első számú alapmunkájává vált. A pesti német polgár elővehette, ha színházában bármilyen szláv tárgyú színdarabnak tapsolt. Wesely cikke a kor nem-író kulturális munkásairól is szól, Josif Milovukról, a neves pesti szerb kereskedő-mecénásról, ki minden szláv ügyet, így a pesti szerb irodalom ügyét is támogatta. A cikk tehát alapos és szinte mindenre kiterjedő tájékoztatást nyújt, s ezt Wesely Obradović sírja mellett keletkezett, klasszikus ihletésű elégiája egészíti ki.³³ Nemcsak kulturalközvetítése miatt fontos

²⁶ *Iris* 1825, Nr. 47.

²⁷ *Intelligenzblatt der österreichischen Literatur* 1818. Nr. 54.

²⁸ *Iris* 1825, Nr. 47.

²⁹ *Uo.* 1826, Nr. 2.

³⁰ *Serbske Lětopisi* 1826, 7. k. 179–182. – Magarašević, Branko: *Georgije Magarašević* (1793–1830.). Heidelberg 1933. 97.

³¹ *Iris* 1827, Nr. 92–93.

³² PÓTH, ISTVÁN: *Jovan Pačić's „Liedersammlung”*. *Studia Slavica* 1960, 145–167.

³³ *Iris* 1828, Nr. 72. – Eugen Wesely verseit a bécsi Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst is szívesen közölte: 1826, 612. és a köv. lapok.

az *Iris* szláv anyaga, hiszen ezt az ügyet a szélesebb körben ismert bécsi és németországi lapok jobban és eredményesebben szolgálták. A pest-budai német polgár ízlése és nemzetiségi alapállása tükröződik a magyar és a szláv költemények gyakori fordításaiban, a recenziókban s olykor még a hirdetésekben is. A kultúráközvetítés a pest-budai németiség alapvető magatartásformája. Ő képviseli a két városban a polgári elemet, a higgadt, a szenvedélyektől mentes, tárgyilagosan gondolkodó, kissé kívülről szemlélődő kispolgárt. Szeme belekáprázik ugyan a Pest megyei nemesség pompájába, talán titokban irigyli előkelőségét, gesztusait, hevét, lendületét. Divatban, öltözködésben olykor utánozza, végeredményben azonban megmarad saját keretei között. A távlatok romantikája helyett a mindennapok egyszerűségét s az ünnepnapok tisztaságát kedveli. A zengő szónoklatok, a viharos tettek helyett az aprómunka a kenyeré. Valószínűleg büszkén gondol a reformmozgalom eredményeire, gyermekei magyarul tanulnak, de saját életformáját sosem adja föl. Feladatának érzi, hogy a magyar kultúrát külföldre, a német-osztrák művelődés termékeit a magyarság számára közvetítse. Mintegy kiegyenlítő szerepet szeretne játszani a bécsi kormányzat és a magyarság között. Polgár voltára büszke, bár a nemesi életmód elkápráztatja, némely külsőségben maga is szívesen idomulna a magyar nemeshez. Rummy Károly György sok pest-budai polgár nevében fejti ki a kereskedő-nemzet jelentőségét: „Egy kereskedő nemzetnek állandó az összeköttetése a külföldi országokkal, könnyen értesül az új felfedezésekről, értesül, hogy hasznát megőrzi-e, a műveltebb nemzetektől művészetet és tudományt tanul, s ezáltal felvilágosultabb lesz.” A továbbiakban Rummy kifejti, hogy a kereskedelem már csak azért is áldásos, mert feltételezi az országok között a békés állapotot. S a cikk végén az alábbi következtetést vonja le: „Ennek következtében a kereskedő nemzeteknél egyházi türelem keletkezik (...) és a túlhajtott, az idegen népeket megvető nacionalizmus távol marad, s a patriotizmus a kozmopolitizmussal olvad össze.”³⁴ Ez a szemlélet lényegileg különbözött a magyar nemesi reformmozgalom célkitűzéseitől, de a szlovákok, a szerbek, a horvátok és a románok elképzeléseitől is. A pest-budai polgár e gondolatban látta léte igazolását. Nem számított németnek vagy osztráknak, de a magyar haza állampolgárának, akinek történetesen német az anyanyelve. Ebből a kétkíségből következett ellentmondásos helyzete: a kormányzat szemében magyar, a magyarság szemében német. Az 1830-as évektől Bajza József és Toldy Ferenc harcot kezdeményeznek a magyarországi német irodalom ellen, Buda és Pest magyarosodása a reformkor alapvető feladatává válik. Polgárunk két tűz közé kerül. A patriotizmus és a kozmopolitizmus egyéfonódottságát vallotta; elfogadta és ismerni-ismertetni igyekezett a magyarság kultúráját, de nem akart, nem tudott elszakadni az anyanyelvi kultúrától sem. Éppen ezért fogadta el s igyekezett megismertetni a szlovák és a szerb törekvéseket is. Az általunk is említett lapokat megnyitotta az országban élő valamennyi irodalom előtt. A kultúráközvetítés elvi jelentőségű, ebben találta meg helyét, feladatát, célját. A további években fokozódik a németiség differenciálódása, egy része a magyarsághoz való asszimiláció útját választotta, s csak kisebb része őrzi meg öntudatos németiségét.

Kultúráközvetítésének esztétikai vetületeit is föléljük az idézett lapokban. Goethe képviselte – mint ismeretes – a legnagyobb tekintélyt, a német klasszicizmus irodalma, műveltsége meghatározó jelentőségű. A német klasszicizmus esztétikusai hatottak ízlésére, alakították művészetelképzelését. Ez a németországi tanulmányutaknak is az eredménye, hiszen a XVIII. század végén, a XIX. század elején Jéna egyetemi életére Goethe védnöksége nyomja rá bélyegét, Göttinga pedig az angol közgazdaság és racionalizmus szemléletét sugározta. A pesti egyetemen Schedius Lajos volt az esztétika professzora, akinek szalonjában magasröptű eszmecserékre, irodalmi ízlést formáló társalgásokra is sor került, s e beszélgetések minden bizonnyal továbbgyűrűztek a szűk társasági életben. Schedius esztétikai felfogása a német klasszicizmus és klasszikus filozófia elképzeléseit követi. Az ellentétes erők „összhang”-ja volt elméletének vezérelve, s e harmónia-igényre építette föl rendszerét. Részben követője, részben a göttingai klasszika-filológia tanítványa a sokoldalú Rummy, aki ismeretterjesztő dolgozataiban fejtegeti a klasszicizmus szépségideálját. A szónoki beszéd helyét keresi a poétikában,³⁵ Horatius, Boileau és Shakespeare műveinek általa felfogott tanulásaiból fejtegeti a tragédia mibenlétét.³⁶ Jelentősnek

³⁴ *Iris* 1828, Nr. 75. – E gondolatot az 1830-as években a *Pesther Handelszeitung* többször leírta.

³⁵ *Pannonia* 1819, Nr. 25.

³⁶ *Uo.* Nr. 54.

véljük az *Esztétikai értekezés a Grácia igazi fogalmáról*, c. tanulmányát.³⁷ „Grazie ist nicht mit Reiz, oder reizender, anziehender Schönheit (charme, ingerlő szépség) zu verwechseln, was besonders die Franzosen thun, die oft Grazie mit Schönheit überhaupt für gleichbedeutend nehmen, in welchem Irrthum selbst der sonst feine Kenner der Schönen, Winckelmann, verfiel. Grazie muss auch nicht mit der Anmuth und Lieblichkeit verwechselt werden.” (A grácia nem cserélendő össze a bájjal avagy a bájós, az ’ingerlő’ szépséggel, ezt különösen a franciák teszik, akik a gráciát gyakran a szépséggel tartják azonos jelentésűnek, s ebbe a hibába a szépségnek egyébként oly finom ismerője, mint Winckelmann is beleesett. De a gráciát a kellemmel és a kedvességgel sem szabad összecserélni.) A grácia – Romy szerint – azokban a művekben, művészetekben érezhető a leginkább, „welche die bestimmte Form mit dem natürlichen Ausdruck verbinden kann, und diess können die Malerey und Plastik” (amelyek a meghatározott formát a legtermészetesebb kifejezéssel kötik össze, s ezek: a festészet és a szobrászat). Érdekes, ahogy Romy a franciák egy korszakának (a rokokónak) szépség-ideálját elveti. Cikke más részében a reneszánsz festészet és az ókori görög szobrászat példájával érvel a (neo)klasszicista művészetfelfogás mellett. Goethe erőteljesen képzőművészeti érdeklődése Magyarországon Kazinczyknak a festészet iránti érzékenységében folytatódott, s ez az érzékenység Kazinczy esztétikai elveit is formálta. 1805-ben Hild János részletes programot dolgoz ki Pest város rendezésére. 1808–1812 között főlépül Pesten a Német Színház, a kor neves szobrászai polgárházak díszítésében vállalnak szerepet (Huber, Uhr, Dunaiszky), mindez hozzájárul az olvasók képzőművészeti igényességének fölélesztéséhez.³⁸ E sorban Romy ismeretterjesztő munkássága fontos adalék. E cikkei olyan képzőművészeti alkotásokra hívják föl a figyelmet, amelyek nemigen szerepeltek a magyar példatárakban (Raffaello, Correggio), legföljebb Kazinczyéiban. A festményekről esztétikai értékelést ad, ezáltal a képzőművészeti gondolat terjedését segíti. A magyar költészetből Kis János, Virág Benedek s mindenekelőtt Kazinczy a sűrűn idézett példa.

A pest-budai németiség kulturális érdeklődése ugyanacsak tükrözi azt az állapotot, melyet dolgozatunk fölvezet. Polgári elemként, a maga szerény, óvatos módján a polgárosodást segítette elő, s ezzel önkéntelen társa lett a társadalmi átalakulásért küzdő magyar liberális reformnemességnek, melyhez fokozatosan (s hangsúlyoznunk kell: *önként*) közeledett. Elemzett lapjaink vizsgálata is erre a végeredményre vezetett.

Két francia forradalmi dal magyar fordítása 1831-ből

MÉSZÁROS ISTVÁN

Érdekes pszichológiai-szociológiai vizsgálat tárgya lehetne: ki hogyan reagál egy-egy jelentős politikai-társadalmi esemény hírére? Ezt nyilvánvalóan – ma is, a múltban is – osztályhelyzete éppen úgy meghatározza, mint egyéni alkata, vérmérséklete, érdekei, pillanatnyi körülményei.

Edvi Illés Pál, a reformkori magyar művelődéstörténet egyik érdekes alakja, számos értékes pedagógiai mű írója,¹ „Febr. 1831.” dátumjelzéssel levelet írt Széchenyi Istvánnak, s ehhez mellékelte

³⁷ Uo. Nr. 41–42. Eredetileg Romy göttingai tanulóévei alatt latin nyelven készült dolgozat, s mint ilyen, kapcsolatban van a német neohumanizmus Winckelmann-kritikájával. Pl. Karl Philipp Moritz minden elismerése mellett elhatárolja magát Winckelmann görögség-szemléletétől: „Winckelmanns Beschreibung des Apollo in Belvedere scheint mir für ihren Gegenstand viel zu zusammengesetzt und gekünstelt. – Der Genius der Kunst war neben ihm eingeschlummert, da er sie niederschrieb, und er dachte gewiss mehr an die Schönheit seiner Worte, als an die wirkliche Schönheit des hohen Götterideals, das er beschrieb.” Idézi: SZONDI, PETER: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Frankfurt am Main, 1974, Bd. I, 87.

³⁸ ZÁDOR ANNA (szerk.): *A magyarországi művészet története II. Magyar Művészet 1800–1945*. Bp., 1964, 12–22., 23–26., 62–63.

¹ Méltatása újabban: Pedagógiai Lexikon. Főszerk. Nagy Sándor. I. kötet. Bp., 1976, 303.

négy korabeli népszerű „tömegdal” általa készített magyar fordítását. Ezek között vannak „ángol nemzeti kedvenc dalok”: a *God save the King* és a *Rule Britannia*, valamint két francia forradalmi dal: a *Marseillaise* és a *La Parisienne*. Kétségtelen, hogy Edvi Illés Pál, aki ekkor a Pápa melletti Vanyola evangélikus papja volt, ezekkel a fordításokkal reagált az 1830-i párizsi júliusi forradalom hírére.²

A kísérőlevél szövege:

„Méltóságos királi kamarás és Gróf ur, Kegyes Jóakaró uram!

Végrül megnevezett, noha személyesen ismételten, bátorkodom járulni Nagyságod Eleibe, és hirdetni Nagyságodnak azt az elragadtatással határos mély tiszteletét, mellyel Nagyságod Hazafiui Erdemei eránt mi Pápa-vidékiek is viseltetünk. Különösen a’ magam részéről rég óhajtoztam arról bizonyoságot tenni Nagyságodnak, mely tiszteletemnek csekély zálogául mostan ide zárva megküldöm Nagyságodnak, nyomtatás alá szánt apró dolgozataimat, – oly reménnyel hízkelkedvén magamnak, hogy azokat (mint talán részint Nagyságod előtt ujságokat is) figyelmére méltatandja Nagyságod. A dolgozatok pedig ime e következők:

1. A’ magyar Tíz Parantsolat. Ezt éppen akkor tájban irtam, midőn Nagyságod ama *Classicus* könyvünkben a Hítelen dolgozni méltóztatott. Még 1829-ben küldöttem a’ Tudományos Gyűjteménybe, meg is fordult a’ Censurán, de vissza-igazítottott.

2. Két híres ángol dal textussal és fordítással.

3. A’ Marseille-i hymnus textussal és fordítással.

4. A’ leg ujabb francia lázadás alkalmával készült francia dalt magyar fordítással.

Mind a’ mellyeket, mivel magyar folyó-írásban kinyomtatva látnom alig lehet: kéziratban kivántam közölni Nagyságoddal. Nagy fogna lenni örömem, ha Nagyságod tetszését nyerhetnék. . .”

Edvi Illés Pál „dolgozatai” közül a két francia forradalmi dal magyar fordítását adjuk közre. Eléljük hangulatkeltő bevezetést is írt a fordító, nyilván így képzelte el közlésüket.

*

A Marseille-i Hymnus (L’hymne Marseillaise)

Jegyzék: E’Hymnusnak minde szerzője mind muzsikára vevője Rouget de Lisle, a’ francia hadi seregnek Genie-karjánál kapitány. Irtá pedig Strassburgban, Aprilis vége felé, 1792., a háborúki hirdetést megelőző éjszakán. Ő e’ munkájának illy czimet adott: „*a’ Rajnai hadi sereg csata-éneke*”. Kalmár utasok, kik éppen azon idő tájban a’ Beaucaire-i nagyvásárra [mentek], felkapván e’ dalt, elterjesztették Francia Ország déli tartományaiiban. A Marseilleiek is aztán, kiknek bőszült csapatja ekkor indult útnak Páris felé, a’ fő városban a’ Rouget de Lisle csata-énekeének zöngése közt érkeztek meg. Énekeltek azt őtánnok minden Játékszinen; és a’ Rajnai Ármádának csataéneket *Marseillei Hymnusnak* így bérálták el. – 1830. az ujabb lázadás alkalmával az Orleansi Herczeg (a’ mostani Francia királ) Rouget de Lislenek e’ munkájáért tizenöt száz frankot rendelt jutalomdíjúl esztendőnként.

[Ez után a dal francia szövege következik, majd] Ugyan ez Magyarul, hasonló vers-mértékre:

Jer, fiai a’ hazának!
A’ dicső nap elérkezett,
’S ellenünk a’ tiránságnak
Vérzászlója emelkedett.
Halljátok e’, miként bőgnek
Vad katonák mezeinkben?
Fiainkat ölünkben
S pajtásinkat fojtni jőnek.
Fegyverre Polgárok! rendelkezetek,
Induljatok; rut vért nyeljen földetek.

²Edvi Illés Pál e küldeménye a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Széchenyi-gyűjteményében van, jelzete: K 203/158–162. Ld. KÖRMENDY Kinga: *A Széchenyi-gyűjtemény*. Bp., 1976, 126.

Mi kell e' csorda scláv-népnek,
'S összeesküdt sok királnak?
E gyalázó békók kiknek,
Mellyeket rég kalapálnak?
Frankok nektek! oh melly csufság!
Mint lehet boszontástokra!
Im' megint számatokra
Készül a' hajdani rabság.

Fegyverre Polgárok 's a' t.

Mit? hát külső hatalmasság
Szabna törvényt tüzhelyinken?
Mit? hát bérelt katonaság
Gázlódnék büszke hősinen?
Nagy Isten! . . . hull arczáinknak
Könyve, ha majd lánczra tesznek,
'S undok despoták lesznek
Uraikká sorsainknak.

Fegyverre, polgárok 's a' t.

Rettegjetek, tiránnok 's ti
Kik mocskitjátok párt'tokat;
'S kiknek gyilkos javallati
Végre elkapják díjjokat.
Kardos minden ellenetek,
'S ha sergünk hős ifjakat veszt,
Frank-föld ujjakat természet,
Kik vivni készek veletek.

Fegyverre, Polgárok 's a' t.

Frankok, nagy lelkük, bár zug had!
Vágtok vagy sem, kiméltétek
E gyászos vágni valókat,
Kik kénytelen bántnak titek'.
De kik vérszomju despoták,
De a' Bouillé' büntársait
'S mind e' tigris fajait,
kik anyjok keblét szaggatják. . .

Fegyverre Polgárok 's a' t.

Honszeretet, te szentelt hév,
Boszunkban most te támaszolj!
Szabadság, oh te kedves név,
Védőiddel magad harczolj.
Zászlóinkhoz fusson nekünk
A' diadal szép hangodra,
'S ellenid haldokolva
Lássák győzted' s dicsőségünk'.

Fegyverre, Polgárok 's a' t.

*

La Parisienne par Casimir Delavigne, Aprés le 30. Juillet 1830. [Itt is előbb a dal francia szövege olvasható – a kezdő sorok: Peuple francais, peuple de braves / La liberté roure ses bras. . . . – majd ugyanez] Magyarul hasonló vers-mértékben:

Francia nemzet, derék nemzet!
Szabadság újra nyit keblet.
Ők ugymond: legyetek szolgák!
Mi mondtuk: legyünk katonák!
 'S Paris tüstént eszmélt arra
 A' dicsőség-riadalra:
 „Kiki felkeljen
 Ágyuk ellen,
 Előre keresztül tüzen, fegyveren
 Fussunk diadalra!”

Szorítkozzunk, tartsuk egymást!
Menjünk! Páris városából
Kiki honjának áldozást
Tegyen polgár-tarsolyából.
 Oh örök emlék' nappala!
 Egy csak Páris' riadala:
 „Kiki felkeljen 's a' t.

Kartátsok ránk 'jába hullnak;
Uj Harczos születik nálok.
Ládd, a' golyók alól bujnak
Husz évi vén Generálok.
 Oh örök emlék' nappala 's a' t.

E' maszszákon átrontásra
A' mi kalauzunkká³ lett:
A' két Világ szabadsága
'S a' fejr haju Lafayette.
 Oh örök emlék' nappala 's a' t.

Meg' viszszajött a' hármas szín,
'S colonnánk Ég homályán át
Ragyogtatja büszkélkedvén
A' szabadság szivárványát.
 Oh örök emlék' nappala s a t.

Orleánsi hármas szines
Zászló fija! ki azt vitte:
Véred azzal volt még vegyes,
Mellyet mi is ontánk érte.
 Mint fakadsz boldog napinkban arra
 A' dicsőség-riadalra!
 Kiki felkeljen s a t.

Dobosok! társunk temetvén
Gyász czimét lobogtassátok;
'S győztes bárkáját könyvezvén
Borostyánnal megrakjátok.

³A kéziratban: *kaulauzunkká*

Oh gyász 's dicsőség' temploma,
Pantheon! Vedd őket magadba.
Tőlök bucsuzunk;
Födjük⁴ el arczunk;
Éljen lelketek, kiket siratunk,
Martirok diadalra!

*

Ismeretes, hogy a *Marseillaise* már a XVIII. század folyamán megszólalt magyar nyelven; arról viszont nem tudunk, hogy a másik három dal szövegét valaki korábban lefordította volna. Újabb adatok előkerüléséig ezért alighanem Edvi Illés Pál „dolgozatait” kell e három népszerű tömegdal – köztük az 1830-as párizsi júliusi forradalomban született *La Parisienne* – első magyar fordításának tartanunk. Tagadhatatlan, hogy e fordításoknak nincs irodalmi értékük, a fordítás tényét azonban érdemes regisztrálnunk.

Az azután már a sors iróniája és a reformkori magyar társadalmi fejlődés paradoxona, hogy „Edvi Nemes Illés Pál” – ahogy kísérőlevelét aláírta – a brit világbirodalmi eszmét propagáló *God save the Kinget* és *Rule Britanniat* éppen úgy Habsburg-ellenes lelkesítő hatásúnak gondolta, akárcsak a két francia forradalmi dalt; s hogy a vanyolai evangélikus pap a *Marseillaise*-t és a *La Parisienne*-t – a feudalizmus roskadozó épületére, a nemesség bástyáira rohamozó s azokat leromboló néptömegek forradalmi dalait – éppen *gróf* Széchenyi Istvánnak küldte meg.

Hodinka Antal, a modern magyar szlavisztika egyik úttörője (1864–1946)

SZIKLAY LÁSZLÓ

„Slavica non leguntur”: kezdetben pusztá ténymegállapításként, később keserű szemrehányásként emlegették ezt azzal a korszakkal kapcsolatban, amikor magyarok és szomszédaiak – sajnos, a tudomány területén is – ellenszenvvel néztek egymással farkasszemet. Több helyen is megemlékeztünk róla, hogy ez így csak részben volt igaz. A *szélesebb* és a *tudományos* közvélemény egyaránt eléggé el nem ítéhető rövidlátással, sznobsággal valóban nem törődött a közvetlen szomszédságunkban élő szláv (és nem szláv) népekkel, – hogy Perényi József szavát idézzük – történéseink (és filológusaink) *provincializmusa* a magyar jelenségeken kívül legfeljebb a német múltat vette figyelembe. Ma, amikor a történet- s az irodalomtudományban egyaránt a komparatiztikának kezdeti, külsődleges (hatáskutató, kontaktológiai) módszereit is leküzdve a kelet-európai régió (zóna) *tipológiai* összehasonlítására, sőt szintézisére törekszünk, amikor egy Arató Endre, egy Niederhauser Emil, egy Kovács Endre a történettudomány síkján komoly eredményeket ért el ebből a szempontból – részben a közelmúlt nagy történelmi fejlődése következtében – e provincializmusnak csaknem teljes felszámolásáról beszélhetünk. Hasonló törekvéseknek, elvi megfontolásoknak, célkitűzéseknek lehetünk a tanúi a filológiában: a nyelv- és irodalomtudományban is. 1962, a Budapesten lezajlott Összehasonlító Irodalomtörténeti Konferencia óta irodalomtörténészeinknek az A. I. C.-ben elhangzott egész sor előadása, e tárgykörben kiadott publikációi tanúskodnak róla, hogy Kelet-Európa számos jelensége kezdi méltó helyét elfoglalni tudományos köztudatunkban.

De nagyon igazságtalanok lennénk, ha azt mondanók, hogy marxista történetírásunknak és filológiánknak ez a látókörtágulása egyáltalán nem támaszkodik egyetlen előd szorgos munkájára sem.

⁴ A kéziratban: *Födjük*

Már többször is szoltunk mi magunk is arról, hogy a magyar tudománynak mindig volt egy-egy *magányosa*, aki – nemegyszer környezete meg nem értésével dacolva – foglalkozott a velünk szomszédos szlávok történelmével, kultúrájával, irodalmával és nyelvi problémáival. S ha e nagy, főleg a XIX–XX. század fordulóján élt elődök kutatási módszere – érthető okokból – ma már többé-kevésbé elavultnak tekinthető is, eredményeiket nem lehet, nem szabad elhanyagolnunk.

Arról is sok szó esett már, hogy annak a korszaknak, amelyről e szerény cikkben szó lesz, a *pozitívizmusénak*, igen nagy feladata volt a magyar történettudományban és filológiában. Ekkor kellett összeállítani azokat a *kézikönyveket* (lexikonokat, történeti, irodalom- és nyelvtörténeti összefoglalásokat stb.), amelyek a további kutatások alapjai voltak és bizonyos mértékig ma is azok. Sajnos a „Slavica non leguntur”-nak részben mégiscsak igaz tényleg a legtöbb, a pozitívista korszakban összeállított *kézikönyvünkben* kétféle torzulást idézett elő: vagy „magyar”-nak minősített mindent, ami a történeti Magyarországon, illetőleg úgynevezett „társország”-aiban keletkezett (Szinyei József), vagy idegen tudósok összeállításaira (tehát ezzel együtt felfogására és szempontjaira) támaszkodott (mint pl. Asbóth Oszkár a Heinrich Gusztáv-féle *Egyetemes Irodalomtörténet* szláv kötetében). Hogy sok *kézikönyvünk*ből szomszédaink, így elsősorban a szlávok egyszerűen kimaradtak, arról már nem is beszélünk.

Mindezt röviden azért bocsátottuk előre, hogy annál jobban ki tudjuk emelni annak a jelentőségét, akiről e szerény cikkben szólni akarunk.

Hodinka Antal, a kárpátaljai ukrán (az irodalomban más helyeken: rutén, ruszin, kárpát-ország) nép, a ladoméri görög katolikus esperes fiát (1864–1946) már származása is arra predisztinálta, hogy a korában divatos, beszűkülten provinciális szemlélettel szembeszállva a szomszédunkban, illetőleg az akkor velünk egy államban élő szláv népekkel foglalkozzék. Mindenekelőtt saját népének, a kárpátaljai ukránoknak (ruténoknak) a történetét akarta megírni. Egyik tanulmánya tanúskodik róla, hogy nem a többi itt élő nép múltjától elszigetelten; már Pécssett írt tanulmányából (1937) kitűnik: tudatában volt annak, hogy II. Rákóczi Ferenc „gens fidelissimá”-nak nevezte a ruténokat. Nagy, máig is nélkülözhetetlen műveket alkotott erről a témáról. 53 ív terjedelmű, legnagyobb munkája, *A munkácsi görög katolikus püspökség története* (1909) is erről szól, s ezt *A munkácsi görög katolikus püspökség okmánytára* (1911) című dokumentum-publikációja egészíti ki. Aki – akár magyar, akár szovjet részről – hozzá akar nyúlni a kárpát-ukránoknak főleg régebbi történetéhez, annak ez a két imponáns kötet alapvető forrásmunkája még akkor is, ha ma már korlátait is látjuk. Hodinka származása és neveltetése (kezdetben teológiát végzett Ungvárott és Budapesten) természetesen egyoldalúan az egyházi szempontot érvényesítette a többi rovására. De nagyon is mai szemléletünket vetítenők vissza a múltba, s nem tudnók Hodinka Antal, a tudóst igazi környezetébe elhelyezni, ha ezért szemrehányással illetnők. Hiszen végeredményképpen – említett eredendő beállítottsága mellett – a ruténokról alkotott két nagy művének a forrásanyaga is meghatározta az egyházi jelleg kidomborodását. Ugyanakkor mai szemmel nézve is becsületére válik Hodinkának, hogy forrásanyagát mintaszerűen dolgozza fel, az egyházi problematikán kívül egyéb szempontból is a valóságnak teljesen megfelelő, hű képet akar adni. Több méltatója, így elsősorban Perényi József kiemeli, milyen jó érzéke volt a település-, a gazdaság- és a társadalomtörténeti kérdésekhez is. A munkácsi püspökség történetét feldolgozó műveinek lezárása után ehhez a problematikához nyúlt. Egyébként is páratlan hagyományokban ilyen irányú kutatásaiból egy újabb nagy – teljesen modern szemléletű – monográfia körvonalai rajzolódhatnak ki. Sajnos, ezt a monográfiát – amely mind a mai napig hiányzik a szakirodalomból – nem sikerült tető alá hoznia. Mindössze egy rövidebb értekezést írt erről a tárgykőről *A kárpátaljai rutének lakóhelye, gazdaságuk és múltjuk* (1923) címen, amelyből azonban jól kirajzolódik a tervezett nagy mű koncepciója. Miért nem írta meg?

Erre a kérdésre azzal is válaszolhatunk, hogy Hodinka Antal tudományos munkássága nem állt meg a kárpátaljai ukrán tematikánál. Arra, hogy érdeklődési körét más szláv népekre is kiterjessze, már a korra jellemző felfogás is készítette, amely mind a történettudomány, mind pedig a filológia területén a szlávok kérdéskomplexumát egy egységes problémának tekintette. Már első – még teológus korában írt s Perényi József szerint inkább apologetikus, mint történelmi jellegű – dolgozata a bogumil eretnekmozgalmakról (1887) érdeklődését a Balkánon élő szlávok felé fordította, s ez a tájékozódási iránya csaknem élete végéig megmaradt. Imponáló nyelvtudását, amely nemcsak az ukránra és az oroszra, hanem az óegyházi szlávra és a szerb-horvátokra, valamint a latinra és a németre is kiterjedt, már itthon is felhasználta, amikor 1888-ban a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárában megkezdte a szláv

nyelvű kéziratok rendezését. E poliglott képessége még inkább érvényesült, amikor 1889-ben a bécsi Institut für Österreichische Geschichtsforschungba kapott ösztöndíjat. Bécsi tartózkodásának tudományos fejlődése szempontjából óriási volt a jelentősége: tudását nemcsak a történetírás segédtudományaiiban, hanem a szláv filológiában is tökéletesítette; Vatroslav Jagić tanítványa volt, tehát abba az „iskolába” járt, amelybe nemzedékének csaknem minden szlavistája a Monarchia egész területéről. Bár erről egyetlen életrajzírója sem emlékezik meg, mi mégis meg merjük kockáztatni azt a feltevést, hogy a délszlávok iránt tanúsított érdeklődésének felfokozódását Jagić ösztönzésének is köszönhetette; azt mindenestre, hogy ettől az időponttól kezdve a sok egyéb szempont mellett a filológiáét is érvényesítette műveiben. Ez már *A szerb történet forrásai és első kora* (1891) című doktori értekezésén is meglátszik, amelyet – Perényi József szerint – „erős külső és belső forráskritika, alapos filológiai felkészültség” jellemez. Ez még inkább elmondható azokról a műveiről, amelyeket az után alkotott, hogy a híres szlavista történésszel, Thallóczy Lajossal, a közös pénzügyminisztérium (az egykori udvari kamara) levéltárának igazgatójával megismerkedett. Mint a császári és királyi hitbizományi könyvtár őr, nagynevű mesterével együttműködve s még némileg az ő irányításával állította össze a törökellenes harcok szláv vonatkozásai szempontjából oly fontos *A horvát véghelyek levéltára* című kiadványt, amelyhez ő írt előszót, de amelynek – sajnos – csak az I. (az 1490–1527 közötti anyagot tartalmazó) kötete jelent meg Budapesten, 1903-ban. A másik két (II.–III.) kötetre való anyag kéziratban maradt. De ezen kívül is vég nélkül sorolhatók délszláv tematikájú tanulmányait: a bosnyák-djakovári püspökségről, a szerb fejedelemségek állapotáról és viszonyáról Magyarországhoz és Bizánchoz a XII. század közepén és í. t.

Ukrán és délszláv tanulmányai, dokumentumközlései és számos, egy rövid megemlékezésben felsorolhatatlanul sok egyéb tárgyú tanulmánya (mint pl. akadémiai székfoglalója: *A tokaji görög kereskedő társulat kiváltságának ügye 1725–1777 – 1912 –*; *Adalékok az ungvári vár és tartománya Ungvár város történetéhez – 1918 –*; *Adalékok Pécs város történetéhez 1686–1701 – 1942 –* stb., stb.) mellett még három nagy munkájáról, illetőleg kezdeményezéséről kell megemlékeznünk.

Az első: *Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai* (1916). Máiig felbecsülhetetlen az a kitartás és szorgalom, amellyel Hodinka Antal ezt a magyar történetírás szempontjából is jelentős anyagot felkutatta és szép, lendületes stílusban magyarra fordította. Mint többi kiadványát, kellő kritikával a mai nemzedék igen nagy haszonnal forgathatja ezt is. A „kellő kritikával” megjegyzést is csak azért illesztettük az előző mondatba, mert Perényi József szerint: „Ma, amikor ezeknek az évkönyveknek a keletkezési története már részleteiben is tisztázott, ismerjük forrásaikat, szükségesnek mutatkozik a magyar vonatkozású részek keletkezési történetének külön feldolgozása is, hogy azokat teljes értékű forrásként használhassuk. A yers szövegek ugyanis forráskritikai értékelés nélkül félreértésre adhatnak okot.” Modern russzista történészeknek kínálkozó nemes feladat. Egyszeremind rámutat arra is, hogy éppen a forráskritika szempontjából milyen nagyot fejlődött a magyar történettudomány.

Hodinka Antal imponálón nagy látókörére, széles skálájú érdeklődésére vall, hogy egy éves római ösztöndíjas tartózkodását nemcsak az ottani szláv, illetőleg görög katolikus, az „unió”-val kapcsolatos vonatkozások összegyűjtésére használta fel, hanem 1917-ben kiadta *A római levéltárak és könyvtárak ismertetése* című munkáját, s ez az odautazó, illetőleg ott kutatni akaró magyar történészeknek és filológusoknak ma is nélkülözhetetlen segédkönyve. Ismerete nélkül számosan fölöslegesen – és Hodinka Antal nagy levéltári gyakorlata nélkül – nála sokkal, de sokkal eredménytelenebbül töltik el az idejüket.

Egyik legfontosabb általános szlavisztikai műve, amelynek ismerete mindnyájunk számára elengedhetetlenül szükséges volna, sajnos sohasem jelent meg. Kéziratban fennmaradt hagyatékának egyik legértékesebb darabja *A magyarországi cirill betűs nyomtatás történetéről* szól. Nem tudta egészen befejezni, de egy-két kisebb cikke, kéziratok másolatai arról tanúszkodnak, hogy ennek a fontos kérdésnek számos vetülete éveken át foglalkoztatta.

A nyolcvanadik születésnapját éppen a második világháború legnehezebb napjaiban megélt nagy tudós rendkívül nagy terjedelmű írásos hagyatékát – nagyrészt a kárpátaljai ukránokra vonatkozó anyagot (még népdalaikat is!) és számos más szláv dokumentumot – maga próbálta rendezni. Erre már nem volt ideje, mert közben meghalt. Perényi József, a magyar Kelet-Európa-kutatás kiváló művelője fejezte be helyette ezt a munkát, amelyet – összesen 25 tételben – a család kívánságára a Magyar Tudományos Akadémia kézirtárában helyezett letétbe.

Talán ebben a rövid cikkben is sikerült érzékeltetnünk, hogy egy óriási erudícióval rendelkező, széles látókörű tudósról számoltunk be, akinek megjelent munkáit és írásban maradt hagyatékát nemcsak a mai magyar történésznemzedék, hanem filológusaink, irodalomtörténészeink is nagy haszonnal forgathatják. De ugyanakkor, amikor ezt megállapítjuk, azonnal felmerül bennünk az a kérdés is: miért maradt annyi munkája befejezetlenül? Miért nem írta meg végül is a kárpátaljai ukránok (a rutének) teljes történetét? Miért nem jelent meg a horvát véghelyek okmánytárának két utolsó kötete? Miért nem fejezte be a magyarországi cirill betűs nyomtatás történetéről szóló művét? Miért maradt a tollában – amire pedig oly’ szorgalommal s szeretettel készült, s amire a magyar tudománynak akkor is és még most is nagy szüksége volna – a lengyelek s a csehek magyar nyelvű története?

Folytathatók a kérdéseket. Pontos megválaszolásukra nem vállalkozhatunk, legfeljebb azt mondhatjuk el, amit – élete eseményeinek ismeretében – csak sejtünk. A Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárának őre, majd bécsi és római ösztöndíjas, „scriptor” a császári és királyi hitbizományi könyvtárnál, 1905-ben a budapesti bölcsészkaron a *Magyar és szláv érintkezések története 1526-ig* című tárgykor magántanára, melyen belül: Horvátország és Dalmácia, Szerbia és Bulgária, az orosz–magyar érintkezések történetét; Galícia és Lodomeria Magyarországhoz fűződő viszonyát, a magyar–lengyel és magyar–cseh kapcsolatok problémáját, valamint a keleti egyház magyarországi történetét kívánta előadni. 1906-ban a pozsonyi jogakadémián a *magyar művelődéstörténet*, 1914-ben a pozsonyi egyetemen a *magyar történet* professzora lett, 1923-ban nyugdíjba vonulásáig pedig a pécsi egyetem bölcsészeti karán az *egyetemes történeti* tanszéket vezette. Itt közben két tanéven keresztül a kar dékánja, egy tanévben pedig az egész egyetem rektora volt. Igaz, elismerésben sem volt hiánya: aránylag korán lett egyetemi magántanár, a Magyar Tudományos Akadémiának levelező, majd rendes tagja, magas kitüntetésben is részesült.

E mögött a változatos életpálya s annak számos dekóruma mögött mégis ott érezzük a kor magyarországi szlavistája életének – állandó, fáradhatatlan munkálkodása mellett is – egyik tragikus vonását: a *kényszerű sokodalás*, a soha megnyugodni, soha egyetlenegy témánál maradni nem tudás tragikumát. Mi mindent alkothatott volna még Hodinka Antal a kárpátukrán és a balkáni szláv történetírás és filológia terén, ha környezete egyértelműbb, nyugodtabb külső körülményeket, a „slavica” iránt tanúsított nagyobb megértést biztosított volna a számára!

Antonio Gramsci Pirandello-kritikája

SÁRKÓZY PÉTER

A mai napig tartja érvényét az az Európa-szerte elterjedt vélekedés, melyet Németh László 1927-ben írt tanulmányában így fogalmazott meg: „a pirandellói dráma a pirandellói filozófiát sugalló helyzetekért van”¹, melynek következtében a darabok aligha többek „szellemi görögtűznél”. Ugyanakkor Luigi Pirandello mindegyik kritikusa elismeri, hogy művészete a XX. századi európai dráma-irodalom sajátos, egyik legérdekesebb jelenségét képezi, és hatása is jelentősnek mondható, hiszen Ionesco, Beckett, Anouilh vagy akár Brecht darabjainak nem egy „pszichológiai fogása”, színpadtechnikai megoldása bizonyos mértékben Pirandello kezdeményezéseire vezethető vissza. A mai Pirandello-kritika számára épp ezért a legnagyobb problémát az az ellentmondás jelenti, hogy míg Pirandello színműveinek pszichológiai-logikai játékeit már meghaladta az idő és a tudományok fejlődése, addig az is vitathatatlannak látszik, hogy ezek a szerep-álc darabok elsőként figyelmeztettek a XX. század első negyedében egyre jobban kibontakozó emberi elidegenedés tényére, a látszat uralmának elhatalmasodására, s így semmiképp sem tekinthetők – mint Németh László mondta – „egy furfangos öregember kedves zsákbamacskáinak”, hanem éppenséggel a modern életérzés egyik első, tragikus kifejezései lesznek. Hasonlóképp az is kétségtelen, hogy Pirandello színpadi elidegenítő effektusai, dramaturgiai, a nézőteret játéktérre feloldó szcenikai megoldásai komoly hatással voltak a XX. századi modern színházművészet további fejlődésére és alakulására.

¹ NÉMETH LÁSZLÓ: *Pirandello színpada*. Budapest, 1927.

Pirandello irodalomtörténeti jelentőségének és a XX. századi olasz és európai kultúrában betöltött szerepének megállapításában nagy segítséget jelenthetnek Antonio Gramsci kritikai észrevételei, melyek ugyanakkor egy új, marxista kritikai magatartás kiformalódását készítették elő Olaszországban a második világháborút, azaz Gramsci *Börtönfüzetei*² megjelenését követően.

Magyarországon nem eléggé ismert még az olasz marxista gondolkodó, az OKP marxista-leninista stratégiája kidolgozójának és nagy mártírjának irodalomkritikusi tevékenysége, pedig a felszabadulás után megjelent, tíz kötetre terjedő jegyzeteinek nagy hányada foglalkozik a kultúra és az irodalom kérdéseivel. Az *Irodalom és nemzeti élet* c. válogatás négyszáz oldalas anyaga nagy mértékben hozzájárult Olaszországban az új irodalomelméleti álláspontok és új kritikai magatartásformák kialakulásához. Az is kevésbé ismert, hogy Gramsci 1915 és 1920 között a torinói szocialisták lapjának, az *Avanti!*-nak színházi rovatát vezette, és kis kötetre terjedő színikritikai sorában tíz Pirandello-darab ismertetése, értékelése található, melyek révén valóban Gramsci tekinthető Pirandello első „felfedezőjének”.

Gramsci színházi írásainak elemzése nem egy tanulsággal járhat, hisz ez egybeesik az ifjúkori publicisztikai tevékenységgel, az *Il Grido del Popolo*, az *Avanti!*, majd a *L'Ordine Nuovo* hasábjain kibontakozó politikai-világnézeti érlelődéssel, a marxizmus és leninizmus elméletének és stratégiájának olasz viszonyokra történő alkalmazása kiformalódásával.³ Gramsci a színházat az „intellektuális felfrissülés” egyik legfontosabb összetevőjének tartja elsősorban annál az alapvető jellegzetességénél fogva, hogy sohasem az egyénhez, hanem a közösséghez szól. A színház kultúraformáló és a közgondolkodás alakításában betöltött szerepének felismerése vezette Gramscit az olasz színházi élet I. világháború idejében tapasztalt erkölcsi és művészi elértéktelenedésének, Dario Niccodemi, D'Annunzio és a francia „pochade” szerzők, Bataille és Bernstein darabjainak kemény bírálatához. Írásain keresztül szinte teljes képet kapunk a korabeli olasz színház, „az olasz színházi ipar” válságáról, feltárulnak annak a jelenségnek okai, melynek folytán az olasz közönség képtelen volt az európai drámairodalomban bekövetkezett változások, Ibsen és Shaw újításainak befogadására, hogy az új színház csakis az új közönség kialakulásával kölcsönhatásban születhet meg. Ha Gramsci színházi krónikáit összehasonlítjuk a kor többi színikritikusanak működésével (S. Fino, D. Lanza, R. Simoni, M. Praga), egyértelműen kiderül, hogy Gramsci a kor egyik legzsenszerűbb színházi kritikusanak tekinthető. Gramsci írásai felméri az olasz színpadokon élő legkülönbözőbb törekvéseket, a mesterkelt és természetellenes életábrázolások különböző módozatait, rámutatnak, hogy a legsikeresebb szerzők milyen klisékkel dolgoznak, és hogy ezek következtében miként hullanak szét a darabok, miként változnak a dialógusok üres színpadi fecsegéssé. A kritikák kiterjednek a mű és a befogadó kérdéssére, itt figyelhetők meg a későbbi *Börtönfüzetek*ben határozottan kirajzolódó irodalomszociológiai magatartás első jelei is. A színház és a közönség kapcsolatának elemzése vezette el Gramscit a kultúra öntudatként való értelmezéséhez, a kulturális harc fontosságának felismeréséhez az új hegemonia megteremtése, a proletariátus öntudatra ébresztése folyamatában.

Gramsci színikritikusi tevékenysége során kezdett el foglalkozni Pirandello művészetével és az olasz kulturális élet formálásában betöltött szerepével, és ez az érdeklődés a börtönben eltöltött tíz év alatt végzett elmélkedés egyik fő meghatározója maradt.⁴ 1916 és 1920 között az addig színpadra került összes Pirandello-darabról (szám szerint tízről) kritikát írt, melyek Adriano Tilgher 1925-ben megjelent tanulmánykötete előtt valóban Pirandello felfedezésének számítottak a szerzőt nem sok figyelemre méltató vagy éppen éles gúnnyal elutasító általános kritikai visszhang idején.

²Gramsci *Börtönfüzetei* először 1947–1951 között jelentek meg az Einaudi kiadó gondozásában hat tematikus kötetben. A *Börtönfüzetek* kritikai kiadását az OKP kiadója jelentette meg 1975-ben (*Quaderni del Carcere* a cura di V. Gerratana, Roma, Editori Riuniti.)

³A. GRAMSCI: *Scritti Giovanili*. Torino, Einaudi, 1971; *Sotto la Mole*. Torino, 1971; *L'Ordine Nuovo (1919–1920)*. Torino, 1972.; Gramsci fiatalkori újságíró tevékenységéről és színikritikusi munkásságáról: *Gramsci e la cultura contemporanea I–II*. Roma, 1969; G. D. BONINO: *Gramsci e il teatro*. Torino, 1972; Gramsci színházi kritikái a *Marxizmus–kultúra–művészet* (Kossuth, 1965) válogatásban találhatóak meg magyar fordításban.

⁴Gramsci levele Tatiana Schuchthoz 1927. március 19-én; GRAMSCI: *Levelek a börtönből*. Szerk. Komját Irén. Kossuth, 1974, 67–71.

A tíz kritika tanúsága szerint Gramsci Pirandellót az olasz groteszk színház megszületéséhez, Antonellihez és Chiarellihez, az „újítókhoz” köti.⁵ *Az Il piacere dell'onestà* (Miért ne legyek tisztességes) 1917. november 29-i kritikája Pirandellót a színházi világ úttörő merész emberének nevezi, akinek vígjátékai „megannyi bomba, amelyek a néző agyában felrobbanva a banalitások, a megkövesedett érzések és gondolatok összeomlását idézik elő.” Pirandello vígjátékaiban megfigyelhető az a folyamat, „amelynek során az elvont gondolat igyekszik akcióvá konkretizálódni, s amikor ez sikerrel jár, az olasz színházi életben szokatlan eredménynek vagyunk tanúi, csodálatosan plasztikus, elementáris hatást gyakorló műveket látunk.”⁶

Ugyanakkor Pirandello „felfedezése” Gramsci esetében egyáltalán nem jelent kritikátlan megközelítést. Sőt, a megbírált tíz színdarab közül csak kettő esetében (Miért ne legyek tisztességes; Liolà) mondható pozitívnak a kritikus állásfoglalása. Gramsci már e korai darabok esetében is ráérez arra a Pirandello egész művészetét jellemző vonásra, amely a valóság deformálásban jelentkezik. Ennek következtében a szereplők ábrázolásából többnyire hiányzik az élet, „inkább fényképet kapunk, mint lélektani elmélyítést: inkább külsőségeikben jelennek meg, nem pedig erkölcsi valójuk belső újáteremtése során. Egyébként is Luigi Pirandello művészetének jellegzetes tulajdonsága, hogy ő az életből inkább a fintort ragadja ki, mint a mosolyt, inkább a neveltséget, mint a komikusot. Az irodalmár éles szemével, nem pedig a művész rokonszenvező tekintetével szemléli az életet, s eltorzítja iróniájával, amely nem annyira a spontán, őszinte látásmódnak, hanem inkább a beidegzett, mesterségbeli magatartásnak a gyümölcse.”⁷

Hasonló okokból Gramsci nem hajlandó Pirandello pszichológiai bűvészmutatványainak önálló filozófiai rangot tulajdonítani. Találónak tartja, hogy a szerző darabjait paraboláknak nevezi, mert „a parabola a drámai bizonyításnak és ábrázolásnak valamiféle keveréke. A gyakorlati életben a meggyőzés kitűnő eszköze lehet, a színházban azonban torzszülötté válik, mivel a színpadon az emberi érzelmek mélyéről fakadó intuíciók totális felidézésére van szükség, amelyek összeütközéshez, harchoz vezetnek, és a cselekményben oldódnak fel.”⁸ Ezért lesz olyan szigorú Gramsci ítélete a *Così è (se vi pare)* (Így van, ha így hisztek) esetében („Pirandello háromfelvonásosa egyszerűen csak irodalmi tény, mentes minden drámai és filozofikus vonatkozástól, tisztán a szavak mechanizmusa, a szavaké, amelyek nem teremtenek sem valóságot, sem képzelt világot.”), és a *Csörgősipkát* is csak azon példázatok egyikének találja, „amelyek a jellegzetes pirandellói ellentmondásokat illusztrálják”. A *Társasjátékban (Il giuoco delle parti)* a kritikus szerint „a játékot a dialógusok külsőlegesen mechanizmusa, az álfilozofikus szószaporítás merőben irodalmi erőlködése helyettesíti”, míg az *Ojtás (L'innesto)* három felvonását száraznak és terjengősnek tartja, mert benne „a témát a szerző csak felveti, de nem kelti életre.”⁹

A korai darabok kritikái közül kiemelkedik a szicíliai dialektusban írt pogány-paraszti komédia, a *Liolà* fogadtatása. A darabot Gramsci Pirandello „alkotóereje legjobb termékének” nevezi, mert itt a szerzőnek sikerült levetkőznie „retorikus gesztusait”. A kritikus nagyra értékeli a dialektusban írt népi komédiát, melyet az antik görög szatírszínház modern rokonának tart, és szembeállítja Pirandello többi, mesterkelt érzésvilágú művével: „Mattia Pascal, a kancsal, mélabús, modern ember, aki hol cinizmussal, hol keserűséggel, hol melankóliával, hol szentimentalizmussal szemléli az életet, átváltozik, s máris előttünk áll Liolà, a pogány élet embere, robosztus szellemével és fizikumával, akinek ereje éppen abból fakad, hogy ember, hogy őnmaga a maga egyszerű kirobbanó emberségében. A cselekmény is megújul, léletté lesz. . .”¹⁰

Összegezve a korai kritikákat, megállapítható, hogy Gramsci, bár nem mindig a dicséret hangján szólt Pirandello darabjairól, fokozott figyelmet fordított a „színház merész” emberének működésére. Kettéválasztja Pirandello esztétikai és kultúrtörténeti értékelését. Míg az előző szempont szerint csak a

⁵ *La finestra sul mondo*. Avanti!, 1918. december 12.; *Letteratura e Vita Nazionale*. Torino, 1949, 338.

⁶ *Marxizmus–kultúra–művészet*, 320–321.

⁷ Uo. 313.

⁸ Uo. 318.

⁹ Uo. 318., 323., 326., 316.

¹⁰ Uo. 316.

dialektális darabokat értékeli, a „színpadi csevegések” esetében az erős fenntartások mellett rámutat arra a tényre, hogy e darabok irodalomtörténeti súlyuknál sokkal nagyobb mértékben esnek majd latba az olasz kultúrtörténet átalakulási folyamatában.¹¹

1920-ig, a katolikus beállítottságú olasz irodalomkritika egyöntetű támadásai idején Gramsci szinte teljesen egyedül állt Pirandello jelentőségének felmutatásával, épp ezért áll értetlenül bizonyos mértékben az olasz irodalomtörténet a ténnyel szemben, hogy tizenöt évvel később, Pirandello egész Európára kiterjedő sikere idején, a marxista kritikus a börtönben Pirandello-tanulmány megírásához készít jegyzeteket, melyekben határozottan szembeszáll a nagy olasz drámaírónak önálló filozófiát tulajdonító nézetekkel.¹²

A hat kötetre terjedő *Börtönfüzetek*ben Gramsci a korábbi politikai harc tanulságait leszűrve azt tartja feladatának, hogy végiggondolja az új hegemonia megteremtéséhez alapvetőnek vélt új köznapi gondolkodás („senso comune”) kialakításának módozatait, nem vállalkozik többre, minthogy történeti és szociológiai vizsgálódásaival bekapcsolja a művészet, a kultúra kérdéseit a hegemonia megszerzéséért, a társadalom átalakításáért folytatott harcba. Elsősorban a művész és közönség kapcsolatát kutatja mint a nép és a kultúra kapcsolatának egyik megnyilvánulását, az uralkodó osztályok által képviselt kultúra és az elnyomott osztályok közti kapcsolatok kérdésének bonyolult problémáit. Ilyen szempontból közelít a XX. századi olasz irodalom új törekvéseinek elemzéséhez is: mennyiben jelentenek ezek valóban új művészetet, mennyiben jelentenek szélesebb kultúrát, mennyiben képesek új, valóban népi-nemzeti kultúra megteremtését elősegíteni?

Pirandello-tanulmányában három szempontból kívánt szembeszállni a pirandellizmust a modern szubjektív idealizmus művészeteként kikiáltó értékelésekkel. Vizsgálat alá veszi Pirandello ideológiai tanításait, a „darabok dialektikáját” és a szerző egyéniségét. Ha megfontoljuk, hogy Gramsci Pirandello legnagyobb sikert arató darabjait, a *Hat szerep keres egy szerzőt*, a *IV. Henriket* csak a börtönbe eljutó újságok kritikái ismeretéseiből ismerhette, és ha ehhez még hozzávesszük a börtönjegyzetek alapvetően politikai irányultságát, akkor természetesen kell találnunk, hogy a mindössze tizenöt oldalas tanulmánytervezetben Gramscit nem annyira a darabok művészi felépítése, mint inkább kulturális hatásuk, kisugárzásuk foglalkoztatja. Ilyen indíttatásból jut Benedetto Croceval azonos álláspontra, és tartja Pirandello jelentőségét elsősorban intellektuális és morális, azaz kulturális jellegűnek, mert a szerző „a valóság objektivitásának arisztotelészi-katolikus felfogásmódjával szemben megpróbálta bevezetni a népi kultúra és a modern filozófia dialektikáját”, mely elsősorban akkor válik elfogadhatóvá a közönség szemében, „ha rendkívüli jellemekben testesül meg, ázaz romantikus köntösben, a közérzet és a józan ész elleni paradox harc formájában.”¹³

Gramsci Pirandello művészetében a leglényegesebb mozzanatnak azt tartja, hogy kulturális vonatkozásban túlhaladta és felbomlasztotta a hagyományos, konvencionális, katolikus mentalitású vagy pozitivistá szellemű régi színházi művészetet, ugyanakkor erős kételyei vannak Pirandello intellektualizmusával szemben, és vitathatónak tartja, hogy egyáltalán képes volt-e Pirandello új, kiteljesedett, szuverén művészi világ megteremtésére: „Nem sokkal inkább a színház kritikusa-e, mint költő, nem sokkal inkább a kultúra kritikusa-e, mint költő, nem inkább a nemzeti-regionális szokások kritikusa-e? Vagy pedig ahol valóban költő, ahol kritikai magatartása tartalommal és művészi formává vált, ott már nincsen szó többé „intellektuális polémiáról” és logicizmusról, nem filozófiai, hanem magasabb értelemben vett „moralistához” illő logicizmusról?” Gramsci úgy véli, hogy nem lehet koherens világnézetet tulajdonítani Pirandellónak, „nem lehet színházából egy meghatározott filozófiát kiszűrni”¹⁴, a pirandellizmust a kritikusok elvont konstrukciójának, kényelmes formulának tartja. Természetesen érzi, hogy a Pirandello-darabokban nemegyszer olyan nézőpontok rajzolódnak ki, amelyek a szubjektivista életszemlélethez kötődnek, a problémát azonban abban látja, hogy tisztázni kell, hogy „ezek a nézőpontok filozófiai módon jelennek-e meg, vagy pedig mint egyéni gondolkodásmódok élnek az egyes alakokban”, sőt még azt is felveti, hogy „a szerző nem szórakozik-e

¹¹ Uo. 328

¹² Uo. 302–312.

¹³ Uo. 302.; Gramsci népi-nemzeti irodalom fogalmáról: SÁRKÖZY P.: *Antonio Gramsci – „nemzeti irodalom” vagy „népszerű irodalom”*. Helikon XXII (1976), 1, 17–22.

¹⁴ *Marxizmus–kultúra–művészet*, 306.

csupán azzal, hogy bizonyos filozófiai kételyeket támaszt a nem filozofikus és korlátozott agyakban, hogy elverhesse a port a filozófiai szubjektívizmuson és szolipszizmuson.”⁵ A Pirandellói filozófiai attitűdöt Gramsci nagyon közelinek érzi Nyikolaj Jevreinov elméletéhez, aki szerint a teatralitás magában az életben jelentkezik, egy olyan sajátos emberi magatartás formájában, mely során az ember igyekszik másnak láttatni és hinni magát, mint amilyen. A másik alapvető probléma az, hogy „ezek a nézőpontok szükségképpen könyvszagúak, tudományos eredetűek, egyéni filozófiai rendszerekből kölcsönöztek-e, vagy nem esetleg magában az életben, a kor kultúrájában, sőt még a legalacsonyabb fokú népi kultúrában, azaz a folklórban is meglevők?”⁶ Ilyen következtetések alapján tartja Gramsci Pirandello művészete legértékesebb és legeredetibb részének a dialektális darabokat, ahol „a pirandellizmust történelmileg népi és népies, dialektális gondolkodásmódok igazolják.” Pirandellót elsősorban szicíliai írónak tekinti, aki képes volt a falusi életet dialektális és folklorisztikus fogalmakban szemlélni és bemutatni. Ugyanakkor látja, hogy Pirandello egyben „olasz” és „európai” író is, épp ezért él benne annak kritikai tudata, hogy ő egyidőben és egyszerre „szicíliai”, „olasz” és „európai”, ebben látja Gramsci Pirandello igazi kulturális jelentőségét és egyúttal művészetének legfőbb korlátját is: „Pirandello kritikailag egy szicíliai »vidéki«, aki bizonyos nemzeti és európai jeilemvonásokra tett szert, de aki ezt a három civilizációs elemet ellentétesnek és ellentmondásosnak érzi magában. Ebből az élményből fakad az a magatartása, hogy megfigyelje az ellentmondásokat mások személyiségében, sőt, hogy az élet drámáját ezeknek az ellentmondásoknak a drámájában lássa.”⁷

A mai olasz Pirandello-kritikának természetesen igaza van abban, hogy ha csak a dialektális darabok (*Liola*, *Csörgősipka*) jelentenék Pirandello művészetét, akkor kevésbé lenne valószínű és elképzelhető, hogy Pirandello képviselje talán a legszélesebb méreteken az olasz kultúra XX. századi európai és világirodalmi jelenlétét és kisugárzását, hogy Pirandello színpadi újításai annyira különböző művészeknél, mint Ionesco, Beckett, Brecht, egyaránt fellelhetők legyenek mind a pszichológiai ábrázolásban, mind az idősíkok összerosásában, a színpad kitágításában, a fényeffektusok fokozott felhasználásában, a felvonások dramaturgiai kontrasztjaiban, az elidegenítő hatások alkalmazásában, az egzisztenciális szorongások, a lét abszurditásának színpadi megelevenítésében. Épp ezért a Gramsci-kutatók többsége úgy véli, hogy Gramsci tévedett, amikor Pirandellónak nem tulajdonított különösebb irodalomtörténeti-esztétikai nagyságot, nem tartotta az új színházművészet megteremtőjének.⁸ Pirandello művészetének védelmezői azonban meglepedkeznek arról, hogy Gramsci kérdésfeltevése alapvetően más irányú. Gramsci kritikai álláspontja folytán rátapintott a pirandellói életmű egyik legkényesebb pontjára: „A pirandellói dráma teljes expresszivitása csak akkor jut érvényre, ha az előadást Pirandello, az igazgató-rendező irányítja, azaz amikor az adott színészből Pirandello ki tudja váltani a megkívánt színházi kifejezést, s amikor a rendező Pirandello meghatározott esztétikai kapcsolatot teremt az előadó emberi együttes és a színpad anyagi apparátusa között (fény, színek, tágabb értelemben vett színrevitel). Vagyis a pirandellói színház szorosan kötődik az író fizikai személyéhez, nem pedig csak a leírt művészi-irodalmi értékekhez. Ha Pirandello meghal (azaz csak mint író, nem pedig mint igazgató és rendező fog hatni), mi marad a pirandellói színházból? . . . Igaz, hogy egy Shakespeare-tragédiának többféle értelmezése lehetséges, az egyes igazgatók és rendezők elképzelésének megfelelően, vagyis igaz, hogy minden Shakespeare-tragédia ürügyé válhat egymástól eltérő módon eredeti színházi előadások számára; de megmarad az a tény, hogy a könyvben kinyomatott és egyénileg elolvasott tragédiának független művészi élete van, amely elvonatkoztatható a színházi előadástól: költészet és művészet a színháztól és a látványosságtól eltekintve is. Nem így van Pirandello esetében: színháza esztétikailag legnagyobb részt csak akkor él, ha színházban előadják, és előadva is csak akkor, ha Pirandello az igazgató és a rendező.”⁸

Igaz, Gramsci ehhez a fejtegetéshez hozzászói: „Mindezt természetesen sok fenntartással kell fogadni”, mégis az utóbbi évtizedben ennek a folyamatnak a beteljesedését tapasztalhatjuk a világ

⁵ Uo. 303–308.

⁶ Uo. 304.

⁷ Uo. 304–310.

⁸ N. STIPCEVIC: *Gramsci e i problemi della letteratura*. Milano, Mursia, 1968.

⁹ *Marxizmus-kultúra-művészet*, 311–312.

színházaiban. A Pirandello-darabok sokat vesztek hajdani érdekességükből, és azok a szerzők, akikre korábban a pirandellizmus hatással volt, sokkal „népszerűbbnek” bizonyulnak a modern színházi törekvések kezdetén megrekedt társuknál. Ezért tartja nem egy tekintélyes olasz irodalomtörténész, mint N. Sapegno és C. Salinari megfontolandónak és a további Pirandello-tanulmányok egyik fontos kiindulópontjának Gramsci töredékes észrevételeit, míg Giuseppe Petronio teljesen átveszi és elfogadja a Gramsci-kritika módszerét, és kiemeli, hogy a marxista kritikus „biztos kézzel tudta szétválasztani Pirandello művészetének értékes és kevés maradandó mozzanatait”.²⁰

Nincs tehát ok mentegetni Gramsci „tévedéseit”. Az új olasz művészeti irányzatok bírálatában és Pirandello művészete esetében a kultúrtörténeti szerep erőteljesebb hangsúlyozásában nem valamiféle, a művészetekkel szembeni „értetlenség”, „dogmatikus maradiság” nyilvánul meg, hanem egy új, alapvetően politikai irányultságú kritikai magatartás. Gramsci az olasz fasizmus börtönében, a fasizmus egész európai elterjedése éveiben a formalista, hermetikus, kalligrafikus törekvésekben elsősorban az olasz értelmiségnek a néptől, a társadalmi problémáktól való tudatos elkülönülését fedezte fel, azt a tendenciát bírálta, hogy az egyre jobban elembertelenedő világban „az irodalom és kultúra világa megközelíthetetlenül vált az átlagember számára”.²¹

Ugyanakkor ez a kritikai megközelítés nem méltatlan Luigi Pirandello művészetéhez sem, hiszen az életmű értékét éppenséggel nem kisebbíti, ha korának kulturális világát formálni és átalakítani képes. Gramsci pedig épp azt emelte ki Pirandello-kritikájában, hogy a nagy olasz drámaíró volt az első az olasz intellektuális klíma megújításában, hogy formabontó darabjai „a futuristáknál nagyobb mértékben járultak hozzá az olasz ember provincializmusának megszüntetéséhez, a modern kritikai magatartás kialakításához, a hagyományos és a XIX. századi melodramatikus magatartással ellentétben.”²² Természetesen Gramsci ifjúkori színikritikái és töredékes börtönjegyzetei nem tekinthetők összefüggő szintézisnek, jelentőségük épp abban áll, hogy további vitákra, továbbgondolásra adnak lehetőséget. Annál is inkább, mert az évek múltával, a Pirandello-, Shaw- és Molnár-kultusz elhalványodásának idején egyre inkább – még a brechti színházra is kiterjedő mértékben – látszik érvényesnek a *Börtönfüzetek* kritikai álláspontja, mely a színházi újítók tevékenységében lényegesebbnek és maradandóbbnak a kultúrtörténeti szerepet mutatja.

Csehov és O'Neill

(Eugene O'Neill: *Utazás az éjszakába*)

EGRI PÉTER

Amikor 1939–1941-ben, élete alkonyán, a világháborús világtörténelem elsötétülő égboltja alatt, az életveszélyesen támadó s végül halállá érő betegség újuló rohamai közben az amerikai drámaköltőből kiszakadt a fiatalságát, ifjúkori tüdőbaját és rég emlékké testetlenedett családját könnyel és jajjal megidéző s mégis visszafogottan mértéktartó sóhajos vallomás, az önéletrajzi dráma egy hatalmas, tizenegy darabra duzzadó epikus drámaciklus megkomponálását szakította félbe lélegzetnyi időre.¹

²⁰ Gramsci e la cultura contemporanea, I. 318.

²¹ P. Togliatti: Gramsci. In: *Olasz marxista filozófusok írásaiból*. Gondolat, 1970, 183.

²² *Marxizmus-kultúra-művészet*, 311.

¹ A ciklus angol címe: *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*. Darabjai a következők:

- I. *The Greed of the Meek*. 1776–1793.
- II. *And Give Me (Us) Death*. 1806–1807.
- III. *A Touch of the Poet*. 1828.

A ciklus töredékben maradt, csak az *Egy igazi úr* és a *Méltóbb palotát* jelent meg belőle, s lépett fel a világszínpadra is, de alapproblémája, melyet címe (*Maguk-vesztő nyereszkedők története*) is kifejez, alkalmasint többet magyaráz meg az amerikai tragédia születéséből, mint a kisszínházmozgalom, az európai drámaírók hatása vagy O'Neill pszichoanalízise, tehát azok az önmagukban helytálló indokok, amelyeket az immár könyvtárnyi szakirodalom kedvtelve magasra rak.²

Az *Utazás az éjszakába* nemcsak kortársa, hanem kísérője is a ciklusnak; James Tyrone, a drámaírók apjáról mintázott vándorszínész, aki nagy Shakespeare-játékos lehetett volna, ha tehetségét el nem játssza egy jól jövedelmező népszerű szereppel (mint az apa a gróf Monte Cristo figurájával), s aki még gyermekágyas feleségétől s tuberkulotikus fiától is sajnálja a jó orvost s a drágább szanatóriumot, miközben telkeit gyűjti s vagyonát szaporítja, maga is magát-vesztett birtokos, akár Simon Harford, a ciklus egyik központi alakja, a költőből monopolvállalkozóvá, a „pénzügyek Napóleonzá”-vá váló s önmagától is elidegenedő egykori rousseau-ista álmodozó.

Az *Utazás az éjszakába* O'Neill egyik leginkább csehovi hangvételű drámája. Csehovval O'Neill már pályája peremén megismerkedett, de csak művészetének kiteljesedő utolsó korszakában érintkezett széles felületen, amikor az emberi autonómia megőrzésének gondját az elidegenedés magánya s egy veszélyesen lobogó, felgyújtott világ világképének gyújtópontjába állította.³ O'Neill 1912-ben

IV. *More Stately Mansions*. 1837–1842.

V. *The Calms of Capricorn*. 1857.

VI. *The Earth's the Limit*. 1858–1860.

VII. *Nothing Is Lost Save Honor*. 1862–1870.

VIII. *The Man on Iron Horseback*. 1876–1893.

IX. *The Hair of the Dog*. 1900–1932.

A ciklus úgy kereskedett volna ki tizenegy drámára, hogy O'Neill az első és a második darabot túlságosan hosszúnak találta, és ketté kívánta osztani. A címeket követő évszámok a dráma cselekményének idejét jelzik Jordan Y. Miller összeállítás alapján. Vö. MILLER, J. Y.: *Eugene O'Neill and the American Critic. A Bibliographical Checklist*. Hamden, 1973, 41–42. Travis Bogard dátumai némiképp eltérnek Millerétől: *The Greed of the Meek* 1755–1775; *And Give Me (Us) Death* 1783–1805, később 1806; *More Stately Mansions* 1832–1841 (ezek az évszámok olvashatók a dráma nyomtatott változatában is, New Haven and London, 1968). Vö. BOGARD, T.: *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill*. New York, 1972, 376, 379, 380. A szövegváltozatok nagy száma, a ciklus befejezetlensége s a kéziratok nagy részének elégetése a darabok datálását erősen megnehezíti. A ciklus anyagából nyomtatásban két dráma látott napvilágot, az *A Touch of the Poet* és (erős rövidítéssel) a *More Stately Mansions*.

²Vö. HORNBLLOWER, A.: *A History of the Theatre in America from its Beginnings to the Present Time*. Philadelphia and London, 1919, Vol. II, 318–351. – CHENEY, S.: *The New Movement in the Theatre*. New York, 1914, 94–103. – CHENEY, S.: *The Art Theater*. New York, 1917, 1925, 20–25, 68–71. – CHENEY, S.: *The Theatre. Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*. New York, London, Toronto, 1929, 1952, 438–439, 463, 501–519, 521–523. – HEWITT, B.: *Theatre U.S.A. 1668 to 1957*. New York, 1959, p. 331. – WILSON, G. B.: *Three Hundred Years of American Drama and Theatre from Ye Bear and Ye Cubb to Hair*. Englewood Cliffs, 1973, 297–323, 324–345. – FAGIN, N. B.: "Freud" on the American Stage. *Educational Theatre Journal*, Vol. II, Dec. 1950, 296–305. – NETHERCOT, A. H.: *The Psychoanalyzing of Eugene O'Neill*. *Modern Drama*, Vol. III, Dec. 1960, 242–256. – NETHERCOT, A. H.: *The Psychoanalyzing of Eugene O'Neill: Proscript*, *Modern Drama*, Vol. VIII, Sept. 1965, 150–155.

³Csehov hírneve az Egyesült Államokban együtt nőtt fel O'Neill-lel. Leo Wiener már 1903-ban említi Csehov nevét – igaz, kritikusan – egy orosz irodalmi antológiában (*Anthology of Russian Literature*, New York, 1903, II. 459–460). Nemsokára rokonszenvező hangok is megszólaltak, melyek Csehov lélekábrázolását dicsérték (St. John Hankiss az Academyben, Vol. LXXII, June 15, 1907, 585; és Maurice Baring a *New Quarterly Review*-ban, Vol. I, 1908, 405–429).

1908-ban New Havenben megjelent a *Cseresznyés kert* a yale-i Max S. Mandell professzor fordításában, aki lelkes hangú bevezetőt is írt a kötet élére. Ezt 1912-ben egy kötet színmű (*Plays*) követte, mely New Yorkban jelent meg Marian Fell fordításában és bevezetőjével, s a *Ványa*

játszódo drámáját nem csupán illúzió és valóság elsikló felhőjátéka, jelképes derengése, a külső cselekmény elvékonyodása, áttetszővé válása és lassú lépte, a belső történések, csendes válságok, sóvárgó emlékezők kiemelt lírai-drámai szólama, a kertből besűrűdő tompított napfény padlóra vetülő csikos mintája, a ködön átszóló kürt költői vezérmotívuma, a Mary szobájából alászálló zongoraszó tétova zenéje közelíti Csehov világához, hanem a novellaszerkezetnek a drámai kompozícióba történő beemelése is.

bácsit, az *Ivanovot*, a *Sirdlyt* és a *Hattyúdalt* tartalmazta, és Csehov műveinek kronológiáját is közreadta. 1916-ban újabb kötet dráma jelent meg (*Plays*), mely az *Országútont*, a *Leánykérést*, a *Lakodalmat*, a *Medvét*, a *Nyári tragédiát*, a *Jubileumot*, a *Három nővért* és a *Csereznyészkertet* foglalta magába. A könyv New Yorkban látott napvilágot, Julius West fordította és vezette be.

Csehov drámái fokozatosan felléptek az amerikai színpadra is. 1905–6-ban Paul Orlenyev Csehovot is felvette programjába, amikor New Yorkban és Chicagóban orosz szerzők műveit oroszul előadta, s példát adott a sztár-kultuszhoz szokott közönségnek a közösségi teljesítményre. 1913-ban már angolul játszották Csehovot New Yorkban, Chicagóban s egybeült a kisszínház-mozgalom amatőrjei. 1915-ben a Washington Square Players, egy művész-színház társulat, mellyel O'Neill szoros kapcsolatba lépett, színrre vitte Csehov néhány egyfelvonásosát, és 1916-ban a *Sirdlyt*. (Vö. MEISTER, C. W.: *Chekhov's Reception in England and America*. The American Slavic and East European Review, Vol. XII, Feb. 1953, 111–112, 116. – SHEAFFER, L.: *O'Neill: Son and Playwright*. Boston, Toronto, 1968, 320–321, 372. – GASSNER, J.: *Pioneers of the New Theater Movement*. In: Downer, A. S. (ed.): *The American Theater Today*. New York, London, 1967, 17. – MAY, H. F.: *The End of American Innocence: A Study of the First Years of our own Time 1912–1917*. New York, 1969, 243, 287–288.) – A Moszkvai Művész Színház 1923-as és 1924-as amerikai turnéi nagyban hozzájárultak Csehov népszerűsítéséhez, s autentikus színjátszással mutatták be a Sztanyiszlavszkij-módszer gyakorlati alkalmazhatóságát (vö. EDWARD, C.: *The Stanislavsky Heritage*. New York, 1965. – KLEIN, L. S.: *Stage Productions in America*. In: MELCHINGER, S.: *Anton Chekhov*, translated by Edith Tarcov, New York, 1972, 167). 1920 és 1960 között Eva le Gallienne járta társulatával az országot, és növelte Csehov-előadásaival az orosz drámaíró jóhírét.

Mindezek a fejlemények nem hagyták érintetlenül a fiatal O'Neillt. Mialatt a Harvard Egyetemen tanult G. P. Baker professzor English 47 elnevezésű drámaíró műhelyében (1914–1915), O'Neill gyakran beszélgetett egyik osztálytársával, William Lawrence-szel egy radikális hajlamú orosz emigránssal, „aki néhány évvel azelőtt New Yorkban látta Alla Nazimova szintársulatának előadását.” Lawrence „beszél O'Neillnak a társulat hátteréről... Gorkijtól, Ibsentől, Csehovtól és Dosztojevskijtől mutattak be orosz darabokat.” (GELB, A. & B.: *O'Neill*, New York, 1962, 277.) A Gelb-szerzőpáros egy beszélgetésről is számot ad, mely New York egyik ütött-kopott ivójában, a „Pokollyuk”-ban zajlott le 1917-ben O'Neill és „Slim” (James Joseph) Martin között. Amikor Martin megkérdezte, mit ért O'Neill szimbolizmuson, az ifjú drámaíró a kifejezést Csehov *Csereznyészkertjével* és *Sirdlyával* magyarázta meg (i. m. 352). 1924-ben *O'Neill*, kijelentette: „A legtökéletesebb cselekmény nélküli darabok Csehov drámái” (CARGILL, O., FAGIN, N. B., and FISHER, W. J., eds.: *O'Neill and His Plays*. New York, 1970, 111).

A Csehov–O'Neill viszonyra vonatkozó kritikai utalások általában és általánosságban elismerik a kapcsolat, beszédes párhuzam és ellentét jelentőségét. E megnyilatkozások azonban feltűnően ritkák, rövidék és elszórtak: MALONE, A. E.: *Eugene O'Neill's Limitations* (1923), in: CARGILL, O. et alii: i. m., 257. – SCHLOCHOWER, H.: *O'Neill's Lost Moderns* (1943), i. m. 384. – NATHAN, G. J.: *Review of the 1946 Production of The Iceman Cometh* (1946), in: RALEIGH, J. H. (ed.): *Twentieth Century Interpretations of The Iceman Cometh*. Englewood Cliffs, 1968, 29. – MCCARTHY, M.: *Eugene O'Neill—Dra Ice* (1956), i. m., 52. – HEWES, H.: *Hughie* (1958), in: CARGILL, O., et alii: i. m., 225. – Gelb A. & B.: i. m., 522. – MILLER, J. Y.: i. m., 32. – TIUSANEN, T.: *O'Neill's Scenic Images*. Princeton, 1968, 270, 337. – LUKÁCS, G.: *The Meaning of Contemporary Realism*, translated from the German by John and Necke Mander. London, 1969, 83–84. – TÖRNQVIST, E.: *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique*. New Haven and London, 1969, 13. – SPILLER, R. E.: *The Cycle of American Literature: An Essay in Historical Criticism*. Toronto, 1969, 187. – BOGARD, T.: i. m., XIII, 10 187, 314.

A novellát az egyszerű elbeszéléstől eleve is a történet elemi drámaisága különbözteti meg. A polgári irodalmi fejlődés hajnalán ez elementáris drámai robbanékonytságra csapott át, mely – amikor a polgári életviszonyok véletlenszerűségének látszata megszűnt – az esetszerűvel szemben a szükségszerűt állította előtérbe a feudális és polgári rend megütkezésének világtörténelmi határsávjában. A folyamatot az olasz novellának (Boccaccio, Bandello, Cinthio) és a shakespeare-i drámának történeti és műfaji összefüggése tisztán példázza. Világtörténelmi szempontból a shakespeare-i dráma utójáték a Rózsák Háborújához, közjáték a Tudorok abszolút monarchiájához és előjáték az angol polgári forradalomhoz. A későpolgári korszak világnézeti bizonytalanságának süppedékenyebb talaján a műfaji mozgás iránya megfordul: nem a novella nő drámává, hanem gyakran a dráma közeledik a novellához (Hauptmann, Hofmannsthal, Maeterlinck): a művészi világkép töredezettségét a műfajok is megérik. Csehov és O'Neill modern realista szintézise egy harmadik lehetőséget vált valóra, amikor a novella-szerkezetet beöleli a drámaformába.

Ennek az integrációnak jószerivel annyi változata van, ahány példája; négy jellegzetes típusa mégis elkülöníthető. Az elsőre az jellemző, hogy a novella fordulópontja közel kerül az egyfelvonásos tetőpontjához, vagy egyenesen egybe is esik vele. Ez figyelhető meg Csehov és O'Neill korai rövid lélegzetű drámáiban, melyek novellából keletkeztek, vagy novellisztikus jellegűek, *Az Utazásban* is van egy lekerekedő színpadi anekdota, amely önálló novellaszerű csattanót dramatizál: James Tyrone bérlőjének, Shaughnessynek a disznai belefűződnek a „Standard Oil atyaistené”-nek, a szomszéd nagybirtokos Harkernek jégvermébe, s amikor Harker panasza jön, hogy a kerítést Shaughnessy szándékosan törte ki, az úr bérlő ráordít, kidobja, s kárterítési pörrel fenyegeti, amiért disznóit átcsalogatta a birtokára és megfáztotta a jégvermében. A történet a *Boldogtalan hold* I. felvonásában is visszatér, drámai szerepe ott is az, mint itt: a családi és paraszti összetartozás fészekmelegét sugározza, mielőtt az emberi kapcsolatokat szétziláló tragédia kirobbanna. Amíg Edmund, Jamie, Mary, sőt akarata ellenére James Tyrone is Harker kárára együtt nevet, addig nincs egyedül, nem fordul egymás ellen.

Novella és dráma bensőséges kapcsolatának másik csehovi–O'Neill-i formája a novellisztikusan önállósuló drámai egységek sorbakapcsolása több felvonásos műben. Ez már a *Platonovban* és az *Ivanovban* is megfigyelhető, O'Neill alkotásaira is jellemző a korai *Szolgaságtól* a kései *Boldogtalan holdig*, s kitapintható az *Utazás az éjszakába* szerkezeti gerincén is: Edmund tüdőbajának kiderülése, Mary morfinizmusának kiújulása, James Tyrone tragikomikus számadása tehetsége eljátszásáról és áruba bocsátásáról, Edmund drámaian ellenpontozó és líraian elrévült beszámolója Buenos Aires-i hajóútjának boldog, panteista elragadtatásáról, Jamie részeg vallomása öccse megrontására irányuló önkéntelen, ösztönös törekvéséről s Mary morfiummal mérgezett, mámorosan tébolyult visszasiklása zárdai neveltetésének bimbó-idejébe efféle novellisztikus-drámai láncreakció. A válság korábban is ott lappangott a családban, de amikor „a kölyök”-re ráugrott a halál árnyéka, a krízis is kiújult, felfakadt.

A több felvonásos dráma úgy is magába szervesítheti a novellát, hogy valamelyik jelenetében novellisztikus poén és drámai csúcspont összetalálkozik. Ez történik például a *Ványa bácsi* tragikomikus tetőpontján, amikor Vojnyickij egy hangos „puff”-al elhibázza Szerebrjakovot, majd hagyja magát lebeszélni az öngyilkosságról; ez következik be akkor is, amikor az *Egy igazi úr* cselekményének ugyancsak tragikomikus csúcspontján Cornelius Melody önmaga helyett kancáját lövi agyon (igaz, vele fennhézó énjét, „az órnagy”-ot is). Erre példa az *Utazás az éjszakába* pompás, csehovi szellemű tragikomikus jelenete is, amelyben James Tyrone, miközben az asztal tetején állva azon mereng, mire is kellett neki a vagyon, melyet tehetsége eljátszásával szerzett, s arról szaval, nem bánna, ha a szegényház várná is, csak azt tudhatná most, hogy az a nagy művész volt-e, aki lehetett volna, egymás után csavarja ki a csillár villanykörtéit. „Szükségünk nincs rájuk, és minek gazdagítsuk a Villanyos Társaságot?” Ezzel egyszerre jelképezi tehetsége fokozatos kialvását, s tárja fel egy-egy önkéntelen mozdulattal a folyamat okát. Jelkép és kép egymásba való áttűnése ismét Csehov érett drámáinak kifejezés- és ábrázolásmódjával rokon. Hasonló felépítésű, de még magasabbra emelkedő s tisztán elégikus-tragikus színezetű a dráma zárójelenete is, mely helyzeti energiája révén s a végső elhagyatottság szorítását a kezdődő szerelem emlékével ellensúlyozó, de el is mélyítő hatalmánál fogva megrendítő érzelmi töltést tud adni néhány látszólag köznapi egyszerű mondatnak: „Aztán tavasszal valami történt velem. Igen, emlékszem már. Beleszerettem James Tyrone-ba, és egy ideig olyan boldog voltam.”

A novellisztikus impulzusok drámai hasznosításának legbonyolultabb mintáját Csehov nyomán mozaik-technikának nevezhetjük. Fivéréhez, Alekszandr Pavlovicshoz írt 1889. május 8-i levelében fejtegeti, hogy minél mozaikszerűbb a mű, annál jobb, az alakok annál inkább kidomborodnak. E technikával korán megpróbálkozott, *A manó*-ban már tudatosan alkalmazza, s a *Három nővér*-ben és a *Cseresznyeskert*-ben ezzel éri el alakjai villanófényvel történő, sokoldalú és reális megvilágítását, tragikomikus színeinek a társadalmi perspektívához mért valósághű kikeverését, illúzió és valóság, álmodozás és igazság, szubjektív szándék és objektív tett, tehetetlenség vagy tétlenség viszonyának és arányának félelmetesen pontos mérlegelését. Ezt a teljesítményt küzdi ki a maga egyéni útján az *Utazásban* O'Neill is szeretet és gyűlölet, ábránd és valóság, tragikum és komikum sarkpontjainak szakadatlan villódzásával, a személyiséget építő és pusztító én állandó pereltetésével, érzékeny egyensúlyviszonyainak szüntelen felbillentésével, helyreállításával és felborításával, az emberi értékek makacs kutatásával s egy múltra nyúló, de a jövő felé sem zárt távlat érvényesítésével. Bár más-más perspektívával, Csehov is, O'Neill is az emberi integritás lehetőségét és valóságát teszi latra drámaiban; a novellisztikus és drámai szerkezet szintézisbe állítása ennek a törekvésnek formai megfelelője.

Henry James-kérdések

KÉRY LÁSZLÓ

Henry Jamesnek kevés műve jelent meg nálunk, írni is alig írtak róla. (Az előttünk levő értekezés szerzőjének néhány dolgozata kivételnek számít.*) Annál nagyobb a keletje az angolul beszélő országokban, ahol olvasói is bőven akadnak – főképp bizonyos értelmiségi körökben –, a róla szóló tanulmányok és könyvek mennyisége pedig, különösen a negyvenes-ötvenes évek nekilendülése óta, könyvtárnyira duzzadt. Azt lehet mondani, Henry James kedvence azoknak az irodalomtörténészeknek és teoretikusoknak, akik hagyomány és modernség kérdését a XX. századi regény közegében s főképp formai szempontból tárgyalják.

A jelek szerint Sarbu Aladár is a formaproblémák vizsgálata során jutott el Henry Jameshez. Mint értekezésének bevezetőjéből kiderül, a XX. századi angol regény változásainak és változatainak átfogó feldolgozására készült, de szükségesnek érezte, hogy mintegy előtanulmányként Henry James műveivel külön foglalkozzék. Ám hamarosan világossá vált előtte, hogy a formai kérdéseket nem választhatja el a tartalmiaktól. Így szánta rá magát egy monográfia megírására.

Sarbu Henry Jamest vitán felül állóan nagy formátumú írónak tartja, a modern regény elindítójának, a „lélektani” regény egyik kezdeményezőjének. Elfogadja azt a koncepciót, amely szerint a XX. századi angol regény két főtípusban polarizálódik, a „lélektani” és a „hagyományos” regényben, noha ezt a terminológiát maga sem tartja egészen kielégítőnek. (Ld. az értekezés 35–36. lapját.)

Természetesen nem az elnevezés a döntő, hanem az általa jelölt tartalom. Az angol regény James utáni fejlődésében kétségtelenül jelentkezik egy irányzat – elsősorban Joyce-ot és Woolfot szokás emlegetni, de bizonyos fókig hozzájuk kapcsolható D. H. Lawrence is –, amely lényeges pontokon szakít a XIX. század polgári realista örökségével, s a társadalmilag determinált életsorsok helyébe a társadalmi összefüggésekből kiszakított, „szabad” egyéniségeket állítja; a történelmi folyamatot értelmetlennek, kaotikusnak, állandó katasztrófával fenyegetőnek érzékeli, s mivel a formaadás elvét nem merítheti a történelmi-társadalmi összefüggéseiben felfogott egyéni életpályákból, kívülről kölcsönzi: mitológiából, irodalmi analógiákból, átvett vagy maga alkotta szimbolikából stb. Az újítók lendületét s a körülöttük támadt érdeklődést csak fokozta, hogy a „hagyományos” oldalon olyan tisztos, de másodrangú írók álltak velük szemben, mint Wells, Bennett, Galsworthy. Így erősebbé

*Az itt közölt vitairat rövidített változata annak a bírálói véleménynek, amely Sarbu Aladár: *Az angol regény polarizációjának kérdéséhez. Henry James és a lélektani regény* című kandidátusi értekezésének vitáján, 1977. október 14-én hangzott el.

válhatott a látszat, hogy a régifajta írásmód – vagyis a realizmus – kimerült, s a termékeny kísérletezés, az eredményes újítás csakis a realizmussal szembe forduló oldalán lehetséges.

Ennek az újításnak látták és látják sokan – az írók soraiban csakúgy, mint a kritikusok között – előkészítőjét, egyik nagy mesterét Henry Jamesben. Ezt vallja Sarbu is.

Tudjuk, F. R. Leavis a „nagy hagyományba”, vagyis a XIX. századi realizmus vonulatába sorolja be Henry Jameset, igaz csak korai művei, különösen a *Portrait of a Lady* alapján. Leavis szerint James a későbbiekben eltávolodott a valóságtól, túlságosan belebonyolódott a formai-technikai problémákba és megoldásokba, elvesztette a morális értékek és az élet lényege iránti érzékét, módszerében túlhajtotta az analízist, de az eredmény nem a mélység, hanem inkább az üresség irányába sodorta, minden kései regénye túlrírtá, stílusa körmönfonttá vált stb.

Sarbu azokkal tart, akik nem fogadják el ezt a látéleletet, s akik James pályáján folyamatos fejlődést érzékelnek a *Wings of the Dove*-ban és a *Golden Bowl*-ban tetet öltő csúcspig. Elismeri ő is a valóságtól, a társadalmi meghatározástól való eltávolodást, de az író analitikus módszerében, egyre drámaibb szerkesztésmódjában, formai-technikai újításaiban olyan értékeket lát, amelyek önmagukban is jelentősek, s egyúttal arra is alkalmasak, hogy a felsőbb osztályhoz tartozó szereplők szűk körére szorított regények mégiscsak betöltsék a műfaj hagyományos társadalomkritikai funkcióját is, és a „művészet” eluralkodása mellett azért az „élet” se maradjon ki teljesen belőlük.

Ami James újításait illeti, ezeket Sarbu a XIX. századi polgári regény felbomlási folyamatával hozza kapcsolatba, s helytállóan mutat rá, hogy a megváltozott társadalmi-szemléleti viszonyok már a XIX. század közepétől kezdve változásokat indítanak el a regényformában, s már Dickensnél tapasztalni, hogy a „zárt” befejezés, vagyis a hős révbeérkezése helyett a regény „tagassá” vagy éppen „nyitottá” válik. A nyitott végződés a jamesi regény egyik megkülönböztető sajátága lesz, s feltűnő jellegzetessége a XX. század modernjeinek is.

Az értekezés szerzője a „lélektaninak” nevezett regényfajta egyéb jegyeit és Jamesnél jelentkező első kiteljesedését is ebbe az irodalomtörténeti összefüggésbe ágyazza be: megmutatja a James előtti kezdeteket a XIX. század klasszikusainál és utal a James utáni fejlődésre a XX. századi angol és amerikai regényben. Figyelmet érdemlőek a regényforma tudatossá válására vonatkozó fejtegetései: míg a XVIII. század angol regényíróit komolyan foglalkoztatták a formai kérdések, a XIX. század nagyjainál a formai tudatosság helyébe a spontaneitás lép. A radikális szakítás ez utóbbi magatartással éppen Jamesnél megy végbe, nyilvánvalóan szoros összefüggésben azzal, hogy a hagyományos realizmus módszerei az ő számára problematikussá válnak, illetve megkezdődik a polgári regény válságának-átalakulásának az a folyamata, amely Joyce-ban és Woolfban éri majd el kulminációs pontját. (D. H. Lawrence-re Sarbu nem hivatkozik, s Lawrence valóban eltérő képletet mutat föl Joyce-hoz és Woolfhoz képest, noha a formaválság és változás bizonyos tünetei nála is nyilvánvalóak; másfelől a hangsúlyt ő sosem a művészi megformálásra, hanem az ösztönös-vitalista módon értelmezett „élet”-re veti.)

Jamesnél kétségtelenül elsődleges hangsúly kerül a „művészet”-re, s ennek a jellegzetességnek Sarbu számos aspektusát felfedi, regények során át nyomon követi, fejlődési etapaiban mutatva be a jamesi ábrázolásmód és technika változásait, módosulásait, kiteljesedését. Vizsgálódásait az a meggyőződés hatja át – s ezt elemzései hitelt érdemlően alá is támasztják –, hogy James regényírói művészetében van fejlődés, s hogy a kiteljesedés a zárókorszak darabjaiban következik be. Ebben a felfogásban a korai és középső szakasz regényei – köztük a *Portrait of a Lady* is – minden értékükkel együtt egy hosszú kísérletezési folyamat lépcsőfokaiként jelennek meg. Az így előálló értékrend egyik-másik pontját lehet vitatni. Sarbu például az *Ambassadorst* is az előkészületi, kísérleti szakaszhoz sorolja, s a végkifejletet, a jamesi életmű betetőzését csakis a *Wings of the Dove*-ban és a *Golden Bowl*-ban hajlandó látni. Ezzel az álláspontjával a továbbiakban vitába kell szállnom, azt az értékelést azonban, amely a jamesi pálya betetőzését a pályazáró regényekben ismeri föl – s amellyel Sarbu persze nem áll egyedül – lényegileg magam is helytállóan tekintem.

A fokozatos fejlődés és gazdagodás tendenciájának megfelelően elemzi Sarbu az író regényeit a *Portrait of a Lady*től kezdve. A korábbi műveket – mint a fejlődésrajzot közelebről nem befolyásolókat – függelékbe utalja. Az *Ambassadors* előtti vonulatból indokoltan szentel megkülönböztetett figyelmet a *Portrait* mellett a *What Maisie Knew*, a *The Awkward Age* és a *The Sacred Fount* című regényeknek. Elemzéseiben a formaproblémákat megfelelő összefüggésbe állítja a tartalmi-eszmei mozzanatokkal, s mindvégig kellő figyelmet szentel a jamesi világnézet alakulásának. Ezek az elem-

zések elsősorban éppen kiegyensúlyozottságukkal vívják ki tetszésünket. Sarbunak megvan az érzéke és felkészültsége ahhoz, hogy a formai kérdéseket hozzáértéssel és mélyrehatóan tárgyalja, de van szeme és szemmértéke az eszmei-világnézeti vonatkozásokhoz is. Miközben nem duzzasztja föl James műveinek társadalomkritikai jelentőségét, tekintete nem siklik el ama mozzanatok mellett, amelyek az író sajátos művi világában, az ábrázolt társadalmi szféra erős korlátozása mellett is arra vallanak, hogy James érzékelt bizonyos alapvető társadalmi jelenségeket, amelyek képtessé tették rá, hogy a maga zárt, ezoterikus világát valamelyest koordinálja a valósággal. S helyesen veszi észre Sarbu – nem egy előtte járó kritikus útmutatását követve –, hogy a formai-technikai gazdagodás a jamesi pálya során visszahat a művek realiztikus szférájára is: a nézőpontok technikájának kifejlesztése, a tudati reagálások egyre érzékenyebb ábrázolása a valóságos emberi viszonylatok és jellemeik irodalmi megjelenítésének olyan gazdagításával jár, amelynek értékessége és többletjellege a nagy realista hagyomány mércéjével is mérhető. Csak helyeselni tudjuk Sarbunak például azt a törekvését, hogy a jamesi jellemekre a koherenciának és az ellentmondásokra épülő egységnek lényegileg ugyanazt a kritériumát alkalmazza, amelyet a realizmus gyakorlata és esztétikája alakított ki. De az is helyeselhető, hogy ennek az igénynek a fenntartása nem vezet el a jamesi művészet alapvető sajátosságainak átrajzolásához, annak tagadásához, hogy a valóságtól történő elszakadásnak-elszigetelődésnek az a folyamata, amelyre az író számos kritikusa felhívta a figyelmet, tényleges folyamat volt.

A továbbiakban néhány olyan kérdést érintek, amelyet a jamesi teljesítmény megítélése szempontjából fontosnak tartok, s amelyben álláspontom részben megegyezik Sarbuéval, de részben el is tér attól, ritkább esetben pedig egyenesen szembenáll vele.

A „nemzetközi téma”. A James-kritika általában így jelöli azt a képletet, amely az író egész életművén végigvonul, s amely az idők folyamán maga is változáson megy át: egyszerűből bonyolulttá válik. Nyilvánvaló, James írói alapélményéről van itt szó, korai megsejtéséről annak, hogy a kétfajta társadalmi magatartás különbségeiből végül is a viszonylatrendszer egész gazdagsága lesz majd kibontható. Természetesen helytelen volna ennek az ellentétességnek a pólusait egyszerűen mint „amerikai” és „európai” értelmezni. (Még akkor is, ha az íróban és polgári kritikusainak egy részében megvolt a hajlandóság a koncepció illetően általánosítására.) Sarbu ezt gyakorlatilag nem is teszi, de talán nem lett volna fölösleges behatóbban foglalkozni azzal a körülménnyel, hogy az ellentét lényegében egyazon osztály két különböző csoportjára vonatkozik, s hogy a földrajzi-nemzetiségi elkülönülés bizonyos történelmi fejlődésetolódással járt együtt. Amerikában a burzsoázia lendületes, felfelé tartó típusa alakul ki, amelynek James kíméletlenségét nem, csak „naivitását”, „ártatlanságát” látja, Európában viszont már az arisztokráciával összefonódott, hanyatló, életélvező nagypolgárokat mutatja be, akiknek csodálja kifinomultságát, de nem titkolja el a mások pénzének megkaparintására irányuló ügyességüket és gátlástalanságukat sem.

Sarbu érinti a James-kritikában felmerülő „sznobizmus” kérdését. A regényekben leplezetlen csodálat nyilatkozik meg az „európai” kultúráltság és életművészet iránt. Érdemes lett volna külön is megvizsgálni, mi itt a regények feltárta helyzet – bármennyire bonyolult legyen is –, illetve melyek azok az értékek, amelyek oly kedvező színben tűnnek föl nemcsak többé-kevésbé pozitívnak szánt szereplők, hanem az író szemében is. Valószínűleg helytálló az az általános benyomásunk, amelyet a James-művek hagynak bennünk: az író végeredményben túlértékeli azt az „európai” – valójában arisztokratikus-nagypolgári – kultúrát és életformát, amelynek tartalmasabb definícióját – tudtommal – sehol sem adja. Másfelől: nyilvánvalóan túlbecsüli amerikai gazdagjainak pozitív s nem egyszer „megváltó” erejének ábrázolt tulajdonságait, mesterségesen elszakítva őket életüknek attól a szakaszától, amelyben vagyonukra szert tettek, s csupán azt a szakaszt helyezve előtérbe, amelyben a vagyon birtokában „ártatlanságukat” a rafinált-romlott európai – vagyis élődi, burzsoá-arisztokrata – környezetben kiteljesítik. Ez a szemléletbeli egyoldalúság végül is leegyszerűsített, meglehetősen torz regényalakokból ölt testet, amilyen Milly Theale vagy Adam Verver. Ezen a ponton vitatkoznom kell Sarbuval és mindazokkal, akik Milly Theale megformálását magasztalják. E felfogás szerint Milly a testet öltött jamesi eszmény egy olyan társadalomban, amely nem kedvez többé az idealisztikus eszményeknek. Ez az eszménnyé avatás azonban szoros kapcsolatban áll azzal, hogy Milly nagyon gazdag. A leány pénze leleplezővé válik abban a hatásban, amelyet angol barátaira gyakorol, de semmi revelációt nem tartalmaz magának ennek a gazdagságnak eredetét, illetve Millyre gyakorolt visszahatását illetően. A regény (*The Wings of the Dove*) legsikerültebb alakjai így mind a másik oldalon

foglalnak helyet, maga Milly képtelen elvontsággá válik, s mint regényfigura már abban a jelenetben elveszti hitelét, amelyben valamiféle angyali sugárzástól körülvéve jelenik meg, s méginkább akkor, amikor az író jobbnak látja az olvasó szeme elől elrejtetni. És csak akkor válik élővé, mikor végrendeletével – a hatás szempontjából halála után – „visszaül”, és vagyona tetemes részét Densherre hagyja, zavarba hozva ezzel nemcsak Denshert, hanem Kate Croyt is – hiszen egyikük sem teljesen elvetemült. Ezzel a gesztussal Milly Theale olyan szellemességre tesz szert, amely egyúttal élővé is avatja – ennek a gesztusnak az erejéig. Egyébként azonban éppen az összetettség és a szellemesség hiányzik alakjából, amely oly nagy mértékben megvan például Densherben és Kate-ben, hogy a regény egész tartama alatt biztosítja számukra a komplexitást, az ellentmondásosságot – vagyis az elevenséget. De ugyanez a szellem és elevenség hiányzik Adam Ververből is, s ezért alakja mindvégig sekélyes, és attól tartunk, az írói intencióval szemben: groteszk (*The Golden Bowl*). Maggie viszont ismét élő figura, akiben nemcsak az amerikaiak ártatlansága és a nagyon gazdagok szabadsága és erényessége van meg, hanem az a képesség is, hogy az európai burzsoá-arisztokrata okosságot, ravaszságot, sőt még az álértékek tiszteletét is elsajátítsa. S így sikerül létrehoznia a két pólus kiegyenlítését, de ahogyan stratagémáját végrehajtja, s maga az eredmény, amelyet elér: magában rejtő törekvéseinek – és az őt körülvevő társadalmi környezet egész létének – kérdésességét, vagyis az oly nagyrabecsült értékekben megbúvó értékbizonytalanságot. Talán nem járunk el önkényesen, ha a regény központi szimbólumából – de nemcsak abból –, az aranyozott kristálykehelyből, amelynek létét kezdettől fogva titkos repedés teszi kétesé, ezt a jelentést is kiolvassuk.

Kicsit jobban belebonnyolódunk egy kérdésbe, mint amennyire szándékunkban állt. Henry James olvasója-értelmezője nehezen kerüli el ezt a veszélyt. Mondanivalónk lényege: amennyire helyeselhető a jamesi regényalakok sokrétűségének feltárása, annyira hiábavaló – véleményünk szerint – sikerületlen alakjainak mentegetése. Milly Theale és Adam Verver szemünkben annak bizonyítékai, hogy valamely koncepció súlyos szervi hibáját még egy olyan nagy művész sem képes eltüntetni vagy akár feledtetni, mint Henry James. Az amerikai gazdagok ártatlanságának „eszmeje” itt üt vissza legerősebben, a jamesi életműnek talán legnagyobb becsfárgással megírt két regényalkotásában.

A komikum szerepe. A komikum rendkívül fontos összetevője Henry James művészetének, Sarbu értekezésében azonban erről kevés szó esik. A disszertáns a jelek szerint 1971–72-vel zárta le a szakirodalom nyomonkövetését, s így már nem került kezébe Ronald Wallace könyve, amely 1975-ben jelent meg, s teljes egészében ezzel a témával foglalkozik (*Henry James and the Comic Form*, Ann Arbor). De a James-irodalom, ha nem is külön művekben, már korábban is gyakran érintette ezt a problematikát, a humor, a komikum, az ironia stb. szerepét a Henry James-regényekben. S a tényállás egészen nyilvánvaló minden szakirodalmi segédlet nélkül, a James-művek pusztá olvasása révén. S az is kétségtelen: nem egyszerűen humoros vagy komikus írásmódról van szó, hanem a komikum formáinak, szerkezetének jelentőségéről. Szorosan összefügg ez például a nézőpont technikájának jamesi kimunkálásával. Dokumentációt az életmű mindegyik korszakából meríthetnénk, de legtermészetesebb az e tekintetben kiemelkedő *The Ambassador*-re hivatkozni. A komikum itt szerves része a módszernek, a jelenidejűség érvényesülésének, a drámai építkezésnek, a helyzetek és jellemek feltárulkozásának, a szereplők egymás közti viszonyának stb. Strether felismerése, hogy elszalasztotta az életet, s most már késő a mulasztottakat pótolni, keserű, de legmélyebb tartalmában nem annyira tragikus, mint inkább elégikus érzelmi-hangulati központja egy regénynek, amely egyébként szinte teljes egészében vígjátéki színezetű. (Persze, happy endingre hiába számítanánk, a befejezésnek valójában Strether alapvető felismerését kell valamilyen módon tükröznie.) Komikus-ironikus megvilágításban látjuk Strether egész alakját, küldetését, a való helyzet felderítése körül kifejtett furdosását, a két értékvilág létezésének részéről történő felismerését, a benne végbemenő teljes fordulatot, Mme. de Vionnet iránt támadt kései vonzalmát, Mrs. Newsome-tól való függőségét stb. A regény formájának és jellegének egyik meghatározó mozzanata az a nyomozás-szerű eljárás, amelyet Strether Párizsban folytat, hol egyedül, hol pedig beszélgető partner segítségével mérlegelve a helyzeteket, latolgatva az eshetőségeket, tapogatózva a homályban, eljutva részben helyes, részben téves konklúzióikig, s belekerülve – a regény csúcspontján – abba a mélységesen vígjátéki helyzetbe, hogy Chad és Mme. de Vionnet nyilvánvaló viszonyát csak akkor ismeri föl a maga valójában, mikor ezt a körülményt *ad oculos* demonstrálják előtte. (Így is mondhatjuk: egyetlen véletlen találkozás többet mutat meg neki a lényegből, mint minden korábbi utánjárás és logikai erőfeszítés.) Strether és

partnerei közül a legfontosabb, Maria Gostrey, nyilvánvaló örömét leli ebben a furcsa – s ha jól meggondoljuk kissé méltatlan – nyomozásban, olyan szívesen csinálják, mint holmi szórakoztató társasjátékot, s teljesítményük leginkább valamiféle szellemi tornához hasonlítható, amely azonban nem öncélú mutatvány, mert a valóság feltárására irányul, s a komikus összhatáshoz természetesen szorosán hozzátartozik, hogy a való helyzet képe csak tévedéseken, korrekciókon, meglepetéseken keresztül bontakozik ki. Mindebből nyilvánvaló: Sarbuval ellentétben én nem látok Stretherben semmiféle karaktertörést, hanem úgy vélem: nagyon is hozzátartozik a helyzet komikumához és iróniájához – ne féljünk használni ezt a terminust sem, amellyel oly gyakran éltek és visszaéltek James kritikusi –, hogy Strether annyira ügyes a mozaikszemek összeillesztésében, s találékonysága és logikai teljesítménye olykor egy mesternyomozónak is becsületére válnék, mégis mindvégig megtartja alapvető „ártatlanságát”, vagyis hát naivitását, amelyet az ő esetében nemcsak amerikai és vidéki – tehát kétszeresen provinciális – háttér magyaráz, hanem foglalkozása is – egy New England-i irodalmi folyóirat szerkesztője –, amelyet James nagy gonddal választott meg, hogy ezzel is kiemelje hősenek életidegenségét.

A „nagy korszak”. A módszer az *Ambassadors*-ben bontakozik ki először a maga teljességében. Ez azonban nem indokolja, hogy ebben a regényben elsősorban az utána következő kettő előmunkálatait, kikísérletezését üdvözöljük. Az *Ambassadors* autonóm értékű mestermű, s véleményem szerint Henry James legsikeresebb regénye, amelyben úgyszólván mindent megvalósított, amit – ebben a regényben – célként maga elé tűzött.

Kétségtelen, a módszert átviszi a *Wings of the Dove*-ba és a *Golden Bowl*-ba, sőt ironikus és drámai hatásokban, az elemzés sokrétűségében még tovább is fejleszti. S az is kétségtelen, hogy a két utolsó nagy regény mélyebb, veszélyesebb, tragikusabb távlatokat nyit föl, mint az *Ambassadors*, s a jamesi kritika az emberi természetről és a társadalomról keserűbb, hatékonyabb bennük. De ezt a két regényt valami szerkezeti és módszerbeli egyenetlenség, már-már torzulás is jellemzi az *Ambassadors* biztos, fölényes egyensúlyával, klasszikus arányosságával szemben. Maga James nagyon is tudatában volt ennek, s a *Wings of the Dove* kapcsán hangot is adott a szerkezetet érintő komoly aggályainak. Erre a két regényre feltétlenül érvényes az a bírálat, amelyet számos kritikus az analízis és a retorika túlhajtása címén gyakorolt az író fölött. James ezekben a regényekben nem egy helyt önnön stílusának – akaratlan – paródiáját nyújtja. Bírálatommal – amelyre itt csak vázlatosan utalok, bővebb kifejtésére nem gondolhatok – nem kívánom kétségbe vonni ennek a két könyvnek rendkívüli jelentőségét James pályáján és a modern, angol nyelvű regény fejlődéstörténetében. Egyetértek azzal a felfogással, amely F. O. Matthiessen híres könyve (*Henry James. The Major Phase*. London, 1944) óta eléggé közkeletű, s amely az *Ambassadors*–*Wings of the Dove*–*Golden Bowl* hármában látja a nagy jamesi korszakot, a pálya kiteljesedését. De nem tartom indokoltnak azoknak a problémáknak kisebbitését vagy éppen elhallgatását, amelyek a két utóbbi regénnyel kapcsolatban a szerkezet, a módszer, a jellemalkotás, a stílus tekintetében mutatkoznak. Ezek a regények nem egy ponton alaposan próbára teszik az olvasó türelmét és figyelmének teherbírást, s minden szerkezeti egyensúlytörékvés mellett is helyenként aránytorzulás, alaktalanság nyomul be lapjaikra.

Stílus és intellektus. A stílus kérdését Sarbu értekezése több helyen is érinti – de inkább csak érinti, mintsem szembenéz vele. Véleményem szerint egy monografikus igényű áttekintésben alkalmat kellett volna találni arra, hogy James művészetének ez az aspektusa külön, alaposabb vizsgálatban részeshüljön. S módszertanilag talán a legalkalmasabb megoldás az lett volna, ha a jamesi stílus általános sajátosságainak számbavétele mellett egy körülhatárolt szövegrész stílár elemzésére is sor került volna. S a stílár sajátosságokon túl, illetve azokkal szoros összefüggésben közelebről szemügyre lehetett volna venni azt is, miben áll a jamesi regény „lélektani” jellege. Sarbu ebben a vonatkozásban hivatkozik egy-két magvas kritikai megállapításra, de nem mindig elég pontosan. Matthiessen például nem azt mondja James regényeiről, hogy azok „... szigorúan az intelligencia és nem a tudatosság regényei”, mert ennek így nem sok értelme volna (45. l.), hanem ezt: „James’ novels are strictly novels of intelligence rather than of full consciousness. . .” (*Henry James. The Major Phase*, 23. l.) Itt fontos, hogy a „full consciousness” álljon szemben az „intelligence”-szel, s magyarra talán nem is úgy kellene fordítani, hogy „teljes tudatosság”, mert még ez is félrevezető, mivel a „tudatos”-ból a „tudattalan”

– vagy „tudatalatti” – mindenestül ki van rekesztve, hanem helyesebb volna a „teljes tudat” vagy „a tudat teljessége” megoldás, amely talán érzékelteti, hogy ebbe a „tudattalan” szféra is beleértődik.

Más helyen Sarbu T. S. Eliot híres megállapítására hivatkozik, amely szerint James „. . . had a mind so fine that no idea could violate it.” (Sarbu magyarítása ismét nem pontos: „James elméjén nem tettek erőszakot az eszmék”, 160. l.) Nagyon helytálló megfigyelés ez is, alkalmas arra, hogy kiindulópontul szolgáljon annak a kérdésnek a vizsgálatához: mi volt a jamesi ábrázolás tulajdonképpeni tárgya. Hangsúlyoznunk kell: Sarbu nem kerül ki – nem kerülheti – meg a kérdést az egyes regények tárgyalása során, de sehol sem igyekszik a probléma egészével szembenézni. Alaposabb vizsgálat nélkül is kétségtelen, hogy Matthiessen finom distinkciója további finomításra szorul: nyilvánvaló, hogy a „tudattalan” szférája nem rekesztődik ki teljesen a jamesi ábrázolásból. De az is kétségtelen, hogy még az ösztönös mozzanatok is átlénygölnek, és mintegy fölemelkednek abba a tudati szférába, amelyet leginkább az „intellektus” szóval jelölhetünk: tudatos vetületeikben jelennek meg a protagonisták belső eszemeneteiben, illetve a párbeszédekben. Valóban rendkívül finom, bonyolult, folytonos módosulásokban végbemenő intellektuális tevékenységnek vagyunk itt tanúi, amelynek különösségére James minden kritikus, minden érzékeny olvasója felfigyelt, de amelynek minél pontosabb leírására mégis mindig törekednünk kellene. Ennek az érzékeny szellemi tevékenységnek igen fontos aspektusa a helyzeteknek, viszonylatoknak, emberi motívumoknak az a logikai–lélektani–morális megközelítése, analitikus feltárása, amely bizonyos jamesi főalakoknak és mellékfiguráknak éppoly szembeötölő sajátossága, mint magának az írónak. Ennek a kérdéskörnek alapos vizsgálata elengedhetetlen ahhoz, hogy James korszakos újítását a regény történetében igazán megérthessük és kellőképpen méltányolhassuk.

*

Az értekezés, gyengébb vagy vitatható mozzanataival, egészében mind tartalmi erényeinél, mind szerkezeti és stílári megoldásainál fogva értékes munka. Sarbu igen alaposan elmélyedt tárgyában, s különös érdeme dolgozatának, hogy Henry Jameset mindvégig egy fejlődési folyamatba ágyazva tárgyalja. További nagy érdem: a Henry Jamesre, az újabb angol regényre és a regényelméleti munkákra vonatkozó szakirodalom alapos ismerete, rendszeres feldolgozása, mások eredményeinek a saját koncepciójába való beépítése. Sarbu abban a szerencsés helyzetben volt, hogy huzamos ideig Angliában végezhetette irodalomtörténeti kutatásait, s hozzáférhetett könyvek, folyóiratok, tanulmányok stb. egész sorához, amelyeket itthon csak jóval hosszabb idő alatt tudott volna áttekinteni, s akkor sem ilyen mélységben és szélességben. Ezzel a nagy alkalommal értekezésének tanúsága szerint kitűnően tudott élni. Megírta az első magyar nyelvű James-monográfiát, és jelentős mértékben járult hozzá ahhoz, hogy az írónak belső értékeit és regénytörténeti helyét az eddiginél pontosabb, megbízhatóbb kontextusba helyezhessük. Értekezésében sikerrel alkalmazta a marxista esztétika módszereit, de nagymértékben figyelembe vette és beolvasztotta a polgári kritika, irodalomtörténetírás és elméleti kutatás használható eredményeit is.

Валерий Брюсов : Литературное наследство, т. 85.

Москва, 1976, 854 стр.

Hogy Valerij Brjusov sokirányú – költő, irodalomtörténeti és szerzői – tevékenységének számos vonatkozása még ma is mennyire feltáratlan, azt jól illusztrálja az a tény, hogy még munkásságának régi kutatóit is meglepte műveinek Oxfordban megjelent, 600 egységet számláló – s még így sem teljes – bibliográfiája. (T. J. Binyon: *Bibliography of the Works of Valery Brusov*, Slavonic Papers, vol. XII., 1965.)

Brjuszovot mi elsősorban költőként s – noha a *Tüzes angyal* című regénye már 1926-ban megjelent Magyarországon – kisebb mértékben regényíróként ismerjük. Élete nagy állásfoglalásaiból egyrészt mint a szimbolizmus művészeti mozgalmának egyik szellemi vezérért tartjuk számon; másrészt pedig mint olyan művészt, aki a „nagyok” közül szinte elsőként fogadta el a forradalmat; 1920-ban tagja lett a bolsevik pártnak is.

A halála óta eltelt fél évszázadban életművének kutatói ezt a két vonást igyekeznek alaposabban felderíteni: az előbbinek esemény- és irodalomtörténeti részleteit, az utóbbinak pedig főként a geneziséét: azt a folyamatot, amelynek során az apolitikus, individualizmust hirdető szimbolista költő, aki 1905-ben talán a legélesebben támadta Lenin *A párt szervezete és a pártos irodalom* című cikkét, 1917 után rögtön a szocialista forradalom híveinek, sőt művészeti vezetőinek sorába állt, Lunacsarszkij közvetlen munkatársa lett.

Lényegében e két aspektus köré csoportosítható a *Lityerturnoje naszledstvo* 85., teljes egészében a költő munkásságának szentelt kötete. A 75 íves, kommentárokkal és tanulmányokkal kísért forráspublikációt A. Ny. Dubovikov, N. A. Trifonov és T. Dineszman Brjusov archívuma alapján állította össze. S itt meg kell jegyezni, hogy e hagyaték sorsa rendkívül szerencsésnek mondható, különösen ha a pályatársaknak a kor viharai közepette teljesen vagy részben elkallódott archívumára gondolunk. A már Brjusov által is szinte aggályos gondossággal kezelt hatalmas anyagot 1924-ben bekövetkezett halála után özvegye a moszkvai Lenin Könyvtár rendelkezésére bocsátotta. A születésének centenáriuma megjelentetett kötet javarészt ezt az archívumot, valamint a CGALI-ban őrzött, a századelő mozgalmas művészeti élete szempontjából felbecsülhetetlen értékű levelezése nagy részét tartalmazza.

A költő pályaképét az őt még személyesen ismerő Sz. Servinszkij rajzolta meg. A források első része a filológus, a szerkesztő, a szimbolista költészet oroszországi terjesztője tevékenységét állítja elének. A századelő művészeti törekvéseit idézi fel annak az előadásnak a kézírata, amelyet a Mejerhold meghívására tett pétervári utazás, a rendező Maeterlinck-színpadra állításának megtekintése után, 1907 márciusában tartott a moszkvai Történeti Múzeumban a színház hivatásáról, jövőjéről. A kézirat cáfolni látszik a Brjusov művészetének változatlanságáról, a fejlődés határozott vonalának hiányáról alkotott nézeteket. Részre annak az útkeresésének, amely – egyelőre még kölcsönvett eszmék átültetésével, de – programszerűen a valóság vállalása és művészeti megjelenítése felé fordította Brjusov figyelmét, s így mintegy előfeltétele a forradalom majdani igenlésének. A háromszor egymás után, zsúfolt teremben megtartott előadás szerzőjének realizmus-szemléletét egyelőre az A. A. Potyebnyától tétélesen átvett művészetszemlélet – a művészet mint a tudományos megismeréssel analóg megismerésre irányuló gondolat kifejezése, a művész mint tanító elve – alapozza meg. Ebből származtatja a színházművészet szerinte feloldhatatlan konfliktusát, hogy ti. a drámairodalom mindig a konkrét, tényszerű valóságot, tehát nem annak – az igazi valósággal soha meg nem egyező – „égi mását” ragadja meg; így került ellentmondásba a művészet általános megismerő funkciójával. Ezzel a

vulgárisan realista kiindulóponttal nemcsak a kor modern, dekadens színműveit, de az irányzott tézisdramákat is elutasítja, beleértve Gorkij darabjait és Csehov hangulatdrámának nevezett komédiáit is.

Az elméleti írások második részében egy egészen más Brjusov áll előttünk. A művészet-centrikus gondolkodó helyébe a harcosan forradalmi nézeteket valló művészetpolitikus és propagandista lépett. Az a folyamat, amely az elvont eszmék panteisztikus elefántcsont-torony-világából a konkrét társadalmi valóság talajára állította mind a költőt, mind a teoretikust, lényegében már az 1905-ös forradalommal kezdetét vette. A forradalom gyakorlatából csak a rombolást, a régi világ széttűzését fogadta el; pozitív programot nem vállalt. Lenin ekkor és ezért nevezte anarchista költőnek. A magyarázatot episztoláris hagyatékának egy régebbi publikációjában találjuk. „Nagyapám jobbágy volt – írta P. P. Percovnak –, Istenem! De hiszen tudom, érzem, hogy minden pillanatban felébredhet bennem az az ösztönös, oly rokon lélek – a föld róge, amely létrehozta 1612-t.” Ezért vált ki belőle felháborodást a forradalom jobbratolódása, majd divatossá váló nyilvános bemocskolása; nem is vesz részt benne. Az igazi, katartikus hatás azonban még csak ezután következett szellemi evolúciójában. „Az 1910-es évek végének nagy eseményei, az európai háború (Brjusov egy ideig haditudósító is volt a nyugati fronton. – G. A.) és az októberi forradalom arra készítetett, hogy alapjaiban, gyökereiben felülvizsgáljam világnézetemet. Az 1917-es fordulat személyesen az én számomra a legmélyebb fordulat volt. . .” – olvashattuk a *Lityerturnoje naszledszto* egy korábbi publikációjában (27/28. kötet).

Brjusov a forradalom után a Közoktatásügyi Népbiztosság munkatársa. Ebben a minőségben írta a *Lityerturnoje naszledszto* 85. kötetében közölt írásai egy részét: felhívások, kiáltványok, a beérkező kéziratokról írt bírálatok ezek. Ezeket is, mint *A költészetben csak a holnap fontos* és *Az alkotás korát éljük* című befejezetlen cikkeit, az elkötelezettség kinyilvánításának szándéka, az új, emberközpontú élet mielőbbi megteremtésének a sürgetése hatja át. Még az olyan túlzásokat is, mint pl. az új szintaxis megteremtése a nyelv szimplifikálása útján végrehajtott forradalommal, a XIX. század költőinek azok „bőbeszédűsége” miatt tett szemrehányás (több mint 80 Puskin-tanulmány szerzője írta le ezeket a sorokat).

Hasonlóan szélsőségesek a forradalom utáni éveknek az ő nevéhez fűződő irodalmi ítéletei. A neofiták buzgóságával jónéhány „balos” hibát is elkövet. Mindenképpen annak kell tekintünk pl. a Blokról papírra vetett illojális írást vagy O. Mandelstam *Második könyvéről* írt rosszindulatú recenzióját. Recenziói, amelyeket az őt mindig nagyra becsülő Gorkij valamikor példaként állított mások elé, ekkorra általában éles és rideg ítéletekké váltak. A kötet tanúsága szerint – noha már nemcsak művészi tekintélye teremtette meg körülötte azt a hatalmi helyzetet, amelyre kamaszkora óta vágyott – kegyetlenül elbánt pl. a máskor támogatott Paszternakkal éppúgy, mint a mindig támadott Tomasevszkijjel, akivel, úgy látszik, külön elszámolni valója volt.

A kötetnek ez a része egyoldalú képet ad a forradalmi évek Brjusovjáról. S noha egy forráspublikációtól nem lehet teljességet számonkérni, mégsem ártott volna a kísérő tanulmányokban jobban megvilágítani, hogy – amint erről Csukovszkij, Ehrenburg, Paszternak stb. visszaemlékezései vagy Mandelstam még 1923-ban megjelent értékelése tanúskodik – tevékenységét, ítéleteit döntő többségében ekkor is a jóindulat és a segítőkészség hatotta át, hogy művészi igényességre, felelősségtudatra tanított. Árnyaltabbá vált volna a források nyújtotta kép, ha fogalmat nyerünk ezenkívül nehéz helyzetéről, a korabeli művészársadalom egy része – pl. Cvetajeva – ellenséges viselkedéséről.

A folyóiratszerkesztőnek a *Lityerturnoje naszledszto* 85. kötetében érthetően külön fejezet jutott. K. M. Azadovszkijnek és D. Je. Makszimovnak, a költő munkássága talán legalaposabb szovjet ismerőjének terjedelmes tanulmánya a kötet legnagyobb nyeresége. Nem hagyományos értelemben vett forráspublikáció ez, hanem összefoglaló értékelés a kor egyik legjelentősebb és legszínvonalasabb irodalmi folyóirata, a *Veszi* történetéről, a munkájában résztvevő írók és költők archív és episztoláris hagyatéka alapján. Külön értéke, hogy feldolgozza azokat a szóbeli információkat, amelyeket 1928 és 1935 között A. Beloj, Sz. Poljakov, K. Csukovszkij és az I. világháború előtti orosz irodalom számos más kiválósága és tanúja adott D. Makszimovnak.

Amikor 1904 elején az ugyancsak a szimbolisták ifjabb nemzedéke szócsöveként számontartott *Szkorpionból* kivált „testvércsillag”, a *Veszi* első száma megjelent, Brjusov célja az volt, hogy a francia modernisták példájára, az Oroszországban a XX. század elején még egyeduralkodónak számító „vastag” irodalmi folyóiratok nehézségével szemben új, dinamikus folyóiratot hozzon létre. Ez a

francia irányultság sokáig meghatározója is maradt a lapnak: a tanulmány beszámol róla, hogyan építették a külföldi kapcsolatok részben a hosszabb-rövidebb ideig külföldön élő orosz művészek, többek között M. Volosinon és K. Balmonton keresztül, részben közvetlenül. (Brjuszov és az általa legnagyobb szimbolistának tekintett Émile Verhaeren közel egy évtizeden át tartó levelezését – brüsszeli és moszkvai archívumok anyagát – csaknem teljesen egészében közli a *Lityerturnoje naszledszto* recenzált kötete.) E kapcsolatok eredménye az az óriási munka, amelyet Brjuszov nagyrészt éppen a *Veszi* kereteiben, de külön vállalkozások formájában is, a francia költészet orosz nyelvre átültetésében és elterjesztésében végzett.

A szerzők újabb részleteket publikálnak a *Veszi* és a szimbolisták idősebb nemzedékének – Merezkovszkijnak, Gippiusznak, Filozofovnak – ellentétekkel terhes kapcsolatáról, közlekedésükről, sőt folyóirategyesítési kísérleteikről, a *Veszi* berkeiben dúló szüntelen elvi-eszmei ellentétekről és azok hátteréről, a munkatársak küzdelmeiről, amelyet az egyik oldalon az epigon szimbolisták és a forradalom bukása után a kiadókat elárasztó sekélyes irodalom, a másik oldalon viszont a realista tendenciák, a *Znanyije* és személyesen Gorkij ellen folytattak. K. Azadovszkij és D. Makszimov az archív és episztoláris anyagok felkutatása mellett elővette magát a folyóiratot is. Statisztikai pontossággal veszik számba, hogy a *Veszivel* együttműködő alkotók – Brjuszov mellett A. Belij, Vjacseszlav Ivanov, V. Rozanov, F. Szologub, A. Remizov, K. Balmont, az első szimbolista nemzedékből itt egyedül rendszeresen publikáló Z. Gippius és mások – hányszor és milyen jellegű írással szerepeltek a folyóirat lapjain. A pétervári előfizetők megtalált jegyzéke alapján elemzik az olvasóközönség szociális összetételét. Meglepően kis példányszámú lap volt: általában 6–800, de legnagyobb sikere idején, 1908 elején is csak kétezer példányban jelent meg, míg pl. a *Zszurnal dlja vszjeh* 56 ezres számot mondhatott a magáénak. (Ha ez utóbbi esetben nem irodalmi folyóiratról van is szó, mégis szerencsésebb hasonlat, mint a Mihajlovskij nevével fémjelzett *Russzkoje Bogatszto* 11 ezer előfizetőjére hivatkozni, hiszen hiszen Mihajlovskij ebben az időben már halott volt. . . A szám azonban figyelemre méltó; ismét egy adalék a különböző századeleji orosz művészeti mozgalmak hatóságának kicsiny voltához. . .)

A *Lityerturnoje naszledszto* Brjuszov-különszámában a kor irodalmi életének kutatói számára a legértékesebb fejezet a gyűjteménynek csaknem felét kitevő, több mint harminc ivnyi episztoláris anyag. Ezek publikálását a kapcsolatok történetét tárgyaló írások vezetik be. Különösen érdekes a Brjuszov–Belij reláció, amelyet a kölcsönös művészi elismerés mellett szüntelen, gyakran ellenségeskedésbe menő elvi-eszmei küzdelem jellemezett, és amelyet még csak súlyosbított a részben Brjuszov regényéből, a *Tüzes angyal*ból ismert szerelmi háromszög. A Belijjel, Vjacseszlav Ivanovval és É. Verhaerennel folytatott terjedelmes levelezés mellett érdekes Brjuszov-leveleket találunk a kötetben Gorkijhoz, N. Minszkijhez, Z. Gippiuszhoz, Sz. Vengerovhoz és másokhoz. Az ugyancsak szép számban közölt memoárok közül tigyelmet érdemel a *Tüzes angyal* női főszereplőjének és kétségtelen hősnének mintájául szolgáló és a Brjuszov–Belij kapcsolatban is főszerepet játszó, tragikus sorsú Nyina Petrovskaja leveleiből összeállított visszaemlékezés.

Nem kevés nyeresége végül a kötetnek Brjuszov néhány ismeretlen versének és elbeszélésének – köztük több tudományos-fantasztikus kisregény-vázlatnak és novellának – a közreadása.

Gereben Ágnes

Gondolatok egy könyvről

Bihari József–H. Tóth Imre: Bevezetés a russzisztikába. (Budapest, Tankönyvkiadó, 1976, 220 p)

A hazai idegennyelv-oktatásnak tiszteletreméltó hagyományai és igen komoly eredményei vannak. Gondolok itt elsősorban a latin, a német, a francia és az angol nyelvre, amelyeknek oktatásában a szükséges feltételek már régóta adva vannak. Köztudomású, hogy mindez korántsem mondható el a hazai orosznyelv-oktatásról.

Az orosz nyelv oktatása a magyar tudományegyetemeken már 1946-ban elkezdődött ugyan, de még 1947 elején is csupán csekély számú hallgatóssággal rendelkezett. Az 1947-ben megalakult Egyetemi Orosz Intézet kezdte meg rendszeresen az orosz szakos középiskolai tanárok képzését; 1949 őszétől az általános és középiskolákban kötelezővé vált az orosz nyelv oktatása, jóllehet erre sem a személyi, sem pedig a tárgyi feltételek nem voltak adottak.

Végül is az orosz szakos tanárképzés (és bölcsészképzés) terén kifejtett áldozatos munkát siker koronázta, és nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy sok vonatkozásban felülmúlta a többi idegen nyelv oktatása terén elért eredményeket. (Az orosz nyelv oktatása terén elért eredmények felsorolását ld.: Tatár Béla: *A szovjet részképzés szerepe az orosz szakos hallgatók tanulmányjaiban*. Felsőoktatási Szemle, 10. sz., 1971.) Az eredmények elérésben nem csekély szerepet játszottak (és játszanak ma is) a tankönyvek és a jegyzetek. Fokozatosan megszűntek a mennyiségi törekvések: helyüket lassan a minőségi követelmények foglalták el.

A minőségi munka viszont az alábbi három fontos követelményt írja elő:

1. az orosz szakos hallgatók tudásszintjének emelését,
2. az oktatás ésszerű korszerűsítését,
3. a hallgatók tudományos munkára való felkészítését, illetve az arra való ösztönzés elősegítését.

Bihari József és H. Tóth Imre *Bevezetés a russzisztikába* c. könyve e hármas követelménynek igyekszik eleget tenni. Itt külön ki kell emelni, hogy a tudománypolitikai irányelvekben különös hangsúlyt kap a tudományos kutatómunka növelése, sokoldalúan képzett szakemberek nevelése. Korántsem lehet tehát egyetérteni az olykor elhangzó téves kijelentésekkel, hogy valaki azért szeretne egyetemre vagy főiskolára orosz szakra menni, hogy megtanuljon oroszul beszélni. Rendkívül szomorú helyzetben lenne az az egyetem vagy főiskola, ha *csak* ezt az egyetlen célkitűzést valószínűsítaná meg.

Azzal viszont *teljes mértékben* egyetértünk, hogy „Annyit azonban el kell érnünk, hogy hallgatóink megismerkedjenek az orosz nyelvtudomány alapjaival és ennek keretében az orosz nyelv mai állapotának kialakulásával” (7. o.). E találó kijelentéshez nyugodtan hozzátehetjük még azt is, hogy hasznos lenne, ha nemcsak a főiskolai hallgatók, hanem a már működő orosz szakos tanárok is magukévá tennék a fenti idézetben mondottakat és bátran nyúlának ehhez a *jól használható* kézikönyvhöz azoknak a problémáknak a tisztázása végett, amelyek igen fontosak a mai orosz nyelv sajátosságainak megértéséhez. Jóllehet a *könyv a főiskolai hallgatók számára készült*, a már végzett tanárok és az egyetemi hallgatók számára is érdekes olvasmányt jelent.

Melyek is azok a problémák, amelyeket a szerzők elsősorban megvilágítani kívánnak? Röviden úgy lehetne fogalmazni, hogy a „russzisztika nyelvészeti vonatkozásait”, vagyis a keleti szláv nyelveket, ezek közül is az orosz nyelvet tanulmányozzák. Ez azonban nem lehetséges annak a nagyobb egységnek az ismerete nélkül, amelybe ezek a nyelvek, illetve ez a nyelv tartozik. Ezért foglalkoznak a mű szerzői az első részben a szláv népek nyelvével, irodalmával (kultúrájával, történetével), létének azon részével, amelyek ismerete nélkül nehezen tudnánk megérteni a második részben tárgyalt, a szűkebb szakterületre vonatkozó, a russzisztikát közvetlenül érintő fontosabb kérdéseket.

Célkitűzésének megfelelően a kiadvány részletesen tárgyalja a szlavisztika, illetőleg a russzisztika történetét, szovjet és külföldi – beleértve magyar – vonatkozásait, főbb képviselőit. Továbbá foglalkozik a szláv nyelvek felosztásával, közös fejlődési tendenciákkal, bemutatja az indoeurópai nyelvcsaládban elfoglalt helyüket, elemzi más indoeurópai nyelvekkel való kapcsolatukat. Ismerteti az ószláv nyelvnek mint a szlávok legrégebb kultikus és irodalmi nyelvének legfontosabb kritériumait, valamint annak az oroszra gyakorolt hatását. Felsorolja és a köznyelv szókincséből vett példákkal illusztrálja a mai orosz nyelvben fellelhető, nem csekély számú ószláv elemet, az úgynevezett szlavizmusokat, míg végül méltatja az ószláv hatás jelentőségét, miközben V. V. Vinogradovnak, az orosz irodalmi nyelv kiváló kutatójának a véleményére támaszkodik: „... az ószláv vagy ószláv és a keleti szláv elemek szintézise hatalmas bázist teremtett az orosz irodalom nyelvének széleskörű és szabad fejlődése számára” (60. o.).

Az ószláv nyelv fokozatos felbomlása az i. sz. IV.–VI. század közötti időszakban zajlott le, és ez a változás a szlávoknak három (keleti, nyugati és déli) csoportra való szakadását eredményezte. Természetesen, e történelmi vonatkozású változással együtt járt nyelvük különbözőképpen való alakulása is. Mivel a mai orosz nyelv e három csoport (ág) közül a keleti szláv törzsi, majd területi dialektusainak összességéből, az úgynevezett óorosz nyelvből fejlődött ki (az ukrán és a belorusz nyelvvel együtt), ezért a szerzők a könyv többi részében az *óorosz* és annak egyik későbbi folyta-

tásának, a mai orosz nyelvnek fonetikai és morfológiai rendszerét elemzik. Részletesen ismertetik azokat az új hangfejlődési tendenciákat, amelyek jelentős változásokat idéztek elő a magán- és a mássalhangzórendszerben, és a morfológiára is nagy hatást gyakoroltak.

A mű szerzői megállapítják, hogy a mai orosz nyelvre és a mai keleti szláv nyelvekre jellemző nyelvi (hangtani, morfológiai, mondattani) sajátosságokat két nagy csoportra lehet osztani. Az első csoportba tartoznak azok a sajátosságok, amelyek mindhárom mai keleti szláv nyelvet megkülönböztetik az összes többitől; ezek még közös előzményükben, az óorosz nyelvben alakultak ki. A másik csoportba azok a sajátosságok sorolandók, amelyek az orosz nyelvet a másik két keleti szláv nyelvtől különböztetik meg.

A munka *legnagyobb pozitívuma* nemcsak az a tény, hogy elsőként kísérelte meg a russzisztikának mint nyelvészeti tudományágnak a hazai – magyarországi – ismertetését, hanem az is, hogy nagyon részletesen és rendkívül szemléletesen mutatja be a hangtani, az alaktani és a szókincsbeli változásokat és azok sajátosságait. Az e kérdésnek szentelt fejezetek nagy pozitívuma, hogy a konkrét elméleti megállapításokon túlmenően igen gazdag példaanyagot mutat be, amely szemléletessé teszi az elméleti tételeket és elősegíti azok könnyebb megértését. Az említett témának a szerzők a könyv 13 fejezete közül összesen hét fejezetet (VI–XII) szenteltek.

A fejezetek közül talán a történeti rész az, amely legkevésbé nyújt hasznosítható ismeretanyagot e tudományág iránt érdeklődők számára, hiszen szinte bibliográfiászerűen sorolja fel a russzisztikával foglalkozó nyelvészeti munkákat és azok szerzőit.

Ezzel ellentétben igen érdekes viszont az, a szláv írásbeliség kialakulásáról, a cirill írásról, annak későbbi sorsáról, tartalmi és formai reformjairól, valamint jelenlegi helyzetéről közöl.

A *mai orosz nyelv jellemzése* c. fejezet, amely az orosz nyelv fonetikai és morfológiai sajátosságainak az áttekintésén belül olyan jelenségek közérthető magyarázatát adja, amelyeket általában úgynevezett *kivételnek* fogadunk, illetve fogadtatunk el, a gyakorló orosz tanár számára is a mindennapi munkájában közvetlenül felhasználható ismeretanyagot tartalmaz. Hiszen sok olyan eset van, amikor elengedhetetlenül szükséges lenne az olyan nyelvészeti szakszavak alkalmazására, mint pl. *dualis*, *locativus*, *vocativus* stb., amelyeknek ismeretében sok kivételnek elfogadtatott jelenségre fény derülne. (Ld. a könyv *Nyelvészeti terminusok rövid értelmezése* c. részét).

Igen öröndetes tényként említhető meg az, hogy a szerzők az *igeszemléletről* szólva kiemelik annak fontosságát, mivel „az orosz morfológia egyik legjellegzetesebb sajátosságá”-nak tartják, de egyúttal jelzik annak problematikus voltát is azzal, hogy „még úgyszólván nyitott kérdés. Magának a vidnek sincs még egységesen elfogadott meghatározása” (168. o.). Annak érdekében, hogy az olvasó ne legyen e kérdésben sem tanácstalan, saját, illetőleg a sajátjuktól teljesen eltérő véleményeket is ismertetnek.

Különböző a tudósok véleménye az orosz irodalmi nyelv eredetére vonatkozóan is. E ténnyel, valamint az orosz irodalmi nyelv történetével, annak korszakaival, a különböző korszakok fő sajátosságaival foglalkozik az utolsó fejezet. Ezt követi a bibliográfia, amely a részletesebb tájékoztatást igénylők számára hivatott segítséget nyújtani.

A felsorolt pozitívumokon kívül a munkának vannak *bizonyos hiányosságai* is, amelyeket az alábbiakban foglalunk össze:

1. Feltételezhetően elírás lehet a magyarázata annak, hogy „A szlavisztika a következő tudományágakra támaszkodik: a nyelvtudományra (indoeurópai alapnyelv, szláv alapnyelv, ószláv, óorosz), az orosz irodalmi nyelv történetére, az orosz nyelvjárásokra, az archeológiára, a paleográfiára, a néprajzra, a történelemre, a földrajzra stb.” mondatból *kimaradt* a többi szláv nyelvtudományág (ld. 8. o.), sőt még a mai orosz nyelv is.

2. *Ellentmondás* látszik az alábbi mondatban: „Nagy hagyományai vannak a russzisztikának a Német Demokratikus Köztársaságban, ahol olyan képviselői voltak a szlavisztikának, mint a lipcsei egyetem híres szlavistája, A. Leskien, aki az egyik legjobb ószláv nyelvtan szerzője volt. A német russzisták közül megemlíttük a következőket. . .” (23. o.). Tudomásunk szerint a fent nevezett nyelvész az NDK megalakulásánál jóval korábban működött. Ugyanitt bizonyos *következetlenséget* is vélünk felfedezni: nem derül ki, német avagy más nemzetiségű nyelvész volt-e Leskien, ha a németeket később mutatják be.

3. Nem a legerencsésebb megfogalmazással találkozunk az alábbi mondatban: „A szláv nyelveket elhelyezkedésük alapján 3 csoportra osztjuk. A keleti szláv nyelvek: az orosz, ukrán és

belorusz . . . A délszláv nyelvek: a bolgár, a makedón, a szerb-horvát, a szlovén . . . A nyugati szláv nyelvek: a lengyel, amelynek egyik önálló dialektusává fejlődött a kasub, a cseh, a szlovák . . ., a felső szorb, az alsó szorb. . .” (34–35. o.). *Értelemzavaró* a szláv nyelveknek ilyen csoportosítása, 3 csoportra való felosztásuk ugyanis elsősorban *nem* elhelyezkedésük, hanem nyelvi sajátosságaik alapján történik.

4. Minden bizonnyal elírás lehet az oka annak a *tévedésnek*, amely a pomeránokra vonatkozik, ugyanis nem egészen pontosak a helyükre és időbeli elhelyezésükre vonatkozó adatok az alábbi mondatban: „Hasonlóan kihalt a pomerán, amelyet a középkorban a Visztula és az Elba folyása mentén beszéltek” (35. o.). A beszélt pomerán nyelv utolsó képviselői ui. a múlt század végén haltak ki. Elhelyezkedésük területének a Balti-tenger melletti nyugati lengyel tengerparti rész tekintendő. (Ez annál is inkább tekinthető tévedésnek, mert a könyv 63. oldalán levő térkép – helyesen – a balti-tengerparti részt tünteti fel.)

5. A *szókincsbeli egyezés* c. részben (36. o.) úgyszintén *pontatlanságot* lehet észlelni: a *b)* pont alatt levő középső táblázatban a lengyel szavak között a *serce* szót is megtaláljuk, jóllehet *ezt* a szót *ebben* az alakjában a lengyel a csehből kölcsönözte. A szabályos lengyel alak a *sierce* kell hogy legyen, amely már az ólengyelben is létezett. Ez azért tekintendő fontosnak, mert a szerzők az alábbi mondatban éppen ennek a veszélyére utalnak: „A szókincsbeli egyezések a legfeltűnőbbek, de vizsgálatuk gondos munkát követel, hogy a véletlen egyezések és a *kölcsönzések* (Kiemelés tőlünk) lehetőségét kizárhassuk”. (Ld.: Фасмер, М., *Этимологический словарь русского языка*, тт. 1–4. Москва, Прогресс, 1964–1973.)

6. Nehezen lehet egyetérteni a szerzőknek azzal az állításával, amely a mai orosz nyelvben található *predmet* szónak ószláv elemként való feltüntetésére vonatkozik (57–58. o.); ez a szó csak a XVIII. században jelenik meg a latin *objectus* tükörszavaként, így legfeljebb neoszlavizmusnak tekinthető. (Ld.: уо. Vö.: Сорокин, Ю. С., *Развитие словарного состава русского литературного языка*. Москва–Ленинград, Наука, 1965, с. 80–81.)

7. *Vitatható* a szerzőknek az orosz nyelv történetének korszakolására vonatkozó egyik felosztása, nevezetesen az újorosz korszaknak ilyen három szakaszra bontása: „*A)* A XVIII. század nyelve. *B)* Mai orosz nyelv (a XIX. század elejétől). *C)* A Nagy Októberi Szocialista Forradalom utáni korszak” (67–68. o.). Úgy véljük, logikusabb és a valóságnak jobban megfelel az alábbi felosztás: *A)* A XVIII. század nyelve. *B)* Mai orosz nyelv (a XIX. század elejétől napjainkig): *a)* a Nagy Októberi Szocialista Forradalom előtti korszak; *b)* a Nagy Októberi Szocialista Forradalom utáni korszak. (Vö.: Горшков, А. И., *История русского языка*. Москва, Высшая школа, 1969, с. 21.)

8. A *bibliográfiával* kapcsolatosan két megjegyzésünk van: *a)* *hiányzik* a lexikológiai rész; *b)* formai *következetlenségek* tapasztalhatók a meghatározatlan sorrend nélküli felsorolásban, valamint az írásjelek alkalmazásában.

9. Nagyon célszerű lett volna a hangokat (magán- és mássalhangzókat) hangként megjelölni, azaz szögletes zárójelbe tenni, és nem betűként kezelni, ugyanis ez rendkívül maradandó, *zavaró tényezőként* lép fel sok hallgatónál a későbbiekben is.

10. A könyvben nagy számban fordulnak elő – a minden bizonnyal elírás következményéből eredő – *sajtóhibák*, amelyek zavaró hatással lehetnek az olvasóra. (L. a 8., 16., 73., 95., 135., 137. stb.)

Szeretnénk hangsúlyozni, hogy a felsorolt (és a meg nem említett) hiányosságok *semmiképpen sem csökkenthetik* e nagyszerű munka értékét. Meggyőződésünk, hogy az átdolgozott, bővített és javított kiadás is egyaránt hasznos segítséget fog nyújtani a főiskolai hallgatóknak és a russisztika iránt érdeklődőknek.

Kocsis Margit–Tatár Béla

Tzvetan Todorov: Théories du symbole

(Paris, Éditions du Seuil, 1977)

Cvetan Todorov neve nem teljesen ismeretlen nálunk. Kiseb írásai már megjelentek magyar fordításban (a *Strukturalizmus* és *A jel tudománya* című válogatásokban), összefüggő képet azonban nem nyerhetünk belőlük. Annál is kevésbé, mivel Todorov rendkívül dinamikus tudós-alkat; a részleges információk az ő esetében is csak „beskatulyázáshoz” vezetnek. Első pillantásra ugyanis Todorov a francia formalista iskola pregnáns képviselője (ne firtassuk itt, mennyire helytálló ez az elnevezés). Irodalomelmélettel, szorosabban retorikával és poétikával foglalkozik. (Jellemző, hogy ő írta a strukturalizmust ismertető és különféle tudományterületeken bemutató francia sorozat poétikai részét.) Összegyűjtötte és lefordította a francia olvasók számára az orosz formalisták legfontosabb szövegeit. Társzerkesztője a *Poétique* című folyóiratnak; elméleti tevékenysége sok tekintetben rokonítható Roland Barthes-éval és Gérard Genette-ével.

Új könyve jelentős mértékben módosítja a fentiek alapján kialakult véleményünket. Már a tartalomjegyzék is meglepetés: ez a „formalista” a legterjedelmesebb fejezetet a német romantikusoknak szenteli! Szokatlan ez, hiszen Todorov, amint bevezetőjében megemlíti, a nyugat-európai *szemiotika* történetével, kialakulásával foglalkozik. Szokatlan azért is, mert Franciaországban az utóbbi évtizedekben „nem illet” a klasszikus német filozófiában, de még a francia kultúrára kétségtelenül óriási hatást gyakoroló német romantikában sem elmélyedni. Lejárt dolgoknak számítottak, főleg abban a szellemi közegben, melyben Todorov mozog. Hogyan magyarázható ez a változás? Csupán arról lenne szó, amit az ókori bölcs úgy mondott, hogy „a megismerés istennője nem mosolyog azokra, akik elhanyagolják a régiket”?

Úgy vélem, ennél sokkal tágabb következtetéseket is levonhatunk. A rossz értelemben „pozitív” irodalomelmélet kudarcának legalább részleges felismeréséről tanúskodik Todorov szemhatárának kitágulása. Az *immanens*, a műből kiinduló és a múltól célt érő interpretáció ma már szűk köntösnek bizonyul. Általánosabb megközelítésmódot kell választani, amely lehetővé teszi, hogy a műalkotást valamely nagyobb egységben, társadalmi funkcióját nem tőle különválasztva, hanem vele együtt tételezve ragadhassuk meg. Todorov a szemiotikai síkot választja, és ebben nincs semmi meglepő, hiszen a jelelmélet Nyugaton legalább másfél évtizede akár divatosnak is nevezhető. De Todorov túl van már azon, hogy a szemiotikából építsen a hajdani strukturalizmushoz hasonló bálványt. (Egyébiránt sem mondható bálványépítő természetűnek.) Mint írja, könyve nem szemiotikátörténet. Szándéka az, hogy a *jel* és a *szimbólum* viszonyát választva kiindulópontul, történelmi változásaiban kövesse nyomon „egy problematika egységét, mely különféle diszciplínákban bukkant fel”. A kiindulópont választásának önkényéről és esetlegesen megtévesztő jellegéről tudomása van. Azokat az elméleteket tárgyalja, melyek az elmúlt kétezer év során a *számára* legjellemzőbb álláspontokat dolgozták ki a jelek és a szimbólumok használatáról és mibenlétéről – elsősorban a nyelvben, de nemcsak ott. Egyik kérdőjelünk éppen ehhez kapcsolódik. A könyvben szó esik szemantikáról, logikáról, retorikáról, hermeneutikáról, esztétikáról, filozófiáról, etnológiáról, pszichoanalízisről, poétikáról. . . Melyek tágabb értelemben természetesen megközelíthetők szemiotikai szemszögből, hisz mindezen tudományterületeken valóban használatosak jelek és gyakran szimbólumok is. Csupán az kétséges, hogy ezek az egymástól rendkívül különböző elméletek, melyek mögött egész történelmi korszakok és világlátások különbözősége áll, felfűzhető-e egyetlen láncolatra; kimutatható-e a problémafolytonosság a szemiotika nevében?

A könyv egészét figyelembe véve úgy tűnik, Todorovnak ez nem sikerül. Kivált arról nem tud meggyőzni bennünket, hogy *ugyanaz* a problematika jelenik meg Arisztotelész-től Szent Ágostonon és Novalison át Freudig és Jakobsonig. (Ezzel persze nem állítjuk, hogy az egyes korok és elméletek közötti folytonosságot sem tudja kimutatni.) A könyv felépítése tükrözi ezt a belső, tehát többé-kevésbé tudatossá vált bizonytalanságot. Minden fejezet lényegében külön tanulmány, egy kérdés-körnek szentelve, erőszakolt átkötések nélkül. Talán ez a legrokonszenvesebb Todorovban: ahol nincs valódi egység, ott meg sem kísérel misztifikálni. Munkája utolsó lapjain, a jellemző „Nyitások” címen, arról elmélkedik, hogy a könyv írásának kezdetén (saját tipológiájával élve) inkább romantikus volt, de most, hogy befejezte, már nem tudja magát annak vallani. . .

Mert mi marad a szemiotikából a könyv végére? Kiderül, hogy nem más, mint *eszköz*, a legkülönbözőbb teóriák viszonylag egységes kategóriákkal való értelmezésére, vagy inkább belső összefüggéseik tisztázására. A szemiotika itt önmagában nem biztosít elméleti álláspontot. Van, ahol igen jó szolgálatot tesz. Így éppen a német romantika esztétikájának rendkívül szerteágazó és sokszor ellentmondásos kijelentéseit tudja Todorov igen magas színvonalon összefoglalni és „lefordítani” általa. Ugyanígy azonban *le is szűkíti*, elszegényíti az eredeti kérdésfeltevés összetettségét, ha nem bővül filozófiai és szociológiai szempontokkal. Igazságtalanok lennének, ha nem vennők észre Todorov ez utóbbira irányuló *gesztusait*. Hiszen már az előszóban leszögezi, hogy eszmék nemcsak eszmékből születnek, és saját céljai közé sorolja az eszmék változásának összefüggéseit kimutatni az ideológiák és a társadalmak változásával. És ez nem csupán nyilatkozat a részéről, hanem többször valóban érvényesített szempont. Így mutatja ki a retorika első válságának alapvető okaként az áttérést a demokratikus társadalomfelfogásról az autokratikusra. A retorika eredeti társadalmi funkciója a meggyőzés művészetének elsajátítása volt, ennek eszközeit tárgyalta. Létét a cél igazolta, a cél volt a fontos, nem maga a doktrína. Helyessége használhatóságán méretett le. E felfogás szociális alapja azonban szükségképp a demokrácia, ahol szabadon csaphatnak össze a vélemények, ahol az egyéni presztízst és befolyást az ékesszólás képessége nagyban befolyásolja. Olyan társadalmi formációban (a monarchiában), amelyben a hatalmi szó közvetlenül érvényesül, a retorika elveszti eredeti hivatását. Ha mások meggyőzése már nem annyira fontos, mert nem függ tőle semmi, a hatásos beszédet legjobban szolgáló eszközök tanulmányozása is érdektelenné válik. A célról az eszközre tolódik tehát a hangsúly, a trópusok és figurák tudománya önmagába mélyed – a *szépség* keresésének jelszavával. Az eredeti társadalmi szerepet azonban ez nem pótolhatja; innen ered a retorikusok „rossz lelkiismerete”. A retorika szabályrendszer lesz és semmi több, de mögötte ott kísért a világnézeti-erkölcsi követelmény árnya, hiányának kínzó tudata. *Quintilianus* már az *értelmet* helyezi előtérbe a szépséggel szemben – de szigorúan véve ez már nem a retorika tárgya.

A második válság a XVIII. században következik be, illetőleg a XIX. század elején, a romantikusok felléptével. Akik ugyan visszahelyezik jogaiba a szépséget, de a haladó retorikának mégis megadják a kegyelemdőfést. Individuális világszemléletük miatt a *személyes* kifejezést tartják fontosnak, elutasítva az egységes normarendszer lehetőségét. A tekintélyelv lerombolását a konszenzus lekicsinylésével párosítják. Ha a különbség ilyen minimálisra csökken a mondandó és a kifejezés között, a hagyományos retorika lába alól kifut a talaj. Röviden tehát így foglalhatjuk össze a könyv egyik legtisztábban levezetett gondolatmenetét.

Látnivaló, hogy Todorov nem ideológiamentesen „tudományos” szemiotikatörténetet akar írni. Rendkívüli tájékozottsága mellett pedig még nyilvánvaló érzékkel is rendelkezik ideológiai szempontok gyümölcsöző hasznosítására. Az is teljesen elfogadható irányultság (és nem kis mértékben szociológiai indítatású), hogy nem az elméletek kialakulásával, hanem elsősorban befogadásukkal foglalkozik. (Ezért nem a nagy újítókat, hanem a nagy összefoglalókat részesíti előnyben. Ha pl. azt állítja, hogy Szent Ágoston a nyugati szemiotika első jelentős alakja, akkor ez azt jelenti nála, hogy a hippói püspök *szintetizálta* először a fejlődés irányába mutatón a már létező felfogásokat.) Mégsem tud bennünket ez a könyv teljesen kielégíteni; tárgyalásmódját néha túlságosan aprólékosnak, eredményeit felkészültségéhez képest soványnak találjuk. Megítélésem szerint ennek legfőbb oka a szerző saját ideológiai szempontjainak kidolgozatlansága. A „Nyitások”-ban kétségteljesen eljut valahová: a *beszéd-tipológiák* kidolgozásának feladatáig, a normák pluralitásának közkezen forgó gondolatáig. De ez már valóban csak deklaráció, és elméleti vonatkozásban a leglényegesebb kérdés marad kifejtetlenül: mi módon épülhet ez a szemiotikatörténet a pluralitás szempontjára?

A klasszikus-romantikus ellentét kidolgozásakor szintén ez a hiány hat zavaróan. Todorovnál a kétfajta szemlélet alapvető különbségét az adja, hogy amíg a klasszikus elméletek az általánosságot, az egységet, az azonosság törvényét hangsúlyozzák, addig a romantikusok a sokféleséget, a különbözőséget, az egyedít helyezik a középpontba. Todorov a mi korunk elméleti szempontból is a romantika örökösének tartja. (Meggyőzően bizonyítja például Jakobson poétikájának romantikus eredetét.) Mégsem marad romantikus: olyan álláspontra szeretne szert tenni, melyből kiindulva mindkét felfogás megérthető és megítélhető lenne. A *klasszikus egység* és a *romantikus végtelen* között keresi a megoldást a tipológiákban, a többfunkciójúság elvében, a normák pluralitásában. Termékeny kiindulás lehetne ez, de a könyv sajnos itt fejeződik be. Holott a pluralitáselv mint pusztán fogalom minőségileg nem különbözik a Todorov által meghaladni kívánt „romantikus végtelentől”. Hogy különbözzenek,

ahhoz egyéb szempontok – szociológiai és ideológiai természetűek, akárha szemiotikai aspektusból is – szükségesek; ilyenekkel a szerző nem mindenhol rendelkezik. És mintha *nem is akarna* igazán rendelkezni. Azt írja, hogy aki osztja valamelyik elméletet, az nem tudja teljes egészében és a maga valóságában megítélni. Nem kérdez rá azonban arra, hogy miként lehet ítélkezni akkor, ha *egyiket sem* osztjuk. Karl Mannheim szerint „aki semmire sem határozza el magát, annak nincs semmiféle kérdésfeltevése, még heurisztikus hipotézise sem, melynek alapján a történelmet kérdezhetné és kutathatná.” Todorov magatartása tehát még mindig őrzi az értékmentes tudomány eszméjének nyomait, bár ez – mint kimutattuk – erősen bomlóban van. Nem született még helyette új, mely minden tekintetben pótolni tudná.

Igazságtalanok vagyunk minden bizonnyal, amidőn a könyv tárgyszerű ismertetése helyett éppen legkifejtetlenebb és legkevésbé világos ideológiai-módszertani alapvetését támadjuk. A könyv tiszteltreméltó őszintesége és tudományos színvonala azonban – úgy véljük – megengedhetővé teszi ezt a „sportszerűtlenséget”. Vagyis, hogy itt ne számos kiváló tulajdonságát soroljuk, hanem az egész mű által felvetett kérdést fogalmazzuk meg. Számos érv kínálkozik magyar nyelven való megszólaltatása mellett. Szakmailag tán az, hogy Todorov a retorikatörténet egyik legképzettebb és legeredetibb kutatója; éppen annak az igen jelentős kérdésnek a tisztázására törekszik, hogy mennyiben *élők* az antikvitásban kidolgozott retorikai kategóriák. Az érdeklődők szélesebb köre szempontjából pedig a *Szimbólumelméletek* lapjain feldolgozott és élvezetes stílusban előadott óriási ismeretanyag jelentene sokat. Mert Cvetan Todorovot, saját jelzőjét felhasználva, könyvének több fejezete alapján a „nagy összefoglalók” közé sorolhatjuk. Azok közé, akik „nem hanyagolják el a régieket” és szerényen, évszázados hagyományos *mögé* húzódba igyekeznek valami újat, eredetit mondani.

Angyalosi Gergely

Jean Anouilh: Drámák

Válogatta és az utószót írta: Szántó Judit.

Budapest, Európa Könyvkiadó, 1977.

Amint egy 1951-es interjúban olvashatjuk, Anouilh a színdarabírást mesterségnek tekinti. Az életmű ismeretében ez a kijelentés mélységesen őszintének tűnik. Magától adódik a gondolat, hogy művészetét e nyilatkozat értelmében vizsgáljuk meg, fogadjuk be. Úgy hiszem, hogy egy ilyen alapállás lehetővé teszi, hogy kiküszöböljük az oeuvre elemzése során elének bukkanó ellentmondásokat. Ilyen módon talán feloldható az a feszültség, mely a tartalom és forma viszonyát jellemzi olykor Jean Anouilh műveiben. A francia irodalom e „kézműveséről” szólva mégsem habozik az irodalomtörténet legfelső fokban szólni. Kevés művész vívja ki magának még életében a klasszikus minősítést. Anouilh ezek közé a kevesek közé tartozik. Igaz, hogy nem a logikus elme gondolati tisztaságával érdemli ki az elismerést.

Világnézete elfogult, merev. Mentsége csak annyi, hogy nem akar szubjektív ideológiájából módszeres gondolatrendszert, filozófiát konstruálni. Darabjai filozófiai szempontból alapvető ellentmondásokkal terhesek.

Hogyan tudunk ennek ellenére magyarázatot adni e drámák művészi harmóniájára, esztétikai megoldottságára? Véleményünk szerint egyetlen pont van, ahonnan kiindulva megnyugtató válaszhoz jutunk, és ez az anouilh-i ars poetica. Meglehetősen különc dolog napjainkban nem akarni a művész attitűdjét, de akarni a mesteremberét. És ez az, amit annyira becsülünk a huszadik század e kiemelkedő alkotójában. Árad belőle a tisztesség, a nem megjátszottan egyszerű ember erkölcsi tisztasága. Ennek az ereje csodálatos módon, fáradhatatlanul sugárzik a burjánzó életmű remekműveiből ugyanúgy, mint az esetenként sutábbra sikerült darabokból. Ebben a kérdésben soha nem érzünk nála megalkuvást.

Cher Antoine (Kedves Antoine) című, 1969-es darabját hozzuk fel példának. Anouilh-nak ekkor is meggyőződése az (mint az élete során mindig), hogy az életet minden vonatkozásában meg kell élnünk. Úgy kellene megtalálnunk a harmóniát, ahogy Kreón az *Antigonéban* vagy ebben a darabban

Maria. Mindkét szereplő vállalja annak a terhét, hogy szembenéz, megküzd az élet által felvetett kérdésekkel. A főszereplő, Antoine számára ez a harmónia nem adatott meg, ezért szégyenlős humorral írja élete színdarabját. Szereplőket is képzel maga mellé. Miután a *Cher Antoine*-ban a főszereplő Mariához fűződő viszonya kétségkívül a mű sarkalatos pontja, nem gondolhatunk másra, mint hogy a szerző számára különös jelentőséggel bír az az életszemlélet, aminek ez a nő a megtestesítője. Maria hisz abban, hogy az élet mindennapi problémáinak tisztességes megoldása elégedetté teheti az embert.

Maria és társai az életmű legnagyobb szereplői. A drámaíró úgy látja, hogy az emberiség nagy része és ő maga sem egyenrangú velük. Kivételes tehetségnek adatik csak meg, hogy olyan élelátással határozza meg saját helyét az élet szövevényében, ahogy azt Anouilh teszi. Kegyetlen őszinteséggel könyveli el önmagát is azok között, akiknek nem sikerült makulátlanságukat megőrizni. Szemérmesen, a háttérbe húzódva, de gyakran ő maga nyilvánul meg szereplőiben. Épp az említett darabban Carlotta szavaiban. Ilyen esetekben mélyszéges öniróniával fogalmaz, és ez az a vonás, amely egyik elvitathatatlan érdeme művészetének, ettől is válik olyan hitelessé ez a művészet.

Ez a magatartás, vagy ha úgy tetszik stílussajátosság, egyértelműen ott van életművének legutóbbi darabjaiban (például: *Cher Antoine*, *Les Poissons Rouges*, *Le Directeur de l'Opéra* címűekben). Sajnálatos tehát, hogy Szántó Judit nemrég megjelent válogatása nem tartalmaz egy példát sem ezek közül. S ha már a kötetrel kapcsolatos első kritikai megjegyzésünk a válogatást célozza, hadd folytassuk ennél a kérdésnél maradva. Nyilvánvaló, hogy a vezérelv nem az volt, hogy eddig magyarul még meg nem jelent darabokból állítsák össze a kötetet, hiszen a hét műből nem egyet a Nagyvilág már közölt. Ezért nem találunk magyarázatot arra a tényre, hogy az *Antigone* nem került a válogatásba. Az az *Antigone*, amely nagy visszhangot váltott ki, adáz vitákat szított. Amelyről Gyergyai Albert e szavakkal ír: „...a legszebb Anouilh-mű (. . .), amelyet bizvást állíthatunk a XX. századi francia dráma legjobb alkotásai, akár Claudel, akár Giraudoux remekművei mellé.”

Mindaz viszont, ami a válogatásban helyet kapott, a szerző sajátos gondolatvilága (főképp élelátó, a polgári életviszonyokat elítélő szemlélete) miatt, aztán az ennek oly tökéletesen megfelelő, senki máséval össze nem téveszthető stílusa révén, melyet a fordítók olyan bravúrosan ültettek át nyelvünkre, sok érdekes, mi több, kellemes perceret fog szerezni, úgy hisszük, nemcsak az irodalmi inyenéseket kedvelőknek.

Lukovszki Judit

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>Tamás Adamik</i> : Remarques à propos de la théorie des métaphores	113
<i>Ottó Süpek</i> : Sur la chanson de geste	127
<i>Imre Szabics</i> : La fonction rhétorique de la répétition dans le <i>Tristan</i> de Bérout.	141
<i>István Tóth</i> : Bálint Balassi et les problèmes autour de l'auteur de l'histoire d'Argirus	155
<i>János Szabó</i> : Le rôle de la langue chez Karl Kraus et Frigyes Karinthy.	195

C o m m u n i c a t i o n s

<i>István Fried</i> : La culture des Allemands de Pest-Buda au début du XIX ^e siècle	211
<i>István Mészáros</i> : La traduction hongroise en 1831 de deux chansons de la Révolution française	219
<i>László Sziklay</i> : Antal Hodinka, l'un des précurseurs de la slavistique hongroise moderne (1864–1946)	223
<i>Péter Sárközy</i> : La critique d'Antonio Gramsci sur Pirandello	226
<i>Péter Egri</i> : Tchekhov et O'Neill	231
<i>László Kéry</i> : Problèmes autour de Henry James.	235

R e v u e

Валерий Брюсов: Литературное наследство т. 85 (<i>Ágnes Gereben</i>).	241
<i>Margit Kocsis–Béla Tatár</i> : Remarques sur le livre <i>Bevezetés a russisztikába</i> par József Bihari et Imre H. Tóth	243
Tzvetan Todorov: Théories du symbole (<i>Gergely Angyalosi</i>)	247
Jean Anouilh: Drámák (<i>Judit Lukovszki</i>)	249

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Тамаш Адамик</i> : Заметки к теории сравнения	113
<i>Отто Шюпек</i> : Древнефранцузская историческая поэма	127
<i>Имре Сабич</i> : Риторическая функция повтора в романе Бериля <i>Тристан</i>	141
<i>Иштван Тот</i> : Балинт Балашши и атрибуция легенды об Аргирусе	155
<i>Янош Сабо</i> : Роль языка у Карла Крауса и Фридьеша Каринти	195

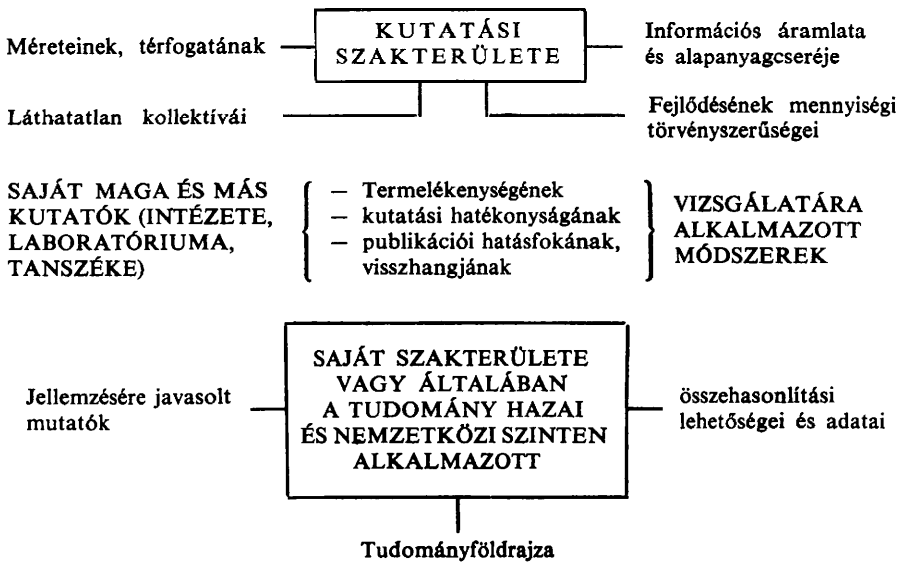
Сообщения

<i>Иштван Фрид</i> : Культура немецкого населения Пешт-Буды в начале XIX века	211
<i>Иштван Месарош</i> : Две французские революционные песни в венгерском переводе 1831 года	219
<i>Ласло Сиклаи</i> : Антал Ходинка – один из пионеров современной венгерской славистики (1864–1946)	223
<i>Петер Шаркези</i> : Пиранделло в критике Антонию Грамши	226
<i>Петер Егри</i> : Чехов и О'Нил	231
<i>Ласло Кери</i> : Проблемы творчества Хенри Джеймса	235

Обзор

Валерий Брюсов: Литературное наследство т. 85 (<i>Агнеш Геробен</i>)	241
<i>Маргит Кочиш–Бела Татар</i> : Размышления о книге (Bihari József–H. Tóth Imre: <i>Bevezetés a russzisztikába</i>).	243
Tzvetan Todorov: Théories du symbole (<i>Гергей Андьялоши</i>).	247
Jean Anouilh: Drámák (<i>Юдит Луковски</i>)	249

Önt bizonyára érdekli



mert tudja, hogy

A TUDOMÁNY MAI FEJLŐDÉSI SZAKASZÁBAN,
A KUTATÁSBAN CSAKIS ÚGY

- LEHET EREDMÉNYES
- TERVEZHETI MUNKÁJÁT
- VÁLASZTHAT SAJÁT MAGA,
INTÉZETE, ORSZÁGA
SZEMPONTJÁBÓL
LEGMEGFELELŐBB
TÉMÁT, HA

a fenti kérdésekre megtalálja a választ

Hol? Hol? Hol? Hol? Hol?

Scientometrics

An International Journal
for All Quantitative Aspects of the Science
of Science and Science Policy

című

angol nyelvű nemzetközi folyóiratban

FŐSZERKESZTŐK:

G. M. DOBRON
Szovjetunió

I. GARFIELD
Egyesült Államok

D. J. DE SOLLA PRICE
Egyesült Államok

KOORDINÁLÓ SZERKESZTŐK:

T. BRAUN
Magyarország

I. RUFF
Magyarország

J. VLACHY
Csehszlovákia

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

A. Avramescu (Románia)
M. T. Beck (Magyarország)
G. W. R. Canham (Kanada)
R. C. Coile (Egyesült Államok)
Yu. V. Granovszky (Szovjetunió)
S. P. Gupta (India)
G. C. Jain (Új-Zéland)
Fr. Jevons (Ausztrália)
C. Le Pair (Hollandia)
K. O. May (Kanada)
A. J. Meadows (Anglia)

I. M. Orient (Szovjetunió)
A. Rahman (India)
G. Rózsa (Magyarország)
I. N. Sengupta (India)
Sh. K. D. Sharma (India)
A. Singleton (Anglia)
I. S. Spiegel-Rösing (NSZK)
S. Szalai (Magyarország)
P. Tétényi (Magyarország)
L. Tosi (Franciaország)
H. Voos (Egyesült Államok)

H. Zuckerman (Egyesült Államok)

AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest

kiadja

ELSEVIER PUBLISHING CO.,
Amsterdam

Saját eredménye e területen — ÖNNEK TALÁN VAN — Véleménye, megjegyzése

Megírt vagy megírandó
közleménye

A FOLYÓIRAT EZEKET ÉRDEKLŐDÉSSSEL VÁRJÁ

Cím: Dr. J. VLACHY Kankovského 1241 180 00 Praha 8 CSSR

vagy Dr. T. BRAUN Eötvös Loránd Tudományegyetem

1443 Budapest, Pf. 123, Magyarország

Mindent megtudhat korunk tudományáról

a

KORUNK TUDOMÁNYÁBÓL!

Kiváló tudósok írják — mindenkinek

- *páratlanul érdekes témákról*
- *könnyen érthető stílusban*

A sorozat néhány sikeres kötete

Rényi Alfréd: Dialógusok a matematikáról

Szabó Imre: Az emberi jogok

Sztyepanov, J. Sz.: Szemiotika

Selye János: Stressz distressz nélkül

Beck Mihály: Tudomány — áltudomány

Csányi Vilmos: Magatartásgenetika

Ungvári Tamás: Brecht színházi forradalma

Láng István: Biológiai forradalom — hazai realitások

*Az egyes kötetek kb. 100–200 oldalon jelennek meg,
méretük 13 × 19 cm. Áruk 10,— és 25,— Ft között van*



Akadémiai Kiadó, Budapest

1828–1978
MEGJELENT AZ AKADÉMIAI KÖNYVKIADÁS
150. ÉVÉBEN

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1978. IV. 27. Terjedelem: 12,25 (A/5 ív)
78.5777 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

<i>Adamik Tamás</i> : Megjegyzések a hasonlatelmélethez	113
<i>Süpek Ottó</i> : Az ófrancia történeti ének	127
<i>Szabics Imre</i> : Az ismétlés retorikai funkciója Bérout Trisztán-regényében	141
<i>Tóth István</i> : Balassi Bálint és az Árgirus-széphistória szerzősége	155
<i>Szabó János</i> : A nyelv szerepe Karl Krausnál és Karinthy Frigyesnél	195

K ö z l e m é n y e k

<i>Fried István</i> : A pest-budai némettség kultúrája a XIX. század elején	211
<i>Mészáros István</i> : Két francia forradalmi dal magyar fordítása 1831-ből	219
<i>Sziklay László</i> : Hodinka Anta, a modern magyar szlavisztika egyik úttörője (1864–1946)	223
<i>Sárközy Péter</i> : Antonio Gramsci Pirandello-kritikája	226
<i>Egri Péter</i> : Csehov és O'Neill	231
<i>Kéry László</i> : Henry James-kérdések	235

S z e m l e

Валерий Брюсов: Литературное наследство т. 85 (<i>Gereben Ágnes</i>)	241
Gondolatok egy könyvről (<i>Kocsis Margit–Tatár Béla</i>)	243
Tzvetan Todorov: Théories du symbole (<i>Angyalosi Gergely</i>)	247
Jean Anouilh: Drámák (<i>Lukovszki Judit</i>)	249

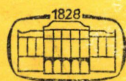
Ára: 14,- Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,- Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015-1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

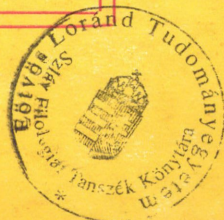


AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1978

XXIV. ÉVF.

JÚLIUS-SZEPTEMBER

3. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,
SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

A tanulmányok és közlemények szerzői: Domokos Sámuel egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Hajzer Lajos főiskolai docens; Hetesi István főiskolai adjunktus; Kесе Katalin egyetemi tanársegéd; Kniezsa Veronika egyetemi docens, kandidátus; May István ny. középiskolai tanár; Mihályi Gábor, a Nagyvilág rovatvezetője, kandidátus; Morvay Károly egyetemi adjunktus; Padányi Klára egyetemi adjunktus; Pálfi Ágnes szerkesztő; Süpek Ottó egyetemi tanár, kandidátus; Szilágyi Péter egyetemi tanár, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 44,— Ft

1 szám ára: 14,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, II-1389 Budapest, Pf. 149.

A verstan alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban

PÁLFI ÁGNES

Dolgozatunk O. Brik *Ритм и синтаксис* (Ritmus és szintaxis, 1927), B. Tomasevszkij *Стих и ритм* (Vers és ritmus, 1927) című cikkei és J. Tinyanov *Проблема стихотворного языка* (A költői nyelv problémája, 1924), valamint V. Zsirmunszkij *Теория стиха* (A vers elmélete, 1924) című könyvei alapján azon kutatási irányok és módszertani jellemzők fölvázolására vállalkozik, amelyek alapvetőek és részben közösek e formalista indíttatású kutatók egymáshoz időben igen közeli munkáiban.

Az orosz és szovjet avantgarde költészet egy irodalmi korszakot meghatározó szerepe nyilvánul meg abban, hogy a kezdet kezdetén, a formalista iskola általános esztétikai tételeinek megalapozásakor a *költői nyelv* kérdése került a kutatás előterébe, miközben ezzel párhuzamosan – döntően XIX. századi orosz anyagon – a *prózaelemzés* új módszereinek kidolgozása is megkezdődött. *A próza és a versnyelv különbözősége* című első részben láthatjuk majd, hogy az alapvető verscentrikusság ellenére e prózakutatás fejlődése már ezekben a munkákban is érezhető.

A második részben két olyan hagyományos verstani alapkategóriával foglalkozunk, amelyek jelentése igencsak átalakul e kutatók fogalomrendszerében. *A versritmus és a metrum kapcsolata* egyébként az a kérdéskör, amely a négy munkában valóban hasonló elméleti igénnyel és súllyal van kifejtve, s ezért a kutatók közötti koncepcióbeli eltérések is itt érzékelhetőek leghívebben. A harmadik részben (*A rím mint a ritmus konstrukciós faktora*) azt vizsgáljuk, hogy a rímet e kutatók mennyiben sorolják egyrészt a ritmusjelenségek közé, másrészt a szemantika oldaláról megközelítve mennyiben tulajdonítanak a rímnek olyan sajátosságokat, amelyek már a tematikai vizsgálatok s a műfaji kérdés-fölvetés felé mutatnak.

A verselés történeti felfogásának különbözősége pedig arra az eltérő aspektusra világít rá, amely egyrészt Tinyanov (és Tomasevszkij), de főleg Brik elméleti-elemző, másrészt Zsirmunszkij történeti-leíró módszeréből adódik.

A próza és a versnyelv különbözősége

A „prózai nyelv” a formalisták számára olyan kiindulópont, amely felől a versnyelv sajátosságai annak elemi összetevőitől egészen a kompozicionális szintig megközelíthetővé és vizsgálhatóvá válnak. A terminológiai eltérések ugyanakkor azt is jelzik, hogy maga ez a kiindulópont, a „prózai nyelv” fogalma korántsem egyértelmű: Tinyanov, Brik, Tomasevszkij „prózai nyelv” terminusával szemben Zsirmunszkij a „praktikus nyelv”



terminust használja, de előfordul – talán legtöbbször és legnagyobb súllyal Tinyanovnál – a „kommunikatív nyelv” fogalma is. E kifejezések látszólag csak formailag térnek el egymástól, mondhatni szinonimaként szerepelnek, valójában azonban arra világítanak rá, hogy a formalista kutatók elméletileg nem választják szét a prózát mint a szövművészetek egyik nyelvi formáját és az irodalmon kívüli, köznapi „prózai” nyelvet. Azaz nem vetik föl azt a kérdést, hogy a „prózaiság” az irodalmon belül éppen olyan zárt műalkotások közvetlen nyelvi szintjeként jelenik meg és funkcionál, mint ahogy a versnyelv egységes szisztémát hoz létre. Ennélfogva strukturálatlanként vagy legalábbis nyitott struktúraként tekintik a prózai nyelvet, s szembeállítják a versnyelv zártságával.

Tomasevszkij – bár csak egy részletkérdést említ – jól érzékeli ezt az ellentmondást, tudniillik hogy ha a metrum hagyományos felfogásából indulunk ki, a próza lényegileg nem különbözik a verstől (csak megjegyezzük, hogy például Vargyas Lajos is csak mennyiségi fokozatot lát a prózai és a versnyelv ritmusjelenségei között). Azt, amit Tomasevszkij specifikusnak tart a versritmusban, szerinte nem a vers és a próza szembeállításával lehet megragadni: „A vers mint beszédegység létrejöttének feltételeit kell megvizsgálnunk, függetlenül ennek az egységnek úgynevezett „molekuláris” belső felépítésétől, hiszen teljesen nyilvánvaló, hogy Majakovszkij bármely prózai szöveget, szövegrészt be tud emelni a versbe, amely amplitúdójában nem haladja meg verversorának normál terjedelmét.” (I. m. 226. o.) Tinyanov figyelmét pedig nem kerüli el az a kérdés sem, hogy a prózai nyelv – amelyen ez esetben művészi prózát ért – fejlődése lényeges analógiákat mutat a versnyelv fejlődési sajátosságaival: „A próza minden forradalma a próza hangállományának forradalmában is megnyilvánult. Sevirjov beszél arról, hogy például Karamzinra a népdalok daktilikus zárásai hatottak, vagy Andrej Bjelij prózája nemcsak ritmikus, de metrikus is.” Míg azonban a prózában Tinyanov szerint „mechanikusan” érvényesülnek ezek a sajátosságok, addig a versnyelvben „konstrukciós faktorokká” válnak. E megközelítések tehát korántsem a közvetlen jelenségszintből indulnak ki, hanem egyfajta *funkcionális* szempont érvényesítésére törekszenek, ám oly módon, mintha a prózai nyelv e tekintetben pusztán csak kommunikatív funkció betöltésére volna hivatva, függetlenül attól, hogy ez a próza művészi struktúrát alkot avagy sem. A versnyelvet – legalábbis elméletileg – egy meglehetősen elvont nyelvi funkcióval állítják szembe. Lényegében a beszélő és a hallgató kapcsolatára szűkítik a nyelvi funkció fogalmát, amelyből ily módon mint struktúratereemtő tényező kireked a valóságra vonatkoztatottság mozzanata (úgy is, mint a „prózai” szöveg, úgy is, mint a kommunikatív szituáció formateremtő ereje). Valójában a nyelv kommunikatív sajátossága a gyakorlati nyelv (a beszéd) lényegi „formateremtő elve”, a nyelvi funkció speciális létmódja, de nem maga a funkció. E kommunikatív sajátossággal mint formával szemben a költői nyelv (a prózai és verses költői nyelv) többlet: speciális művészi forma, amely a valóságra vonatkoztatottság és a kommunikatív szituáció mozzanatát is immanensen tartalmazza, s nyelvileg teremti meg, alakítja meghatározott struktúrává. Mindezt azért lényeges hangsúlyozni, mert a konkrét vizsgálódások során e kutatók is valójában a forma felőli megközelítést érvényesítik, bár forma-fogalmuk azáltal, hogy a nyelvet a közvetlen anyag-formájuk tekintetében ekvivalens szövegek, szövegegységek felől közelítik, a kommunikatív, de a prózai formájú költői nyelv tekintetében is szűknek bizonyul, illetve csak a versnyelvre korlátozódik.

Tomasevszkij a ritmus kérdését azért a versmondattól közelíti meg, mert úgy látja, hogy míg a próza szervező elve nem ragadható meg a mondat szintjén, a ritmus lényegét a versben éppen az adja, hogy egy olyan „speciális esztétikai” mondatot hoz létre, amely szükségtelenné teszi a logikai indoklást: „A versnyelv első feltétele annak a konstrukciós elvnek az érzékletessége, amely a nyelvet ekvivalens vessorokra tagolja. A prózában is jelen van a mondattani tagolás, de ott mint az elvont szintaxis mechanikus eredménye származtatott, másodlagos és ezért nem úgy tudatosodik, mint önálló konstrukciós elv; a mondatathárók homályosak, bizonytalanok, egyik beszédszakasz a másikba hatol, a tagolás hierarchiája bonyolult, az elkülönülés különböző erejű, az egységek nem egyenrangúak és egyenértékűek.” (204. o.) Tinyanov a vessor és a szintaktikai tagolás hasonló összefüggésére világít rá, amikor arról beszél, hogy amennyiben a kétfajta tagoló elv nem esik egybe egymással, és a szabadverset prózába írjuk át, a vessorral együtt megszüntetjük azokat a szoros kapcsolatokat is, amelyek a sorok által egyesített szavakat összefűzték, leromboljuk a vers *zárttságát*. (66. o.)

A szó versbéli szemantikájának ugyancsak tinyanovi vizsgálata azért kivételes jelentőségű, mert a szó a versnek az az egyetlen formaeleme, amelyet szemantikai természeté folytán nem lehet olyan „eljárásként”, „konstrukciós elvként” fölfogni, amely csupán a versnyelv sajátja. Tinyanovot láthatóan az foglalkoztatja, hogy a szó – egyrészt mert változatlan anyag formájában kerül a versbe, másrészt mert versbéli szemantikájának realizációjától elválaszthatatlanok lehetséges versen kívüli kontextusai – a próza és a versnyelv kapcsolatát sajátos aspektusból veti fel. Tinyanov a szó szemantikáját mindig kontextuális jelentésként fogja föl, s ennél fogva ezen a ponton a prózai nyelvnek is gazdagabb, a prózai szó mint pusztán közlő funkció felfogásán jóval túlmutató sajátosságot tulajdonít: „*Minden nyelvi közeg asszimilációs erővel rendelkezik*, amely előírja, hogy a szó ezt és ne más funkciót hordozzon, s amely funkció érvényesülése »átszínezi« a szót.” (120. o.) A vers mint nyelvi közeg Tinyanov szerint abban különbözik minden más nyelvi közegtől, hogy benne „a szó lexikai karakterét konstruktívként kell fölismernünk az irodalom szempontjából”. A szó e versbéli „dinamizációja” pedig nem más, mint versen kívüli kontextusainak asszociációja, hiszen nem a szó mint olyan jelentésére kérdez a befogadó, hanem a kontextust, a szó „szituációját” (Saussure terminusával: értékét) akarja megfejteni, ezért idézi fel az ismert kontextusokat.

Tinyanov szerint azonban még ennél is döntőbb az, hogy a versben a szavak mintegy egymásra vannak utalva, hogy „konstruktív karakterükkel” fordulnak egymás felé, miközben azok a jelentéselemek aktivizálódnak, amelyeket a szavak egymáshoz való kapcsolódása meghatároz. (Csak megjegyezzük, hogy Saussure is a szó szintjén veti fel a nyelvi jelentés és nyelvi érték közötti különbségtétel szükségességét, előbbit mint fogalom és jel kapcsolatát, utóbbit mint a szó környezete által meghatározottat. A szó és a szónál kisebb, illetve nagyobb nyelvi egységek, véleménye szerint, két olyan pólust alkotnak, „amelyek között az egész rendszer mozog, két egymással szemben haladó áradat, amelyek megosztják egymás között a nyelv mozgását: egyfelől a lexikológiai eszköznek, vagyis a motiválatlan jelnek a felhasználására való törekvést, másfelől pedig a grammatikai eszköznek, vagyis a konstrukciós szabálynak az előnyben részesítését.” [*Bevezetés az általános nyelvészetbe* 166. old.]) Tinyanov elképzelése végül is az, hogy a szó a versben megszűnik „motiválatlan jelként” létezni, vagyis beolvad a „grammatikai eszközök” sorába. A szó versszemantikai vizsgálata ennek értelmében nem más, mint azoknak a

viszonyoknak a vizsgálata, amelyek mint konstrukciós elvek meghatározzák, „deformálják” az „eredeti” jelentést, amely „eredeti” jelentés vizsgálata azonban már az irodalmi elemzés körén kívül esik, vagy legföljebb annak peremén képzelhető el.

Zsirmunskij abban haladja meg az elméleti kiindulás egyoldalú verscentrikusságát, hogy az anyag-forma és a funkció kérdését mind a próza, mind a versnyelv esetében a *kompozíció* felől veti föl, és a „tematikus kompozíció” fogalmának bevezetésével olyan új szempontot ad a megkülönböztetéshez, amely a prózai nyelvet is annak *irodalmi* funkciója felől vizsgálja, s ily módon állítja szembe most már nem is a versnyelvvvel, hanem a „lírai vers kompozíciójával”: „A szóművészetek alkotásaiban éppúgy, sőt fokozott mértékben beszélhetünk magának a tartalomnak a felépítéséről, a tematikus kompozícióról, mint a gyakorlati nyelvben. Az ismétlést, a kontrasztot, a paralelizmust, a körkörös vagy lépcsőzetes felépítést vizsgálhatjuk tisztán mint szüzsé-kompozíciót, *anélkül, hogy bármilyen összefüggésbe hoznánk azt a szó-matériával.* (kiem. tőlem P. Á.) Ám a költészetben, elsősorban a lírai költészetben a tematikai fölépítéssel *egyidejűleg szerveződik, általános kompozíciós rendeltetésének alárendelve maga a szó-matéria is*” (436. o.) (kiem. tőlem P. Á.) „... a lírai vers kompozíciója egyidejűleg feltételezi a fonetikai, szintaktikai és tematikus matéria tagolását”. (438. o.) Zsirmunskij elképzelésében a tematika fogalma tehát olyan önálló formaelemként jelenik meg, amely azáltal, hogy a „lírai” és a „prózai” műalkotásokban más-más formaszinten helyezkedik el, máshogyan viszonyul az anyag-formához, a közvetlen nyelvi szinthez. Zsirmunskij szerint a „próza” tematikai fölépítése, szüzsé-kompozíciója vizsgálható önmagában is, tehát a tematika felől a műalkotás *egésze* egy szinten leírhatóvá válik – szemben a „lírai” verssel, ahol a tematikus elem nem rendelkezik ilyen önállósággal, mivel a szó-matériával összeforr, azzal azonos formaszinten helyezkedik el.

Tinyanov gondolatmenete is érintkezik egy-egy ponton a műfaji problematikával, elsősorban akkor, amikor a szüzséfejlődés kibomlásának eltérő törvényeit a vers és a próza *időbeli* (bár nem idő-térbeli) különbözőségében látja. Tinyanov a szimultaneitás elvén fölépülő nyelven ugyanis olyan nyelvet ért, ahol a közvetlen nyelvi szintnek, a „külső jelnek” csak viszonylagos szerepe van, szemben a költői nyelvvvel, ahol konstrukciós funkciót hordoz, ahol progresszíve és regresszíve (szukcesszíve) önmagára irányítja a figyelmet. (Ennek az elgondolásnak Tinyanov metrumfelfogásában lesz nagy szerepe.) A szukcesszivitás (költői nyelv) és a szimultaneitás (próza) elvének szembeállításában hasonló természetű felismerés munkál, mint amelyet Zsirmunskij a tematika felől megfogalmazott. Az idő kérdésének fölvetésével azonban kiderül, hogy a próza nyelvének mint „külső jelnek” is lehet – igaz, más természetű – konstrukciós funkciója, mint a költői nyelvnek: „A prózában – a nyelv szimultaneitásából adódóan – az idő érzékelhető; az idő természetesen nem reális, hanem feltételes időviszony az események között. . .” Itt ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy abból, ahogyan Tinyanov ezzel kapcsolatban Gogol példájára hivatkozik, kiderül, hogy nem választja szét az elbeszélői struktúra időbeliségét és a szüzsé asszociatív idejét, de a versnyelvvvel való szembeállítás így is világosan van körvonalazva: „A versben az időt nem lehet érzéklni. A szüzsé apró összetevőit és nagyobb egységeit a vers általános konstrukciója egymással egyenlővé teszi. *A vers perspektívája megtöri a szüzsé perspektíváját*”. (170. o.)

Hogy a „vers perspektíváján” valójában mit is ért, azt Rozenstejn emocionális versfelfogását bírálva és azokkal szemben, akik a verset a prózához képest „tartalom-

nélkülinek” tartják (itt Goethét idézi), fogalmazza meg a műfaji funkció felől: „konstrukciós elrendezésében egy olyan jelenség áll előttünk, amit Sklovszkij terminológiájával a »lírai szűzsé (kiem. tőlem: P. Á.) kibontakozásának« nevezhetünk.” (120. o.)

A versritmus és a metrika kapcsolata

Zsirmunszkij, Tinyanov és Brik elképzelése megegyezik abban, hogy a ritmikai törvényszerűséget valamilyen formában mindhárman a metrikus séma jelenlétében látják. Zsirmunszkij így fogalmaz: „A reális versritmus eltér ettől a sémától, mint ahogy a művészetben a törvényszerűség soha nem válik matematikai tökéletességű törvénnyé. De az az alapvető rendeltetés, ami a metrikai sémában kifejeződik, az alapvető mozgás vagy »impulzus« (Brik terminológiájával élve) érzékelhető, ha egészsként tekintjük a verssorok egymásutánját, bármekkora legyen is a metrikai sémától való eltérés az egyes sorokban.” (439. o.)

Tomasevszkij az, aki ettől eltérő véleményt képvisel: „A metrum, akárcsak a rím, semmi esetre sem kulcs a versritmus fölismeréséhez – ha tágan értelmezzük a ritmus fogalmát.” (228. o.) Szerinte a nagyobb metrikai egységek, a zárt versmondat felől kell kezdeni a vizsgálatot, mivel a kisebb, elemi részek mindig a nagyobbakban nyerik el tényleges funkciójukat, csak onnan érthetőek. Zsirmunszkij szerint viszont elsődlegesen a metrum ad formát: „Azáltal, hogy az alapvető metrikai impulzus vagy törvény működésbe lép, minden oldalról beveszi a művészi nyelvet, s ezzel a formátlan, kaotikus anyagnak bizonyos arányosságot, harmonikus fölépítést ad.” (440. o.) Tomasevszkij tanulmányának további gondolatmenetéből azonban világos, hogy ő sem tagadja a metrikai elv jelenlétét, hanem csak azt, hogy a metrumban elvont szabályszerűséget lássunk. Vagyis a formalista iskola azon tétele ellen lép föl, hogy a formateremtő eljárás (prijom) lényege a megmerevedett szabályok dezautomatizálása, más szóval, hogy a műalkotást az elvont szabályok megsértése felől írjuk le. Tomasevszkij azzal ad új megközelítési szempontot, hogy szerinte a versritmus jelenségei mindig a *beszédrítmus* sajátosságait képviselik, s hogy a ritmikai impulzust nem azonosítja egy-egy metrikai alakzattal, hanem csak az egyik metrikai forma előtérbe helyezésének tartja, de nem a megcsontosodott metrumból való kiindulásnak. Zsirmunszkij sem a verssor „belső molekuláris felépítését” érti a metrumon, hanem a nagyobb metrikai alakzatokat, és Brik is a szintaktika és a metrika összekapcsolásával kísérletezik, mégis Tomasevszkij az, aki a *szabadvers klasszifikációjához* biztosabb kiindulást ajánl: a versmondat egésze felől kell vizsgálatunkat kezdeni, s abban kell azt az *intonációs egységet* (etalon) megtalálni, amely a nyelv verssorokra tagolásának alapjául szolgál. A szabadvers klasszifikációjának a „ritmusjegyek maximumán” kell alapulnia, s a konkrét versből kiindulva kell a „ritmusnormát”, ritmusátlagot megtalálni, mértékegységül állítani. Tomasevszkij a szabadvers ritmusát bizonyos fokig a „pszichológiai appercepció” függvényének tartja, s ez a gondolata szorosan kapcsolódik mindahhoz, amit a tanulmányában korábban a deklamáció kérdése kapcsán vetett föl: „A deklamáció kénytelen önkényesen megoldani egy sor olyan kérdést, amelyre magában a műben nincs elegendő támpont. . . . Így tehát a tényleges deklamációt le kell csupaszítanunk, hogy megkaphassuk az esztétikailag valens

... intonáció elengedhetetlenül szükséges mutatóit.” (240. o.) Tomasevszkij nem veti föl, hogy ez a „lecsupaszítás” mennyiben a mű elszegényítése is, hiszen például a majakovszkiji poétika lényegéhez tartozik, hogy művei nem magányos olvasásra, hanem pódiumra íródtak, tehát hogy az „interpretáció” a műalkotás esztétikumának lényegi összetevője. Az „esztétikailag valens intonáció” mutatóinak föltárásával azonban valójában nemcsak arra kaphatunk választ, hogy mennyire kötött, műben rögzített az intonáció, hanem arra is, hogy mennyiben, hogy milyen természetű szabadságot enged az interpretációnak. Brik úgy veti föl ugyanezt a kérdést, hogy az írott szöveg mennyiben lehet a ritmus vizsgálatának alapja. Elképzelésének lényege, hogy nem azt állítja középpontba, *ami* ritmikailag rendezett, hanem amit *ritmus* rendez. Módszertanilag bármennyire is az orosz nyelv fonológiai sajátosságaiból és a szintaxisból indul ki (amelyből ritmus-kliséket vezet le), a ritmust, a ritmikái impulzust leválasztja a nyelvi anyagról. Ritmuson ő „sajátosan formált mozgást” ért, amelyet szerinte el kell különítenünk annak nyelvi realizációjától, amely a „mozgás eredménye”, s amely csak „bizonyos támpontot ad” arra a ritmusra vonatkozóan, amely megelőzte azt. Brik az alkotói aktivitást nem kapcsolja össze az appercepció aktivitásával, amely a „nyomokból”, ritmusjelekből – még ha csak írott szöveggént adottak is – asszociatív úton rekonstruálni képes magát a „mozgást” is. Brik nem választja szét a *jelet* és a *kódot*, nem veszi figyelembe, hogy a jel több önmagánál, mégpedig éppen azáltal, mert valóságra utalása mindig igen pontos kell hogy legyen ahhoz, hogy funkcióját betöltse, s hogy eközben azonban a jel anyagiséga nem vethető össze azzal az anyagiséggal, amelyet asszociál. Ugyanis a nyelvben nincs minden jelbe foglalva. Ha az írott szöveget vesszük alapul – mert Brik kérdésfölvetése is alapjában véve erre vonatkozik –, a nyelv valóban gyakran „átugorja” a jelstádiumot (pl. elképzelhető olyan sorközi szünet, amelyet a metrikai-szintaktikai szint megkerülésével egyenesen a szemantika ugrat ki). Hasonló jelenséget mutat ki Zsirmunszkij a nagyobb strófászerkezetek ritmikái fölépítését illetően, ahol a metrikai, de önmagában a szintaktikai szerkezet sem indokolná, hogy például Puskin nyolcsoros strófája nem bomlik két részre. Kimutatja, hogy itt a szintaktikai paralelizmusok mellett a *tematikai* összetevők teremtenek a két négyesoros egység között olyan belső kapcsolatot, amiért „úgy érezzük, hogy a ritmikái impulzus (Brik terminológiájával élve), a ritmikái lélegzet éppen itt végződik, nem pedig a strófa felénél”. (446. o.) Zsirmunszkij munkájában többek között ez az elemzés is jó példája annak, hogy bár elméletileg a metrika tradicionális fölfogását vallja, tehát az elemek *mennyiségi* viszonyainak szabályszerűségét érti rajta, s a ritmust ezen *belül* az „alapvető metrikai séma” konkrét, egyedi megvalósulásaként, variációjaként fogja föl (10. o.) – mihelyt azonban a teljes *kompozíció* elemzésébe fog, egy gyakorlatilag jóval tágabb ritmusfelfogást érvényesít: „... a lírai vers kompozíciója egyidejűleg feltételezi a fonetikai, szintaktikai és tematikus anyag tagolását” – írja *A lírai vers kompozíciója* c. fejezet módszertani bevezetőjében.

Amíg Zsirmunszkij a történeti-leíró módszer következetes érvényesítésével feszíti szét a metrum és a rím értelmezésének, kapcsolatának hagyományos kereteit, Tinyanov az, aki ugyanerre elméleti síkon, deduktíve tesz kísérletet. Ellentétben Tomasevszkijjel, aki szerint a metrum csak a verselés bizonyos típusaira jellemző, Tinyanov szerint a metrum – mint a beszéd anyagának a hangsúlyviszonyok szempontjából való dinamikus elrendezése – a ritmus elengedhetetlenül szükséges faktora. Azonban a ritmus s ezen belül a metrum fogalmát új módon közelíti meg: „A ritmus minimális feltételei abban állnak,

1

hogyan azok a faktorok, melyeknek kölcsönhatásából a ritmus létrejön, nemcsak mint szisztéma lehetnek adottak, hanem úgy is, mint e szisztéma *jelei* . . . A metrum alapja nem annyira *szisztémaként* való jelenléte, mint a metrum *elvének* jelenléte.” (53. o.) Azt a Tomasevskij által jól érzékelt ellentmondást, hogy amennyiben a metrumból mint az elemek mennyiségi viszonyainak szabályszerűségéből indulunk ki, a ritmus megvalósult egészét csak e szabályszerűségtől való eltérésként tudjuk leírni, Tinyanov úgy oldja föl, hogy a ritmus létrejöttét *folyamatában* ragadja meg. Elképzelése szerint a metrumnak azért van primátusa a ritmusképző faktorok között, mert kettős, progresszív-regresszív tulajdonsággal bír, s e kettősség *egy időben* jut érvényre, elválaszthatatlan a metrikai elrendeződés folyamatában: egyrészt mint „szukcesszív-dinamikus metrikai elvárás”, másrészt pedig mint „szimultán-dinamikus metrikai megvalósulás, amely magasabb metrikai egységekké, metrikai egészé fogja össze a metrikai tagokat.” Amennyiben a metrikai elvárás megvalósul, „metrikai szisztémával” állunk szemben, ha viszont nem, akkor a metrum mint szabályos rendszer megszűnik létezni, azonban mint „nem megvalósult elvárás”, mint „metrikai impulzus” továbbra is megőrződik. Tinyanov úgy közelíti meg a szabadverset, mint amelyben e „meg nem valósulás” metrikai átrendeződést von maga után: „Amíg a (metrikailag – P. Á.) rendezett versben a *sorból kiemelt kis egység* szolgál mértékül, itt az alap, a mérték maga a *sor* lesz, amivel a dinamikus elvárás a sor egészére kiterjed. . . . Ily módon a szabadverset »váltakozó« metrikai formának tarthatjuk”. Tinyanov Majakovszkij verselésével indokolja, hogy miért nem ért egyet Zsirmunskijjal, aki szerint a szabadvers tagolásának alapja a mondattani felépítés rendje: „Először is távolról sem a szabadvers minden fajtájára jellemző a mondattani felépítés szabályossága (pl. Majakovszkij), másodsor pedig a szabadvers mondattani tagolásának fontossága nem kell hogy eltüntesse a metrumot mint dinamizáló elvet.” Tinyanov mint a *beszédanyag dinamizáló elvét* tartja legfontosabb ritmusképző tényezőnek a metrumot, s ennek alapján tesz különbséget a hagyományos és a szabadvers között: „A vers libre nem más, mint a »nem-megvalósult dinamikai elvárás« elvének következetes érvényesítése. A többi metrikai rendszer a »meg nem valósulás« elvét részlegesen, kisebb metrikai szakaszokon belül érvényesíti.”

A rím mint a versritmus konstrukciós tényezője

A ritmus és a rím viszonyának kérdését elméletileg nem feszegették a hagyományos verstanok, illetve a ritmuselvet axiómaként állították a középpontba, és a rím mint a sorvégi rímképletek kérdése lényegében csupán a hagyományos strófaszervezetek vizsgálatánál került előtérbe, a verssoron belül pedig az alliteráció jelenségére korlátozódott.

A rím kérdése a formális iskola kutatásaiban sem önmagában, hanem azáltal kap új megvilágítást, hogy a metrum, illetve a versritmus fogalmát oly módon tágitották ki és határozták meg, mint amely magába foglalja egyrészt a „gondolat és a költői képek (obraz) mozgását” (Zsirmunskij: 18. o.), másrészt pedig az elemi részecskék, a hangok struktúrává szerveződését is: „A modern tudományos metrika . . . nem korlátozódik a szűken értelmezett metrika, tehát az erős és gyenge (hangsúlyos és hangsúlytalan) szótagok váltakozásának vizsgálatára: a művésziileg szervezett nyelvben a hangzás *minőségi*

elemeit illetően (terminológiánkban: insztrumentovka 'hangszerelés') és a magánhangzók magasságának változásaiban (melogyika) is megállapítja a szervező elemeket. Ily módon a metrika tágan értelmezett fogalmába mindazok a különböző természetű kérdések beletartoznak, amelyek a művészi szó hangalakjával összefüggenek.” (Zsirmunszkij, 429. o. kiem. tőlem – P. Á.) Brik azzal, hogy a „ritmikai-szintaktikai alakzatot” (ritmiko-szintaksziceszkaja figura) teszi meg a versritmus alapjává, kiiktatja a rímet, és a szintaktikai paralelizmust mint eleve ritmusképzőt állítja a helyébe. Tomasevszkij a rím szerepét a metruméval azonos természetűnek tartja, és ugyancsak a versmondatból kiindulva rendeli alá a ritmusnak. A rímet másodlagosnak tartja Tinyanov is, de eközben megjegyzi, hogy a rím éppen úgy progresszív-regresszív sajátossággal rendelkezik, mint a metrum, amelyet, mint láttuk, ő a ritmusnál tágabb fogalomként értelmez, s amelynek sajátossága a rímet mindenképpen megkülönbözteti a többi ritmusképző faktortól (melodika, hangszerelés). A rím eszerint mint a vers metrikai szerveződésének plusz-eljárása jelenik meg, amely a szóanyag mennyiségi-arányossági rendezettségét bizonyos minőségi (fonetikai) rendezettséggel egészíti ki, illetve mint például a sorvégi ragrímek jelensége, csupán a szintaktikai paralelizmus törvényszerű következménye. Mindezt alátámasztani látszik az a tény, hogy a modern költői gyakorlatban a rím hiánya – pontosabban a rím mint metrikai eljárás hiánya – nem szünteti meg a vers ritmikai rendezettségét (de korábban is találkozunk például a rímtelen szillabikus verselés metrikai alakzataival). Ilyen értelemben tehát a rímet jogosan ki lehet zárni a „versritmus minimális feltételei” közül (Tinyanov kifejezésével élve), kutatása pedig csak bizonyos költői korszakokban lenne indokolt.

Zsirmunszkij induktív megközelítése azonban az egész kérdésvetést megváltoztatja. Ő is a rím metrikai funkcióját tartja elsődlegesnek, ám azzal, hogy a hangszerelést (insztrumentovkát) is rímjelenségnek fogja föl, a vers egész hanganyagát vizsgálat tárgyává teszi, és a rímnek bizonyos önálló metrumképző sajátosságokat tulajdonít: „. . . a szokásos sorvégi rímek csak különleges esetei azoknak a különböző, a metrikai szerveződést elősegítő hangismétlődéseknek, amelyek éppúgy jelen vannak a versforma fejlődési folyamatában, még ha nem is terjednek el olyan széles körben.” (275. o.) Zsirmunszkij ezeket a sorbelseji hangismétlődéseket olyan potenciális, „embrionális” rímeknek nevezi, amelyek ha állandó belső rímekké válnak, lényegi szerepet játszanak a verssor metrikai tagolásában, „jelenlétükkel megszabják a félsorok közötti határt és kapcsolatot”, sőt viszonylagossá tehetik a sor és a félsor fogalmát. A rím ilyen esetekben tehát nem kiegészíti, megerősíti a metrikai rendezettséget, hanem vele azonos szintre emelkedik, és közvetlen kompozicionális funkciót tölt be. Azonban Zsirmunszkij fel fogásában a rím ezen felül olyan sajátos tulajdonságokkal rendelkezik, amelyekkel képes *átszemantizálni* a ritmikailag rendezett szóanyagot: egyrészt a „véletlen” belső rímek gyakorisága vagy a rövidebb versmértékek olyan nagyfokú hangzósságot idézhetnek elő, amelyek például a romantikus és a szimbolista lírában „a vers gondolati oldalának, a szavak dologi jelentésének elhomályosodását, az általános emocionális színezet erősödését” hozzák magukkal (266. o.), másrészt pedig a „hangok paralelizmusa” szavakat, szócsoportokat, két különböző gondolati egységet közelíthet egymáshoz, amely jelenség fölveti „a rím szemantikai szempontú tanulmányozásának kérdését: a rím szótári (lexikai) minőségeinek kérdését, és azoknak a morfológiai kategóriáknak (tő, rag, végződés) a kérdését, amelyek részt vesznek az összecsengés létrejöttében.” (254–255. o.) Azért nagyon lényeges ez a megközelítés, mert a különböző metrikai alakzatok

szemantikai értelmezése önmagában igen problematikus; mint láttuk, Brik a „ritmikai impulzus” fogalmával egy igen elvont, a szómatériától elszakított ritmus-definíciót ad, de a többiek is a „hogyan rendezett?” kérdését vetik föl csupán a szómatéria és a ritmus vonatkozásában, ezzel az előbbit meglehetősen passzívnak minősítve a ritmikai szervezethez való létrehozását illetően. Jól mutatja a dolog nehézségét, ahogyan Majakovszkij kísérletezett közvetlen szemantikai interpretációjával: „a hosszú sor jelentőségtejteljesebb mondandó benyomását kelti, míg a rövid sor familiárisabb, komikus.” (Tomasevszkij: Sztyih i jazik, 38. o.)

Zsirmunszkij ezzel szemben a ritmikai szerveződésben részt vevő szóanyag aktivitását emeli ki, amely nemcsak beteljesíti a ritmikai impulzust, hanem ténylegesen a ritmus „konstruktív faktora”. Mindez természetesen csak akkor lehetséges, ha a rímet elméletileg tágabban értelmezzük, mint a helyzetbeli (ritmikai) és az euforikus (fonetikai) azonosság együttes jelentkezését. Ugyanis míg a metrikai rendszerben csak versbéli helyzetük azonossága folytán vesznek föl azonos tulajdonságokat az elemek, addig a rím az elemek alaki természetében rejlő hasonlóság (s az ezt felszínre dobó belső, lényegi hasonlóság vagy ellentét) kifejezője. Zsirmunszkij elsősorban a lexikai szinttel hozza összefüggésbe a rímet, mint amely kiemeli azokat a szavakat, amelyek alkotják, tartalmi relációt teremtve közöttük. A költői *stílus* döntő jellemzőjének tartja, hogy mely szavakat rímeltet, a rím változásait a vers-lexika változásával hozza összefüggésbe. Ugyancsak a költői stílus jellemzőjének tartja a rímek morfológiai fölépítését. Így míg a morfológiailag egynemű rím alapja a szintaktikai paralelizmus – amelyet Zsirmunszkij a rím ősi típusának tart –, addig a grammatikailag különemű rímek mondattani funkciójukat tekintve is különböző szavakat kapcsolnak össze, tehát a hangzásbeli azonosság a tartalmi eltérés hangsúlyozójává válik. Míg a grammatikailag egynemű rím mintegy eltünteti a szavak jelentése közti különbséget, csaknem tautológiává változtatja a jelentést, addig grammatikailag különemű rímek „gondolati” rímek, amelyek „a hangzás hasonlósága által két különböző gondolatot, két teljes értékű, de tartalmilag eltérő fogalmat kapcsolnak össze.” Ezzel kapcsolatban Zsirmunszkij Puskin *Bronzlovasát* és Lermontov *Démonát* veti egybe, az elsőt a gondolati rím, a másodikat a túlnyomóan ragrímekre épülő lírai-emocionális stílus példajaként, ahol „a rím mintegy elfödi a szavak dologi jelentését, míg Puskin esetében éppen azok disszonáns voltát hangsúlyozza.” (293. o.)

Zsirmunszkij megközelítése és megfigyelései annak a feltevésnek jogosságát igazolják, hogy a rím és a lexika összefüggése olyan új konstrukciós elvet rejt magában, amely a ritmuselvtől önálló tendenciát mutat. A hangzás hasonlósága ugyanis pozicionálisan különböző elemek között is kapcsolatot teremthet, az elemi részecskék minőségi (alaki) azonossága az anyag-forma és a tartalom-forma viszonyát olyan új szintre emelheti, amely a metrum mennyiségi-arányossági természete számára megközelíthetetlen, attól függetlenül épül föl.

A verselés történeti felfogása

Általánosan jellemző, hogy e munkák a jelenkort, a XX. századi orosz-szovjet költészetet olyan új korszaknak tartják, amely egységes szempontokat ad a verselés egész korábbi történetének vizsgálatához vagy legalábbis a történetiség mibenlétének elméleti

megalapozásához. Egyedül Tomasevszkij hajlik arra, hogy az új költészetet olyan fordulópontként értelmezze, amely alapjaiban szakít a tradicionális verselés alapelveivel, ahogyan azt tanulmányában a metrikai és a szintaktikai tagoláson alapuló ritmuselv szembeállítási módjában láthattuk. Brik hasonlóan állítja szembe a versmondatot – amelyet ő a vers szemantika-hordozójaként értelmez – és a ritmust, azaz a metrikai elvet, ám ő a verselés fejlődését mint „a ritmikai és a szemantikai elem harcának történetét” fogja föl: felfogásában Puskin iskolája szemantikai alapú küzdelem volt Gyerzsavinék „értelmen túli” versnyelvével (zaumno-ritmicseszki jazik) szemben. Brik szerint a fejlődés nem egyirányú, hanem e két alapelv szüntelen újbóli egymásnakfeszülésének eredménye, melynek a jelen azért kivételes állomása, mert a futuristák egyszerre az értelmen túli (zaumnij – Hlebnikov, Krucsonih) és a szemantikai versnyelv (Majakovszkij) jogfolytonosai. Ez tehát végső fokon az a koncepció, hogy hol a költői tartalom, hol pedig a költői forma jár élen a fejlődésben, amely során akkor beszélhetünk „klasszikus pillanat”-ról, „amikor a verselési kultúra egy időre eleget tesz annak a követelménynek, amelyet a tartalom és forma egységének nevezünk.”

Tinyanov jóval nagyobb elméleti igényessége abból fakad – bár elképzelése látványosan igen közel áll Brikhez –, hogy elkerüli a tartalom és forma mechanikus szembeállítását, mégpedig azért, hogy a szemantikai elemet is a költői forma részeként, egyik állandóan jelenlevő „konstrukciós faktoraként” tekinti, s a fejlődés lényegét nem a szintaktika vagy a szemantika primátusában, hanem a két faktor közötti új kölcsönhatás létrejöttében látja: „Lomonoszov metrikai-tonikus verselési szisztémája, amely korábban konstrukciós tényező volt, körülbelül Kasztrov idejére a mondattan és a lexika meghatározott rendszerével forr össze; a verselési szisztéma alárendelő, deformáló szerepe elhalványul, a verselés automatizálódik és Gyerzsavin forradalmára van szükség, hogy megszüntesse ezt az összeforrottságot, hogy ismét kölcsönhatássá, harccá, *formává* változtassa azt. Mindebben a legfontosabb mozzanat az új kölcsönhatás mozzanata, nem csupán önmagában valamely új faktor bevezetése”. (29. o. kiem. tőlem – P. Á.) Ennek a tinyanovi elgondolásnak ugyanakkor az az alapja, hogy a „konstrukciós faktorokat” (a metrikától egészen a tematika szintjéig) egymástól függetlenként és egyenrangúként kell hogy fölfogjuk, tehát el kell hogy vessük azt a „hibás következtetést”, miszerint „bizonyos faktorok nyilvánvalóan alárendelt szerepet játszanak”, illetve hogy a faktorok „bizonyos másodlagos tulajdonságait – amelyek az *adott esetben* elfoglalt helyükből fakadnak – mint *elsődlegeseket* értelmezzük.” Tinyanov elutasítja a művészetben a motiváció szerepét, tehát azt, hogy „egy-egy faktornak az összes többi felől igazolódnia kell, velük összhangot kell alkotnia”, hogy „minden faktort motivál a többiekkel való kapcsolata”. A motiváció elutasítása pedig lényegében nem más, mint annak tagadása, hogy a művészetben a formaelemek viszonyára bizonyos tartós hierarchia a jellemző, vagyis hogy a formaelemek nem azonos formaszinten helyezkednek el, minek következtében az „új kölcsönhatás” csak a magasabb formaszintek áttételén keresztül érvényesül. Ebből fakad, hogy Tinyanov Karamzinnál a motiváció jelenlétét *közvetlenül* értelmezi Lomonoszov ódai nyelvezetét „dinamizáló, deautomatizáló” faktorként (33–34. o.). Ez az a pont, ahol legerősebb Tinyanov elméleti rendszerének *történeti* meghatározottsága. Mert a formateremtésnek az a dinamizáló elve, amelyről Tinyanov mint általános elvről beszél, valójában csak az alsóbb, közvetlen nyelvi szinteken érvényesül. Az, hogy ezek az alsóbb formaszinteken bekövetkezett változások, a kölcsön-

viszonyok új rendje egy-egy esetben mennyiben jelent ugyanakkor stílusváltást, vagy hogy miképpen vonatkoztatható lét és művészet kapcsolatának megváltozására – az irodalom nyelvének változásain jóval túlmenő vizsgálatot igényel.

A XX. századi orosz költészeti forradalomra valóban az a jellemző, hogy az alsóbb formaszinteken, tehát magában a verselésben bekövetkezett változások is *közvetlen* összefüggésbe hozhatók lét és művészet viszonyának megváltoztatási kísérletével, tehát Majakovszkij vers-forradalma nemcsak új korstílust, hanem új művészetkonceptiót, líra-konceptiót is jelent. Csak olyan esetekben áll helyt a formaelemek totális dinamizmusára épülő tinyanovi fejlődés-konceptió, amikor az elemi formaszinteken lezajló változás közvetlen kapcsolatban van az általános esztétikai szinttel. Csak látszólag feleltethetők meg egymásnak történelmileg azok a változások, amelyek az orosz verselésben végbementek: míg pl. a romantikában a szillabo-tonikus kettősség megjelenése a lírai eredetiség erősödésével függ össze, Majakovszkijnál a tonika a művészet forradalmasíthatóságát, gyökereikig átalakíthatóságát, lét és vers (matéria és költői forma) új viszonyát „jelöli”, ám történelmi távlatból visszatekintve itt is a *líraiság* lényegének megváltoztatásán keresztül, illetve végül is egy új típusú líraiságot hozva létre.

Tinyanovval szemben Zsirmunszkij fejlődés-konceptiója – bár elméletileg kevésbé kibontott, megkülönböztető sajátossága csak az elemző-leíró részek konklúzióiból rajzolódik ki – lényegében az egyes elemek változásának „motiváltságán” alapul, tehát azon, hogy egy-egy elem megváltozása más elemek megváltozásával is összefügg, ám nem csupán úgy, hogy azok korábbi megfelelői „deautomatizálódnak”, „dinamizálódnak”, hanem úgy, hogy maguk is megújulnak. Arról van szó, hogy míg Tinyanov a forma fejlődésének azt az *első* fázisát ragadja meg és általánosítja, amely valójában csak a paródiában marad mindvégig totális formszervező – tehát ahol a formaelemek mint jelenségek változatlanok, „merevek”, s csupán funkciójuk változik meg azáltal, hogy közülük egynek fenomenális jellemzői is megváltoznak, s amely új módon láttat rá az elemek korábban „magától értetődő”, „automatikus” konstrukciójára –, addig Zsirmunszkij azt a *kiteljesedett* fázist állítja középpontba, amikor egy-egy megváltozott formaelem más formaelemek megváltozását indukálja, ily módon hozva létre új költői formát. Zsirmunszkij Blok példáján ilyen értelemben kapcsolja össze például a rím, a ritmus és a kompozíció jelenkori fejlődési szakaszának jellemzőit: „A rím disszonanciája mint a stílus organikus jelensége sok esetben azzal párosul, hogy a vers fölszabadul a szillabo-tonikus ütemezés törvényei alól. A disszonanciák még gyakrabban jelentkeznek együtt a strófa kanonikus, szimmetrikus fölépítésének fölborulásával, azzal, hogy többé-kevésbé elterjedt az olyan szabad strófakompozíció, melyre a különböző versmértékű ritmusegységek (...), az irracionális szóhasználat domináns eljárásai lesznek jellemzőek.” (366. o.) Szorosan összefügg mindezzel, hogy amíg Tinyanov a „konstrukciós faktorokat” a verselés kezdeteitől lényegében változatlan formában jelenlevő formszervező elveknek tartja, addig Zsirmunszkij könyvének *A rím története és elmélete* című fejezetében arra tesz kísérletet, hogy bebizonyítsa: a verselés különböző jelenségei csak a fejlődés egy bizonyos szakaszában, hosszú fejlődés eredményeképpen rendelkeznek „kompozicionális sajátossággal”. Így például a bilina rímelésének történetében azt a jelenséget mutatja ki, hogy „a végződés (a rím) morfológiai paralelizmusának kompozicionális sajátossága fokozatosan önállósodik eredetétől, a ritmikai-szintaktikai paralelizmus jelenségétől.” (411. o.) Ez a gondolatmenet egyenesen következik abból az elméleti

kiindulópontból, hogy Zsirmunszkij a versritmust – legalábbis annak szabályszerű mozzanatát, a metrumot – a zenéből, illetve a „zenei művészetekből” eredezteti (zene, tánc, drámai jelenet), amelyekkel a költészet valamikor szinkretikus egységet alkotott. Lényegében Zsirmunszkij az, aki a genezis kérdését ily módon előtérbe állítja, szemben a többi elmélettel, amelyek már a verselés fejlett stádiumából kiindulva kutatják a további, illetve az általában vett fejlődés mozgatórugóit.

Tomasevskij, akire leginkább jellemző, hogy korának verselési kultúráját nemcsak elméleti kiindulópontként, hanem mintegy általános mértékként is előtérbe helyezi, egyenesen tagadja a genezis kérdésének jogosságát, fontosságát: „A vers bármely eredetű legyen is, akár a táncból vagy a munkadalból vezetjük is le, mindez nem indokolja, hogy éppen most, a modern kultúrában a költő nyelvi anyagon kívül gondoljon ki versmértéket. . . . a metrum olyan szervező elv, amely a nyelv összes lehetőségével számol.” (249. o.) Zsirmunszkij az eredet kérdését valójában magán a fejlődési folyamaton belül tartja döntőnek, amelyet nem öröktől fogva adott „konstrukciós faktorok” küzdelmének, hanem a versnyelv elemei – Tinyanov szavaival élve – új „konstrukciós faktorokká” szerveződésének tart. *A lírai vers kompozíciója* című fejezetben olyan koncepció bontakozik ki, amely döntőnek tartja a *formaszintek bizonyos történelmileg kialakult, tartós hierarchiáját*, s ezzel összefüggésben a formalista módszer továbbfejlődésének lehetőségét a *stílus* kérdésének fölvetésében látja: a forma és a tartalom tradicionális szétválasztása után a Sklovszkij kezdeményezte anyagra és eljárásra való felosztás „utat nyit a költészet »formális« elemeinek teoretikus tanulmányozásához és szisztematikus leírásához. Ugyanakkor, mint a továbbiakban látni fogjuk, nem nélkülözheti a *teleologikusként* értelmezett *stílussal* – mint az eljárások összességével – való kapcsolatának kidolgozását, elmélyítését.” (*Задачи поэтики. A poétika feladatai* [1921] 144. o.) Zsirmunszkij Majakovszkij elsőrendű szerepét is abban látja, hogy azokat a verselési újításokat, amelyeket többségükben mások kezdeményeztek, ő emelte a „kompozíció”, egy új költői stílus szintjére. Ám bármennyire hangsúlyozza is kora költészetének kivételes szerepét a verselés történetében, amely arra készítette az elméletet, hogy „a költői szó minden elemének művészi jelentését is értelmezze”, Zsirmunszkij a fejlődés perspektíváját a klasszikus hagyományokhoz való visszatérésben látja, tehát a stílusok történelmi változékonysága közepette föltételezi a forma, a verselés – egy hosszú történelmi folyamat eredményeképpen kiteljesedett – viszonylagos állandóságát, konstans, ciklikus újraéledését. „A történelmi példák mindenekelőtt annak feltételezésére indítanak, hogy az orosz verselés történetének forradalmi korszakát a »fentebb stíl« konzervatív tradícióihoz való visszatérés követi, a verselés kanonizált formáihoz és a »mesterséghez« való visszatérés, amely Goethe bölcs szavaival szólva »az önmérsékletben ismerzik föl«.” (376. o.)

Villon révuelete

SÜPEK OTTÓ

„És lesz az Úr nyomorultak kővára, kővár a
szükség idején;
Et factus est Dominus refugium pauperi: adiutor in
opportunitatibus, in tribulatione.”

(Zsolt. 9, 10.)

Nemcsak az egyszerű olvasók, hanem még a szakemberek is egyetértenek abban, hogy François Villon *Kis Testamentum*ának utolsó strófái, vagyis a XXXV–XXXIX-ig tartó nyolcasok olyannyira rejtélyesek, hogy értelmüket alig-alig lehet megközelíteni szokványos szövegelemzéssel, filológiai vizsgálattal vagy irodalmi értékeléssel. Nem véletlen tehát, hogy az immár százestendő Villon-filológia ez ideig csak két igazán figyelemreméltó tanulmányban foglalkozott velük.

Az első dolgozatot a neves Lucien Foulet írta 1939-ben.¹ Lucien Foulet, a középkor irodalmának ez a tekintélyes ismerője azonban azt hitte, hogy a szóban forgó nyolcasok különös szókinccse annak a diákos, goliárdikus szellemnek a kifejezése, amely az iskola és a deákok merev, skolasztikus nyelvezetét parodizálta, és amely az Egyetemhez mint főleg bírói testülethez való tartozást jelölte.² „Mi van hát végül is ebben a húsz sorban? Véleményünk szerint egyszerű diákkópéság. Valószínű, hogy az olyan nagy szavak, mint estimatív, prospectív, similitív, formatív, furcsa hangzásukkal és túl evidens rímjeikkel, a komoly professzorok szájából származva, jól elszórakoztatták Villont és társait. Vidám társaságuk az előadások végén gyakran illette csúfondáros megjegyzésekkel ezeket a kifejezéseket. De semmi gonoszság sincs ebben a nevetésben; jókedv és titkos önelégedettség bujkál benne. Hisz valójában büszkék voltak erre a kissé kusza és homályos tudományra, amely kiemelte őket a mindennapiságból; Qu’y a-t-il donc enfin dans ces vingt vers? A notre sens, une simple espièglerie d’étudiant. Assurément ces grands mots d’estimative, prospective, similitive, formative, par leur consonance bizarre et leurs rimes trop évidentes l’ont amusé dans la bouche de ces graves professeurs, et ont amusé ses camarades. Leur bande joyeuse, au sortir de la salle de cours, en a fait le sujet de plus d’un quolibet gouaillieur. Mais nulle méchanceté dans ces rires; la bonne humeur domine et aussi un secret contentement de soi-même. Car, au fond, on était fier de cette science un peu abstruse qui vous tirait hors du commun.”³

Valamivel később, 1958-ban jelent meg André Burger tanulmánya.⁴ Burger professzor eltér elődje gondolatmenetétől, és a *Kis Testamentum* titokzatos nyolcasainak új ér-

¹ LUCIEN FOULET: *Villon et la scolastique*. Romania LXV (1939), 457–477.

² Vö. ISTVÁN HAJNAL: *L’enseignement de l’écriture aux universités médiévales*. A szerző posztumusz kéziratának második, javított és átdolgozott kiadása faksimile albummal Mezey László szerkesztésében, Budapest, 1959, Akadémiai Kiadó, 86.

³ L. FOULET: *id. mű* 475.

⁴ ANDRÉ BURGER: *L’entroubli de Villon*. (Lais, H. XXXV–XL) Romania LXXIX (1958), 485–495.

telmezést ad. Kiindulópontnak a révület fogalmát veszi, az utolsó strófák különleges léggö-
rének ezt a kulcsszavát, s úgy gondolja, hogy ezek a versszakok azt a betöréses lopást rejtik
a fél-öntudatlanság vagy a személyiség-kettőzöttség kóros állapotának leplébe, amelyet
Villon és baráti köre követett el a Navarrai Kollégiumban: „Ha itt tényleg a Navarrai
Kollégiumban elkövetett rablásra utal leplezetten, mint ahogy ezt bizonyítani
igyekeztünk, akkor Villon ezt úgy állítja be, mint az öntudatlanság állapotában elkövetett
tettet, amelyben az ész már nem ura a cselekedeteknek. Már nem arról van szó, hogy
megkülönböztesse az igazit a hamistól (287. sor), már képtelen értéktételre (289. sor) és
arra, hogy tettének következményeit előre lássa (290. sor). Már csak érzékei és képzelete
irányítják, amelyek kikapcsolják akaratát. Röviden szólva, ez olyan pillanatnyi örület,
amelyet a holdkóros állapotához lehetne hasonlítani (292. sor); S'il s'agit bien, comme
nous avons tenté de la montrer, d'une allusion voilée au vol du Collège de Navarre, Villon
le présente comme un acte accompli dans un moment d'inconscience où il n'est plus
gouverné par sa raison. Il ne s'agit plus de distinguer le vrai du faux (v. 287), il est
incapable de former un jugement de valeur (v. 289) et de prévoir les conséquences de ses
actes (v. 290). Il n'est plus guidé que par ses sens et son imagination qui met sa volonté
hors de jeu. Bref, c'est un instant de folie comparable à celle du lunatique (v. 292. ss.).”⁵

Ezt a látszólag koherens értelmezést azonban mégsem lehet elfogadni, hiszen a
szövegben expressis verbis utalást találunk arra, hogy a költő révülete nem *aktív* állapot
volt, amelyben gonoszítottat követett el, sőt mégcsak nem is részeg öntudatlanság, hanem
akkor következett be, amikor Villon „szíve szerin” imádkozott a Sorbonne harangjának
estéli szavára (282. és 280. sor).

Különös imádságról van tehát itt szó, vagy inkább kétfajta imádságforma virtuóz
leírásáról, sőt ezek párharcának bemutatásáról. Valójában az imádság hagyományos,
skolasztikus, azaz *intellektuális* alapon nyugvó formája viaskodik itt a középkori ember
Istennel való érintkezésének új, misztikus, azaz *intuitív* alapra helyezett formájával. Ha
mindez így van, akkor az utolsó strófák hüen tanúskodnak a középkor e két ismeret-
elméleti irányzatának harcáról, és a megismerés misztikus elméletének győzelme Villonnál
világosan bizonyítja, hogy a költő, művészi és filozófiai síkon egyaránt, a középkor utolsó
és egyben a reneszánsz első képviselője volt Franciaországban.⁶ A *Kis Testamentum*
szerkezetének kettőssége és ezek kölcsönhatásai motiválják és tanúsítják is ezt a következ-
tetést. Ám e síkok művészi és elméleti értékének jobb megértése végett röviden meg kell
vizsgálunk a *Kis Testamentum* keletkezésének történetét.

François Villon betöréses lopást szervezett, amit aztán egy betörőbandával 1456
karácsonya táján végre is hajtott, amint azt maga is mondja a mű elején. A dátumot még
pontosabbá tehetjük, ha figyelembe vesszük, hogy a kántorbőjt szombatjára rendelt
misének szentleckéje Ézsaiás próféta következő szavait ismétli: „És neked adom az
elrejtett kincseket és a titokban tartott ékszereket; Et dabo tibi thesauros absconditos et
arcana secretorum.” A bibliai szöveg, melyre a költő, parodisztikus meggondolásból,
joggal alapozhatta a nap cselekményét, arra enged következtetni, hogy a betörést ezen a
napon követték el, vagyis a kántorbőjt szombatján. Rögtön ez után a zsákmány részre-

⁵Uo. 493.

⁶Vö. OTTÓ SÜPEK: *La carte poétique de Villon*. Acta Litteraria Academiae Scientiarum
Hungaricae, tomus 13 (1971), 1–4, 475–486.

hajló elosztása miatt rosszul sikerült esemény után Villont kedvese, a Márta nevű „görbe orrú hölgy” is elhagyta Ythier Marchant-ért. Attól való félelmében, hogy a szerelmespár feljeleni a rendőrségen, Villonnak a lehető leggyorsabban vissza kellett szereznie a lopott összeget, hogy ne kerüljön a Châtelet börtönébe. Kölcsön-kérését minden ismerőse elutasítja. Nincs más kiút számára, csak a menekülés. Ám mielőtt elhagyná Párizst, a menekülés fájdalomában, egy ismeretlen veszéllyel teli új élet küszöbén negyven strófás *Kis Testamentumot* alkot, ahol a negyvenes szám a szenvedések teljességének szimbolikus megtestesítője.⁷ Örökösei túlnyomórészt azok, akik megtagadták tőle a segítséget, a hagyatékok pedig lényegében a visszautasítások érvei.⁸

Ez az a háttér, amely előtt Villon középkori engedelmes lovaggá változik, aki, hogy az erkölcsi megnevesedés legmagasabb fokára jusson, kénytelen elhagyni a Kegyetlen Hölgyet. A lovas, aki valójában tolvaj, és a Kegyetlen Hölgy, aki igazában örömlány, a lovagi eszményt, az „amour courtois”-t a valóság legmélyebb rétegének ellentétes világával: a perdita-szerelem realitásával ironikusan tükrözteti, és ezáltal eleve a mű szerkezetének két síkját jelképezi. A kétarcú végső imádság így logikusan a *Kis Testamentum* keretének, szellemének és formájának alkotórészévé válik; itt minden szimbolikus, itt minden allúzió és mindent több szemantikai síkon lehet értelmezni; a költő deák mivoltának hangsúlyozásától⁹ egészen a végső révületig, az eksztázisig.

A Villon által leírt eksztázis lényegét tekintve egy régi tradícióhoz, a neoplatonizmusból eredő, szinte szakadatlanul élő misztikus doktrínához kapcsolódik. Az eksztatikus állapot valójában nem egyéb – az olyan nagy keresztény misztikusok szerint, mint a Villon előtti Henri Suso és az őt követő ávilai Szent Teréz és Keresztes Szent János –, mint az embernek az istenivel való *közvetlen egyesülése*, az egyénnek az istenségben való feloldódási lehetősége. Lényeges, hogy ez a feloldódás az egyház által megállapított és létrehozott formák közvetítése nélkül következik be. Magától értetődik tehát, hogy az emberi és az isteni misztikus egyesülésének történeti motivációja a középkori ember azon törekvésében rejlik, hogy kiszakadjon a Vatikán gyámságából, vagyis annak a szervezetnek gyámságából, amely a feudalizmus nemzetközi központja volt mindazokkal az ideológiai, politikai és társadalmi ismérvekkel, amelyeket magában kellett foglalnia. A középkori misztika vagy legalábbis egyik ága tehát az antifeudalizmus teológiai formájaként értelmezhető. Meggyőző bizonyíték erre a thélèmai apátság leírása, ahol minden barátnak külön kápolnája van azért, hogy minden közvetítőt kizárva, közvetlen kapcsolatot tudjon létesíteni az Istennel, s így kerülje el a Szentszék tanításainak kollektív meghallgatását a katedrálisban: „A fellyülmondott épület százszorta nagyszerűbb vala, hogy nemmint Bonivet, Chambord vagy Chantilly; mert vala abban kilencezerháromszázharminckét szoba, mindegyik hátsó szobákkal, fürkével, öltözővel, *kápolnával* és kijárával egy nagy teremre; Le dict bastiment estoit cent foys plus magnifique que n'est Bonivet, ne Chambourg, ne Chantilly: car en icelluy estoit neuf mille troys cens trente et deux chambres, chascune garnie de arriere-chambre, cabinet, garderobbe, *chapelle*, et yssue en

⁷ Vö. OTTO SÜPEK: *Villon et la symbolique des nombres*. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis... Sectio philologica, tomus VI (1965), 27–36.

⁸ Vö. SÜPEK OTTÓ: *Villon Kis Testamentumának keletkezése*. Budapest, 1966, Akadémiai Kiadó, 1–128.

⁹ Vö. OTTÓ SÜPEK: *La carte poétique de Villon*. 484. 4. jegyzet.

une grande salle.”¹⁰ Isten ugyanis egyik középkori meghatározása szerint olyan szféra, melynek mindenütt központja van, kerülete pedig sehohol sincsen; Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam. Ha viszont az embert végtelen természetűnek tekintjük, akkor az egyén végtelen módon, a végtelen határáig terjedhet ki, az univerzum központja lehet, hisz a végtelenhez mérve minden pont középpont; ily módon ennek a humanista műveletnek az a biztosítéka, hogy az Ige, a Logosz, a végtelen Isten az ember szubjektív tudatában levő állandó és sugárzó jelenvalóság.¹¹ Henri Delacroix pszichológus megjegyzései a *Nagy keresztény misztikusok* című mély értelmű könyvében megerősíteni látszanak az elmondottakat: „A vallásos társadalomban, ahol az egyén el van választva az istenitől, ahol az istenivel való kapcsolat időszakát és módjait szigorú szabályok irányítják, ahol ezeknek a módoknak a manipulálását egy privilegizált csoport végzi, ahol ezeket a külső módokat úgy tekintik, mint amelyek az egyénnek az isteni erő csak egy részét adják át és nem magát a teljes isteni valóságot úgy, hogy egyéniségét megszüntetik, ahol az isteni erő áthatja az egyént anélkül hogy szétrombolná, a miszticizmus úgy jelentkezik, mint az egyén felszökése az isteni felé való törekvésben, és az egyéni tudat által tett kísérlet arra, hogy birtokába vegye az istenséget . . . Ugyanakkor a miszticizmus az intuíciónak a diskurzív, vagyis a következtető megismerésre mért visszavágása is. A dolgok teljességének azonnali, egyszerre való átgondolása, lényegük teljes és pillanatnyi ismeretben való sűrítése, s így a lét saját lényegében és spontaneitásában való megragadása a különbségek és a megkülönböztetés közvetlen, kizárólagos és következőképp az észről idegen felfogásával épp olyan idős, mint maga a racionális megismerés . . . Ennek az intellektualizmusnak majdnem mindig és mindenhol az abszolútumot dicsőítő és a relációkat megvető intuicionizmus volt az ellenlábasa. Ebből az irányzathoz alakul ki a filozófiai miszticizmus, a racionális metafizika ellenfele vagy kiegészítője, az a miszticizmus, amelynek az intellektuális intuíció a tárgya és amely egy olyan privilegizált képesség ésen túli létét bizonyítja, ami képes elérni a dolgok felett levő abszolútumot; „Dans les sociétés religieuses où l’individu est séparé du divin, où l’époque et les moyens de communiquer avec le divin sont strictement réglés, où la manipulation de ces moyens est attribuée à un groupe privilégié, où ces moyens extérieurs sont considérés comme conférant à l’individu une portion de la force divine et non point, avec la disparition de son individualité, la réalité divine elle-même, où l’énergie divine le pénètre sans le détruire, le mysticisme est comme une revanche de l’individu dans son aspiration au divin, et un essai de prise de possession de la divinité par la conscience individuelle. . . . En même temps le mysticisme est une revanche de l’intuition contre la connaissance discursive. La tendance à penser d’un coup la totalité des choses, à en condenser l’essence dans une connaissance totale et instantanée, à atteindre ainsi l’être même dans son fond et dans sa spontanéité par une appréhension directe exclusive des différences et de la distinction, par conséquent étrangère à la raison, est aussi ancienne que la connaissance rationnelle. . . . Or cet intellectualisme, presque toujours et partout, a eu pour antagoniste un intuitionisme dédaigneux des relations et épris d’absolu. C’est de cette tendance que se forme le mysticisme philosophique adversaire ou complément de la métaphysique rationnelle, le

¹⁰ RABELAIS: *Gargantua*, I, 53. Fordította Benedek Marcell. (Kiem. S. O.)

¹¹ Vö. GEORGES POULET: *Les métamorphoses du cercle*. Paris, 1961, Plon, Bevezetés, III–XXXI. – AUGUSTINUS: *Confessiones*, I.

mysticisme qui a pour objet l'intuition intellectuelle et qui affirme l'existence au-dessus de la raison d'une faculté privilégiée capable d'atteindre l'absolu qui est au-dessus des choses."^{1 2}

A misztikusok tanulmányozása lehetővé teszi azt, hogy megragadjuk ennek az elméleti tételnek megvalósulási folyamatát, és megfigyeljük az egyén teljes odaadásának, azaz Isten emberben való megszerveződésének ezt az első formáját.

A miszticizmus ott kezdődik, ahol a logikus gondolkodás, az átgondolt cselekvés megszűnik, vagyis amikor megjelenik az intuíció. A misztikusok tanúságai alapján úgy látszik, hogy, legalábbis magasabb megjelenési formáiban, az intuíciót nem befolyásolja szabály; akkor és úgy jelentkezik, amikor és ahogyan akar. A misztikus szelleme spontán módon árad szét ezekben a nagy intuíciókban, amelyekben semmi intellektuális tárgy sincsen. Ezek az intuíciók rejlenek az eksztatikus állapot mélyén, a teopatikus időszak gyakorlati cselekvésének hátterében.^{1 3}

Hogy Isten megismerésének misztikus elméletét tárgyasíthassuk, feltétlenül a magányból, a külső világ elutasításából, a lélek csendjéből kell kiindulni; más szóval: abból a belső atmoszférából, amelyben szent zene, a „musica mundana” vagy a „musica humana” dallamai hullámzanak, s amelyeket leggyakrabban harangszó idéz elő. Ez a különös hangulat általában az esti félhomályban jön létre, vagyis akkor, amikor az idegek feszültsége fölenged, és nem „rosszalkodnak a fájdalmak”, amikor az élet zajai elcsitulnak, amikor leszáll az est és a harangok Úrangyalára szólítják a híveket, hogy üdvözöljék a „Mater dolorosa”-t, a Közbenjárót, aki pártolja a jóakarató embereket, mivel földi teremtként fiáért, az égi Teremtőért földi szenvedéseket szenvedett. Ám hallgassuk meg François Villont, aki éppen bevégezte fiktív hagyatékainak szétoztását, és aki következőképp elért szellemi zárandoklatainak végére.

XXXV. „Végezetül, éppen írván,
Jókedvemben és egyedül,
Hagyatékom szerzém s íráim,
Hallom, hogy a harang csendül,
Amely mindig kilenc körül
Zeng Angelust a Sorbonne-on;
Megállok hát, végszó nélkül
S szívem szerint imádkozom.

XXXV. Finablement, en escripvant,
Ce soir, seulet, estant en bonne,
Dictant ce laiz et descripvant,
J'ois la cloche de Sorbonne,
Qui tousjours a neuf heures sonne
Le Salut que l'Ange predict;
Si suspendis et y mis bonne
Pour prier comme le cuer dit.”

^{1 2} HENRI DELACROIX: *Les grands mystiques chrétiens*. Paris, 1938, Félix Alcan, VIII–IX.

^{1 3} Uo. 360.

Minden együtt van itt az eksztázishoz: az est és a magány éppúgy, mint a harang szava, a művészi alkotás jótét fájdalmai, az asszociatív gondolati felhívás a „Közbenjáró” üdvözlésére abban a pillanatban amikor az óra kilencet üt – s a kilenc nem más, mint Isten, vagyis a Szentháromság szent számának önmagával történő szorzata –, és figyelmezteti az embereket, hogy fordítsák figyelmüket a földi dolgok helyett a háromszor szent Szentháromság tökéletessége felé.

Aki ebbe az áhítatos állapotba kerül, imádkozni kezd. Villon is imádkozik, de nem a hivatalos imát mormolja, hanem úgy imádkozik, ahogy a szíve diktálja, s személyes imádsága kiváltja a misztikus eksztázist, a révületet. Megfeledekzik magáról, öntudatlan állapotba kerül, eltűnik, elvész Istenben, és szellemileg egyesül vele, miután egy allegorikus Hölgygel előkészítette lelkét arra, hogy Istennek ez az allegorikus szellemi fogadója befogadja a „Dulcis hospes animae”-t, a lélek kedves vendégét, ahogy Jean Gerson nevezte Istent, így kérve a jámbor lelket *Mansionem* című szentbeszédének bevezetőjében: „Ugyelj arra, hogy lelked fogadója megtisztuljon és megszabaduljon mindentől, ami nem tetszene neki. Űzd ki belőle, legalábbis egy kis időre, világi dolgaidnak minden más baját, gondját és gondolatát; ne legyen a tested a kolostorban, szíved pedig a konyhában; Garde que ton hostel soit nectoiez et despechiez de tout ce qui lui pourrait desplaire. Chasse hors, au moins pour I peu de temps, tout autre cure et souci, autre pensée de tes besoingez mondaines; ne soit pas le corps au moustier et le cuer en la cuisine.”¹⁴

Ugyanez a Gerson, a Sorbonne híres reformátor kancellárja a XV. század elején, a konstanzi zsinat lelke, aki teológiai téren előkészítette a francia reneszánszt,¹⁵ tehát ez a Gerson azt akarja, hogy az érzelmek, vagyis az *affektív adottságok* sokkal nagyobb szerepet kapjanak az isten megismerésében, mint az értelem, vagyis az *intellektuális adottságok*. Így ír erről *Videmus* című szentbeszédében: „Jobban tetszik Istennek, ha magát és titkait sokkal inkább a Jámborságnak, mintsem az Észnek, a Szeretetnek mintsem a Megismerésnek nyilatkoztatja ki és mutatja meg: Hinc seraphim proximiores sunt quam cherubin; Innen nézve a szeráfok közelebb vannak mint a kerubok; Il plaist a Dieu reveler et montrer soy et ses secretz plus habondamment a Devocion que a Raison, a dilection que a cognition: Hinc seraphim proximiores sunt quam cherubin.”¹⁶ Az ájtatos lélek és az istenség misztikus egyesülése az értelemről függetlenül történik meg tehát, mert ez utóbbi semmit sem érthet belőle: „Hec est pax que exsuperat omnem sensum, . . . ; Olyan béke ez, amely felülmúl minden érzéket.”¹⁷ De hogyan következik be az érzékeknek, az észnek ez a leküzdése? Gerson ezt így írja le: „A léleknek itt határozottan be kell hatolnia az emlékezetbe, minden külső eltévelyedés és szórakozottság nélkül, és az értelmet meg kell világítania azáltal, hogy kisöpri és kiüríti azt; persze nem úgy szó szerint üríti ám ki, mert ez nem is lehetséges, hanem úgy, hogy mélyre nyomja és feledésbe mártja az érzéki dolgok minden képzetét és a képzelődések minden setétségét és felhőzöttségét, ami igen nehéz. Hic est divisio spiritus et anime et mors eius, sive sopor, requies ubi cor vigilat; itt van a választóvonal a spiritus és az anima között és ennek halála,

¹⁴ Idézi LOUIS MOURIN: *Six sermons français inédits de Jean Gerson*. Paris, 1946, J. Vrin, 72.

¹⁵ Vö. JÓZSEF KORMÁNYOS: *Les préparatifs de l'homme renaissance . . . Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis . . . Sectio Philologica Moderna*, tomus IV (1973), 79–90.

¹⁶ L. MOURIN: *id. mű* 533–535.

¹⁷ Uo. 540–550.

avagy az álom olyan nyugalom, amikor a szív virraszt. Azután az akaratot kell elválasztani minden testiségtől és hitvány és gonosz vágyaktól, mégpedig azért, hogy ebben a hármasságban tisztán ragyogjon az isteni Hármasság. De hát hogyan lehetséges ez? Boldog lesz az a lélek, akit ez a kegyelem betölt. Örvendezzék, aki Istent így tudja megismerni. In hoc gloriatur, inquit Dominus, qui gloriatur scire; ezzel dicsekedjék, mondja az Úr, aki azzal dicsekszik, hogy ismer... És ehhez sokkal inkább ájtatos könnyekkel, sírással és sóhajtozással lehet eljutni, mintsem deák-tudománnyal, vagy valamely tanulással. Így szemlél bennünket Isten kegyelmesen, mintegy árnyékként, tükörként, és a Paradicsomban szemtől szembe a dicsőség által! Ámen!; icy convient l'ame entrer for(te)ment dedans sa memoire sans evagation par dehors et esclarsir son entendement par debouter et oster; non mie oster car ne se puet faire, mais mettre au bas et en oubly toutes les nuees et obscurtez des ymaginacions et fantasies des choses sensibles, ce qui est tres fort. Hic est division spiritus et anime et mors eius, sive sopor, requies ubi cor vigilat. Puis fault la volenté estre séparée de toute charnalité et de vilains et or desirs, affin qu'en ceste trinité reluise purement la Trinité divine. Las! Comment ce sera? Bienhereuse sera l'âme a laquelle ceste grace avendra! Esjouyr se doit qui tellement congnoitre son Dieu pourra. — In hoc gloriatur, inquit Dominus, qui glóriatur scire... Et a ce profitent plus larmes, pleurs et soupirs devotz que cler engin, ne estude quelconque. Ainsy se doint Dieu a nous veoir icy par grace, comme en umbraige et en miroir, et en paradis face a face par la gloire! Amen!"¹⁸

Ez a szöveg, amely feltevésünk bizonyítása szempontjából különösen értékes, azt mutatja, hogy a racionális léleknek – latinul anima – adottságai vagy erényei az emlékezet, az ítélőképesség és az akarat.¹⁹ A racionális étvágy, ahogy Jean Gerson az akaratot nevezi *De mystica theologia*²⁰ című művében, egyszerre származik az ítélőképességből és az emlékezetből, míg az ítélőképesség csak az emlékezetből származik. Az emlékezet így mint a racionális lélek központi kategóriája jelentkezik, amelynek működése felfüggesztődik avégett, hogy a misztikus egyesülés bekövetkezessen; amint erről Keresztes Szent János tanúskodik. „Az egyesülés elején, amikor bekövetkezik az egyesülés, bizony minden dolgok elfelejtődnek, mert hiszen formáik és tökéletességeik lassan eltűnnek az emlékezetből. Emiatt sok hibát el is követünk a felebarátainkkal való külső kapcsolatunkban; nem emlékszünk arra, mit ettünk és ittunk; nem tudjuk megcsináltunk-e valamit vagy sem; hogy láttunk-e valamit vagy sem; hogy szóltunk-e vagy sem; emlékezetünk felszívódik Istenben; Au début de l'union, quand le travail de l'union se fait, il ne peut manquer d'y avoir un grand oubli de toutes choses, puisque leurs formes et leurs perfections s'effacent peu à peu de la mémoire. Aussi fait-on beaucoup de fautes dans les rapports extérieurs que l'on a avec le prochain; on ne se souvient plus de manger ou de boire; on oublie si l'on a fait une chose ou non, si on l'a vue ou non, si on a dit une parole ou non; la mémoire est absorbée en Dieu.”²¹

¹⁸ Uo. 596–610. – SAINT JEAN DE LA CROIX: *La montée du Carmel*. Paris, 1947, Editions du Seuil, 126.

¹⁹ Vö. SAINT JEAN DE LA CROIX: *id. mű* 303. – Vö. SAINTE THÉRESE D'AVILA: *Le chemin de la perfection*. Editions du Seuil, 1961, 180.

²⁰ IOANNIS CARLERII DE GERSON: *De mystica theologia*. Edidit André Combes, Lucani, 1958, t. III. col. 370. 35.

²¹ SAINT JEAN DE LA CROIX: *id. mű* 308.

Ezeknek a képességeknek, vagyis az emberi lét felsőbb erői működésének eltűnése elengedhetetlen feltétele a misztikus egyesülésnek, mivel az akarat és az ítélőképesség természetükből eredően az emberi gondolatok valami „tisztátalanságát” vegyítik az imádságba.²² Nem a tudatos akarat és a megfontolt intelligencia irányítja tehát a mentális tevékenységet; ezek mintha egy szekrénybe lennének bezárva; a lélek szabadjára engedi magát, a racionális visszalép, hogy helyet adjon egy hatalmasabb irányzatnak, egy hatékonyabb erőnek, amely ezentúl – vagy úgy mint isteni cselekedet, vagy úgy mint tudatalatti cselekedet – irányítja ennek a különös állapotnak önkéntelen, kiszámíthatatlan áradását, mely úgy jelentkezik, mint az isteni fokozatos megvalósulása az elrévült emberben.

Az elmondottak talán kellőképpen bizonyítják, hogy ennek a megvalósulásnak nincs szüksége sem lét- és értékítéletre, azaz az „Igaz és hamis ítélet”-re és az „estimatív”-ra, sem a fogalmakat előrelátó, azonosító és alakító képességre, azaz a „prospectív”-re, a „similatív”-ra és a „formatív”-ra, ahogy Villon maga írja. Tulajdonképpen ez a megvalósulás, ávilai Szent Teréz írásos tanúsága szerint, az összes érzékek és erők eksztázisa, amely csak azt engedi meg, hogy a lélek átérezze egyrészt azt a fájdalmat, amely abból fakad, hogy a lélek az őt örökre a földhöz kötő halandó élet miatt el van választva Istentől, másrészt lássa az isteni végtelen nagyságát és tökéletességét. „Így – írja a Szent *Belső palota* című művében – semmire sem emlékszik abból, ami halandó és mulandó; emlékezete, ítélőképessége és akarata pedig annyira a világ dolgaihoz kötődik, hogy csak annyi szabad mozgása van, hogy növelje kínját még inkább növelve csodálatát és szeretetét ez iránt az örök dolog iránt, melytől már nem tud elválni élni; Ainsi, écrit la Sainte dans son Château intérieur, elle ne se souvient plus de rien de tout ce qui est mortel et périssable, et sa mémoire, son entendement et sa volonté sont tellement liés à l'égard de toutes les choses du monde qu'ils n'ont la liberté d'agir que pour augmenter sa peine en augmentant encore son admiration et son amour pour cet objet fernel dont elle ne peut souffrir d'être plus longtemps séparée.”²³ Mintha csak Villont olvasnánk, aki „szíve szerint imádkozik”.

XXXVI. „S ima közben elrévedtem,
De nem úgy, mint a részegek,
Szinte gúzsba lőn a lelkem . . .
S érzém, amint Emlékezet
Asszonyosság a sublótba vet
Species collateralist,
Igaz s hamis Itéletet,
S egyéb intellectualist,

XXXVII. Épp így járt az estimatív,
Amely által prospectív jő,
Similatív és formatív,
Igen gyakran fordul elő,

²² Vö. HENRI DELACROIX: *id. mű* 18.

²³ Idézi H. DELACROIX: *id. mű* 18.

Hogy zavaruk miatt merő
Bolond s holdkóros az ember:
Ezt olvastam, amint illő,
Arisztotelésznél egyszer.

XXXVI. Ce faisant, je m'entroublié,
Non pas par force de vin boire,
Mon esperit comme lié;
Lors je sentis dame Memoire
Reprendre et mettre en son aumoire
Ses especes collateralles;
Oppiniative faulce et voire,
Et autres intellectuales,

XXXVII. Et mesmement l'estimative,
Par quoy prospective nous vient,
Similative, formative,
Desquelles souvent il advient
Que par leur trouble, homme devient
Fol et lunatique par mois:
Je l'ay leu, se bien me souvient,
En Aristote aucunes fois.”

Íme Jean Gerson, a teológus, François Villon, a költő és a spanyol Keresztes Szent János és ávilai Szent Teréz szinte ugyanazon a nyelven szólnak. Villon nyelve azonban költői természeténél fogva sokkal színesebb, képszerűbb és jellegzetesebb. A szorgalmas és dolgozó „Emlékezet Asszonyág” allegorikus figurájának kitalálása, aki alapos takarítást végez lakhelyén, az e korban dívó allegóriaözön ellenére ragyogó költői képnek tekinthető, mert könnyed mozdulattal háziasszonnyá varázsol egy súlyos filozófiai gondolatot, mivel az Emlékezet a lélek intellektuális képességeinek központi és következőképp uralkodó kategóriája is.

Az Arisztotelészre való utalás nemcsak a komolyság benyomását kelti, amint Villon költeményeinek legújabb kiadása ezt továbbra is hangoztatja;²⁴ ez csupán a XXXVII. strófa első jelentésrétege. Azonkívül, hogy, mint illik, tudós módon bizonyítja, mily jól megtanulta Villon a középkor par excelléncia filozófusának doktrínáit, filológiai bizonyítékát nyújtja annak is, hogy a révélet folyamatát már maga Arisztotelész is leírta. És valójában a *De anima* című művében ír erről a problematikáról, és az a paragrafus, amelyre Villon is utal, a harmadik könyv harmadik fejezetében található. Íme a szöveg, amelyre a Villon-specialisták eddig még nem figyeltek fel: „... mivel pedig a látás a legfontosabb érzékelés, ezért van az, hogy a képzet a fénytől kapta nevét, és fantáziának azért nevezik, mert fény nélkül látás nem lehetséges. Azáltal pedig, hogy megmaradnak a képzetek és hasonlóak az érzetekhez, sok mindent visznek véghez általuk az élő lények,

²⁴VILLON: *Poésies complètes*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel. Paris, 1972, Le livre de poche, 34.

részben azért, mert nincs eszük, mint pl. az állatoknak, részben azért, mert olykor az *ész elborul* a szenvedélytől vagy a *betegségtől* vagy az *álomtól*, mint pl. az embereké; (Kiemelés tőlem – S. O.); . . . cum autem visus maxime sit sensus, hinc est quod nomen imaginatio ab ipso lumine sumpsit, phantasiaque dicitur, quia sine lumine visio fieri nequit. At quia imaginationes immanent sensibusque similes sunt, ideo per ipsas animalia, bestiae inquam atque homines multa agunt, illae, quia mentis sunt ut patet, expertes, homines quia mens perturbatione nonnunquam vel morbo vel somno submergitur.”²⁵

A stófa harmadik jelentésrétegét az előző kettő motíválja; rögzíti tehát azt a tényt, hogy a skolasztika spekulatív teológiája Arisztotelész gondolatvilágán alapul. E tény művészi értéke a következő stófa révén nyilvánul meg igazán, ahol az érzelmi, azaz a szív²⁶ az uralkodó, aláhúzván így az intellektus képességei – vagyis az imádkozás spekulatív, skolasztikus, arisztotelészi formája – és az érzelmek – vagyis az imádság affektív, misztikus, neoplatonikus formája – közti éles különbséget.

Ez utóbbi feltételezi a szív felébredését és a képzelet működésbe lendülését, ami azután megmozdítja az összes többi szervet, de eleve megbénítja az akaratot, azaz a lélek „fő részét”:

XXXVIII. „S ím, a sensitif éber lett
S felserkenté Fantáziát,
Mely ébreszte minden szervet
És a fő rész úgy járta át,
Hogy az bénán s ernyedten állt
A feledés súlya alatt,
Mely, áradván testemen át,
Érzék-szövetségre mutat.

XXXVIII. Dont le sensitif s’esveilla
Et esvertua Fantasie,
Qui tous organes resveilla,
Et tint la souveraine partie
En suspens et comme amortie
Par oppression d’oubliance
Qui en moy s’estoit espartie
Pour monstrer des sens l’aliance.”

Érdekes, milyen szembeötlő hasonlatosságot lehet találni az érzelmi képességek ilyen működésének leírása és Jean Gerson egyik művének allegorikus része között: „Valamikor egy reggelen alvás közben történt meg velem, hogy szívem felszállt fantáziám tollai és szárnyai segítségével és elérkezett a Kereszténység udvarába; Par ung matin, nagueres en mon dormant, m’est advis que mon cuer ysnel s’envola, moyennans les plumes et les elles de ma fantaisie et fut transporté en la court de Chrestienté.”²⁷

²⁵ *Aristotelis opera* edidit Academia Regia Borussica. t. III. Berolini apud Georgium Reimerum, A. 1831, 223, col. 1.

²⁶ ARISZTOTELESZ: *A lélekről*. Budapest, 1915, Franklin Társulat, IV. 33.

²⁷ Idézi M.–J. PINET: *La vie ardente de Gerson*. Saint Dizier, 1929, Bloud et Gay, 93–94.

Azt az embert, aki így érzelmi úton eljut a misztikus egyesülésig, Gerson angyalok fiának nevezi. Villon *Testamentumában* (298. sor) szintén ezt a kifejezést használja; pontosítsuk hát ennek értelmét, hogy jobban megérthessük az eksztatikus állapot természetét.

Az egyik szentbeszédben, amelyet az imént idéztem már, a teológus egyértelműen megkülönbözteti a „spiritus” és az „anima” kifejezéseket. A szellemi hierarchiában az elsőnek szférája a másodiké fölött van. A „spiritus” szféra első fokát az elrévült ember foglalja el, aki már nem a földi racionális értelemmel, hanem egyszerű, az égihez tartozó értelemmel, az „intelligentia simplex”-szel rendelkezik. Gerson az „intelligentia simplex”-et így határozza meg: „Az intelligentia simplex a léleknek az a megismerő képessége, amely közvetlenül Istentől kap bizonyos természetes világosságot; olyant, amelyben és amely által felismerhető, hogy az első princípiumok igazak és bizonyosak; Intelligentia simplex est vis anime cognitiva suscipiens immediate a Deo naturale quamdum lucem, in qua et per quam principia prima cognoscuntur esse vera et certissima.”²⁸ Majd valamivel később így folytatja: „Végül is az intelligentia simplexnek ezt a képességét olykor észnek, olykor felső égnak, olykor spiritusnak, olykor a megismerés fényének, olykor az angyali értelem árnyékának, olykor isteni világosságnak nevezik, amelyben változatlanul fényeskedik az igazság és olykor az ész szikrája és lángnyelve; Denique vis hec intelligentie simplicis quandoque nominatur mens, quandoque celum supremum, quandoque spiritus, quandoque lumen intelligentie, quandoque umbra intellectus angelici, quandoque lux divina in qua veritas incommutabiliter lucet et cernitur nonnunquam vero scintilla et apex rationis.”²⁹ Egészítsük ki ezt az idézetet egy, a „Ratio”-ról szóló másikkal, amely azt bizonyítja, hogy ez utóbbi csak az egyszerű értelem árnyékában lehet: „Végül, az észnek olykor más neveket adunk, mint például a lélek középső ege, amely az intelligentia simplex árnyékában van, miként az intelligentia simplex az angyalok árnyékában, az angyalok pedig az Isten árnyékában; Postremo, rationi quandoque alia nomina tribuimus, ut quod est celum medium in anima, quod est in umbra intelligentie simplicis, sicut intelligentia simplex in umbra angeli, et angelus in umbra Dei.”³⁰

Ilyen tehát az a szellemi piramis, amelyre Villon lelke ráröppent a misztikus révületben, az affektív érzések segítségével. Úgy tűnik, ez az eksztázis mély lehetett, mert a végén a költő tintáját fagyva találta, gyertyája kialudt és teste átfagyott, hasonlóan ahhoz, amit ávilai Szent Teréz ír eksztatikus imádságáról: „Amikor az eksztázis mély, mert minden fajta imádságban van mélyebb és kevésbé mély, a kezek fagyossá válnak és néha olyan merevvé, mint egy bot; Quand l’extase est profonde, car dans toutes les manières d’oraison il y a du plus et du moins, les mains deviennent glacées et quelquefois roides comme des batons.”³¹ Villon így szól erről:

²⁸ J. GERSON: *De mystica theologia*, 26.

²⁹ Uo. 28–29.

³⁰ Uo. 30.

³¹ Idézi H. DELACROIX: *id. mű* 23. 2. jegyzet – Vö. SAINT JEAN DE LA CROIX: *id. mű* 164.

XXXIX. „S hogy az eszem lehiggadt már,
És kibomlott az értelmem,
Mondókám a végszóra vár;
De a tintám fagyva lelttem,
S oltva lelttem gyertyfényem;
Tűzhöz viszont nem juthattam;
Elaludtam hát kesztyűsen,
S befejezni csak így tudtam.

XXXIX. Puis que mon sens fut a repos
Et l'entendement demeslé,
Je cuidé finer mon propos;
Mais mon ancre trouvé gelé
Et mon cierge trouvé soufflé;
De feu je n'eusse peu finer;
Si m'endormis, tout enmoufflé
Et ne peus autrement finer.”

Visszatérvén az „égi legelőkről” – ahogy Gerson nevezi a misztikus intuíciót –, Villon befejezi költői művét, a *Kis Testamentumot*. Az utolsó strófában a hagyatékozási formulák utánzása és a gunyoros hangnem visszatér, és a költemény úgy fejeződik be, ahogy elkezdődött; a kör bezárult, az alkotó révület véget ért.

Ha a negyven nyolcsoros versszak két jelentéssíkja úgy mutatja be a költőt, mint aki sírva nevet és remény nélkül váraozik, ez az imádság, a földi vándor e mindennapi testamentuma,³² amely a mű csúcса is, Villont „homo contemplativus”-ként, elmélkedő emberként jeleníti meg, azaz olyan emberként, aki a korabeli szeretet-fogalom legmagasabb formájának: a misztikus imának, illetve az ima révén való végtelenbe oldódásnak szubjektív erőfeszítésével fejezi ki a széteső feudális személyiség belső drámájának izzását a feudális rend, a szolgálat- és kötelességláncolat bomlási folyamatában.

³² Gerson hagyatéka, idézi M.–J. PINET: *id. mű* 219.

Dugonics Aithiopika-fordítása

MAY ISTVÁN

A' Szerecsenek (1798) c. regényfordításra vonatkozóan Rajka László több mint fél évszázada végzett kutatásokat.¹ Megállapításai ma is helytállnak: Dugonics, Gyöngyösi nagy tisztelője, műveinek – köztük a Czobor Mihály fordításán alapuló *Új életre hozott Chariclán* alapuló fordításnak – sajtó alá rendezése után két évvel jelentette meg saját Aithiopika-átdolgozását, amely a Heidelbergben kiadott 1596-i Commelinus-féle párhuzamos latin–görög kiadás alapján készült. Munkája „meglehetősen szabad átdolgozás” – ez különösen a párbeszédeknel, ill. az elbeszélő részek dialogizálásánál szembetűnő. A regény stílusát vizsgálva egyrészt némi – a várhatónál jelentéktelenebb – Gyöngyösi-hatásra mutat rá, másrészt a népiesség és a III. század finom, platonikus stílusa közti kirívó ellentétre hívja fel a figyelmet.

Vajon milyen szempontok vezették tollát a változtatásokban? Érvényesül-e az ókori Keleten játszódó regény fordításában az *Etelka* és a *Jólánka* szélsőséges nemesi és nacionalista irányzata? Erre igyekezik feleletet adni ez a dolgozat.

A regény három évvel a Martinovics-per halálos ítéletei után, Ferenc császár súlyos terrorja idején jelent meg. A nemesség zöme az uralkodó személyében és módszereiben kereste a hibát, s ezért sóvárogva gondolt a „jó uralkodó” ábrándképére. A felvilágosodás eszméi a szervezkedés vérbefojtása után is az irodalom ösztönzői maradnak. Ha ehhez a szemponthoz hozzávesszük a piarista Dugonics transzcendens világnézetét, valamint a nemzetiségek ellen irányuló féktelen nacionalizmusát és különösen népies nyelvét, akkor nagyjából összeáll változtatásainak képlete.

Feudális szemlélet

A kereskedő család sarja – akárcsak az *Etelkában* – a nemesség érdekeit tartja szem előtt, jóllehet „a gögös rendi nemesi föllépés érdekében”² történő mozgósításra itt korántsem nyílik annyi alkalma.

A heroikus regény kelléktárából való a sokáig lappangó előkelő származás. Dugonics azonban nem elégszik meg forrásának a nemesi vére való hivatkozásával, hanem több

¹ RAJKA LÁSZLÓ: *Heliodoros Aithiopikájának feldolgozásai a magyar irodalomban*. Kolozsvár, 1917. – Vö. még GYÖRGY LAJOS: *A magyar regény előzményei*. Bp., 1941, 314. és BARÓTI DEZSŐ: *Dugonics András és a barokk regény*. In: *Írók, érzelmek, stílusok*. Budapest, 1971, 89–99.

² SZAUDER JÓZSEF: *Dugonics emlékezete*. (Az *estve és az álom* c. tanulmánykötetben.) Bp., 1970, 146. és BARÓTI *i. m.*, 89–90.

ízben beiktat ilyen részleteket. Mindjárt a regény elején azt írja „sorsüldözött szerelmesei-ről”, hogy nyomorúságos helyzetükben is sejtetik főrangú eredetüket: Karikléából „ki-ragyoghatott ama' Nemes Vér” (I. 13), Teagenesből pedig „ily le-görnyedött állapot-jában-is ki-erőlködött. . . az igazi nemes firfiség. És noha ékes orcájának hártóját az aludtt vének mázza meg-vörösítette; ki-tündöklött még-is alóla Úri fehérsége” (I. 14).³ A bölcs Szizimitres éles szeme hamarosan felfedezi a csecsemőkorában hozzá került Karikléában a királyi ősoket: „hogy üdővel a' leán föl-verdülni kezdött; még Majoromban-is ki-csirádzott fényes eredete. Attól tartottam tehát: nehogy bimbójából üdő előtt ki-nyillyon” (I. 149).⁴ Megérzése csakhamar beigazolódik: az etióp királylány már zsenge korától fogva sejtí származását. Kalaziris így számol be arról, hogyan fogadta a pólyához csatolt, eredetét feltáró levél felolvasását:

„. . . szemeimmel láttam: minő méltósággal szökdécsölt orcájára a' kiráj-kis-asszonyi vér. Minő fölséges tekintettel nézett engemet. Ekkor ösmérte-meg magát. Ekkor tapasztalta igazaknak lenni azokat, melyekről valaha így gyanakodott Karikléa: Ezeket nékem az én szívem régen ki-nyilatkozta. Észre-vöttem Nemes Véromet.” (I. 307)⁵

Talán ennél is lényegesebb az egyiptomiak által foglyul ejtett görög Knémonra tett megjegyzése. A latin mondat („qui non ita pridem ab illis captus erat, vt eo internuncio uterentur”, 12–3.) fordítását már külső-belső jellemzéssel bővíti, amelyben a szolgálai állapot kelletlen viselése fontos helyet foglal el: „Igen szép termetű vala az Ifiú – Esze éles – Maga'viselete gyönyörű – Szíve egyenes; és minden hízelkedés nélkül, igazságot-szóló. *Nemes vérből származottnak lenni láccatott: mert kéntelenítve, 's kedvetlenül szolgált.*” (I. 27).⁶ A harambasának nevezett Thiamisban a foglyok iránti figyelme sejteti előkelő származását: „Lásd: hogy tündöklött-ki belőle az a' nemes eredet; melyben még a' haramjaság se töhetött ki-teccő károkat” (I. 23).⁷ Másutt mentegeti: „Nagy nemből vévén nemes eredetét, a' haramja kenyeret . . . csak köntelenségből” és átmenetileg választotta (I. 72).

Forrásától eltérően, Dugonics két epizódszereplő nemesi őseit is hangsúlyozza. Nála az Arsakétól Karikléa mellé rendelt gyönyörű ión leány, Aura „eredete nemes, de el-szegényödött” (II. 143).⁸

Ezért bővebben ír róla (a latin szövegben szintén szereplő „puer'-t meg sem említi): Arsake száz ökorért vásárolta. Szépségének bizonyítéka: őt szemelte ki a Karikléa melletti

³ A latin szövegben mindössze ennyit talált erről: „Verum generosos spiritus adhuc gerens”, ill. „Verum vel in his florebat virili pulchritudine, et gera deflexu sanguinius cruentata, magis tamen albedine resplendebat”. (4)

⁴ A latin szövegben nem szerepel a származás kérdése: „Postquam autem successu temporis puella flore aetatis et forma praestantiore, quam sunt vsitatae, esse videbatur (pulchritudo autem neque sub terram occultata latuerit, sed mea sententia etiam illinc in lucem prodiret)”. (116)

⁵ Latinul csak ennyi: „Postquam autem se ipsam agnouit, et animum erexit, magis ad genus suum ferebatur et Quid facere oportet interrogabat”. (182)

⁶ Kiemelés tőlem. M. I.–Knémon nemesi származása – ha nem is ennyire hangsúlyozottan – a latin szövegben is szerepel máshelyütt: atyja Aristippus, mondja Knémon önéletrajzában, „Fuit . . . ex senatu superiori” (16); magyarul: „Nemes eredetű vagyok. Atyámat Aristipnek nevezték, ki-is Athénában Tanácsnoki hivatallal fénlött”. (I. 32)

⁷ Ezt már a latin szöveg is kiemelte: „Sic enim nobilitatis specimen, et pulchritudinis aspectus, vel praedonum ingenium sibi subicere, et vincere feriores potest”. (10)

⁸ A latin szövegben ennyit talált róla: „Mittebat quoque vna et mancipia ab obsequiis futura, ancillam quidem Charicliae – genere Ionica”. (338) Maga az Aura név is Dugonics ötlete.

szolgálatra. Ez a szépség a nemesi neveltetésének köszönhető nemes erkölccsel párosul: „... erkölcscei ojak, a'minők azok, melyeket a' leg-nemesebb görögök nevelésre vösznek... ki-tündöklött a' Jóság belőlle” (II. 144). Mi sem természetesebb, mint hogy Karikléa és Teágenes egyaránt megszereti: nemcsak azért, mert görögül beszélhetnek vele, hanem főként azonnal szembetűnő egyeneslelkűsége, ártatlansága és szelidsége miatt.

Még meglepőbb a bűbájossághoz értő, halott fiát beszédre kényszerítő cigány-asszony (azaz: az eredetiben egyiptomi asszony) előkelő származása:

„Ez a' vén asszon (a' Bessai Cigánnék között) fő-nemességű vala. Ura Bírósgot, avvagy inkább, az ő nevezetjök serént (!) Vajdaságot viselt ebben a' faluban. Valamint Ura leg-nevezetösebb Vajda, úgy felesége leg-híresebb Bubájos (!) és Varázsló vala” (II. 67).⁹

Persze, maguk a hősök is gyakran hivatkoznak a királyi vérré (saját magukra vagy egymásra vonatkoztatva), Dugonicsnál még gyakrabban, mint forrásában. Amikor pl. Karikléa felháborodva utasítja vissza Teágenes – Thiamis miatti – féltékenykedését, éppen vőlegénye származásával érvel:

„El-hihetőd-é azt az éktelenséget felőlem, hogy elődbe, ki Görög Hercegektől születlé, kinek Vére a' kiráji szévig szökdecsl (!) egy alá-való pogánt tehessek? szerethessek-is egy haramját, midőn hozzám-való szívességödet mindenkor tapasztaltam” (I. 86).¹⁰

Hasonló Teágenes felháborodása, amikor – szokésük előtt – Karikléa női erényének tisztelőben tartására esketi meg:

„Igen sajnálom: hogy egy kiráji Ivadék nem hihet egy kiráji vérnek másképpen: hanem, ha előre ötet meg-esküdteti” (I. 329).¹¹

Teágenes így érvel Arsake előtt Karikléa és Achemen házassága ellen:

„A' leány nagy nemű és nagyobb érdemű. Achemen egy dajkának magzattya. Talán nem illik: ha oly Nemességű szép Szűz, egy nemtelennel özsze-párosodik” (II. 175).

„... eam quae splendore maximo generis excellit, vernem cohabitare fas non est” (354).

Dugonics Teágenesé a forrásánál sokkal élesebb szavakkal, származásuk különbségét erősebben hangsúlyozva utasítja vissza Achemen oktatását a pohárnok feladatairól, annak szellemi képességeit is lekicsinyelve:

⁹ A latin szövegben az öregasszony (előbb 'mulier' majd 'anus') „Aegyptiaca lingua loquente” (288) rangjáról szó sincs. – Rajka tévedésből perzsának írta.

¹⁰ Commelinus fordításában nem szerepel a származás: „... considera quam sis ineptus, si me barbarum Graeco, praedonem ei quem amo, ante ferre putes” (47).

¹¹ A latin szöveg nem hozza szóba a királyi eredetet: „Iurabat Theagenes, iniuria se quidem affici dicens, quod anticipatione iurisiurandi fides sponte animi constitutione praestanda praedica-retur” (195).

„Magam gondolatom után járhatok; eleget is töhetők Igazgatónédnak. Szükségöd lehetett neköd az ijen oktatásokra: mivel alá-való születésöd árnyéka meg-nem világosíthatta sötét eszödet” (II. 181).

„ipse meo Marte ministrabo dominae, in tam facilibus rebus nugas has reiciens. Te enim optime fortunae ratio talia scire cogit, mihi vero et natura, et tempus ea quae sint facienda, suggerit” (357).

A regény végén arra is található példa, hogy a kívülállók – ebben az esetben: a báméskodó nép – is észreveszik és értékelik az előkelő származást. Az etióp óriást legyőző Teágenes ünneplésében ez a tudat fokozza lelkesedésüket a magyar szövegben:

„Vitéz Teágenesnek mind eszességét, mind erősségét, és mind e’ kettőből Úri eredetét-is látván a’ Szerecsen Közönség; még nagyobb öröm-kiáltásokra fakadott; mint mikor (az Ökörnek le-szögezesse alkalmatosságával) kurjantásit hallotta. Meg-nem tartóztathatta magát a’ Kiráj-is. Kar-székjéből nagy örömeben föl-ugrott: mivel őtet kívánta diadal-masnak látni” (II. 414).^{1 2}

A feudális gőg, erkölcsi felfogás bírálata csakis negatív alakokkal kapcsolatos. Az elvetemült Arsake azzal igazolja önmaga előtt erkölcstelenségét, hogy az uralkodó osztály az átlagosnál lazább erkölcsi norma szerint élhet:

„oly gondolatlanul vitte pedig végbe ezen alkalmatosságra ki-ütközött cselekvénjeit: hogy a’ föl-hójagzott indulatoknak temérdöksége oldalán-is ki-teccött. Ezzel még-is nem igen sokat láccattatott gondolni: mivel úgy teccött: mint-ha abban meg-győzöttetött volna: hogy a’ nagy-születésű deli aszszonyoknak akár-minő cselekvénjüket (ha bár a’ törvénnel meg-nem egygyezzenek-is) jóra tartoznának magyarázni az al-születésű Polgárok” (II. 92).

A jó uralkodó ábrándképe Hidaspes etióp királyban ölt testet. A bölcs uralkodójáért rajongó nép öröme nem ismer határt a perzsákon aratott győzelem hírére. Dugonics azonban – odavetett megjegyzésével – kissé tompítja ezt az ideális képet; másrészt elhallgatja, hogy a nép atyjaként tiszteli („illum in patris loco diligeret”, 48):

„Tele-lött egész Méroe vígasságokkal – Járták a’ Templomokat, azért-is ugyan: hogy Hidaspes a’ nyakas ellenséget meg-verte; de fő-képpen azon örvendőzván; hogy a’ kiráj (kinek kegyességét régen nem tapasztalták)^{1 3} szerencsésen vissza-térhetett” (II. 347).

Nacionalizmus, nemzetiségi kérdés

A hazánkba telepített nemzetiségek természetesen nem kerülhetnek szóba ebben a regényfordításában. Ámde szóhasználatában – akárcsak az *Etelkában* és *Jólánkában* – itt is előfordul két nemzetiségünk kedvezőtlen színben való feltüntetése. Kibele, Arsake dajkája, kerülő úton igyekszik megnyerni Teágeneset úrnője ügyének:

„Az alattomos módokat hathatósbabnak lönni gondolta. Teágenesnek szem-közébe állván: elő-vötte nagy fortéjjait, és görög léttére oroszodni kezdött” (II. 145).^{1 4}

^{1 2}A megfelelő szövegrész: „Vna igitur voce ob hoc factum, et clariore quam antea, a multitudine edita, neque rex sese cohibere potuit, sed exiluit e solio.” (506)

^{1 3}Kiemelés tőlem. M. I. – A zárójelbe tett mondat hiányzik a latin szövegből.

^{1 4}Kiemelés Dugonicstól. A latin szövegben ‘circuitione’ szerepel (339).

Hasonló ehhez a bűbájosságban jártas bessai asszony elhatározásának közlése (titkának meglesőit – Karikléát és Kalazirist – meg akarja gyilkolni):

„El-tökéltette pedig magában az irgal- „in animo autem habens interimere, si
matlan Banya: hogy, ha őket meg-talál- inuenisset, tamquam insidiatores, et eos qui
hattya; úgy-mint *oláhkodó* leseket; avagy speculatores illius praestigiis aduersi
oroszkodó kémekeket, kik bűbájosságának (!) fuissent” (297).
ellenzői vólnának, biztosan megöli”
(II. 77).

A megvetett cigányok szerepeltetése annál gyakoribb. Kifejti, hogy a nomád élet-
mód szoktatta őket a tolvajláshoz: „A’ dedergető Tél felől semmit se tudnak, se nem
hallottak, de hallani sem akarnak valamit az Egyiptomi cigán emberek. Ez annak az oka:
hogy Egyiptomnak e’ tájján, szinte egész esztendő által, sátorok alatt laknak és ha szerit
töhetik, minden lélek’ ösméret nélkül, bizonyosan lopnak” (II. 323–4).¹⁵

Csaknem ugyanez olvasható a bessai asszony epizódjának bevezetéseként:

„Barna Égiptomnak ebben a’ tájjában; úgy-mint Bessa’ falunak kerületjében, és ehhez-
tartozandó más kerületökben-is, azok a’ teremtesők laktak, kiket közönségösen
Cigányoknak neveztek. A’ Tolvajkodásokhoz, a’ vétkesebb rablásokhoz, sőt még a’
haramjaságokhoz-is sokat tudtanak. Mind-ezeket nem vétőknek; se nem hibának; hanem
élelem’ módjának, és okosan bé-vött szokásoknak tartották” (II. 66–7).

Szóhasználatában a cigány szinte egyenértékű a tolvajjal. Thiamis ellenségeiről pl.
ezt írja: „Ezekkel a’ hangos ígéretökkel föl-lobbanván az Égiptomi *cigán* faluk, magokat a’
tolvajokkal össze-forrasztották” (I. 107).

A *cigány* névvel való megjelölés még akkor is megbélyegző, bizalmatlanságot keltő,
amikor nem gonosz emberről van szó. Karikléa – koldusnak álcázva – Teágenes nyakába
borul Bessában – ez azonban nem ismeri fel kedvesét és szabadulni akar tőle:

„A’-mi több: ruházatjára vetvén szemeit; midőn rajta főt hátán fótot tapasztalt; ötet
(mint valami tekergetőt, és még talán meg-vesztegetéssért-iparkodó bájos *Cigánnét*) magától
el-verte, el-is taszította” (II. 105).¹⁶

A cigányok közismert tulajdonsága a vajákosság, – erről is tudósítja olvasóit
Dugonics a már említett bevezetésben:

„. . . úzték a’ bűbájos (!) mesterségöt-is, melyhez, nemzetségjöttől fogva, hajlandóságok
vagyon” (II. 67).

Egészen természetes, hogy a bűbájhoz értő, halott fiát beszédre kényszerítő bessai
asszony Dugonicsnál cigány. Beszédmódja is eszerint alakul. Az egész feltámasztási jelenet
fordítása pontos ugyan, de Dugonicsnál a fiú szemrehányásai élesebbek:

¹⁵ Dugonics toldása (1. sz.: 445).

¹⁶ „Ille autem vt est verisimile vultum squalidum, et ex industria contaminatum et pollutum
videns, et vestem vilem ac laceram: veluti aliquam ex circulatibus et reuera vagabundam repellebat, ac
reiciebat” (311–2).

„Minek-utánna leg-elsőben föl-támasztottál; meg-engedtem jó Any! meg-se földöttelek azért a' vak-merészségödért: hogy... azt, a'ki egyszer meg-hóltt, bibri-braságoddal ismét e' velágra hoztad” (II. 73).

„Initio... te... ea quae manere debent immota, praestigiis atque incantationibus mouentem, patiebar” (295).

Az anya közbeszólásai azonban már a cigányok gondolkodás- és beszédmódját igyekeznek bemutatni; másrészt a fiú jóslatában a véleménynyilvánítás, az anya megbélyegzése még az előbbieknél is súlyosabb:

„... hallyad vétkes fejedre mindazokat, melyeknek elő-adtoktól már régtől-fogva irtózom, és irtózhatik-is egy fiú.

Cigánné: *Igazat szólly, ha!-adatlan Purdél! Másként szemedet-is ki-karmolom.*

Látomán: Nem egyebet; hanem a'-mi fejedre telik, minden bizonnal. Se te másik fiadat életében nem látod; se ő tegöd (!) (ha Memfisből vissza-jő) e'velágon nem talál.

Cigánné: Még-is világosabban.

Látomán: Mivel tejjes életödnek számos napjait *ilyetén utálatos kákom-bákomokban töltötted, és anyám lévén, engemet nem ringatni: hogy örökre el-alugygyam; hanem: hogy föl-ébredgyek: csipkődni-is kívántál: a' dárda-halált el-nem-múlatod; hanem (egy kis üdő múlva) bizonyosan bele-ütközöl. Ekkor osztán Ophella! Másik Uradnak lak-hejére visznek; és ott keserűséggel tartanak.*

Cigánné: No csak rajta szemtelen. Azt gondolod talán: hogy a'-mit mondaszsz, mind el-hihetőm? ” (II. 74–5)

„... audi iam ea, quae iam pridem tibi indicare verebar.

Neque filius tuus incolumis redibit: neque ipsa mortem, quam a gladio debes occumbere, effugies: sed quae tuam vitam in tam nefandis actionibus consumpseris, violentam mortem destinatam talibus omnibus, non ita multo post obibis” (297).

Vallás, mitológia

A barokk kultúrában jelentékeny helyet foglal el az idealista, vallásos világnézet, amelynek gyakori hangoztatása feledtetni igyekszik a reális, földi változásokat.¹⁷ Mi sem természetesebb, mint az, hogy a pap-író a vallásos életre nevelés eszközeként tekinti

¹⁷A magyar irodalom története 1666-tól 1772-ig. Szerk. Klaniczay Tibor. (A m. irod. története II.) Bp., Akadémiai Kiadó 1964, 116.

regényét. Szóhasználat – akárcsak többi regényében – a katolikus istenfogalmat a mitológiával keveri, és fordításában a latin, többes számot jelölő *dei*-nek gyakran az *Isten* felel meg.

Hősei vallásgyakorlatának megnyilvánulásait Dugonics rendszerint forrásánál erősebben hangsúlyozza. Így pl. amikor Karikléát nevelőapja, Kalaziris templomban, az isten szobra előtt találja meg: az etióp királynő szégyenkezik, „*hogy az Isten házában el-aludt*” (I. 432).¹⁸ Istenbe vetett bizalmáról vallanak Knémonhoz intézett búcsúszei: „*Ha a' nyomorultt velágon semmi-emberemre nem támaszkodhatok; . . . ha édes Teágenesemet soha többé nem látom: gondja lészen reám azon Istennek, a'ki engem teremtöt*” (II. 42).¹⁹ Nem sokkal később azonban, amikor az egykori főpap és Karikléa koldusgúnyában Teágenes és Thiamis felkutatására Bessa felé tart, forrásától eltérően már különbséget tesz jó- és rosszindulatú istenek között:

„*E' nyomorultt állapotban lévén szegények; meg-nem feletköztek a' jó Istenökről. Hozzájok fojamodtak tejjes szívökből. Nagy meg-alázódással kérték a' kegytelenebbeket: hogy már-egyszer előbbeni szenvedéseikkel meg-elégödvén, szerencsétlenségjüket megfordítani, és mindeneiket jó végre hajtani méltóztatnának*” (II. 59).²⁰

Ugyanez a zűrzavar figyelhető meg az istenség futólagos – a forrásban nem szereplő – említésével kapcsolatos terminológiában. Elég gyakori az általános, többes számú megjelölés: „*az Isteneknek ründölésök szerént, a' kegyetlen haláltól megmeneködtünk*” (I. 79), „*adták volna az élő Istenek*” (I. 147), vagy még általánosabban, egyaránt pogánynak vagy kereszténynek tekinthető kifejezéssel: „*Az Egeknek fényjeire esedezem*” (I. 134), „*a' Menny-égiek*” (uo.).

Persze, leggyakoribb a keresztény szóhasználat: „*örök hála légyen az Úr-Istennek, hogy egyszer immár a' valóságos történetnek végére érköztél*” (I. 231), „*Hála légyen az Úr-Istennek (!), hogy eszembe jutott*” (I. 425), „*Jó az Isten: jót ad*” (II. 26), „*az Isten ezen elmés iparkodásidat meg-ne gátollya: . . . Még engem az Isten soha el-nem-hagyott*” (II. 179). A kakasok kukorékolásának megmagyarázására a szír püspök azok véleményére hivatkozik, akik szerint „*ösztönösen megérzik, hogy a Napisten befejezte éjszakai körútját, és így akarják őt köszönteni*” (Szepešy Tibor fordításában, 29). Dugonicsnál: „*mintha a' napnak természetes vissza-fordulttával, a' Teremtőnek üdvözlésére indítatnának*” (I. 68).²¹ 'Iupiter hospitalis' (96) megfelelője: „*Vendégölő Isten*” (I. 165) – talán a pogány és keresztény terminológia közötti átmenetként.

Bizonyára az Újszövetségből vett kifejezést őrzik Teágenes szavai a Karikléának vélt Tizbe holttestéhez: „*Az élő Istenre kénszerítlek: nyilatkoztasd-ki ördögös Gyilkosodat!*” (I. 117; latin szöveg: 67).

Olykor meglepetéssel, megrökönyödéssel kapcsolatos felkiáltásban szerepel Isten neve: „*Istenem! Uram! ez már igen sok*” (I. 87, 1. sz.: 46), „*Az Istenért! mit mondottál?*” (I. 147, 1. sz.: 84).

¹⁸ „*ducebat ad conclauē erubescētem, vt videbatur, quod esset a somno victa impudens*” (262). – Kiemelés tőlem. M. I.

¹⁹ „*etiam si nemo hominum adiuet, deos comites nos habituros esse confidentes*” (277).

²⁰ Latinul csak ennyi: „*a deo illorum rationes gubernante, vt mala ibi sisteret, et praeteritis esset contentus, deprecati*” (287).

²¹ „*naturali sensu conuersionis qua sol nobis appropinquat, ad dei salutationem commoti*” (36).

Sűrűn fordul elő az isteni gondviselésre való hivatkozás. Knémon Tizbe halálát a Gondviselés működése bizonyítékának tekinti:

„Meg-érdömlötted gyalázatos leán: hogy az Élők közül szám-kicsapattattál. Magad lévén haláloznak ki-nyilvánítója; lelkünkben az isteni Gond-viselésnek bizonyosságát megerősítetted. Ez a 'Gond-viselés sarkallott téged' tejjes életedben. Meg-se-szünhetőt egész-ideig üldözésedtől, holott engemet haláloznak szemlélőjévé röndölvén; inkább meg-mutatta maga' méltóságát" (I. 135).^{2 2}

Kalaziris csupán két-három barátjával közölvén Memphis elhagyásának tervét, az isteni gondviselésre bízza gyermekeit (I. 179, 1. sz.: 104); erre hivatkozik Persina a kendőn Karikléának írt levélben (I. 296, 1. sz.: 177*) és Teágenes az Arsakénál tett tisztelő látogatás elbeszélése közben (II. 178; latinul: benevolentia numinis, 356); ezt ismeri fel Nausikles a Peneissel való találkozásban (II. 27; akárcsak az előző példában, itt is szerepelt már a latin szövegben: „neque nunc absque numine et prouidentia deorum videri factum esse”, 170).

Katolikus hittételek húzódnak meg az őrangyal (I. 147, 1. sz.: 84) és az árnyékvilág (II. 123) kifejezések mögött. A templomszolga (Dugonics fordításában: „nevendék”) ezekkel a szavakkal fordul a Kalazirist sirató Karikléához és Teágeneshez:

„Ti bizonnára nem azt cselekszitek, a'mire az észnek bölcsessége tanít; ha-nem inkább: az egy-ügyűektől föl-vött szokásokra ügyeltök. Az Isteni Tanúlmánoknak, és a' Bölcs embereknek oktatások ellen azt a' Fő-papot könyvezitek, ki ezt az árnyék velágot itt hagyta, és az örök világosságba távozott" (II. 123).

„Sane haud legitima, inquit, neque ea quae patrii mores institutaque ferunt, praesertim cum sit vobis antea luctu interdictum, facitis, quod antistitem deploratis et lugetis; quem laetitia et gratulationibus prosequendum esset, tamquam meliorem consecutum requiem, et praestantiorem statum sortitum, diuina et sacra doctrina praecipit" (322–3).

Egy helyen az is felismerhető, hogy kora felvilágosodott eszméi ellen foglalt állást az *Etelka* szerzője. Kalaziris az asztali áldással kapcsolatos szent cselekmény előtt gyermekkorától megőrzött vallásosságáról szólván, hangsúlyozza: „Én ugyan ifjúságomban fel-vött ezen szokásomat soha el-nem múlatom öregségemben-is, akár mire vetemedgyenek, akár mit locsogjanak széllel-béllett Világosodottaink" (I. 167; latin szöveg: „Neque enim me quicquam adducet vt hoc violem”, 98).

Nem lehetetlen, hogy az udvarban elharapózott hitetlenség, kételkedés elítélésében is célzás rejlik (a latin szövegből [382.] teljesen hiányzik) – persze ez inkább II. József korára, mint Ferencére vonatkozatható. Itt maga a szerző-fordító nyilvánítja véleményét azzal kapcsolatban, hogy Kibebe halála után Arsake a bírakat összehívja Karikléa halálos ítéletének kimondására:

^{2 2} „Factum bene o Thisbe, inquit, quod interfecta sis, et ipsamet tuarum calamitatum nuncia, ex tua ipsius caede narrationum nobis in manus tradens. Sic omnino vltis Erinnyis, vt res ipsa testatur tot orbe terrarum te agens, non prius iustum flagrum cohibuit, quam me (tametsi in Aegypto aetatem agentem) iniuria affectum, spectatorem tui supplicio constituisset" (76).

*Csak ennyi: si superstes fueris

„Illyetén zúr-zavarok voltak akkoron a’ Memfisi Udvarban. Erőt vött az Istenelenség. Semmi hatalma az ártatlanságnak. Szinte arra jutottak némejek: hogy az Istenek léttéről kételkedyenek: mivel a’ gonoszságokat nyertesöknek lönni szemlélték” (II. 230).

Toldások

Már Rajka László is rámutatott arra, hogy Dugonics gyakran bővítette forrása szövegét; ez részben a párbeszédes forma eredménye is: az elbeszélést hallgató megjegyzéseket fűz a hallottakhoz. Érdemes felfigyelni néhány szövegővítésére.

Különösen jelentős ezek között Knémónnak Kalaziris ravaszására tett megjegyzése: Dugonicsot bizonyára Odüsszeuszra emlékeztette hőse agyafúrt gondolkodása, ezért hangsúlyozza. Miután Kalaziris elbeszélte Knémónnak Karikléa megszőktetésének történetét (ebben jelentékeny szerep jut annak, hogy az öreg pap először Karikles – Karikléa nevelőapja – bizalmába férközik álnok terve végrehajtására), Knémón célzást tesz Kalaziris ravaszására. (Knémón megjegyzése az előtte és utána következő részlettel a magyar fordító toldása):

– „Knémón: Nem azért mondom, Tiszteletes Öreg! mint-ha Tanú-bizonsággal megkévánnám erősíteni bölcsességödet. Távul légyen tőlem ez a’ vak-merészség – Meg-köll még-is vallanom: hogy ebben a’ végső intézetödben nagy okosságod’ látom. Nem-is kétklem: hogy követközött intézeteid-is azon úton jártanak.”

Kalaziris válasza mutatja, hogy megértette a célzást és, önmagát igazolni akarván, védekezik a ravaszság vádjá ellen:

„Kalaziris: Te talán azt gondolod, Knémón! hogy előbbeni föl-tételeimben ravaszággal éltem. Ne szabj reám ezen mértékkel (!). Úgy bántam Kariklessel, mint szakácsok az ételökkel szoktak. Ők azokat gyöngén meg-sózzák: hogy jobb ízűek legyenek. Azonn voltam: hogy gondolataimat természetesen végre hajthassam” (I. 319–20; 1. sz.: 188).

Lényegesen kiszínezi és – a latin szöveg szellemében – gúnyos megjegyzésekkel kíséri Peneis epizódját. Nausikles akkor találkozik ezzel a régi ismerősével, amikor Knémóonnal együtt Kémisből Mitranes lakhelyére, Lizis városába igyekszik, hogy ott Teágenest kiválthassák. Dugonics néhány mondatban feltárja Peneis szánalomra méltó sorsát (a latin szövegben szó sincs életkoráról):

„Fiatal vala az ember, de egyszer-’s-mind gazdag kereskedő. Kémisben egy fiatal özvegybe bele-szeretött. Ez őtet, hízelkedő mesterségivel, és fő-képp szeretetének alkalmas ki-nyilatkoztatásával minden vagyonából ki-forgatta, és szinte koldussá tőtte.”

Ezután következik mindkét szövegben Peneis beszámolója életéről és felesége széleiről, de Dugonicsnál elmarad a „colo agrum” fordítása és az asszony (Isias) megnevezése. A kereskedő első panaszára a magyar szövegben Nausikles epésen jegyzi meg: „Ha semmi hasznod benne, nagyon sajnállak. Többet érdömlöttél volna.” Ezt követi a csattanó – a phoenicopterus keresése az asszony parancsára –, amely Dugonicsnál élesebb, mint forrásában:

„Semmi más hasznom az izzasztó fáradozá-soknál, és a’ lélekig ható szidalmazásoknál. („Illius causa quaero et comparo omnia . . .), nihil omnino recusans (quamquam inde nihil preter mulctam, et labo-

Ösméröd-é a Fénikopterust? Ezt én mennél előbb (szeretetének föl-gyámolít-hatatlan el-enyisztte alatt) eleibe szolgál-tatom, pedig a' napnak le-alkonyodtta előtt. Ha addig kebelébe nem zárom: hólnap reám-se tekint. Sőt: ki-mond-hatatlan nagy boszszúságomra, mással karoltattya magát köröszül. E' pedig tūr-hetetlen előttem. Inkább a' Nílusba ugom; mint sem ezt látom.”

ris molestiam reportem) quod mihi impera-rit, seu magnum, seu paruum fuerit, Isias illa. Et nunc accelero, auem quamdam hanc, vt vides, Niloticam phoenicopterum charis-simae mandato ferens.

Nausikles gúnyos közbeszólása (hogy ti. az asszony mégsem kegyetlen, hiszen csak phoenicopterust kíván és nem magát az indiai phoenix madarat) megegyezik a két szövegben. Dugonics ezt a megjegyzést még egy csattanóval toldja meg:

(Nausikles): „Mind-az'által: minek fārasztottad ide magadat? Azt a' madarat *Kémisbe*-is föl-találhattad volna. Annak minden haraszt szállást ád.

Peneis: Nem teccik néki az otthonos. A' cipók-is (ha Memfisben, avagy Nagy Thébában szabják) böcsősébbek előtte. Meg-parancsolta, hogy ide fāradgyak. Így űz csúfot minden dolgomból.²³ E-fölött bolondnak-is tart. El-kölletik pedig mind-ezeket szenvednöm.”

Peneis ezután tájékoztatja Nausiklest Mitrānes Bessa ellen indulásáról, majd az egész epizód Peneis szavaival ér véget (csak a magyar szövegben): „De én ime el-késtem. Lősz ma lakodalmam otthon. Isten veletök” (II. 22–26; latin szöveg: 268–9).

Ugyancsak a latin szöveg szelleméhez alkalmazkodott Arsakének, Orondátes feleségének jellemzésében. Már szépségének leírását is bővítette, a feslett erkölcsű, szerelem-éhes asszony lelki világát pedig élénkebb színekkel festette:

„A' mi ennek az aszszonnak szeméjjét illeti; azt ki-váltt gyönyörűnek mondhatni. Ter-mete magos. Arcúlatja igen szép. A' reá-bízott dolgokban nem csak szemes, hanem fāradhatatlan-is. Ha más okokra nézve nem; de csak azért-is fen-héjjázó és nagyravágyó lőhetött; mert eredetének fényességét szű-netlen szeme előtt hordozta.

Test-vér hūga vala annak a' kirájnak, ki akkor egész Égiptomban uralkodott; és, Ní-lus fojójának ama' részén, közönségösen ab-ban a' városban lakozott, mely, Nílustól nem messzire lévén, Babilonnak neveztetött.

A' mi hajlandóságát illeti; igen szerette a' szépet. Fickándozott benne a' fiatal vér: mivel a' huszszon-egygyet nem-rég ugrotta-

„Arsace autem erat alioqui formosa et procera, et singulari industria in rebus administrandis praedita, atque animo elato propter ortus sui nobilitatem: qualem extitisse in ea, quae soror magni regis nata esset, consentaneum est: caeterum propter voluntatem illicitam ac dissolutam in vita, culpa et reprehensione non carebat. Inter caetera quoque et Thyamidi aliqua ex parte causa aliquando extiterat exilii, quo Memphi cedere coactus est. Cum enim, simulatque Calasiris propter ea quae illi diuinitus de filiis responsa fuerant, Memphi clam emigrasset, ac nusquam compareret, atque etiam perisse putaretur: illico Thyamis, tanquam filius natu maior, esset

²³Ez a mondat a latin szövegben is szerepel: „Illa quidem, inquit, more solito ex me meisqu(e) rationibus lusum facit.”

által. Gyakran ütöttek-ki, és zabola nélkül nyargaltak heves indulatai. Urának itthon-nem-léttében világosabban szerelmes-ködött, sem-mint ki-szőkdécsölő szikráit el-titkolhatta volna. Se a' népnek rágal-mazó szavait (noha bár alattomosan morog-tak); se urának gyanút el-nem kerülhet-e. Hogy pedig ennek-előtte Tiamis a' Fő-pap-ságból ki-hült; és hejébe Őcsje tétetött: azt-is Arakénak tulajdoníthatni; nem ugyan úgy, mint-ha annak ki-iktatását esz-közlötte volna; hanem: mivel Orondátesnek alkalmatosságot nyújtott ama' fontos gyanúra: mint-ha a' Fő-papot meg-szerette volna. Ez a' gyanú arra kényszerítötte az Igazgatót: hogy egyyiket a' másiktól el-vonnyá. A' gyanú pedig e' történetből szár-mazott.

Minek utánna Kalaziris éppen azon okból, melyet néki (két fiának özsze-vezésök felől) meg-jelentöttek az Istenek, Memfisből ki-takarodott, éz(!) többé visz-sza-se-ügyeközött; sött immár (mint a' Hiren-kapóbbak mondották) a' holttak közé-is számlálatott: a' nemzetnek régi szokása szerént, atyjának el-enyiszte után, Tiamisnak köletött a' Fő-papi méltóságra föl-emeltetni: mivel a' Szülöttek között, leg-öregebb, ugyan-azért az Isteni szolgál-atra leg-alkalmatosabb-is vala. Éppen ezt cselekdötték a' Memfisiek. A' Papi esz-közöket, a' Templomnak kincsjét keze alá adták.

ad dignitatem antistiti vocatus, et sacrificia in ingressu celebraret publice, cum incidisset in templo Isidis Arsace in adolescentem gratiosum, et aetate flo-rentem, atque etiam in illa panegyri magis conspicuum et exornatum, oculis illum petiit intemperantibus, et nutibus tur-piorum rerum inuolucris.” (300)

El-kezdötte egyszer Izis' templomában a' szolgálatot. Erre mindenünnet azért gyülekeztek nagy számmal: hogy az új Papnak derekasságát, és hozzáfoghatóságát ki-kémelhessék. A' többi között Arsa-kénak-is szeméibe ütközött” (II. 83–85).

Lényegesen változtatott Dugonics a regény befejező szakaszában, az anagorizis elő-készítésében. Az áldozatra kijelölt Karikléa szülei (Hidaspes egyiptomi király és Persina) előtt áll Teágenessel együtt bilincsbe verve. Ekkor jut Hidaspes eszébe álma s ezt azonnal a körülötte állók (Dugonicsnál: bölcsek) tudomására hozza. Az álmofejtés másként történik a két szövegben:

„Kik ekkor a' szerecsen Bölcsek közül jelen-vóltanak; és Hidaspes' álmát fej-tö-getni kezdötték, ezt alattomban ojanak lönni gondolták, melynek bé-tölte felől

„His autem qui circa illum erant, quod imaginatio quaedam esset animae, simul-achrum futurarum rerum saepius adum-bratis, dicentibus: tum illud visum

senki se löhetne kétségbe. Meg-émléköztek a' régi Szerencsének álomkönyveikről. Ezekben azt tapasztalták: hogy, ha az atya el-veszött magzatjáról álmodozik: annak meg-lölését bizonyosnak lönni vélheti. Ezek után közelebb híván a' Leánt, így szólla hozzája Hidaspes: Fiaim! honnét valók vagytok? Minő szülőknek magzati? Mi nevetők? Karikléa: Mi Uram! mind-a'-ketten Görögök vagyunk. Szülőink nagyok; de abban szerencsétlenök: hogy bennünket meg-nem-ösmérhetnek. Engem Karikléának, Test-vér bátyámat Teágenesnek nevezik. (II. 335).

neglectui habens, qui essent, et vnde, quaerebat. Tacere vero Chariclia, et Theagene dicente: quod germani essent, et Graeci" (450).

A latin szöveg szerint az álomképek gyakran vetik előre a jövendőt; Dugonics bölcsei már a (szinte isteni eredetű) álmoskönyvekre hivatkoznak, s ezek alapján bizonyosra veszik, hogy Hidaspes álma hamarosan beteljesül. Lényegtelenebb eltérés: Karikléa előkelő származására hivatkozik, míg Commelinus szövegében a fiú felel helyette, szűkszavúan.

Amint bilincseik levétele után elővezetik őket, Dugonics hozzáfűzi: „a' Fölségök elejébe még-is, mint valami gonoszok, a' katonáktól úgy hozattattak.” – Az elővezetést követő jelenetben a latin szövegnek mindössze egyetlen mondata utal arra, hogy anya és leánya egymást keresi tekintetével. Dugonics már nemcsak részletezi ezt az egymást keresést, hanem egyúttal a *vér szavát*, a szülői-gyermeki kapcsolat megézését is kiemeli:

„Leg-első gondja vala Karikléának: hogy abba-hagyva az áldozati készüléteket, föl-se vögye azokat; hanem (már erre, már amarra vetvén meszsze-látó szemeit) valahol édes-anyját meg-lássa, és meg-ösmérhesse – Látott egy méltóságos szeméjt a' Sátor alatt állani, és a' történetet ügyelni – Édes anyjának lönni gondolta – Azt ő-néki szíve alattomban meg-súgta.

Édes anyjának szemeibe ütközött Karikléa-is; noha felölle (hogy leánja légyen), nem-is gyanakhatott. Érzött még-is szívében maga se tudta mit, de még-is édes valamit. Mind Persinára, mind Karikléára egygyenként nézvén Hidaspes; mind-a'-kettőt csudálatosoknak szemlélte. Nem titkolhatván belső érzékenségeit; így szólla Persina: Oh kedves Hidaspesem! hogy-hogy jutott eszödbe: hogy az áldozatra ily gyönyörű leánt válaszszał? ” (II. 357–8)²⁴

Ez az erős érzelmi kitörés súlyos következménnyel – a királyné ájulásával – jár együtt a tárgyi bizonyíték (a pólya) bemutatása után:

„ime Persinának anyai szíve el-lankadott – Szöllani akart valamit; de az tölle ki-nem telhetött – Ki-terjesztötte ugyan karjait, és közójök várta kedves-édes alakját; de az ina-szakadottnak módjára, nem bírhatták lábai. Ugyanazért egyszerűben le-ogyott.”

²⁴ „... et Chariclia laeto vultu, ac ridenti, perpetuo ac vno obtutu Persinam intuens: vt et illa aliquo modo, aspectu afficeretur, et vehementius ingemiscens: O marite, diceret, qualem virginem ad sacrificium delegisti? ” (464).

Persina ájulása a környezetből is mély hatást vált ki: elsősorban az anyjáért aggódó Karikléából, de valamennyi jelenlevőből is. Maga a király is „el-iszonyodott . . . és magamagával nem bírt.” Dugonics még hozzáfűzi: Karikléa aggodalma édesanya életéért nemcsak gyermeki szeretetből eredt, hanem abból a megfontolásból is, hogy királyi eredetének további bizonyításához szüksége lesz Persina életben maradására. Letérdelt édeanyja elé, „nevén nevezte a' halállal-vajúdót”, megcsókolta kezét, zokogva átkarolta. „Ezen látomán az egész közönségnek szívét körösz túl-hasogatta. Úgy teccött azután: mintha Karikléa az anyai névnek gyakori emlegetésével új lelket öntött volna Persinának páráatlan tetemeibe.” Karikléa hangjára magához tér: „Csurgottak orcájáról a' vérnek ejtékjei, midőn Urának kötelködésséről gondolkodott.” Ezután szólítja meg őt Hidaspes: „Mi lölhetött édosöm? Annyira le-gyalázott egy Pója? Vessétek a tűzbe. Talán meg-babonázta valaki.” (II. 376)

A latin szöveg mindezt sokkal rövidebben adja elő és csupán a királynének férjétől való félelméről számol be:

„Simulatque haec dixit, illicò expositam secum fasciam, quam sub vtero gestabat, proferebat: et euolutam, Persinae offerebat: Illa verò vt primùm vidit, stupida et muta reddita est, diúque admodum ea quae erant inscripta fasciae, et puellam vicissim contemplabatur, horrore et tremore destinebatur, sudoreque manabat, gaudens quidem iis quae comperiebat, anxia verò casu inopinato, et haud facile cuiquam credibili. Denique metuens Hidaspis, si haec patefierent, suspicionem, et incredulitatem, aut iram fortassis etiam et poenam, vt et Hidaspes, intuens stuporem, et angorem animi continuum: O mulier, dixerit, quid hoc est? An aliquid tibi accidit ab haec exhibita scriptura? ” (474)

A következő részben Dugonics két epizóddal bizonyítja Karikléa tartózkodó szemérmét. A koronatanú, Sizimitres felismeri ugyan a pólyát, de újabb bizonyítékot követel: a drágakövek felmutatását (a latin szövegben *monilia* [nyaklánc] szerepel). A magyar szöveg szerint a leány félrevonul, hogy ezeket a kincseket elővegye. Persina is a magányt keresi, hogy átadhassa magát anyai érzelmeinek:

(Sizimitres): „Meg-ösmérmém; ha jelen vólnának, azokat a' köveket-is, melyeket édes anyja vele egygyütt ki-tetetött. Karikléa: Velem vannak azok-is. Csak kis várakozással lögyetök, tüstént itt termök.

Ezen szavai után (*szüzességének meg-becsülhetetlen szemérmét mindenkor magával hordozván*) *egy kevés üdöre anyja' sátorába szaladott: hogy ott a' gyűszűt le-vögye: melyet mindenkor az ágyékán hordozott.*

Minek-utánna a' Sátor alól vissza-jött, semmit se szóllván, Sizimitresnek kezébe adta a' köveket. Ez Persinának eleibe vitte, és vele meg-ösmértette. *Hogy azokat Persina magájának lönni vallotta, tüstént a' Sátor alá kéredzött: mert meg-érezte: hogy anyai szíve ismét forrójában vólna*” (II. 380).²⁵

Dugonics ezután Karikléa szüzi szemérmének újabb bizonyítékát tárja fel: a királylány vonakodik felfedni bal karját. A magyar szöveg Sizimitrese egyúttal az uralkodó dinasztiaját is magasztalja:

²⁵ Kiemelés mindkét helyen – a következő részletben is – tőlem. M. I. A megfelelő latin szöveg: „Caeterum erant et alia una exposita indicia, tradita a me illi qui receperat puellam, homini Graeco, et vt videbatur probo et honesto. Seruantur et haec, inquit Chariclia: simulque ostendebat monilia” (476).

„Sizimitres: Csak még egyre vagyon szükségünk: hogy kiráji vére éppenséggel kiessen. Takard-föl bal-karodnak alját kedves Karikléa! mert, könyököd fölött, fekete jelenek lönni kölletik, melyet magam szemeimmel kis-korodban láttam. Tödd-félre (édes atyád előtt) tulajdonodat; *ama' szemérmetségét. Azt a' fekete fótót dücső Nemzetségöd' szép jelének lönni gondollyad; avval a' különbséggel: hogy fekete atyádnak fehér, fehér leánjának fekete fótja tapasztaltatik.*

Nehezen vöhetete reá a' szemérmetes Szüzet: hogy ezt cselekedgye. Reá-vötte még-is, és meg-látta Hidaspes azt a' kereket, mely az Ebanumnak feketeségével vete-ködött: és ojanak teccöt: a'minőnek az Elefánt' bőrét lönni tapasztallyuk, midőn pettyegésére ügyelünk" (II. 384).²⁶

Költői részletek

Dugonics barokk író – Aithiopika-fordítása is ennek bizonyítéka. A forrással való egybevetés néhány költői szárnyalású részletre – a korra jellemző szóvirágokra, ékes jelzőkre – hívja fel a filológus figyelmét.

Ilyen elsősorban Karikléa kesergése Nausikléa lakodalma alatt. Már a bevezető – a latin forrásban is komor hangulatú, ékes nyelven írt – panaszokat aláfestik jelzői, majd még költőibbé és komorabbá, a szerencsétlenség, gyász képzetét keltővé teszi az állatok odaképzése:

„Rajta tehát magam-is! – Egy gyönyörű táncot indítok azon Isteneim előtt, kik engömet másnak lakodalmába kínáltak – Mondgyátok nászi daljaimat ti zokogó keservek! – Ime nagy süjjaim alatt lejtőzők – Zöngön tehát a' sötét éjszaka – Lakodalmanak Előülölőjévé röndölöm a' füles Bagojt; Táncoló Társsaimnak a' bernyákoló Macskákat. – Ne világícsesatok Fákják; füstölögjetök pedig ti halotti szövénkök! Látod-látod ezt a' Palotát? – Mennyegzőmnek el-lakására minő alkalmas pedig. Kár: hogy vő-legényem nincsen. Az-is, a'ki van: csak távúlról szeretöm. Lássza az ember: Knémon meg-házasodott; és táncol. Teágenes pedig tévejeg; avvagy talán: meg-fogva, meg-is láncolva sanyarog. – Az-is, ki ez-előtt velem hált, Nausikléa férjhez-ment.

„Age, inquit, et nos numini, quod res nostras sortitum est, qua postulat ratione, choreas ducamus. Canamus illi ploratus, et lamentis tripudiemus: tenebrae aurem resonent, et nos obscura hac face terrae impacta, iis quae agentur praesit.

Quales etiam nostra caussa porticus extruxit quemve thalamum nobis comparavit? Solam et orbatam sponso numen habet, quod me sibi vendicavit, eo inquam, hei mihi miserae, qui nomine tantum est sponsus. Choreas ducit Cnemon, coniugium contrahit: Theagenes vero errat, atque adeo captivus fortassis est vinculus. Atque hic quidem esset benignioris fortunaque casus, si modo maneret incolumis. Nausiclia nubis, et à me disiuncta est, quae vsque ad prae-

²⁶„Sisimithres autem, vnum adhuc desideratur, inquit. De regno enim, et illius legitima successione agitur, et ante omnia de veritate ipsa. Nuda branchium virgo, nigra nota pars supra cubitum maculata fuerat. Nihil dedecoris affert, nudatum et generis testamentum. Nudavit illis Chariclia sinistram, et erat quasi ebenus quaedam in circuitu brachium tanquam elephantum maculans" (479).

Itt állok magánosan; meg-vetve az egész velágtól.

Nem irigylöm ugyan szerencsétöket, édes Nausikléám! édes Knémonom! sőt: hogy bődögságban éllyetek; bizonomra kívánom. De hogy velem így nem bánnak az ég-beliek! – Oh! mit-is modgyak(!) hogy ne vétközzek!”

teritam noctem vnà cubaret: Chariclia vero et sola, et deserta. Nec offendimur illorum fortuna, ô dii et numina: quinetiam vt illis ex anima sententia succedat, optamus: sed nostris rationibus, quòd non aequè nobis haec impertiamini. Sic hunc actum-nostrum (!) in immensum produxistis, vt vltra omnes scenas repraesentetur. Sed quid importune de calamitatibus diuinit' immissis queror? Perficiantur et reliqua, quousque diis placet” (279–80).

A kesergés befejező mondatát (perficiantur . . .) Dugonics jellegzetes barokk allegóriában oldja fel:

„Életemnek Játék-színjében oly hoszszúra szabták ezt a' Föl-vonást: a' kárpitok változása-is oly kietlen számra terjedött: hogy mind én szerepömet állva viselni, mind a' szemlélők ülve látni el-únnják. De én talán a' Darab-szerzője ellen panaszolkodom? Méltatlanul cselekszöm. Istenek vóltak, a'kik szerzőtték. Ha vége szakad, talán tapsolunk” (II. 45–6).

A tengeri vihar keletkezését – Kalaziris elbeszélésében – szintén allegóriával igyekszik érzékeltetni, amely azonban mindössze három képre szorítkozik. Ebben a részletben is megfigyelhető a szöveg bővítése:

„Hogy ezek így történetek; nap-haladta felé ügyeköztek a' csillagok; és némejek a' láthatárhoz közelebbre estek. Meg-homájosodtak az-után az Egek. A' tengör pedig (akár azért: hogy annak meg-változását az üdőnek ezen kora okozta; akár azért: hogy szerencsénket meg-bojgatni akarta) elsőben, *mint a' tērhes aszszon bicegni, az' után vajúdni-is* kezdett.

Knémon: Itt én új veszedelmet látok: mivel *a' domborodott tengörnek viselősségét* magam-is jól ösmérem.

Kalaziris: meg-eredtek az-után (*mint-ha kártékon magzatjait ki-ellötte vólna*) a' kegyetlen fuvalmak. Ezeknek bitang csatázássokat látván, meg-ijedtek a' tolvajok” (I. 407).

„Haec cum dicerentur et fierent, sol quidem, cum circuitu suo exactè ad occasum peruenisset, spatium inter diem et noctem interpositum, obscurum et opacum reddidit: mare autem repentè, seu causa mutationis a tempore accepta, seu fortunae alicuius voluntate transmutatum commouebatur, et murmur descenditis venti exaudiebatur: statusque nimius ac violentus irruens, tumultu inopinato, et perturbatione piratas implebat” (247–8).

Leggyakrabban azonban nem allegóriák végigvezetésében, csupán egy-egy kép felvillantásában mutatkozik költői leleménye. Ilyen például Teágenes hangulatváltozásának érzékeltetése (Knémon okfejtése – hogy ti. a barlangba nem hatolhatott be a tűz –

megnyugtatta Karikléa életben maradásáról). A latin szöveg száraz közlését két képpel egészíti ki, ill. a *cubiculum* helyett a terített asztal képét vetíti ki, a *luctust* pedig nem vonatkoztatja a jövőre:

„Ezekre a' biztató beszédekre meg-láccatott vidulni szegén Teágenes. Könnyebben vöhette immár a' lélekzetöt. Ugy teccött hirtelen tüneményeiben: mint-ha magát Karikléát látná: *Azt az útalatos sötét Barlangot végetlen gyönyörűségű nagy Palotának lenni képzölte*: Ugy-is teccött: mint-ha vig Karikléája (!) benne vagy ülne, vagy pedig sétálna.

De még úgy-is láccatott Teágenesnek: mint-ha Karikléának elejébe egy asztal vólna le-téve. Rakva pedig sok eledelökkel, fő-képpen ama' leg-híresebb Fekete-levesökkel, melyekre (ha a' fölmészárlott Leánt maga' szemeivel a' Barlangban meg-láttya) Teágenes-is hivatalos vala” (I. 112–3).

Commelinus Karikléa harcra bátorító szavainak egyszerű közlésére szorítkozva mutatja be a szerelem lelkesítő erejét; Dugonics már elcsépelet szóképpel él, majd utána közvetlen hangon szólaltatja meg Karikléát. A metaforát — akár a fenti példában — bizonyára a latin ige (*eiaculare*) sugalmazta Dugonicsnak:

„Észre-véven (!) Karikléa: hogy Teágenest *nyilaival* nem segíthetné; *ki-vött egy veszőt szerető szívének hevesen-forró tegzéből*, pedig éppen akkor: midőn mind Teágenes, mind Pelór a' csatatól (!) megszűntek, és ki-pihenték magokat. Midőn *egy-másnak szemeibe csudálatos módon néztenek; így eresztötte Teágeneshez szerelmes nyilait* Karikléa: Lelkem — Édesem! csak mostanában el-ne hagygyad magadat. Juttasd eszödbe: hogy édes Karikleádért viaskodol” (I. 425–26).

„Respirauit ad haec Theagenes, et ad insulam properabat, iamque veluti praesentem animo circumspiciebat, et ad cubiculum sibi antrum fingebat, luctus in quibus ibi erat futurus, ignorans” (63).

„Postquam enim ad inopiam auxilii reipsa ferendi redacta Chariclia, sermonem auxiliarem Theageni eiaculata est, strenuus esto charissime, exclamans” (259).

A szerelem megnyilatkozását máskor is metaforával fejezi ki. Az éles szemű Karikléa hamarosan észreveszi Nausikléa Kémon iránti szerelmét, s ezt a tényt a latin fordító általános lélektani megfigyelésre vezeti vissza: a szerelmes előtt másnak a szerelme sem maradhat titokban. Dugonics itt sem elégszik meg a lélektani jelenség pusztá közlésével:

„Ezt Karikléában csudállani nem lehet. „*acris enim est amans in deprehendo eo qui Mert: kinek szíve' porát a' szerelem szikrája föl-lobbantotta, annak szeme (a' más leán- nak, avvagy ifiúnak szeretete' meg-visgálá- sában) tüzes szokott lenni'* (II. 39).

Az Arsaké fogságában sínylődő Karikléa – már a latin szöveg szerint is – költői hasonlatokban gazdag kesergéssel siratja Kalazirist. A latin ige (*euolauit*) azonban itt is metaforát sugalmaz Dugonicsnak:

„*El-röpült* előllünk ama' kegyes, ama' Méltóságos és valóban ősz *Galamb*: ama' bölcs és köllemetős Lélők, ki hozzánk-való szeretetében soha módot, soha véget nem tudott” (II. 134).

Amikor kitudódik Karikléa elrablása, Hegesiás a nép segítségét kéri a leánynak és elrablóinak kézre kerítéséhez. Dugonics ezt a szónoklatot is felvirágozza metaforájával, ill. a latin szöveg hasonlatát kiszélesíti:

„Hallyátok, kik jelen vagytok! – Szegén Kariklesnek sorssát ezután-is meg-könyvez- hettyük. Ugyan-azért: *Bánatja tengörébe* le- ne-süjvedgyünk; se annak könyveitől (mint *valami gát-rongató víznek sebes árvjától*) el- ne ragadtassunk; se ez alkalmatosságot (melynek mindenben ugyan, de fő-képpen a' hadban hasznát vöhettyük) más üdőre ne hagyjuk” (I. 336).

„O vos qui adestis, inquit, Charicli quidem et postea lugere licebit. Nos verò non mer- gamur huius dolore, neque inconsideratè illius lacrymis tanquam aquae impetu, au- feramur, occasionem negligentes, quae cum omnibus in rebus, tum in bello maximum momentum habet” (199).

Karikléa hintón vonul el az áldozat bemutatása s a fáklya meggyújtása előtt. A latin szöveg szerint fehér ökrök húzzák a hintót; Dugonics az ökröket lovakkal helyettesíti és fehérségüket ékes hasonlattal teszi szemléletesebbé:

„A' régi szokás szerént, Karikléának egészen ki-nyílt hintáját *négy Paripák* vonták, melyeknél a' hulló havakat tisz- tábbaknak nem láttad” (I. 223).

„*vehebatur enim in rheda; quam iugum bouum album trahebat*” (133).

A fordítás egyik legsikerültebb részlete az a nyelvi leleményekben gazdag jelenet, amelyben Teágenes a kedvesének vélt Tizbé holttestére borul. Kesergésében a latin szövegtől eltérő gondolatok is találhatók. Figyelemre méltó, hogy Commelinus ellentét- párja mellé (sötétség – fáklyaviselő) Dugonics másik ellentétpárt állít (a teremtés leg- rendesebb remeke – rendetlen zűrzavar). Nyelvi lelemény szójátéka (páratlan – páratlan), valamint a *desponsata* és *coniugium* visszaadására alkotott igék (mátkállyalak-é? hite-

sellyelek-é?). A határozatlan névmású alany helyett Dugonics első személyűt használ, mihelyt a jegyességet, ill. házasságot szóba hozza, míg a latin szöveg csak később tér át az első személyre. A magyar szöveg líraibb hangvétele hívebben tükrözi Teágenes mélységes fájalmát:

„Oda lett lelkem’ fele! talám ugyan azért: hogy valami erőszakoskodó lator ellen erősen védelmezte azt a’ tisztaságát, melyet én számomra tartott – Lelkem Karikléám! Legalább utolsó Isten-hozzádot hallhattam volna gyöngé ajakidból! Az élő Istenre kényszerítlek:²⁷ nyilatkoztasd-ki ördögös Gyilkosodat! – Istenem! el-hallgatott – örökre el-hallgatott! – Azok az Isteni kegyességgel tejjes ajakak meg-némúltanak – Meg-győzhetette a’ sötétségség ama’ Fákjaviselőt – A’ röndbe-szödött velágnak leg-röndösebb remekjét a’ maga semmiségébe el-temethette a’ röntetlen zúr-zavar – Istenem!

Oh ennek előtte *páratlan*, de most immár *páratlan* szépség! hová lettek kék szemeidnek fényes ragyogványai – Imé ezeket nem láthatta a’ sötétségségben ördögös gyilkosod; másként bizonyosan meg-kegyelmezett volna.

Oh minek-is nevezzelek! *Mátkállyalak-é?* de törvényesen le-nem-gyűrűztelek – *Hitesellyelek-é?* – de mindeddig összenem-esküdtünk – Oh nem egyebem, hanem édes, meg-meg-édes-édes Karikléám! Imé melletted Teágenesed! – Teágenesed mondtam: mert evvel a’ névvel számtalanul neveztl.

Nincs tehát annyi erőm: hogy halottodból föl-támaszszalak? – Oh hol vannak ama’ régi csudák? – Úgy el-hagyatott-é az emberi nemzet: hogy azoknak meg-romlott ügyöket az Istenek se akarják immár föl-fogni.

Jól vagyon. A’-mit töhetök, el-nem-múlatom. Kevés-üdő-múlva veled léssen

„Jacet Chariclia, et hostili manu charissima perempta est: haud dubiè pudicitiam propugnans, et mihi se asseruans. Nihilominus tamen iacet infelix, neque ipsa quemquam ex forma fructum cepit, neque mihi vlli vsui fuit. Caeterum o suauium, alloquere me iam vltimo, solito more: manda quippiam, si quid adhuc spiras. Heu me miserum, taces, fatidicum illud et diuino lepore praeditum os silentium premit, caligo facis gestatricem, se chaos ex sacrario deorum ministram occupauit. Oculi verò lumine carent, qui omnes pulchritudine illustrabant, quos non vidit interfecto, certò sciò.

Caeterum quo te nomine quispiam appellet? sponsaene? at desponsata non es. An porrò nuptae? enimuerò expers es coniugii. Quem igitur appellabo quem postremo alloquar an omnium suauissimum nomen Charicliae? O Chariclia, adesto animo, fidum habes amatorem, haud ita multo post me recuperabis. Jam enim tibi inferas peragam mea ipsius caede, et libabo tibi sanguine amico meo, continebitque nos rude sepulchrum hoc antrum. Licebit autem nobis utique mutua frui consuetudine post mortem, etiamsi viuus à deo concessum non est” (66–7).

²⁷ Bibliai mondat.

Teágeneded. Gyarló életem' el-enyíztével
meg-fogom torlani sajnos halálotat.
Áldomásod az én vérem lészen – Egygyütt
fogunk fekünni ebben a' hitván barlangban
– Élni fogunk ama' másik velágon: mivel
erre nem teremtettünk" (I. 117–18).

A fenti szójátékhoz kapcsolódnak az *ábrándos szómagyarázatok*. A nyelvészkedő Dugonics – mint ismeretes – igyekezett az idegen neveket magyar nevekkal azonosítani, ahogyan ez a délibábos etimológia századában általában szokás volt. Ezért lesz nála a *muliercula Thracica* (103): *Rác menyecske* (I. 176): az átlagolvasóról Dugonics nem feltételezett történelmi-földrajzi tájékozottságot, s ezért a thrákot a hazánkban élő nemzetiséggel helyettesítette.²⁸

Érdekesebb – sőt: mulatságosabb – ennél másik „névmagyarosítása”. Teágènesnek Hidaspes fivére fiával, Meroebus-szal kell a porondon összemérnie erejét. Dugonics az *-us* végződés elhagyása folytán nyert névben magyar szóösszetételt fedez fel, és mindjárt meg is magyarázza a név eredetét viselőjének kutyára emlékeztető ábrázatával. Persze, hozzát teszi, hogy az Etiópiában élő szkíták nevezték így Hidaspes unokaöccsét:

„Mihejest a' katonákhoz érkezött a'
Hirlelő; meg-szakasztotta rőndjőket, és
azonn az üregön bé-vezette az Ifiat. Terme-
tét nem löhet közönségösnek mondani.
Fővel haladta-meg azokat, kik mellette
állottak. Údeje húsz esztendőnél tovább
nehezen terjedött. Sereglőttek azon Őrjei,
kiket gazdagon föl-öltöztetött, és maga
után mindenkoron jártatott. *Fejében szája
és orra kutya-módra ki-dunduródott és el-
állott a' közönségös embereknek képétől.
E' volt az oka: hogy azok a' Sciták, kik
akkor Szerecsen országban (ki tudgya mi
dólgok miatt) ide-tova jártanak, ötet nem
Méroeébnek, hanem Merő ebnek nevezték'*
(II. 398–9).

„Venitque in conspectum Meroebus,
conspicius quidem iuuenis: tum primùm
autem adolescentium aetatem egrediens,
cum decem et septem annos impleret:
proceritate autem supra omnes prope-
modum qui aderant eminens, conspicuo
stipatorum comitatu illum deducente:
Aethiopico verò exercitu qui circumstabat,
cum admiratione simul et veneratione viam
ad illius aduentum sine villo impedimento
patefaciente” (492).

(Lényegtelen változtatás itt az életkorok
különbsége: tizenhét, ill. húsz év.)

²⁸A thrák – rác azonosítás nem Dugonictól származik, hanem – bizonyára a népetimológia eredményeként – Szikszai Fabricius Balázs szótárától (*Nomenclatura seu dictionarium latino-ungaricum*. Debrecen, 1593) kezdve több szótárban megtalálható, így Szenczi Molnár Albertében is (*Dictionarium latinoungaricum*. Nürnberg, 1604), jóllehet a *rác* népnévnek már első előfordulása is (1403) világosan szerb emberre utal (Vö. TESz III. 326).

„Dugonics támasztotta föl egy nemesi, egyoldalú, szűkös szemléletű magyar ellenzék védelmében azt a tarka, de gazdag, ritka szépségű magyar nyelvi örökséget és azt a magyar folklorisztikus hagyományt, mely aztán előbb-utóbb elvált a reakciós nemesség emlékétől”.²⁹ Széles körben úgy ismerik, mint a szólásmondások, szállóigék, példabeszédek és közmondások fáradhatatlan gyűjtőjét.

Népies – olykor vaskosan népies – kifejezésekben bővelkedik szóban forgó fordítása is. Íme néhány példa:

„De ama’ kecsgetve-hívó-fajtalan szavakat (mint-ha nem hallotta avvagy nem értette volna) szemérmatosan el-fülelgette. Azt akarta a’ Nemes Ifiú el-várni: hogy ezen *odvos fának redves gyümölcsjei* meg-érjenek. Az üdötől sokat várhatott.

Csak alig vólt: hogy eme’ *tejetlen gubás kecskét ki-nem-törte a’ nehézség*. Gondolta ő azt magában, hogy előbbeni szvait (!) üntig meg-értette Teágenes; de azokat vagy el-fülelte, avvagy talán meg-is-vetötte. Által-látta azt-is: hogy az Igazgatóné egy dajka által, nem fogja magát, *óron-fogva vonatni*” (II. 146). (Teágenes Kibele mesterkedését igyekszik elháritani, és nem veszi tudomásul a tisztességtelen célzásokat.)

Az utóbbihoz hasonlók az *orrára köt* (I. 136), *orrára függeszt* (I. 374) szókapcsolatok. Knémon Kariklesről így nyilatkozik: „Gondolom: *fejét nem ütötték tökkel*: mivel: a’ Fő-papi hivatalra ki-szokták válogatni az embert” (I. 188), de esztelennek is nevezi, mert „Karikléának *bibéjét* ily hamar, és más ember előtt *tapogatni* kívánta” (I. 236). Achemen Teágeneset *kótyon-fittynek* és *fitty-firittynek* nevezi (II. 184, 185), Kibele pedig a következő szavakkal veszi rá úrnőjét arra, hogy Teágenes szerelmét kemény bánásmóddal biztosítsa:

„Szokásba vötték az ijetén *Fitty-firittyke* Szeretők: hogy kik velök édesdödön bánnak; azoknak gyöngeségjüket ki-nevetik” (I. 210).

Népies zamat érezhető a következő fordulatokban: *faképnél hagy* (I. 256), *levet összeszűr* (II. 289). Olykor a népies íz árt a mondanivaló komolyságának: „a’ győzedelmi-pompával-egybe-foglaltatott Házasság *egy füst alatt* végbe-vitetődne” (I. 81).

Persze, képei, hasonlatai is a nép gondolkodásmódját tükrözik: „benne a’ Lélek oly feszesen áll, mint a’ kan-macskában” (I. 136: a Tizbé halálában kételkedő Knémon megjegyzése); „Ez a’ hosszú fark nem-is illött a’ Nyúlnek farára” (I. 174: Knémon így téríti vissza a tárgyhoz az elkalandozó Kalazirist). Kibele alakját különösen alkalmasnak találja Dugonics a durva metaforára: hol „kopott-fogú gerebjé”-nek (I. 206), hol „Vénhús”-nak (I. 207), hol meg „meddő tehén”-nek (II. 274) nevezi.

Szép számmal található szólásmondások is fordításában: „tüstént attól kezdöttem tartani: ne-hogy. . *az ebek’ harminc-adjára* vonassam” (I. 61); „a’ szöget szöggel szokták ki-vernii” (I. 172); „Fördöt a’ gyөрökkel egygyütt ki-önteni nem szoktam” (I. 317); „Akkor köll a’ köpűn leg-szorgalmatosabban dolgozni; midőn a’ Tej-föl ikrádzik” (II. 163).

*

²⁹ SZAUDER JÓZSEF *i. m.*, 155. – Arról, hogy a görög hősöket népies szólások útján akarja közelebb hozni a magyar olvasóhoz, l. BARÓTI *i. m.*, 97.

A' Szerecsenek nem tartozik Dugonics ismert fordításai közé, és még az sem tekinthető érdemének, hogy a magyar olvasókkal megismertette a regény egyik ősforrását, hiszen Gyöngyösi megelőzte ebben. Nem lévén eredeti alkotás, a magyar regény fejlődése szempontjából sem érdemel figyelmet. Mégis – mint csepp a tengerben – megmutatja az *Etelka* szerzőjének fordítói tulajdonságait: költőiségre és zamatos magyarságra törekvése mellett az igényt a szöveg gyakori „átértelmezésére”, valamint feudális nacionalista, keresztény világnézete elveinek elhintését. Így a szövegegybevetés az életmű egészének megítélésében hasznos lehet.

Forradalmi remény és reménytelenség – jambusversekben

(Ady: *A magunk szerelme* ritmikája)

SZILÁGYI PÉTER

Általánosan ismert és elfogadott irodalomtörténeti tapasztalat, hogy íróink akkor tudtak a hazai élet mélységeibe hatolni, a hazai élet sűrűjébe markolni, ha ugyanakkor kapcsolatot teremtettek, ha valamilyen formában párhuzamosultak az európai irodalom legalábbis néhány jelentős tendenciájával, áramával. Bármennyire különbözik is például Balassi érintkezése a Marullus–Angerianus–Secundus trióval, mondjuk, Móricznak Reymonttal és Sadoveanuval párhuzamosulásától, mind a kettő a fenti összefüggést támasztja alá. Irodalomtörténeti és -elméleti kutatásaink csaknem maradéktalanul feltárták ezeknek a kapcsolatoknak a vonulatát. Érdekes módon talán Ady az egyetlen jelentős költőnk, akinek munkásságában az ilyen irányú összefüggések még nincsenek kellőképpen megvilágítva, akit még mindig elszigetelt magyar specifikumként, észak-fok – titok – idegenségként tart számon a közvélemény. Az átlagtudat Adyt még mindig csak Baudelaire-en és Verlaine-en keresztül kapcsolja az európai irodalomhoz. Pedig a két francia költő, bár – pályája első szakaszában – jelentősen hatott rá, csak az új útra térésben segítette Adyt, nem pedig a beteljesülésben. Baudelaire és Verlaine a múltat jelentette Ady számára, nem a jelent vagy éppen a jövőt. Ritmikai vonatkozásban Baudelaire klasszikus fegyelme ugyanolyan távol állott tőle, mint Verlaine túláradó zeneisége. Ami pedig a lényegét illeti: Ady nem a titokzatos, irracionális Szépséget kereste, hanem a szabadító és szabad dalt, vagy ahogy a *Hunn, új legendá*ban írta: a Mindent.

Ady és a modern nyugati líra kapcsolatát nem filológiai adatok, hanem eszmei és formai párhuzamosságok világítják meg.

A diszkontinuitás abszolutizálása, a hagyományok maradéktalan megtagadása, amelynek versformai keretét a prózához közelítő oldott versmondatok kínálkoztak, csak egyik és nem is legfontosabb tendenciája a modern francia lírának. Igaz, úgyszólván egyetlen francia költő sem maradt mentes ennek a versformának a hatásától, de a prózavers nem kapcsolódott egyértelműen az avantgarde-hoz: olyan klasszikus előfutárai voltak, mint Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. És a legkiemelkedőbb költők, mint például Apollinaire, Cocteau, Tour de la Pin, Éluard, Aragon, sohasem tekintették az egyetlen lehetséges ritmikai kifejezési formának a szabadverset, még kevésbé a prózaverset. A nagy művészek mindig tudták, hogy az új a régiből bomlik ki, hogy a modern mindig ötvöződik a hagyományossal.

Így írja Aragon klasszikusan zengő alexandrinokban híres versét, a *Du poète à son partit*, amelynek ötsoros szakaszait a b b a a rímelhelyezés fogja össze, és amelynek strófakezdő sorai strófazáró sorokként hangzanak fel újra. Így a *Ballade de celui qui chanta dans les supplices* 7–6-os periódusait (pl.: Pour un cheval mon empire – Paris pour

une messe), amelyek pontosan megfelelnek a francia népballadák és népdalok 8–7-es periódusainak (a francia énekben a sorvégi „e muet” szótagértékű, az írott versben viszont nem).

Éluard költészetén is végighúzódnak a klasszikus ritmikai alakzatok. Így például alexandrinokban (rímek nélkül!) írja nagy ars poéticáját, a *Tout dire*-t:

Le tout est de tout dire et je manque de mots
Et je manque de temps et je manque d'audace
Je rêve et je dévide au hasard mes images
J'ai mal véçu et mal appris à parler clair

És talán szimbolikus értelmet is tulajdoníthatunk annak, hogy a Gallimard 1968-as *Oeuvres complètes*-jében (Bibliothèque de la Pléiade) a *Poésie ininterrompue 1953* című fejezetében utolsó versként közölt *Le Château des Pauvres* nagy záróegysége és ezen belül utolsó sora is a klasszikus hagyományt követi:

A tout ce que le temps nous infuse de force

És hogy ne csupán alexandrinokra hivatkozzunk, idézzük Guillevic híres békeversének népdalszerű befejezését:

Qu'est-ce qu'ils peuvent
Contre les peuples qui résistent?
(*Le goût de la paix*)

Vagy a kései szimbolista Patrice de la Tour du Pin minden nagyobb antológiában megtalálható versének, a *Tous les pays*nek a legszabályosabb 3 – 3 – 3 osztású kilences kezdősortát:

Tous les pays qui n'ont plus de légende

De a számunkra legfontosabb tanulságok Ady kortársának, Apollinaire-nek verseléséből vonhatók le. Az annyiszor idézett ars poetica-értékű vallomás – Elítélem a hagyomány s lelemény e hosszú vad vitáját, A Kaland és a Rend pörpatvarát – páratlan tömörséggel határozza meg a költői magatartás egészét, és ezen belül a ritmikai elveket is. A mi vizsgálati szempontunkból Apollinaire verselésében nem az a minden kézükönyvben megtalálható vonás a fontos, hogy a költő mindvégig szívesen alkalmazta a legnagyobb hagyományokra visszatekintő nyolcasokat és az alexandrint, vagy hogy nagy verseinek egy része is szigorúan kötött formában íródott, mint például a *Le pont Mirabeau*, 10 – 4 – 6 – 10 szótagos, a x a a rímelhelyezésével, amelyhez 7 – 7 szótagos, páros rímű refréneket járulnak. Ez már Rimbaud-nál is fellelhető, aki egyaránt kedvelte a klasszikus alakzatokat és a modern prózaverset. Apollinaire költői felfogására az az igazán jellemző, hogy adott versen belül teremt meg a hagyományos és a szabad ritmusok hangulati egységét, egy konkrétan körülhatárolt esztétikai közegben teremt meg a Rend és a Kaland harmóniáját. Így például a *La Jolie Rousse*-ban.

A negyvenhét soros vers hét szakaszból áll. Az egyes strófák sorszáma így alakul: 13 – 5 – 11 – 3 – 6 – 4 – 5. A vers második felében rendszertelenül, de sűrűn el-

helyezett rímek bukkannak fel, mint például *violente – ardente, dirait – durerait, pavent – fanent*. A híres szabadvers szabályos alexandrinnal indul:

Me voici devant tous un homme plein de sens

A versben összesen tizenhárom alexandrin van, ezek azonban átölelik a vers egészét, mint azt a sorszámok is mutatják: 1, 4, 11, 24, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 45, 46. Találunk emellett szabályos három ütemű kilencest is:

Entre nous et pour nous mes amis

valamint jónéhány hatost, hetest és nyolcast. Így például a vers befejező sora is hatos:

Ayez pitié de moi

A negyvenhét sorból nem kevesebb mint 23, tehát a fele szokványos sorfaj. Így a versnek olvasása közben fülünk minduntalan keresi az ismert ritmikai formációkat, és olyan jelenségekre is felfigyelünk, ami más szabadversből, bár előfordul benne, nem hallatszik ki ritmikai komponensként. Így például jó néhány hosszú sor alexandrinként kezdődik: *Vous dont la bouche est faite – Nous voulons vous donner – Où le mystère en fleurs – Nous voulons explorer*.

Ady verselése is a kontinuitás és diszkontinuitás egységbefogásán alapul. Így például sorfajainak vizsgálatánál azonnal szembetűnik, hogy azok 1–2 kivételével megfelelnek a hagyományos sortípusoknak, nagyon gyakran viszont hagyománytalanul, újszerűen vegyíti őket, mindaddig ismeretlen, meghökkentően újszerű periódusokat hozva létre. Egy konkrét példa *A magunk szerelme* kötetből a *Fekete virágot láttál*. A vers strófászerkezete 8 – 9 – 11 – 5. Leíró verstanainkból tudott, hogy a 11-es úgyszólván sohasem társul 8-assal, 9-essel vagy 5-össel, ez a kombináció tehát sokszorosán egyéni, annál is inkább, mert a 8-as és 9-es egymással szívesen társul, de az 5-össel már nem. A vers félrimes lévén, a 9-es és az 5-ös alkot egymással, disszonánsan, rímet. Másfajta és mégis rokon típusú ez a rímzökkenés azzal az elsőként Rimbaud-nak tulajdonított eljárással, amikor a hímrím nőrímmel cseng egybe: *blème – Bethléem (Jeune ménage)*.

Ady költői nagysága, halhatatlan magyarsága nem valami specifikus elszigeteltség. Ady, a divatot egyre inkább mellőzve, érzékenyen reagált mindenre, ami modern, de átszűrte a magyar valóság-esztétikán, és csak annyiban és úgy formálta magyarrá, amennyiben és ahogy alkalmasnak bizonyult a magyar valóság ábrázolására. Király István hívta fel a figyelmet egy előadásában arra, hogy Rimbaud-nak Adyra gyakorolt hatása az életmű első nagy korszakában sokkal jelentősebb, mint eddig gondoltuk, és hogy pályája második nagy korszakában ismételten közelít az expresszionizmus kiáltás-esztétikájához.

De – a hasonló tendenciák mellett – a különbségeket is hangsúlyoznunk kell. A Franciaországban már 1848 után meginduló formabontási folyamat nem sugárzik túl a művészet keretein. Az *épater les bourgeois* elve nem a művészi szándékban jelenik meg először, hanem a francia polgári tudatban, az Olympia 1863-as kiállításán.

Az 1871-es év váratlanul alakuló eseményei során számos kiváló művész csatlakozik a kommünhöz, de annak vérbefojtása után a francia művészek – néhány kivételtől

elteltek — visszahúzódnak a politikától, és kizárólagosan a művészetben belül vívják harcukat az új erőre kapó akadémiával. Ez a helyzet lényegében változatlan marad egészen a világháborúig. A más viszonyok között színre lépő Ady viszont az ország legfontosabb megoldandó kérdéseire irányítja figyelmét. Költészetét mindig a valósággal szembeállítja, így az sokkal kötöttebb, mint a lényegesen szűkebb keretek között csapongó avantgarde. Ady a magyar múlt és jövő határán áll, diszkontinuitása más típusú, mint a nyugati. Számára a múlt is kiaknázható erőforrásokot jelent, olyan eszmei és művészi hagyománytartalmaidat, amelyeknek figyelmen kívül hagyása, sőt tagadása a l'art pour l'art határait súroló modernista lázadó művészre redukálta volna Ady forradalmi szemléletét és habitusát. Rimbaud vagy Apollinaire számára az alexandrin kizárólagosan művészeti hagyományt jelentett, Ady számára a magyaros formák haladó népi tartalmaidat is.

Amikor tehát Ady specifikusan magyar ritmuskezelését vizsgáljuk, mindvégig szem előtt kell tartanunk — ha mellőzzük is a konkrét utalásokat —, hogy az mélyen ágyazódik a kor modern verselésébe, és így lesz — József Attila szavával szólva — magyar, de európai.

Az 1912-es év eseményeinek középpontjában a véres csütörtök állott. Tisza István házelnökké választása csak lángra lobbantotta azokat az ellentéteket, amelyeknek okai és céljai még a katonai javaslatok kérdéskörén is messze túlmutattak. 1848 óta most alakult ki először török-szakad helyzet, megfogalmazatlanul is ott vibrált a levegőben a ki-kit-győz le. Ezért mondta Tisza István a parlament folyosóján Apponyi Albertnek: „Nem vagyunk hisztériás vénasszonyok. Semmi közöm ahhoz, ami az utcán folyik. És ha az ülésteremben agyonlőnek ötven embert, akkor sem függesztem fel az ülést.”¹

Jelentős volt az irodalmi visszhang is. Babits rákospalotai verse mellett egész sor gyors reagálást ismerünk. A munkásság nagyarányú megmozdulása ugyanúgy váratlanul érte az írói (és az országos) közvéleményt, mint a fegyveres erők brutális beavatkozása. Kaffka Margit, részben Zuboly-Bányai szavainak hatása alatt, így ír:

Ne feledjétek, férfiak, hogy az asszonyvér sem drágább harcra, mint szerelemre.
S mint más eddigi forradalomkor, uszítások minket is barikádjaitokra megint.
— Mint füledt szalmakazal, fölös létünk heve jó lobot vetni és hajtani csóvát,
És kisarcolt, szegény tetemünkkel majd tömjétek a sáncokat!
Férfiak! Ha netán lesz valami, — ne feledjétek izenni nekünk!

(*Hajnali ritmusok*)

Bíró Lajos *Polgári gondolatok egy forradalmi napon* című cikkében a következőket olvashatjuk: „Tegnap . . . amikor meghallottam a hírét, hogy ezen a nyomasztó, aggasztó, véres napon a képviselőház folyosóján valamelyik gróf odanyegegte egy izgatott csoportnak, hogy a munkás ne tüntessen, hanem dolgozzék, akkor az az érzésem támadt . . . hogy oda kell állnom az első csoporthoz, amely — a maga módja szerint harcol . . . hogy mindjárt kövezetet bontok én is . . . és vágok és török és zúzok . . .”²

¹ A véres csütörtök eseményeit és bibliográfiáját ismerteti REMETE LÁSZLÓ: *Barikádok Budapest utcáin*. Budapest, 1972.

² Az Újság, 1912. június 2.

Még a szelíd mosolyú Móra Ferencből is adys indulatok csapnak ki: „... Tisza apja előre látta, hogy jaj az országnak, ha egyszer szörnyszülött fia kerül az élére. Mert az öreg Tisza érezte, hogy a Tisza-vér, ez a sűrű, fekete, évszázados labanckodásban eliszaposodott bocskoros nemes vér familiájának egy tagjában sem tombolt olyan veszettül, olyan éhesen, olyan ittasan, mint a fiában.”³ És idézhetnénk tovább olyan ellentétes szemléletű és művészi alkatú embereket, mint például Bródy Sándor és Gyóni Géza.⁴

Ezek az írások a spontán felháborodás szülöttei. Villámtüzes bizonyossággal egyedül Ady érzékelte és vállalta a történelmi szituáció egészét. Két nappal a véres csütörtök után, május 25-én jelent meg a *Világban* a Tisza Istvánnak küldött *Rengj csak, Föld*, és június 9-én, négy nappal a véderőtörvény megszavaztatása után, ugyancsak a *Világban*, a Garami Ernőnek küldött *Rohanunk a forradalomba*. A 12-es év forradalmi verseit következő kötetének, *A magunk szerelmének Szent Lélek karavánja* című ciklusában gyűjtötte össze Ady, kiegészítve azokat az 1907-es ciklus-címadóval.

A tizenhat vers közül mindössze három jelent meg a *Nyugatban*, a *Népszavában* viszont hét. A versek sorát az *Új, tavaszi seregszemle* nyitotta meg (1912. március 26.) és az *Igaz, uccai álmok* zárta le (1913. február 16.). A forradalmi hevületet nem alkalmi felháborodás szülte tehát, hanem egy egész év, Ady nagy forradalmi éve.

De 1912 nemcsak a forradalmi megmozdulás éve: a vereségé is. Az események végére a katonaság és a csendőrség, a puskák, kardlapok, lópaták tettek pontot. Ady forradalmi hite és lendülete nem szilárdulhatott állandóvá, sűrűn váltogatta a rezignáció, sőt a kétségbeesés. A kötet 1913. január elsején publikált prológusában így ír:

Néha megingok s szégyen-hülten
Havasnak, vénnek érzem a fejem
S azt hiszem, hogy minden vivát a másé
S hogy idegen tőlem régóta
Balogh nádor-úr s bolond szerelem.

Más helyütt pedig így vall:

Szívem, reményem, hangulatom,
Erőm, bizalmam, csókom nincsen

(*A megszépítő fátuma*)

A lemondás jegyében formálódtak az *Imádság a csalásért* ciklus darabjai, a Lédát búcsúztató versek csakúgy, mint az Adához írottak. Mások, mások, nem én – sír fel az *Óh, nagyszerű Szerelem* refrénje.

Megírja az *Elbocsátó, szép üzenetet*, a szándékosan bántóra formált szakító verset, de a szakítás nem ad megnyugvást. Igaz, az utóbbi egy-két évben már unott asszonyhoz vakon láncoltan élt a költő, de csak most érzi, hogy nem egy unott, régi csókon lépett át, hanem élete egyetlen igazi szerelmén:

³Szegedi Napló, 1912. június 8.

⁴GYÓNI GÉZA: *Az elnök*. Soproni Napló, 1912. május 26. – BRÓDY SÁNDOR: *A dada* ismert jelenetét, a rendőr és Erzsébet beszélgetését közli *Az Újság* 1912. május 26-i száma.

S nem veszi észre senki más,
Milyen magános férfi-porta
Lett a szemünk, lett a szívünk,
Szemünknek és szívünknek sorsa,
Mert asszony-részünk elhagyott.

(*Valaki útravált belőlünk*)

Ez a vers egy hónappal hamarabb jelent meg, mint az *Elbocsátó, szép üzenet*. Annyira magánosnak érzi magát Ady, hogy a házasság gondolatával kezd játszani. De tudja, hogy ez sem lenne számára megoldás, jobban is érzi magát az illetlenül fiatal utakon. „Szava, szerelmek, vágyak úgy is mind itt Sugarukat te szőke fődre hintik” – írja Adának, de közben az Arany-versek egész ciklussá állnak össze. Igaz, később olcsó, Arany-féle rímeknek nevezi őket.⁵

Egészségi állapota is egyre aggasztóbb. 1912 nyarán jól érzi magát – „féléve gyógygyal vidulok Jó Kozmutza szanatóriumában” –, de ilyen hosszú kezelésre még sohasem kényszerült, és tartós javulásban már nem bízhatott. Az év második felében fokozatosan romlik állapota.

Mindez természetesen nem változtat azon a tényen, hogy ennek az évnek költői termésében ér el Ady forradalmi hitének csúcsára. Ezekhez mérten előző forradalmi versei, az 1908-ban írottak, halványabbnak tűnnek, inkább elvi megfogalmazásúak, mint valóságosan átéltek. Olyanféle párhuzam vonható itt a versek között, mint Petőfinél a *Háborúval álmodám* és például *A nemzetgyűléshez* között. A 12-es forradalmi versek konkrétan ágyazódnak a történeti valóságba, mint annak idején Petőfi alkotásai, lépést tartva az eseményekkel, sőt nemritkán meg is előzve őket.

Annál furcsábbnak tűnhet, legalábbis első megközelítésre, hogy a két előző kötethez képest az 1912-es anyag ritmikája leegyszerűsödik, egynéhány verstől eltekintve jambusra redukálódik. Míg amazokban a szabadversek és a hangsúlyos alakzatok mennyiségileg is jelentős tömböt formáltak, addig *A magunk szerelme* hetvenegy verséből mindössze három a szabadvers és öt a hangsúlyos, nem is szólva az ugyancsak 1912-es *Margita élni akar* 1248 jambikus soráról, ami a kötet sorainak mintegy háromnegyede. Külön érdekesség, hogy a nagy forradalmi ciklus tizenhat verse is kivétel nélkül jambikus. A hangsúlyos formák ide sem hatoltak be. És itt vissza kell utalnunk arra, hogy *Az Illés szekerén* forradalmi versei sem hangsúlyos alakzatokba formálódtak.

De vajon nem feszül-e szembe ez a tény azzal az utóbbi időkben egyre inkább elfogadott véleménnyel, hogy Ady hangsúlyos verselése a néphez való közeledésének egyik kísérőjelensége? Úgy gondoljuk, hogy nem. Csak a néphez való közeledést nem szabad egysíkúan felfognunk, nem szabad a konkrét politikai vagy éppen forradalmi közeledéssel azonosítanunk. Nemcsak Adynál figyelhetjük meg, hogy a hangsúlyos idomok a néphez való közeledés egyik motívumaként bukkannak fel. Amikor Kőlcsey csekei magányában a népdal tónját próbálgatta, nem kis fáradtsággal, annak elsősorban esztétikai indítékai voltak. A *Toldi, Az elveszett alkotmánnyal* egybevetve, érzelmi kiteljesedést mutat a nép irányában. A néphez közeledés komplexitása mutatkozik meg

⁵ *Bűn, ha kiburkollak*

Tóth Árpád 1919 utáni költészetében. A tétel általánosításától mégis óvakodnunk kell. Így például Babitsnál a hangsúlyos idomok nem társulnak a néphez való közeledéssel, József Attila és Radnóti pedig nem írnak hangsúlyos formában azokban a legérettebb alkotói éveikben, amikor egyre tudatosabban azonosultak az országgal, a nép sorsával.

Tartalom és versforma közötti direkt kapcsolatot találunk Adynál pl. a *Dankó*, a *Blaháné*, a *Levélféle Móricz Zsigmondhoz* felező tizenketteseinél.⁶ Nem érezhetünk viszont ilyen típusú összefüggéseket a következő versekben:

Szokásos hívással hadd hívjam Muzsámat,
Szegény, bús testemet, mely vívott csatákat,
Mely ma is annyi bajt és Sátán-dalt érlel
A benne lakozó Muzsa kegyelmével.

(*A Szerelem eposzából*)

Be nagy Tél zuhant rám hitben, vágyban, célban,
Valakim, egy Asszony, nálatok is Tél van?
Havas, tört lelkemnek nincs vége, se hossza,
Rendjét talán Te bús árnyad visszahozza.

(*A legszebb Este*)

Fájnak az Életnek fájásai, fájnak
S fájnak orv képei torz, képtelen tájnak,
Szemembe csatornás könnyeket ma vájnak:
Szabadulj el, Öröm, szabadulj el, Bánat.

(*Hát imígyen sírok*)

Ezeknek a verseknek kapcsán azt állapíthatjuk meg, hogy Ady, miután felfedezte a maga számára a hangsúlyos verselést, megpróbálta a legkülönbözőbb költői témákra alkalmazni. Ennek során gazdagította az alkalmazási lehetőségeket, a modern életérzés megszólaltatását illetően is.⁷ Egy-két alkalommal azonban nem érezzük meggyőzőnek a ritmusválasztást. De vajon miért mellőzte Ady éppen forradalmi, illetőleg politikai verseiben a magyaros formákat? Az ilyen típusú kérdésre egyértelmű választ adni nem lehet, de bizonyos megközelítések, természetesen a legóvatosabb megfontolás alapján, lehetségesek.

Ady korai vonatkozó verseinek egy része elkülönül a többitől a gondolati-nyelvi-stilisztikai-ritmikai egyszerűség tekintetében. Így például *Az utca éneke*, *Dózsa György unokája*, *Magyar jakobinus dala*. Más versekben azzal is hangsúlyozza, indokolja az egyszerűbbre formálást, hogy gyerekekkel, illetve fiatalokkal kapcsolatos a vers. Ezeknek a verseknek a száma meglepően magas. Ilyenek *Az őszi rózsák*, *Proletár fiú verse*, *Álmodik a nyomor*, *Anya és leánya*, *Történelmi lecke fiúknak* (ez hangsúlyos). E két utóbbi *Mesekönyv a mi gyermekeinknek* főcímen jelent meg a *Népszavában*. Bonyolult, kevert

⁶ Ld. KOMLÓS ALADÁR: *Tárguló irodalom*. Budapest, 1967, 115–116.

⁷ Ld. KIRÁLY ISTVÁN: *Ady Endre*. II. kötet. Budapest, 1970, 579–581.

ritmusú vers csak egy van közöttük, a *Csák Máté földjén*. Föltételezhető, hogy Ady agitatív szempontok alapján formálta egyszerűbben, érthetőbbre a *Népszavába* írt verseit, tekintettel volt a *Népszava* munkásolvasóinak műveltségi és ízlésbeli szintjére, befogadó képességére. Lehetséges, hogy számításba vette azt is, hogy a lap szerkesztőségének egy része, élén Csizmadia Sándorral, ellenszenvvel viseltetett versei iránt, zavarosnak, dekadensnek, „polgárinak” tartották őket.⁸ Mindamellet úgy érezte, a tények bizonyítják, hogy ezeket a verseket nem magyaros, hanem modern formában kell megírnia.

Ady hangsúlyos verseinek középpontjában a magyarság-versek, ezeken belül a kuruc hangvételi versek állanak. Vagyis olyan versek, amelyekben a történeti hagyományok jelentős szerepet töltenek be. (Nem véletlen, hogy forradalmi versei közül éppen a *Történelmi lecke fiúknak* íródott hangsúlyos formában.) Hangsúlyos verseiben valóban tükröződik a néphez való közeledés, de nem az egész szemléleti területet birtokba vevően, mint Petőfinél. Ady hangsúlyos versei elsősorban a magyarságkérdést ostromolják, mindig népi szemlélettel és múltba ágyazottan. Ady korában még nem vált szét a népiség és a történeti hagyomány, amelynek egységét a romantika teremtette meg. Klasszikus példaként említhetjük Walter Scottot, aki a népballadák gyűjtésével és követésével párhuzamosan teremt meg a modern történeti regényt, amelyben a nép is hangsúlyozott szerepet kap. Más típusú példa Heine költészete, amelyen minden modernsége mellett is végighúzódik egyfajta avított történetiség, még legérettebb korában is ír olyan történeti lektúr-románokat, mint például a *Schlachtfeld bei Hastings*. Megint más típusú kapcsolat áll fenn Puskinnál népiség és történetiség között.

Ady magyarságtudata Vereckéig, sőt az Azovi-tenger partjára nyúlik vissza. Őse – a Tuhutum-seregbeli Barla diák – Árpáddal jött, magyarul élt. Ond vezér unokájának vallja magát, Szent Margittal, Mátyás deákjával azonosul, Dózsa György és a reformáció óta minden haladó törekvést a magáénak tekint. Csokonai őt álmodja meg, Vajda János az ő asszonyát szereti. A jelent is szívesen méri a múlttal, Szilágyi Dezsőt és Grünwald Bélát Eötvöshöz és Kemény Zsigmondhoz, Justh Gyulát, a második Bocskait pedig Bottyán vezérhez hasonlítja. (Érdekes, hogy Keményt is a nagy hazafiak közé sorolja, és pedig nemcsak versben, hanem prózában is. Valószínűleg semmit sem olvasott tőle, de Kemény életrajzi adatai pontosan megfeleltek Ady sablonjának: erdélyi főnemesi család elszegényedett oldalága, protestáns író, a magyar történelmi múlt szenvedélyes kutatója, kora politikai életének egyik tevékeny figurája.)

De a *Szent Lélek karavánja* ciklus lobogó indulataiban háttérbe szorul a múlthoz-kötöttség: Ady előre néz: *Titkon zúg már tán Mezöhegyesen*. – *Rohanunk a forradalomba* – *Aratás lesz, ne féljete*k stb. Ezek a versek természetesen öntődtek modern formákba, városcentrikusak, bár egy pillanatra sem szakadnak el a vidéktől: Budapestnek futós utcáin S falvak csöndjén dühök remegnek. De az igazi harc a parlament körül és a pesti utcákon folyik. És nemcsak a hangsúlyos formákat mellőzi itt a költő: a szabad ritmusokat is. A *Minden Titkok* és *A menekülő Élet* szabadverseinek főmotívuma a társtalan magányézés. Ettől a ciklustól azonban idegen a magányézés, a forradalomban való egyesülés vágya lobog bennük. És távol állnak Adytól azok az anarchista motívumok, amelyek fontos ihletői Kassák vagy Barta Sándor szabadverseinek. (Tudjuk, Ady utálta a

⁸ A *Népszava*-vita vonatkozó cikkeiből jól tájékoztató válogatást közöl RÉVÉSZ BÉLA: *Ady Endre*. 2. kiadás. Budapest, é. n., 160–202.

futuristákat.⁹⁾ Ady nem volt igazi szabadvers-költő, a diszkontinuitás távol állott tőle. Nem megdönteni, hanem betölteni akart, kiteljesíteni a magyar költészetet. Dévényben is érezte Vereckét, nem lázadónak, hanem profétának vallotta magát.

A *Szent Lélek karavánja* versei Ady átlagos ritmikai hangján szólnak meg. Helyenként elnehezedik a verselés, így például a *Rohanunk a forradalomba* 213 üteméből 76 a jambus (35,6%), a spondeusok száma pedig eggyel több. Kíri a ciklusból a *Régi énekek ekhója*, a szabadversek felé közelítő lazasággal, de ez nem is illik a többi vers közé. Hangvétele nem előre mutat, hanem vissza: „Azért éltem tragikusan, bután, Mert a sorsom magyar.” Az egyetlen igazán zaklatott ritmusú forradalmi vers a *Rengi csak, Föld*. Május huszonötödikén jelent meg a *Világban*, tehát huszonnegyedikén, de talán huszonharmadika estjén-éjjelén írta. A körülmények ellenére olyan fokú alkotói tudatosság nyilvánul meg benne, aminek alapján megértjük a későbbi büszke hitvallást: „Ha ki király, Sorsának a királya, Mit bánom én, hogy Goethe hogy csinálja, Hogy tempóz Arany s Petőfi hogy istenül.” Ady beledolgozta a versbe az 1908-as, a *Népszavában* közzétett, de kötetben nem közölt *Földrengés előtt* egyes motívumait. A vers negyedik és ötödik strofája így hangzik:

Karddal, korbáccsal, ónnal, lópatával,
Ha jönnek, álljunk, most végre megálljunk.
Nyög, reng a Föld, rosszabbul nem lehet,
Nekünk semmink sincs, hátunkon a házunk.

Reng a Föld és vadul ölel az úr-had.
Rengjen a Föld s a döllyfős had ölessen.
És mégis más lesz a magyar világ,
Az utcákon már a jövődő lebben.

Ez a vers még nem érett alkotás, indokoltan maradt ki a kötetekből. Formája hagyományos jambus, strofászerkezete 11 – 11 – 10 – 11, félrímekkel egybekapcsolva. A jambusok százalékaránya 43,3, a trocheusoké 13,3, ez valamivel szabatosabb a korabeli versek átlagánál. A spondaikus sorzárlatok száma mindössze három.

A *Reng csak, Föld* írásakor harcok folynak Budapest utcáin, és nagyarányú sztrájkok bontakoznak ki a vidéki városokban is. Az események csúcspontján íródik, amikor még számítani lehetett arra, hogy a munkásosztály kiharcolja követeléseinek megvalósítását. Ady indulatait éppen az korbácsolja fel, hogy végre nem a *majdról* van szó, hanem a *mostról*. Ezért változnak meg a versben szokásos időviszonyok: a múltat idéző motívumok az urakra vonatkoznak, nem a népre. Hiszen a nép újat akar, az urak ragaszkodnak tornyaikhoz, atyáik példáihoz, a bárdhoz és a négyeltetéshez. És nem Verbőczy vagy Károlyi Sándor példázza az urakat, hanem a szadista Báthori Erzsébet. Urak és nép ellentéte, és pedig kibékíthetetlen ellentéte szakaszonként fogalmazódik újjá, új és új poétikai alakzatokban. Úr-Hunnia – bús lázadók; kan Báthori Erzsébet – csúffátott hajadon; szorgos munka – népetlen pusztákon rend ül; földrengés – úri nóta; buta tornyok – szép utcák.

⁹⁾ ADY ENDRE: *La fanciulla del west*. Nyugat, 1911, II, 247.

Zaklatott a vers ritmusa is, de a jambuson belül marad. Ady mellőzi a nála oly gyakori trochaikus vagy anapestikus döccentést. De kiküszöböli a jambusok lejtésének kellemes simaságát, spondeusokkal, trocheusokkal nehezíti el a ritmust. A lassú, vontatott spondeusok száma 45 (39,14%), míg a jambusoké csak 34 (29,56%). Az Adynál egyébként is gyakori trocheus (mintegy 15% az összes versekben) itt még nagyobb szerepet kap: 30 trochaikus ütem, 26,08%. Ilyen tépett jambusvers ritka Adynál, hiszen a jambusok százalékaránya egyetlen kötetében sem süllyed 38% alá. És nemcsak a mérték, hanem a hangsúlyviszonylatok is zaklatottak. A költemény strófaszerkezete 10 – 11 – 10 – 11 – 6. A hosszú sorfajok Adynál rendszerint négyüteműek, bár gyakran előfordul, hogy az egyik félsort nem bontja fel, így úgynevezett nagyütem jön létre. Ezek között ritmustörően, disszonánsan hat a négyes alapú három ütemű lassú sor, mint például Tornyaiából / bátran // lekönyökölve; vagy S földrengésre / lezúgó / úri nóta. Ilyen vonatkozásban kell beszélnünk a refrénről is. Kétségtelen, hogy a Régi dal, régi dal sor jambusra szedhető: – u – – u –. A magyar vershalló fül mégis hajlamos arra, hogy az ilyen sort jambusversben is három-három osztású hatosnak olvassa, annál is inkább, mert a sor jelentése is népies hangulatot evokál. Egyike ez az Ady-ritmus olyan kérdéseinek, amelyeket nem lehet egyértelműen eldönteni. A hangsúlyos értelmezés ellen nem emelhetünk kifogást, ugyanakkor azonban tagadhatatlan, hogy jambusnak nem rosszabb, mint ezernyi más Ady-sor. A magam részéről jambusnak olvasom, mert verselésünkben ritka az olyan három szótagos magyar ütem, amelyben két hangsúly van.

A ciklus egészére jellemző egyfajta ritmikai nehézkesség. Így például *A Tűz csiholójában* az ütemeknek mindössze 28,75%-a jambus, a spondeusok százalékaránya viszont 43,77. Pedig a vers tiszta kilencesekből áll, félrímekekkel kapcsolva össze. A húsz sorból kilenc végződik spondeussal. Ebben is sok a három ütemű sor, mint például az első és az utolsó: Csak akkor születtek nagy dolgok; illetve: A fölséges Tűz csiholója. Számszerűleg a következő eltérés mutatkozik a *Szent Lélek karavánja* és a másik négy ciklus egyesített adatai között: az első négy ciklusban a jambusok százalékaránya 38, a forradalmi ciklusban 36,8. A trocheusok százalékaránya az elsőben 15,65, ebben pedig 17,37. Ez az eltérés csak látszólag kicsi: metrumstatisztikailag nagyon is jelentős. Bizonyítékul egyetlen adat: az ugyancsak 1912-ben íródott *Margita élni akar* több mint ezerkétszáz sorában a jambusok százalékaránya 38, a trocheusoké pedig 15,8. A Margita jambusarányai teljesen azonosak tehát az első négy cikluséival, a trocheusoknál pedig mindössze 0,15% az eltérés.

A jambusok százalékarányának még ilyen mértékben való csökkenése sem jelentene – önmagában – érdemleges ritmikai változást. Csakhogy ez a jelenség sohasem áll egyedül. Az egyszerűen elképzelhetetlen, hogy egy költő verselési technikája vagy éppen vershallása romlani kezdene. A jambikuság számszerű módosulása csak egyik eleme egy bonyolult ritmikai jelenségnek, igaz, aránylag könnyen meghallható és konkretizálható eleme. A szokványos jambustól való további távolodás szempontjából fontosabb az a változás, amit a sorok belső tagolódásánál figyelhetünk meg. Példaversnek alkalmas erre a *Reng csak, Föld* eszmeiségéhez oly közel álló *Rohanunk a forradalomba*.

A vers nyolcsoros szakaszokból áll. Strófaszerkezete: 9 – 9 – 9 – 9 – 10 – 10 – 9 – 9. Rímelhelyezése: x a x a b b x b. Verselése meglehetősen laza, a spondeusok száma eggyel meghaladja a jambusokét. A kétszótagos ütemeknek 35,2%-a jambus, 18,3%-a trocheus. Még ennél is hangsúlyozottabban darabosítja a jambikus lejtést

a spondaikus sorvégek nagy száma. Az ötvenhárom jambussorból (a három trochaikus sornak itt nincs érdemleges jelentősége) huszonkettő végződik spondeussal, vagyis 41,5%. Ez még Ady verselésében is ritka jelenség. A tizenegy tízes között mindössze egy sima jambussor van, az is meglehetősen darabos: Mert ő is az Idők kiküldöttje. Három tízes trochaikus, a többi pedig erős metszetekkel, illetve anapestusokkal zaklatott.

Ami a sorok belső tagolódását illeti, a negyvenkét jambussorból mindössze tizenegy a szabályos négyütemű. További tizenháromban az egyik félsor nagyütemmé vonódik össze. Így például: „Minden a / Sorsé, // szeressétek”. Tizenegy sor viszont három ütemű, ezek közül tíz négyes alapú, például: „Oldódik a / nyári / melegben”. Egy sor ütemező-dése 3 – 3 – 3, ez csak a teljesség kedvéért említendő. Ehhez hasonlóan a tizenegy jambikus tízesből három a négyes alapú három ütemű. Például: „Nép készül az / ó selejtes / bűnre”. Fokozza a ritmikai nehézséget a verselésnek az egyes szakaszok viszonylatában észlelhető egyenetlensége. Így például a harmadik szakasz hét jambussorában mindössze négy jambus van, és hat sor végződik spondeussal:

Néztek bármerre, sorsot láttok
És isteni robbantó kedvet,
Élettel-kínáltak aggódnak
S buta haldoklók *lelkessednek*:
Nép készül az *ó selejtes* bűnre
S mielőtt a régi mód letűnne,
Már *összefogva* az új itt áll
Glóriásan és fölkészülve.

Bár egy adott versen belül a fonetikai hangzás értékelése, az adatok kis száma miatt, csak egészen kivételes esetekben ad megnyugtató eredményt, az egyes részekben gyakran hangzanak ki a versből fonetikai elemekkel is megtámogatott ritmusmotívumok. Így például a következő négy sorban lehetetlen nem észrevennünk a sziszegő sz-ek és a zöngétlen t-k eluralkodását:

Ma még *tán* egymást *összerévesztjük*,
Holnap egy leszünk, észre se vesszük.
Ölés s *tisztítás* vágya gyúlt *itt*,
Tegyünk a *tűzre*, ébresztgessük.

Bármennyire kézenfekvő lenne is a fentiek alapján annak a megállapítása, hogy a lobogó forradalmi indulat tördeli fel a versnek a jambikusságát, mégis következetes fegyvelemmel kell óvakodnunk attól, hogy tartalom és versforma között direkt párhuzamot vonjunk. Ez csak nagyon ritka esetekben válik valóban megalapozottá. Idéződjék csak ritmikai emlékezetünkbe a *Rohanunk a forradalomba* XIX. századi előképe, *A nép nevében*. Petőfi versében a kétszótagos ütemek 54,17%-a jambus, a 240 ütemből mindössze kettő (!) a trocheus. Pedig Petőfi versében sem másfajta vagy kisebb indulatok lobognak. Csakhogy az életmű egészében vagy annak nagyobb szakaszaiban objektíven meglévő és ennek folytán kimutatható ritmikai tendenciák ritkán konkretizálódnak az

egyes versekben, mert egy adott versben a ritmikai esetlegesség jelentősen módosíthatja a nagyobb egységre érvényes ritmikai tendenciát.

A *mezőhegyesi háború*ban sem a jambusok százalékaránya (30,5) határozza meg a jambikus dallamosság elmeredését. Nem is a trocheusoké (24,7%). Nagyobb szerepet kap ebben a négy trochaikus sor, hiszen a hatodfeles jambust Ady ritkán váltja azonos hosszúságúra trochaikus sorral. Általában az a jellemző Ady hasonló jellegű ritmusváltására, hogy a beékelte trochaikus sorok szótagszáma különbözik a jambussorétól. Fokozza a ritmusbizonytalanító hatást, hogy a négy trochaikus sor nem periodikusan, kötött helyen jelenik meg, hanem kettő strófa közepén, kettő pedig strófaélen. Hasonló funkciójú elemet találunk a tizenegyesek belső tagolódásánál is. A jambikus tizenegyesek mintegy harmada 6 – 5 osztású, köztük több négyes alapú:

De veri a / dobos az / új riadót,
Szívről-szívre / adva a / szíveinken

Az *Ének aratás előtt* szabályos jambuskezelését bizonytalan trocheusok ellensúlyozzák. A trochaikus sorokban az ütemeknek kereken 25%-a jambus, ami megengedhetetlenül sok – az általános verstani szabályok és gyakorlat szerint. A *Hogy ma vagyunk* jambikus lejtése is megfelel a kor követelményeinek, itt a refrénnek jut a ritmustörő szerepe.

Áttérve a kötet egészére (az öt hangsúlyos verstől eltekintve), már a sorfajok vizsgálata is érdekes és lényeges jelenségekre hívja fel a figyelmet. Mindenekelőtt a hosszú sorfajok térhódítására kell felfigyelnünk. Ha nem is egészen váratlanul, Adynál döntő fordulat ebben a kötetben következik be. A kérdés középpontjában a tizenegyesek állanak. Ady – a *Vér és aranytól* kezdve – egy ideig következetesen mellőzte a tizenegyeseket. Százalékarányuk a *Szeretném, ha szeretnének* kötetben még csak 3,9. Az 1910-es ritmikai korszakhatár után nő a részvételi arányuk. A *Minden Titkok verseiben* már 6%, a *Menekülő Életben* pedig 12%. Ebben a kötetben 19,55%-ra emelkedik. Hasonló folyamatot figyelhetünk meg a tízeseknél, amelyek ebben a kötetben elérik a 27,35%-ot. A két hosszú sorfaj az összes sorok 47%-a! Ez jelentősen módosítja a kilencesek szerepét is, amelyek 31,58%-ot mutatnak fel. A jambikus sorfajokban a kilences tölti be a mérték szerepét, a hosszú és a rövid sorfajok között határvonalat alkotva. Ha rövidebb sorokkal társul a kilences, akkor ezt is gyorsabbnak, rövidebbnek érezzük. Hosszabb sortípusoknál való keveredés esetén viszont lassabbnak, hosszabbnak olvassuk-halljuk. Márpedig a *magunk szerelmében* megváltoznak a vonatkozó arányok, és a rövid sorok váratlanul, nagymértékben leépülnek. Így például a hetesek százalékaránya mindössze 4,58, a hatosoké 1,84, és a nyolcasoké is csak 9,35%.

A jambikus tizenegyes lassú, simán folyó, epikai ízű sortípus. Önmagában túlságosan monoton hatást kelt, ezért majdnem mindig egy másik sorfajjal társul, rendszerint a valamivel élénkebb tízessel. Még szonettben is ritka a tiszta tizenegyes. Többségében 5/6 osztású ez a sor, a főcezára funkciója azonban változó. Aranyánál például erőteljesebben hangzik ki a sorból, mint mondjuk Babitsnál vagy Kosztolányinál. A sor hajlamos a belső kiegyenlítődésre, a puhán gördülő jambusok gyakran lekerékkítik, tompítják a cezurát. Így például az *Esti kérdésben* alig érzünk különbséget a következő sorok között:

s oly óvatossan, / hogy minden fűszál
lágyleple alatt / egyenesen áll
és nem kap a / virágok szirma ráncot
s a hímes lepke / kényes, dupla szárnyán
nem veszti a / szivárványos zománcot

Arany jambusai kevésbé zeneiek, mint Babitséi. Ez azonban csak egyik oka annak, hogy a hangsúlyrendek jobban érzékelhetőek. Másik oka, hogy Aranyánál gyakori a négyes alapú, ezen belül pedig a 4 – 4 – 3 osztású tizenegyes. Az ilyen szerkezetű sorokban rendszerint az első, ötödik és kilencedik szótagra, tehát páratlan szótagokra esik a hangsúly. Vagyis a jambus gyenge ízére. A hangsúlyok ilyenkor megtörik a jambusok sima folyását, ellenlejtést adnak az emelkedő sornak.

A négyütemű, hármas alapú jambikus tizenegyes általában zeneibb – Aranyánál is –, többek között azért, mert a hangsúlyok gyakrabban esnek a jambus erős ízére:

És ég az / oltár. // Ím, körébe / gyűltünk
Ki győzni / Athént // csellel is // szorítja

Visszatérve Ady tizenegyesekre, ezeknek gyakoribbá válásából többféle következtetést is levonhatunk. Ritmikai szempontból azonban az a leglényegesebb, hogy ezek a tizenegyesek gyakran háromüteműek és négyes alapúak. Szemben például az *Új versek* tizenegyesével, amelyek kevés kivétellel négyüteműek és ötös alapúak voltak.

Ugyanezt a változást figyelhetjük meg a tízeseknél. A költői pálya első felében Ady tízesei dallamosan, táncosan szökellnek, az ötös alapú, négyütemű sor csaknem mindig feleződik olyannyira, hogy a főcezúra a mértékes harmadik ütemet kettévágva erős metszetet alkot (*Ének a porban, Tűzes seb vágók*).¹⁰ Ennek a kötetnek tízesei viszont gyakran négyes alapúak, háromüteműek, tehát darabosabbak, nehezkesebbek:

Hajbókolók / jászol-bölcső / előtt
S holnap talán / dühödt, / vígasztalan
Vagy lehúzzuk / Egéről a / a Napot.

(*Megállt a Sors*)

A ritmuskezelés módosulása a kilenceseket sem hagyta érintetlenül. A négyütemű kilencések száma jelentősen csökkent. Mindenekelőtt azt a kisebb fontosságú változást figyelhetjük meg, hogy az öt–négy (illetve négy–öt) osztású kilencések között gyakorivá vált az olyan sor, amelynek egyik fele nem tagolódik két ütemre:

Beaggatok // édes / csodákkal
Lelkemnek / minden // muzsikáját
Mámorító, // boldog / hatalma
Szívem, / reményem, // hangulatom

(*A megszépítő fátuma*)

¹⁰ Vö. VARGYAS LAJOS: *Az Ady-versek ritmusához*. Irodalomtörténet, 1976, 956.

Kevésbé ritmikusak viszont a hármas alapú háromütemű jambikus kilenceselek:

Nyomasztják / édesen az / álmok (3 – 4 – 2)
Önmagam / számára / nincs lángom (3 – 3 – 3) (uo.)

Nemcsak a fellazult jambikusság, hanem elsősorban a szokatlanul nehézkes belső tagolódás folytán csaknem ritmustalannak érezzük az ilyen sort:

Üres szavaiba ömleszttem (uo.)

Ebben a szokatlan osztású sorban (2 – 4 – 3) minden hangsúly a jambus gyenge ízére esik, és ehhez még hozzájárul a spondaikus sorzárlat elmerevítő hatása.

De gyakran zavarják meg az Ady-vers ritmusát olyan sorok is, amelyek pusztán a mérték alapján is túlzottan döcögősek. Erre a jelenségre már Babits is felfigyelt.¹¹ Ilyenek például:

Mint a régi, szent kamasz-jusnál (*A visszaiáró Májusok*)
Szóval már téged, csak téged sajnállak (*Elbocsátó szép üzenet*)
Am köszönök mégis annyi volt-Lédát (uo.)

A hangsúly, illetve a mérték szempontjából gyenge sorok visszavezetnek bennünket az alapkérdéshez: miért tekintjük alsó határnak a 40%-os jambusarányt (természetesen egy nagyobb egységen, nem pedig egy vagy két versen belül), miért állítjuk, hogy *A magunk szerelme* 38%-os jambusaránya már túlságosan fellazult ritmuskezelésre utal? Mi indokolja, hogy két- vagy háromszázalékos eltérésnek ilyen meghatározó fontosságot tulajdonítunk?

Egy verset vizsgálva csak egészen kivételes esetben mondhatjuk érdemleges tényezőnek a jambusok százalékarányát. Ha abban a kétszótagos ütemek harmincnégy százaléka jambus, a vers lehet sima folyású, amennyiben más típusú ritmikai tényezők nem nehezítik el a ritmust. Lehet az szándékolt is, mint például Tóth Árpádnál, különösen a *Hajnali szerenád* jó néhány versében, amikor a lejtés a lassító spondeusokat uralja. De egy kötet egészében más a helyzet, más a számok értékvalósága. Az alapvető különbözőség abban van, hogy az első esetben a 38% adott versnek adott mértékű jellemzője, a másodikban viszont csupán egy átlagot fejez ki.

Nem szükséges bizonygatni, hogy a 38%-os kötetátlag nem azt jelenti, hogy a kötet minden versében vagy éppen minden strófájában ezt a ritmikai állapotot érzékelhetjük. Ez az átlag azt jelenti, hogy a kötet jó néhány versében ez az arány negyven fölé emelkedik, másokban viszont harmincöt, sőt harminckettő, kivételes esetekben harminc alá süllyed. Az ilyen vers pedig a jambikusság veszélyzónáján is túl van. De éppen Ady esetében még tovább bonthatjuk az anyagot: az egyes verseken belül is igen nagyok az eltérések, a kifogástalan jambustrófák között nemritkán nagyon gyengéket is találunk. Az egyes Ady-versek is sokkal szélesebb, egyenetlenebb metrikai képet adnak, mint a kortárs költők alkotásai.

¹¹ BABITS MIHÁLY: *Gondolat és írás*. Budapest, 1922, 291.

Feltűnően alacsony a jambusok százalékaránya következő versekben: *Ifjú karok kikötőjében* (33,6%), *A veszélyek Istene* (33,4%), *A túlsó part* (32,2%), *Város megvétele után* (31,25%) *Holnapra gyógyuló bánat* (30,5%), *A visszajáró Májusok* (29,54%), *Nőkergető, fényes hazugság* (27,6%), *Fekete virágot láttál* (22,73%).

Tipikusan tükröződik Ady ritmikai egyenetlensége a kötet két szonettjében annak ellenére, hogy egy időben készültek, legalábbis egyszerre jelentek meg a *Nyugat* 1913. február 1-i számában. Az egyik, a Babits Mihálynak ajánlott, a legművesebb költőnek is becsületére vált volna. A verselés annyira szabatos, annyira kirí ebből a kötetből, hogy nem nehéz megállapítanunk: a rivalizálás jegyében fogant, Ady meg akarta mutatni, hogy ő is tudna olyan „aranyművességet” produkálni, mint Babits a maga szonettjeiben, például a *Szonettekben* vagy az *Arany Jánoshoz*-ban, amelyeket Ady tudvalevőleg maga ellen irányulónak vélt.¹²

A *Téli alku szememmel* a szokványos tizenegyes, illetve tízes jambusokból áll; rímelhelyezése: a b b a a b b a c d c d c d. Az ütemek 48,5%-a jambus (Babits *Szonettek* című versében 50%), a trocheusok száma mindössze 3, Babitsnál viszont nyolc. Adynál, egyedülállóan, egyetlen spondaikus sorvég sincs, Babitsnál 3. A ritmikai szándékolttságot egy olyan motívum is bizonyítja, ami nemcsak Adynál, hanem minden jelentős költőnél párját ritkítja, tudniillik egy korábbi és hasonlíthatatlanul jelentősebb verséből átvész egy formai megoldást. Ennek csak a fordítottjára találunk sűrűn példát, arra ugyanis, hogy egy költő kevésbé sikerült versének szép részletét átveszi egy későbbi szebb versébe. A *Barangolás az országban* a szonett előtt négy hónappal, 1912. október 3-án jelent meg a *Népszavában*. Abban van az ismert rímpár:

E kis Guignol-országocskán keresztül . . .
S ömlik a könny nádas, kunyhó-ereszbül.

Ebben a szonettben pedig:

S nézz zöldbe-kék jég-prizmákon keresztül . . .
Mint jégcsapok téli kunyhó ereszrül.

Ez a vers sem részleteiben, sem egészében nem jellemző Adyra. Egyes sorok viszont mintha Babits tolla alól kerültek volna ki:

Hogy újakat már nézni nem kívánok
S megcsalt hazátok int: a Végtelen.

Vagy az ilyen megfogalmazás: Lány bámulást ne adj már senkinek.

Ady, bár nem volt hanyag a rímek használatában sem, nem tulajdonított nekik különösebb fontosságot. Csokonai és Arany, Babits, Tóth Árpád, Kosztolányi vagy József Attila megformálta a maga specifikus rímanyagát és rímtechnikáját. Ady nem tartozott közéjük. A keresett, dekoratív rímeket tudatosan mellőzte, tanulmányban is állást foglalt velük szemben: „»Dicsérnek előtte: neki már ez is seb« – mi jöhetne ezután rímnek és –

¹² Ld. *Babits Adyról*. Budapest, 1975, 267–269.

tartalomnak? Csak a »kisebb«, s ez öli meg, ez a »kisebb«, Aranynak ezt a legszebb versét is, hol már a forma által lehet akár horatiusi lugasban nyújtózkodni, akár a precieuse-ök legszigorúbb szabályainak elegánsan megfelelni” – írja a *Strófák Buda haláláról* című polemikus cikkében. Erre a szonettjére mégis az általa megrótt rímtechnika jellemző. Sok a három szótagra terjedő rím, például vén szemem – Végtelen – védtelen – vér terem, vagy: keresztül – se rezdül – ereszdül.

Egészen más típusú, jellegzetes Ady-szonett a *Mert senki jobban*. Már a számokkal mérhető eltérések is akkorák, hogy az csaknem fölöslegessé tesz egyéb bizonyítást. Ebben a szonettben a jambusok százalékaránya mindössze 25,7, a trocheusok száma pedig tíz. Öt spondaikus sorvég nehezíti a ritmust, a rímképlet is lazább a triolettekben: c c d e e d.

Érdekes megnyilvánulása Ady ekkori ritmuskezelésének a *Még mindig háború* befejező sora:

Anno 1913 írja.

Horváth János szerint „... jambusra ugyan skandalizáló, de szelleme szerint prózai sor.”¹³ És valóban, kifogástalan jambussor lenne, ha a cezúrától eltekinthetnénk. Csak-hogy ebben a tizenhárom szótagos jambussorban egyedül a hatodik szótag után tartatnánk szünetet, ez viszont nyelvi-logikai képtelenség: Anno ezerkilenc/száz tizenhárom írja.

A három szabadvers (*Óh, nagyszerű Szerelem; Csupán magamtól búcsúszom; A vállad, a vállad*) nem sokban különbözik az eddigiektől. Ami lényegesen új bennük, az sem a formára vonatkozik. Amíg az előző kötetek szabadversei a lemondás, a reménytelenség, betegség és magány jegyében fogantak, addig ez a három szerelmes vers, kettő közülük Aranyhoz írott. Az öregség, a nőkről való kényszerű lemondás hangoztatása csak póz itt, nem a szív mélyéről fakad. Schöpflin Aladár találón mondja az Aranyhoz fűződő kapcsolatot fölényes kis szerelmi játéknak, szerelmi románcnak, a hozzá írt verseket pedig a Múza könnyed, kedves gyermekeinek.¹⁴ Mindebből az a tény fontos számunkra, hogy Ady jelentősen tágitotta velük szabadverseinek tematikai-hangulati határait, és ezzel maradéktalanul birtokba vette a szabadverset, olyan formaként, amely a legkülönbözőbb élményhangulatoknak lehet formai adekvátja. Bár mindössze három szerelmi költemény, mégis ezekkel és itt válik bizonyossá, hogy a szabadvers Adynál végleg meghonosodott, egyenrangúvá válva a jambusversekkel és a hangsúlyosakkal.

A három vers nem ad elég anyagot ahhoz, hogy érdemleges ritmikai következtetéseket vonjunk le belőlük. Mégis megjegyzendő, hogy az *Óh, nagyszerű Szerelem* rímtelen, és a másik kettőben is csak alkalmilag csendül meg egy-két rím. A sorfajok skálája széles, négyestől tizenkettesig terjed. A jambikusság nem lazul tovább, bár a spondaikus sorvégek meghaladják a huszonöt százalékot. A trochaikus sorok tekintetében sincs érdemleges változás, a három vers kilencvenhárom sorából tizenegy ereszkedő lejtésű.

Közel áll a szabadversekhez a *Nő-kergető, fényes hazugság* ritmikai struktúrája is. A strófák 5–10 szótagosak, a sorfajok a hatostól a tizenegyesig terjednek, a trochaikus sorok erősen hangsúlyosak, sőt önálló hangsúlyos sort is találunk, mégpedig zárósorként: „Küldd el hozzám, küldd el hozzám.” A verselés nagyon laza, a jambusok százalékaránya

¹³ HORVÁTH JÁNOS: *Rendszeres magyar verstan*. Budapest, 1951, 167.

¹⁴ SCHÖPFLIN ALADÁR: *Ady Endre*. Budapest, é. n., 166.

mindössze 27,6, a 40 jambikus sorból 17 végződik spondeussal (42,5%). Rímelése is rendszertelen. Van azonban a versben egy, a kötött versekre jellemző, következetesen végighúzódnó motívum, ami elkülöníti a szabadversektől: a rímek azonos típusú sorokat kapcsolnak egybe. Így például:

Be nagy is a magam-veszejtő szándék,
Be száz furcsa sírnivaló les rám még

vagy

Ugy szeretlek és úgy akarlak,
Mint túlzottan kinőtt, nagy karmak

Küldd el hozzám asszony-hugod . . .
A drágát, szűzet, hazugot

A szabadvers határait súrolja a *Régi énekek ekhója* is. Strófaszerkezete rendszer-telen, a sorfajok a négyestől a tizenegyesig terjednek. Ezeket azonban ellensúlyozza az, hogy minden szakasz ötsoros, és hogy mindegyikben azonos a rímelhelyezés: x a x x a.

Strófaszerkezetek – rímelhelyezések

A strófaszerkezetek változatossága megközelíti a lehetséges maximumot. A hetven-egy vers hatvanöt különböző strófaszerkezetet vonultat föl. Ilyen gazdag variációra való törekvést a nyugatosok közül talán csak Babitsnál figyelhetünk meg. Jellemző a rövid strófák számszerű csökkenése, amennyiben kétsoros strófákat pusztán egy versben alkalmaz, és háromsorosakat is csak ötben. Tizennégy versben viszont tiszta sorozatokat találunk, ami a hagyományokhoz kötődöttségre utal. Azonos strófaszerkezetű verseket is csak ezeken belül találunk, úgymint négy tizesből álló strófát két versben (*A ló kérdez* és a *Szent Lélek karavánja*, ez utóbbi egy kilencessel), három kilencesből álló strófa három versben (*Vidám temetés éneke; A visszajáró Májusok* és *Az ismeretlen Ada*, a két utóbbiban egy-egy nyolccassal). Négy kilencesből tevődnek össze a következő négy vers szakaszai: *Város megvétele után; A megszépítő Fátuma; Öreg legény szerelme; A Tűz csiholója*. Tiszta sorozatok bukkannak fel még az ötsorosak között is: hatosok egy hangsúlyos versben, *A menekülő lovasban*, kilencesek pedig az *Igaz, utcai álmokban*. Ellentétes típusú jellegzetesség viszont, hogy szakozatlan verset mindössze kettőt írt: *Még mindig háború; Holnap talán elküldöm* – bár ez utóbbi első és utolsó sora külön strófaként van szedve. A egyes szerkezetűek száma tizenhárom, ezeken belül az eltérési skála meglehetősen kiterjedt.

Rendkívül változatos a rímelhelyezés is: a hetvenegy versen belül harminckilenc különböző rímstruktúra jelenik meg. Változatlanul domináns a félrím (tizenhat versben), a többi hagyományos rím azonban háttérbe szorul. Két páros rímű és egy négyes rímű vers képviseli őket, ölelkező rímet és keresztrímet viszont nem tartalmaznak a kötet versei. Öt vers íródott redukált ölelkező rímekkel (a x x a), hat pedig Ady egyik kedvenc

szerkezetében: x a x a x. Ennek variánsa az x a x x a (négy vers). Szívesen szerkeszt Ady bonyolult rímképleteket is. Ilyenek: x a x a b b x b (*Rohanunk a forradalomba*), a b x b a c x c (*Barangolás az országban*), mind a kettő a stanzára emlékeztet. Ilyen típusú még az x a x a x b b x x (*Hogy ma vagyunk*), valamint ennek bővített variánsa: a x a x x a x x x x (*Megállt a Sors*). Bonyolult strófaközi rímszerkezet: a b b c d d a c b a (*Ne hagyjuk el magunkat*).

A egyes rímű versek száma hét, a rímteleneké hat (ebből kettő hangsúlyos). A ritkázott rímű versek száma mindössze három; a közhiedelemmel szemben Ady ritkán élt a ritkázással. Meg kell még említenünk a *Mert túlságosan akarlak* rímváltását. Az első két szakasz rímelhelyezése a a b x x b, a harmadik és negyedik szakasz rímrendje pedig a x b x x b. Ennek oka a hatsoros strófák hétsorosá bővülése a vers második felében.

Hangsúlyos versek

Ady hangsúlyos verseinek értékcentrumában a magyarság-versek, ezeken belül egyik főmotívumként a kuruc-versek állnak. Ezek mellé sorakozik fel a többi hangsúlyos vers, a legkülönbözőbb élmények verskereteként. Ebben a kötetben azonban a nagysodru politikai események hatása alatt keletkezett versek jambusokban íródtak. Ezek mellett a kötet zömét a három ciklusba osztott szerelmes versek adják. Hiányzanak tehát a magyarság-versek, a kuruc-versek, a múltbanzés. Ha olykor-olykor felvillantja is Ady a múltat, olyan szecessziós szerepjátszásként csupán, mint a búcsúzó condottiere vagy a protestáns, harcos vérmező Gusztáv Adolfja. Így azután a hangsúlyos versek nem alkotnak önálló tömböt, inkább a kötet esztétikai változatosságát szolgálják.

Ebben találhatjuk meg annak okát, hogy a kötetben mind az öt hangsúlyos vers szerelmes vers. Ezek közül is csak egy, a Krúdy Gyulának küldött *A menekülő lovas* emelkedik a jelentős versek sorába, bár ez is inkább ígéret, mint megvalósítás. A menekülő lovas az eltévedt lovas előfutáraként jelenik meg előttünk, ugyanakkor pedig felvillantja a *Sípja régi babonának* egyes motívumait: „S nagy erdők aljain, Bújtató lápokon Hogy vissza ne nézzek.” De a versnek csak első három szakasza tragikusan súlyos hangvételű, utána olyan jellegű hangulati váltás-oldás következik, mint a *Bujdosó kuruc* rigmusában (Már életem nyugalommal . . .):

Adjad, én galambom,
Akit most találtam,
Hogy leljek feledést
Két szép, meleg karod
Jó karolásában.

A továbbiakban is találunk olyan hangulatlazító sort, mint *Vidáman előre* vagy *Futván fűtörészek*. Ezek a sorok a *Lesz más lakodalom* hangvételére emlékeztetnek.

Végig rövid sorokon, hatosokon fut a vers. Mégsem válik egyhangúvá a ritmus, szépen mutatkozik meg benne az a változatosság, amit hatosokon belül a különböző ütembeosztás hoz létre. Ezt a változatosságot alátámasztják a rímek is. Adynál gyakori az x a x x a rím, hiszen kedvelte a ritka rímelhelyezést. Hangsúlyos versben azonban

szokatlan az ilyen, mert a hangsúlyos versek népköltészeti, illetve klasszikus formációkat evokálnak bennünk. Ady azonban ezen a téren is vállalta az újat, a modernet.

Félrímes hatosokban íródott a *Beszélgetés a boszorkánnyal*. Kár, hogy a vers második részében megereszkedett az alkotói koncentráció, mert az első rész tele van igazi Ady-képekkel. Hogy mennyit fejlődött költészetünk a század elején és elsősorban Adyval, azt szépen mutatja egy összehasonlítás.

Vajda János híres-szép versében így fogalmazza meg szerelmi tragediáját:

Tekintetünkben hajh! nem az elvesztett –
Az el nem nyert éden fájdalma van.

(*Harminc év után*)

Vajda fájdalma nehézkes, hosszú (11–10) jambussorokban árad felénk. Adynál a hasonló gondolat a rugalmasan gyors hangsúlyos hatosokban:

(Láttál visszafordult
Óra-mutatókat?)
„Láttam perzselését
Sohse-kapott csóknak.”

Igaz, a két vers érzelmi háttere nagyon is különböző. Ez önmagában azonban még nem indokolja a formai különbözőséget. Nauszikaá is hexameterekben csacsogja el azt a tanulság-mítoszt, amivel a fájdalomtól zokogó Akhilleusz vigasztalja a gyermeke holttestéért könyörgő Priamoszt. Csakhogy Vajda korában még nem lehetett másként elmondani ezt az élményt, Ady viszont, alig húsz évvel később, egy egészen más költői világban mozog. És ez a megoldás is felhívja a figyelmet Ady kifejezési biztonságára, technikai érettségére mind a képzalkotás, mind pedig a ritmika területén. Annál szűkebb ez újra és újra hangsúlyoznunk-bizonyítanunk, mert – bár látenszen – még ma is él az a hamis képzet, ami Babits és Kosztolányi bravúros ritmus- és rímkezeléséhez viszonyítva marasztalja el Ady állítólagos verselési fogvatékosságait.

Meg kell említenünk viszont két szokatlan ritmikai elemet. Az egyik a kevésbé sikerült *Hát imígyen sírok* négyes rímű felező tizenkettesei. A vers tartalma nem indokolja ezt az Ady korában már annyira szokatlan, archaikus rímformát. Ugyanígy furcsán hatnak *A Bozót leánya* strófazáró három ütemű tizenkettesei. Ez a sor csak népdalainkban honosodott meg, mint például:

Hová, hává, / barna legény? / Az erdőre,
Száráz ágért / sütni főzni / menyegzőre

vagy

Ide ki az / öregcsúrnél / jó bort mérnek,
Jöjjön édes / komámasszony, / igyunk egyet!

Mindkét példánkat az Arany–Gyulai-féle népköltési gyűjteményből választottuk, lehetségesnek tartva, hogy Ady ismerte a gyűjteményt.

Műköltészetünkben azonban elenyészően ritka ez a sor. Csokonai kísérletezett vele *A pesti dicsőség* című versében, de egyrészt tőle szokatlan metszethibákkal kezeli, másrészt pedig újra és újra felező tizenkettesekkel vegyíti:

Bál és szála / óh, gyönyörű / nevezetek,
Mely hatalmas / erőn vagy / tibennetek.
Azon kerengő tánc // kifejezésére,
Amely tartozik az // örültség nemére.

Mind a két vers azt bizonyítja, hogy Ady szándékosan is törekedett ritmikai változatoságra. Részben ennek tudható be az is, hogy *A bozót leánya* és a *Holnap is így* rímtelen.

A sorfajokkal kapcsolatban még annyit kell megjegyeznünk, hogy a 158 hangsúlyos sornak valamivel több mint a fele (82) hatos, a nyolcasok száma pedig 36. Vagyis, a kortársak verselésétől eltérően, a rövid sorok dominálnak.

Boldogulni – a dilettantizmus ördögűzése

MIHÁLYI GÁBOR

Roger Martin du Gard, első sikertelen írói kísérletei után, hogy legyőzze írói tehetségére vonatkozó kételyeit, próba elé állította önmagát. Elhatározta, regényt ír egy tehetségtelen íróról. Azzal biztatta magát, ha ezt kielégítő szinten meg tudja írni, akkor nem kell attól tartania, hogy anyagi függetlenségét biztosító vagyona fedezékében irodalomkedvelő dilettánsként vegetálja át életét.

Néhány hónap alatt elkészült *Boldogulni* című regényével, amelyet az Ollendorf kiadónál jelentetett meg a saját költségén, 1908-ban. 1930-ban, egy illusztrált kiadás számára még javított a regény stílusán, s összegyűjtött művei sorába is ebben az átfésült formában vette fel.

A regény érdekes önéletrajzi vonatkozása, hogy az egyik főszereplő, a Vastagnak becézett Bernard Grosdidier alakjában az író megfestette korabeli önarcképét, mint Delay professzor megjegyzi, némileg Daurnier modorában.

A *Boldogulni* nem aratott sikert. Kevés példányban kelt el, mindössze néhány barát nyilatkozott róla kedvezően, s két tekintélyesebb folyóirat, a *Revue Hebdomadaire* és a *Mercure de France*, a szimbolisták tekintélyes folyóirata mutatott hajlandóságot arra, hogy hosszabban-rövidebben megemlékezzen az újonnan megjelent regényről.

A *Revue Hebdomadaire* recenziója, Jean Lionnet szerint „a *Boldogulni* kis epizódokra bontott, egységes cselekmény nélküli regény. M. Martin du Gard érdeme, hogy ezt a fajta regényt kétségtelen tehetséggel alkotta meg. Még a mellékszereplők is élők, hitelesek.”¹

A *Mercure de France*-ban Rachilde, az akkoriban ismert nevű író és kritikus ugyan mindössze hat sort szentelt Martin du Gard-nak, ebben viszont azt írta: „Szép, szellemes, jól szerkesztett, jól megírt könyv ez, amely egy megfontoltabb, a nyaktörés veszélyeit kerülő Jean de Tinanra emlékeztet bennünket. Szomorú, de mégis mulatságos történetet beszél el egy elvetélt íróról, egy jegyző fiáról, akinek azért van mit a tejbe aprítania. Reméljük, hogy a regény hasznos tanulságot szolgál a jegyzőfiaknak, akiknek az intelligenciája túlságosan szabadon csapong, csapong . . .”²

Rachilde elég pontosan megértette az író szándékait, és ennyi kritikai visszhang elég is volt Martin du Gard-nak ahhoz, hogy visszanyerje önbizalmát, és teljes bátorsággal hozzákezdjen nagy lélegzetű tervei megvalósításához.

¹ JEAN LIONNET: *Roger Martin du Gard: Devenir!* Revue Hebdomadaire, 1908. október 2., 115.

² RACHILDE: *Roger Martin du Gard: Devenir!* Mercure de France, 1908. augusztus 16., 696.

Első megjelent regényéről, a *Boldogulni*ről szerzőjének sem volt különösebben jó véleménye. Művében a következő mondatot adja az író önmaga jobbik énjének is tekinthető Bernard Grosdidier szájába: „Azt hiszed elég szeretni az irodalmat, és már közzé is tehetünk egy könyvet? . . . Lehet, hogy a téma, amit választottam, csak nagyszerű gyakorlótér; de felbecsülhetetlen alkalom az anyag elfuserálásra, a szerszámok kicsorbítására, a szakma megtanulására. Hiába, az első könyv mindig csak inasmunka . . . Jó, hadd legyen az, de úgy istenigazából.”³

„Inasmunkának” tekinti ezt a könyvét Roger Martin du Gard. Még élete alkonyán is. Így nyilatkozik róla önéletrírásában: „A *Devenirt* mindig csak alkalmi rögtönzésnek tekintettem, afféle ördögűzésnek: fel kellett oldania a gonosz varázs alól, amely az *Egy szent életének* bukása óta rám nehezedett; és a háború után sokáig haboztam, engedjem-e, hogy újra kiadják ezt az ifjúkori munkámat.”⁴

A kritika, amennyiben visszatért Martin du Gard első regényének értékelésére, lényegében elfogadta a szerző véleményét. „Martin du Gard rossz ifjúkori regénynek nevezte a *Boldogulnit*, és igaza van” – állapítja meg André Maurois.⁵ André Rousseaux tanulmánykötetében a *Boldogulni* jelentőségét abban látja, hogy a későbbi nagy regények első vázlata, „Egy első könyv különösen világosan vall arról, hogy mit tartalmaznak majd a későbbi művek. Így Martin du Gardnak ez a munkája az első vázlata annak a fejlődés-regénynek, amelyet élete folyamán újra meg újra meg akar alkotni. Először látjuk az író, amint nyomon követi kedvenc, választott hőst, a fiatalembert, aki nekiindul az életnek azzal a naiv ambícióval, hogy azt majd kedve szerint alakítja, míg végül is az élet igazza le és teszi tönkre a fiatalembert. A *Boldogulni* hősének, André Mazarelles-nek életkalandja előképe lesz Jean Barois, majd Jacques Thibault pályájának. Martin du Gard a kamasz életek, az eszméktől megittasult szárnyalni vágyó indulások (Nyári napok – La Belle Saison – ez a címe *A Thibault család* egyik legszebb részének), majd a kiábrándult és nemegyszer leverő megérkezések regényírója.”⁶

Jellemző, hogy a mai francia irodalmat áttekintő nagy kézikönyvek, irodalomtörténetek (René Lalou, Des Granges, J. Boudout, P.H. Simon, Louis Chaigne, H. Clouard stb.) vagy egyáltalában nem, vagy egy felsorolásban épp hogy említik a *Boldogulnit*. Számukra Martin du Gard elsősorban az *Egy lélek története* és *A Thibault család* írója. A Roger Martin du Gard életművét tárgyaló monográfiák sem értékelik sokkal kedvezőbben ezt az első regényt.

Clément Borgal könyve (Éditions Universitaires, Paris, 1957), amelyet Martin du Gard még olvashatott, s amely akkoriban az ő hozzájárulása nélkül nem is igen jelenhetett volna meg, ugyancsak a „zsengék” kategóriájába sorolja a *Boldogulnit*. A regény legfőbb értékét Clément Borgal is abban látja, hogy bizonyos mértékig kulcsot ad a későbbi művek megértéséhez, hogy több-kevesebb pontossággal megfogalmazódik benne Martin du Gard ars poeticája.

³ ROGER MARTIN DU GARD: *Boldogulni*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1965, 109.

⁴ ROGER MARTIN DU GARD: *Önéletrajzi és irodalmi emlékek*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1960, 27.

⁵ ANDRÉ MAUROIS: *Études littéraires*. Tom II. La Maison Française, 1941, 165.

⁶ ANDRÉ ROUSSEAU: *Littérature du XX. siècle*. Albin Michel, Paris, 1956, 82–83.

A *Boldogulniról* írva Borgal a tartalmi ismertetésen túl szinte csak a regény fogyasztósságait elemzi. Túl nehézkesnek, lassúnak tartja a regény exoziciját. A *Thibault család* már in medias res kezdődik. Itt még el kell viselnünk a cselekménybe belépő szereplők hosszadalmas, unalmassá váló leírásait. Szóvá teszi Borgal a stílus gyakori preciozitását, a tárgyilagos nézőpontot megzavaró szatirikus megjegyzéseket. De legfőképpen azt kifogásolja, hogy tehetségtelen ember nem való regényhősnek, sorsának, kudarainak története önmagában nem tudja lekötni az olvasók érdeklődését. Legyen a hős – véli Borgal – érdekes, izgalmas egyéniség, mint Julien Sorel a *Vörös és feketében*, vagy ha nem az, akkor állítsa legalább hősét korszakos jelentőségű történelmi események középpontjába, mint a Dreyfus-ügy az *Egy lélek történetében* vagy az első világháború *A Thibault családban*.

Jacques Brenner monográfiája (Gallimard, Paris, 1961) néhány évvel Martin du Gard halála után jelent meg, valójában még inkább csak könyv méretűvé duzzasztott nekrológ. A *Boldogulniról* szólva Brenner beéri a cselekmény részletes elbeszélésével és azzal a megjegyzéssel, hogy jól megírt alkalmi munka. A figyelmet itt is a nagy regények és a *Vén Európa* köti le.

Franciaország határain túl a *Boldogulniról* írva az angol Robert Gibson monográfiája lényegében Clément Borgal értékelését teszi magáévá. Tapasztalatlan író elstetett műve – állapítja meg Gibson. Az átlagolvasót nem érdekelteti egy fény nélküli hős sorsa. Mint Borgal, ő is a mozgalmas történelmi háttérrel hiányolja a *Boldogulni* főszereplője, André Mazarellés mögül. Igaz, ekkoriban Camus *Közönye* már világsiker aratott, s nem lehetett figyelmen kívül hagyni, hogy Meursault, egy eseménytelen világ jelegetlen, hétköznapi figurája mégiscsak alkalmassá vált arra, hogy központi szereplője legyen egy immár klasszikussá vált regénynek. Gibson ezt az ellenpéldát Camus csodálatos írásművészetével magyarázza, ez kárpótolja az olvasót a hős szürkéségéért.

Denis Boak hongkongi professzor monográfiájában (Clarendon Press, Oxford, 1963) már észreveszi, hogy Borgal tétele: a *raté* nem alkalmas regényhősnek, alapos szimplifikáció. Az igazság az, mondja Boak, hogy André Mazarellés-ben Martin du Gard kétségtelenül emlékezetes, elevenen élő figurát teremtett, de hiányzik belőle az önmagán túlmutató mondanivaló „le sens de la vie en général” – (Roger Martin du Gard megfogalmazása a Nobel-díjat elfogadó ünnepi beszédében). André története, állapítja meg Boak, magánügy marad.

Denis Boak azonban nem vonja kétségbe, hogy a *Boldogulni* ma is érdekes, élvezetes olvasmány. „A *Boldogulni*, ha nem is nagy, de érdekes regény”⁷ – összegzi véleményét.

Meglepő, hogy az említett kritikusoknak nem tűnt fel, hogy Camus nagy R. M. G.-esszéjében, a Pléiade kiadás bevezetőjében mennyivel pozitívabban értékeli a regényt. A tanulmány első mondata a *Boldogulni*t idézi, a Mazarellés szülők bemutatását és leírását a regény elején. Ezzel bizonyítja Camus, hogy Martin du Gard „már első regényében is mélységéles portrékat tudott festeni; birtokában volt egy olyan tudásnak, amely napjainkra feledésbe merült.”⁸ Camus nem tartja elhibázottnak, kezdetlegesnek Martin du Gard jellemábrázoló metódusát. A későbbi kritikusokkal ellentétben telitalálatnak, a modern kegyetlenség remek példájának érzi a regény befejezését. André

⁷ DENIS BOAK: *Roger Martin du Gard*. Oxford, Clarendon Press, 1963, 19.

⁸ ALBERT CAMUS: *Roger Martin du Gard*. Bevezető a Pléiade kiadásához, IX.

nemrég temette el feleségét, amikor hazatérve megpillantja a felesége szobájának ablakából kihajoló csinos fiatal szobalányt, akit már korábban is megkívánt. A regénynek ez az utolsó mondata – jegyzi meg Camus – sejtetni engedi, hogy André a gyászban sem lesz kitartó, hamarosan megtalálja módját ön maga megvigasztalásának. „A kőszilárdságú életmű főépítménye *A Thibault család*, a tartóoszlopok pedig a *Boldogulni*, az *Egy lélek története*, a *Vén Európa*, az *Afrikai vallomás* és a színművek”⁹ – állítja fel az értékrendet Camus. Ő az első és sokáig az egyetlen, aki így felértékeli a *Boldogulnit*.

Meg kell vallanom, kis monográfiámban (Gondolat, 1960) magam is elfogadtam Martin du Gard értékelését saját művéről. Hasonlóképpen az 1960-ban benyújtott kandidátusi disszertációmban is „rossz, ifjúkori regény”-nek neveztem a *Boldogulnit*, amely csak mint az egész életmű nyitánya tarthat számot figyelemre. Mint Borgal, Gibson és Boak, én is azt kifogásoltam elsősorban, hogy a regény megreked a magánügy síkján.

Tovább követve a *Boldogulni* hazai kritikai visszhangját: szép Roger Martin du Gard-esszéjében Réz Pál a már idézett kifogásokat, fenntartásokat ismétli meg. Ő is elmondja, hogy a társadalmi háttér rajza elnagyolt, hogy a középszerű, jellegtelen főhős jellemzése nem elég hiteles és nem is alkalmas az olvasó figyelmének a lekötésére. Camus-re hivatkozva ő is bírálja a stílusok keveredését. „Nem csoda – állapítja meg –, hogy a *Devenir*, bár a kritika udvariasan elismerte érdemeit, különösebb feltűnést nem keltett. Jelentőségét csak az életmű visszavetülő fényeiben látjuk.”¹⁰

Hasonlóképpen vélekedik Szávai János is, aki tavaly megjelent kis könyvében „nagyon közepes regény”-nek nevezi a *Boldogulnit*. „Ez a regény – írja – legfeljebb az életművön belül szolgál tanulságokkal; egymagában véve beleszürkül a kor átlagába.”¹¹

Jellemzőnek érezzük, hogy a Réz Ádám kitűnő fordításában, 11 000 példányban kiadott és elfogyott regény (Európa, 1965) magyarországi megjelenéséről a lapok és a folyóiratok recenziós rovatai nem tartották érdemesnek megemlékezni.

A szinte egyöntetűen elmarasztaló visszhangból élesen kiválik Mészáros Vilma, a regény magyar kiadásához kapcsolódó *Utószava*, amelyben a fájdalmasan korán elhunyt, nagy műveltségű irodalomtörténész a *Boldogulnit* a klasszikus művek polcára teszi, egy sorban említi az *Érzelmek iskolájával*, a *Klím Szamginnal*, a *Tonio Krögerrel*. André Mazarellés-ben pedig a francia nyárspolgár, a francia Oblomov típusát látja.

Mészáros Vilma felfedező lelkesedésében és talán az utószó műfaji követelményeinek is engedve csak a regény értékeiről szól, és így talán némileg akarata ellenére is (az okos, szép tanulmány befejező, méltató passzusaiiban az értő fül meghallja a ki nem mondott, meg nem fogalmazott fenntartásokat) túlságosan magas piedesztálra emelte a *Boldogulnit*.

Az utószó hatására azonban újraolvastam a regényt és valóban meglepett, mennyire izgalmas és aktuális maradt ez a kis mű, hogy nincs szüksége a későbbi nagy művek támogatására, önmagában is megáll a maga lábán. Az olvasót nem az irodalomtörténész kutató szenvedélye, nem a nagy író nevének védjegye készíteti arra, hogy az utolsó oldalig ne tegye le a könyvet, hanem mindazok az érények, amelyek a valóban értékes könyvek maradandóságát biztosítják.

⁹I. m. XIII.

¹⁰RÉZ PAL: *Kulcsok és kérdőjelek*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1974, 148.

¹¹SZÁVAI JÁNOS: *Roger Martin du Gard világa*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1977, 32.

A századeleji „nagyon közepes regények”, a sűrű, sőt e korszak sokra tartott műveinek többsége mára olvashatatlaná vált, tartalmilag kiürült, nincs mondanivalója napjaink számára, igazságai tévedéseknek bizonyultak, látásmódját, nyelvezetét meghaladta az idő. A *Boldogulni*ban viszont egyetlen gondolat, egyetlen mondat sem avult el. Az irodalom értékskáláján a nagy klasszikusok és a nagyon közepes, feledésre ítélt művek között még számos közbeeső fokozat van, például a ma is élő, jó regényeké. Ennyi babért a *Boldogulni* mindenképpen megérdemel. Kétségtelen, ha rangsorolnánk Roger Martin du Gard regényeit, színműveit, mi is *A Thibault család*ot helyeznénk a legmagasabb polcra. Egy sorral alább az *Egy lélek történetét*, a *Vén Európát* és az *Afrikai vallomást* – és némi habozással, mindenképpen e három mű után a *Boldogulnit* (amelyet ma is figyelmébe ajánlanék minden pályakezdő fiatalnak). A legalsó polcra kerülnének a színművek, amelyek időközben valóban irodalomtörténeti adalékká unalmasodtak.

Nincs mit csodálkoznunk azon, hogy a kritika többnyire a későbbi nagy művekhez mérte ezt a pályakezdő regényt. Nem is pusztán a „lett jobb” alapján. Hiszen jogos is, hogy minden művészt legjobb, legrangosabb teljesítménye alapján értékeljünk. De az egész életmű ismeretében azonnal világossá vált, hogy a *Boldogulnit* szoros szálak fűzik a későbbi nagy regényekhez. A Martin du Gard-i életmű szoros gondolati egységbe fogható, s ezen belül a *Boldogulni* valóban az expozíció funkcióját látja el. Ez magyarázza, hogy a kritika a *Boldogulni*nak ezt az expozíció jellegét hangsúlyozza, elemzi, s ebben az összefüggésben szinte önkéntelenül, szinte automatikusan adódott, hogy a kritika az *Egy lélek történetéhez* és *A Thibault család*hoz mérte a *Boldogulnit*. Csak azt vette észre, hogy az első regény a későbbi nagy fejlődésregények első vázlata, hogy ez is az életpálya egész ívét kívánja átfogni az ifjúság lobogó indulásától a beérkezésig, az öregkor megkeseredett csődjéig.

André Rousseaux meghatározása szerint: Martin du Gard az életkudarcok regényírója.

Kudarc és kudarc között azonban különbség van. Az első nekibuzdulásra a *Boldogulni*ban még csak egy dilettáns kudarcát sikerült megírni.

Ez érthető is, hiszen ebben az időben Martin du Gard-t éppen az a kérdés foglalkoztatja, vajon nem dilettáns-e ő maga is. Jómódú polgári családból származva megengedheti-e magának azt a luxust, hogy minden idejét az írásnak szentelje? De az eddigi próbálkozások kudarca után nem tudhatja, van-e tehetsége, elegendő kitartása, akaratereje az íráshoz. Önvizsgálatot kellett tartania, vajon az írásvágy nem pusztán egy széplélek naiv ábrándja, amelyet követve tönkreteszti önmaga és a hozzá közel állók életét.

Martin du Gard pálya-, hivatásválasztásának ez a gondja, amely a *Boldogulni* központi kérdése, látszólag magánügy, nem érinti a társadalom megoldatlan konfliktusait, ezekről nem is esik szó a regényben. Valójában mégis elég általános jellegű probléma, hiszen minden életbe lépő nemzedék újra meg újra szembetalálja magát ezzel a döntéskényszerrel. Az író válasza pontos és minden időkre, minden nemzedékre érvényes. Az első követelmény – mondja Martin du Gard – az önismeret, képességeink, készségeink tárgyilagos felmérése. Ha tudjuk, mire vagyunk képesek, mihez van tehetségünk, akkor tudomásul kell vennünk, hogy minden pálya, minden hivatás egész embert kíván, erőink teljes koncentrációját, szorgalmat és kitartást. Legalábbis ezek a boldogulás szubjektív feltételei. A *Boldogulni*ban egyedül André Mazarebes, a középpontba állított főszereplő

életútja jut csődbe. A barátok, akik helyesen mérik fel erőiket, mind révbe érnek. Bernard író lesz, Raoul Jemnequin, a kis Jem és társa, a zeneszerző, Coczani a líra és zene határmezsgyéin érvényesülnek, ahol kibonthatják túlfinomult, precíz művészetüket. (Más kérdés, hogy a csont, hús, zsigerek valóságához ragaszkodó realista Martin du Gard szemében ők kasztrált művészetet űznek.) A szerepjátszó Halliez-re diplomáciai karrier vár, Cayrouse az École Normale Supérieureben, a kiválóak kollégiumában tudóssá képezi magát. Marc Fink földbirtokos-gazdálkodói tehetséget fedez fel magában.

Hogy a boldogulásnak az egyén akaratától független tárgyi akadályai is vannak: az ember biológiai esendősége (betegség, öregség, halál), e polgári társadalom igazságtalan, emberellenes rendje – e szélesebb összefüggések felismerésére, a lét tragikumának ábrázolására majd csak a következő nagy művekben kerül sor. Jean Barois-t, a sikeres közéleti férfit, az ember felszabadításába vetett „aufklärista” reményeinek kudarcra meg az öregség és betegség töri meg. Antoine halálos ágyán ismeri fel, hogy hiába gyógyít meg egyes embereket, ha a beteg társadalom öldöklő háborúiban milliókat pusztít el, többek között őt magát is.

A boldogulás, az alkotás szubjektív feltételeit elemző időtálló, okos tanulságai, igaz, önmagukban még nem biztosítják a *Boldogulni* mai olvashatóságát. Ezt végül is a regény szinte hibátlan formai kidolgozottságának köszönheti. Ha a művet az író szándékaihoz mérjük, a felrótt tartalmi és formai kifogások többségét vissza lehet utasítani.

Camus-tól Denis Boakig a kritika szemére veti Martin du Gard-nak, hogy első regényében még nem tudta megvalósítani azt a tükörstílust, amelyet *A Thibault családban*, a *Vén Európában* oly tökélyre vitt; hogy még nem tudott megszabadulni közvetlen példaképeinek, elsősorban Jean de Tinan regényeinek stilisztikai modorosságaitól. Camus is idézi a regény egyik jellegzetesen keresett hasonlatát. „Az ég tejszínű folyója ezüstös kavicsokat görget”.^{1 2}

Meg kell vallanunk, nekünk tetszik ez a barokk kép. Annál is inkább, mert nem emelkedik ki hivalkodóan a többi egyszerű mondat közül, szépen belesimul a dísztelen szövegbe. Az ilyen túlcicomázott képek, hasonlatok egyébként is eléggé ritkán fordulnak elő a regényben. Az egyéb kisebb modorosságok sem tűnnek fel, mint például egy-egy mondat kiugratása önálló bekezdésbe. Vagy az elbeszélés alapidejévé tett jelen idő némileg eltúlzott használata. Ezek a stilisztikai, formai játékok oly szerények, hogy nem is vesszük észre őket, ha a kritika nem hívja fel rá a figyelmünket. A *Boldogulni* stílusa végül is nagy egészében dísztelenül tárgyilagos marad. Leghamarabb a stílus modorosságai avulnak el. És mivel Martin du Gard el tudta kerülni a *Boldogulni*ban ezeket a szembezőkő, zavaró modorosságokat, nem érzékeljük a regény korát.

Hibátlan a regény szerkezete is. Nincs igaza Gibsonnak, amikor azt kifogásolja, hogy a „nyolcak”, André barátai, a regény második, főleg harmadik részében végképp eltűnnek a főhős mellől. Fokozatos eltűnésük a fejlődésregény logikájából következik. André pályamódosulásai, változó tervei, életcéljai szükségszerűen új környezetbe, új emberek közé sodorják őt. Ezek a változások André jellembeli gyengeségeinek, dilettantizmusának lelepleződéssel párhuzamosan emberi kapcsolatainak degradálódását is jelzik.

Az első rész, amely az *Akarni!* címet viseli, a fiatalok diadalmas indulását exponálja, a nyolcak csoportjának megalakulásától a csúcspontig, Jem és Coczani első sikeres

^{1 2} ROGER MARTIN DU GARD: *Boldogulni*, 31.

fellépéséig. André itt a beszűkülő szellemű polgári otthon ellen lázadva kialakítja maga körül a nyolcak baráti társaságát, igényes értelmiségiek körét, maga is írói babérokra pályázik. Az ambíciók nagyvonalúak, magasröptűek, André a valóságos élettől elidegenedett irodalom megváltását tervezi a realizmus nevében.

A regény legerjedelmesebb része az *Alkotni!* fejezet, a célok, remények próbája. A barátok, akik helyesen mérték fel képességeiket, s van erejük reális célkitűzéseik megvalósításához, szépen kikötőbe érnek. Mazarellés emberi elégtelensége, dilettantizmusa viszont fokozatosan lelepleződik. André ekkor találkozik a nagy szerelemmel, Kitty Varinnal, a titokzatos múltú orosz nővel. (Változat Astiné Aravian asszonyra, aki a *Kitépelt sarjakból*, Barrès regényéből lép át némileg módosított alakban a *Boldogulni*-ba. Később gazdagabban megrajzolva, bonyolultabb emberi képletként a vörös hajú Rachel képében látjuk majd viszont *A Thibault családban*.) A kisszerű Andrének azonban nincs ereje, bátorsága vállalni érzelmeit, amelyek őt önmaga fölé emelhetnék. Kitty még egyenrangú szellemi partner, aki beleillene a nyolcak körébe. De Kittyt vállalva a maga lábára kellene állnia. Nincs igaza Gibsonnak, amikor a Kitty-szerelem epizódját a regény egészével össze nem függő novellisztikus betétnek tekinti. Kitty mellett André számára még lehetőség nyílna a kiszabadulásra a szűk polgári világból. Valentine, a következő szerelem már üres kis polgárlány, de legalább még szép jelenség. Ez a vonzalom azonban már lépés lefelé a lépcsőn. E szerelemmel egy időben André kiszakad a nyolcak köréből, a kör időközben fel is bomlott, és André szellemi igényeiből engedve az intellektualitástól nem érintett, bosztonozó, estélyekre járó polgárfiatalok közt érzi jól magát.

A harmadik rész, az *Élni...* a legrövidebb, André életkudarcát tartalmazza. Szakítását nagyratörő írói ambícióival és kudarcát a gazdálkodásban, amely, mint minden mesterség, ugyancsak nem tűri a dilettanizmust. Ahogy André leszállítja életigényeit, emberi kapcsolatai is egyre színvonalatlanabbá válnak. A feleségül választott Denise csúnya is meg buta is, de gazdag, és kritikátlanul szereti férjét. Boaknak nincs igaza, amikor úgy véli, hogy „Fink megtérése a falusi élethez rendkívül valószínűtlen, és az ő példáját utánzó Andréé nem kevésbé az.”¹³ Fink epizódszereplő, s ezért Fink „megtérést” nem kell különösebben indokolni. Elhithetjük az írónak, hogy Fink műgyűjtő szenvedélye tévedés volt (nem is tud mit kezdeni múzeummal változtatott, első konzulátus korabeli dolgozószobájával), hogy igazi lényének a gazdálkodói élet felel meg. Vagy Fink ezúttal is csak áztatja magát? Ennek a regény mondanivalója szempontjából nincs jelentősége, az író nyitva hagyja ezt a kérdést. André pályamódosítását Martin du Gard már részletesebben indokolja. Szükségszerű, hogy André írói ambíciói nem dédelgethők örökké, a polgári lét megköveteli az örökifjúságból való kilépést, valamiféle kenyérkereső foglalkozás felmutatását. A gazdag Denise-zel való házasság viszont megteremti a kiutat: a tétlen dilettáns élet folytatását. Ha Denise bankokat és gyárakat is örökölné a regényben, akkor André a bankárság vagy a gyárvezetés iránt kezdene el lelkesedni. A falusi birtok csapdájára az írónak azért volt szüksége, hogy André-t Párizsból vidékre hozza, így jelezze André fokozódó alászállását. Most már a vidéki gazdálkodók evésre, ivásra, vadászatra, kártyázásra korlátozódó életében leli örömét.

Boakkal szemben – aki, mint említettük, a regény befejezését elsietettnek ítéli – Mészáros Vilmának adnánk igazat, aki szerint a *Boldogulni* befejezése (Denise halála)

¹³ DENIS BOAK: *Roger Martin du Gard*, 16.

a regény legsikerültebb része. A feleség halálát valóban nem pusztán a történet lekerekítő befejezése követeli. Az asszony halála ugyan véletlen következménye. De az élet tele van véletlenekkel, s a véletlen írói felhasználása nem is kifogásolható, ha művészileg indokolt. Itt Denise halála André női kapcsolatainak további degradációját jelzi. Most már Marie, a kis cselédlány következik, akinek testi vigaszát már csak pénzen lehet megvenni. Felesége halálával André az utolsó társat is elveszti, teljesen magára marad. Így teljes az emberi csőd. Említettük már, hogy Camus a modern irodalom remeklésének tartotta a *Boldogulni* zárómondatát.

Gide-del folytatott vitájából tudjuk, hogy Martin du Gard mennyire fontosnak tartotta a regények kidolgozott befejezését. A befejezés már itt az első regényben sem lehet hibátlanabb.

Valéry híres mondása óta („Nem tudom leírni, hogy a márkiz beszállt a kocsijába”) a cselekmény „gyanússá” válik. Úgy tűnik, a cselekményesség a best-sellerek, a Lese-romanok jellemzője. Proust regényfolyamában a cselekmény ezer apró epizódra tördelődik, szinte elmondhatatlanná válik, nincs is igazi jelentősége. Csak a regény nagy alakjaira emlékszünk, a nagymamára, Charlus báróra, Swanra. Tulajdonképpen nem is történik velük semmi, élnek a maguk életét, ki megöregszik, ki meghal. Joyce *Ulysses*-ében a regény cselekménye, Mr. Bloom dublini kóborlásainak egy napja, álcselekmény, a nem-történet csak a szimbolika síkján kap értelmet. Gide *Pénzhamisítók*-jában a látszólag mozgalmas cselekmény valójában a cselekményes regények paródiája.

A cselekménynek ez a megvetése nyilvánvalóan nem írható pusztán Valéry számlájára. A *Monsieur Teste* írója csak egy nagyon is valóságos korérzést fejezett ki, amely szerint az elidegenedett világban a cselekvés is elidegenedett az embertől, s ennek megfelelően értelmetlenné, céltalanná vált. Korunkban a célok álcéloknak bizonyulnak, az erőfeszítések pedig nem vezetnek sehová. A cselekvés lehetőségében, értelmében bízni – e korérzés számára – olcsó optimizmust jelent, a fennálló polgári társadalmi rend értelmességének, harmóniájának az elismerését, a felszín elfogadását, ahogy azt a best-seller irodalom teszi, amelynek megnyugtató világában az igazság és erkölcs mindig diadalmaskodik. Ha pedig igazi, értelmes cselekvés nem lehetséges, akkor szükségszerű, hogy a modern irodalom is ezt tükrözze.

Túlságosan messze térnénk tárgyunktól, ha belemerülnénk a cselekmény problematikájának elemzésébe, ha például kitérnénk a cselekmény szerepére a szocialista regényben. Ezt a kérdést most csak Roger Martin du Gard szemszögéből, az ő műveihez kapcsolódóan vizsgálhatjuk.

Roger Martin du Gard viszont, mint a XIX. századi realisták örököse, meg akarta őrizni a cselekményt, amelyet joggal tartott az epika lényegének. De, tudjuk, ő se igen hitt az értelmes, célravezető cselekvés lehetőségében. Végül is későbbi, nagy realista regényeiben ugyancsak az értelmes cselekvés lehetetlenségét fogja tanúsítani. A cselekmény megmentése érdekében azonban olyan hősokeket választ, mint Jean Barois, a Thibault testvérek, akik megpróbálnak cselekedni, sőt nemes törekvéseiket, céljaikat időlegesen még valóra is tudják váltani, csak legvégül derül ki, hogy minden erőfeszítésük hiábavaló volt. A *Boldogulni* a cselekvés, az alkotás szubjektív feltételeit vizsgálja, szubjektíve pedig nincs akadály a cselekvésnek. Ugyanakkor Martin du Gard regénye számára olyan központi hőst választ, aki nem tud ezeknek a feltételeknek eleget tenni, tehát végül, igaz saját hibájából, minden cselekvése kudarcba fullad. A modern irodalom hőseihez

hasonlóan ő sem tud cselekedni. Azonban a kudarcba fulladó cselekvés is cselekvés, és ennek megfelelően R. M. G. a *Boldogulni*-ben meg tudja őrizni a XIX. századi regények cselekményességét, olvasmányosságát. Igaz, ez a cselekményesség nem Balzac vagy Stendhal, hanem Flaubert regényeinek, elsősorban az *Érzelmeik iskolájának* cselekményességét idézi. André Mazarellés sok tekintetben emlékeztet a regény hősére, Frédéric Moreau-ra. Míg Balzacnál és Stendhalnál még egyetlen nagy cél elérésére fordított erőfeszítések alkotják a regények egységes cselekményét, addig Flaubert-nél már csak célok vannak, s ezek is álcélok, talmi célok, amelyekért nem volt érdemes egy élet energiáit elpazarolni.

A *Boldogulni* hősei előtt is különféle célok tündérképe lebeg. Ennek megfelelően a cselekmény is sokszálú, s ezeket a szájakat csak a boldogulás közös vágya fogja össze. A cselekmény főszála, mint az *Érzelmeik iskolájában*, itt is egyetlen alak, André Mazarellés kudarcról kudarcra vezető útját követi. Moreau barátjának, Deslauriers-nak a *Boldogulni*-ben Grosdidier felel meg. Mint Flaubert, Martin du Gard is a két barát alakját önmagából alkotta meg, mindkettő az írói én egy-egy elképzelhető alternatívája. A két regény közti párhuzamok még szembeszökőbbek, ha figyelembe vesszük az *Érzelmeik iskolájának* első változatát is. A hasonlóságok, különbségek elemzése egy önálló tanulmány tárgyát képezhetné. Itt azonban elegendő számunkra, ha arra a lényeges különbségre utalunk, hogy Martin du Gard a *Boldogulni*-ben még nem vonja kétségbe a kitűzött célok jogosságát, értelmét. André Mazarellés életkudarcáért csak önmagát okolhatja, az író nyitva hagyja azt a kérdést, vajon érvényesülő hősei valóban boldogulnak-e. Hogy mi lesz akkor, ha majd Grosdidier megírja regényeit, ha Halliez diplomáciai pályája csúcására ér, ha Cayrouse tudói munkája jutalmául a Francia Akadémia tagja lesz. Az érvényesülés ára, értelme, eredménye nem tárgya az érvényesülés, alkotás szubjektív feltételeit elemző pedagógiai regénynek. Ennek megfelelően Martin du Gard még nem vonja kétségbe a választott célok jogosságát, még úgy tűnhet, a fiatalok erőfeszítéseinek lehet értelme.

Az André Mazarellés életfonalát bonyolító, legmondosabban kidolgozott, „legvastagabb” főszálát a mellékszereplők pályáját követő vékonyabb szájak fonják körül. Ezek kimunkáltsága, „vastagsága” arányos annak a szerepnek a fontosságával, amit az egyes alakok, epizódfigurák a regényben betöltenek. Nincs is igaza Gibsonnak, amikor szemére veti Martin du Gard-nak, hogy regénye alakjait nem dolgozta ki egyforma részletességgel. A jellemzés alapossága, mélysége minden valamirevaló regényben megfelel a benne szereplő alakok hierarchiájának.

Kétségtelen, hogy Martin du Gard ebben az első regényében még a jellemzés legegyszerűbb, legkézenfekvőbb módját választja. Mint a drámában a szerzői utasítások, az első alkalommal színre lépő szereplőket ő is azonnal leírja, bemutatja, külső-belső jellemzésüket adja. De nem érthetünk egyet Clément Borgallal, aki szerint ezek a leírások hosszadalmasak, unalmasak és nem is elég szuggesztívek ahhoz, hogy a következő „felépésük” alkalmával megismerjük az egyes alakokat. Ekkoriban – véli Borgal – Martin du Gard még nem tanulta meg, hogy regényének szereplőit folyamatosan, cselekvés közben jellemezze. Emiatt arra kényszerülünk, hogy minduntalan visszalapozzunk az első bemutatáshoz. Szávi viszont a konkrét leírások erőteljességét, életességét dicséri, felhívja a figyelmünket arra, hogy már ebben az első regényben is észlelhetjük az írónak azt a fogását, hogy a külsőleg nem látható lelkiállapotok rajzát kis fizikai cselekvések leírásával egészíti ki, teszi láthatóvá. Ezek a kis fizikai cselekvések kontraszthatásukkal néha a

leleplezést szolgálják, minden kommentárnál élesebben árulkodnak a lelkiállapot igazi természetéről.

Szávai is idézi André finom iróniával ábrázolt szakítási jelenetét Kittyvel. A fiú feldúlt lelkiállapotban dagályos érzelmektől csöpögő búcsúlevelét írja, de közben nem tud lemondani arról, hogy el ne fogyassza reggelijét, legalább a csokoládéját meg ne igya. Ahogy szerelmük leghevültebb pillanataira visszaemlékszik, abba is betódul a külső világ zaja, az ablakuk előtt elhaladó autók robaja. Ezek az apró mozzanatok szembetűnő gúnnyal jelzik a fiatalember szenvedélyes érzelmeinek korlátait.

Szávai viszont az író általánosító fejtegetéseit ítéli el, „ilyenkor – írja – csak lapos közhelyekre telik tőle”, és állítása alátámasztására a következő mondatot idézi a regényből: „Párizsban úgy tetszik, mintha minden írónak volna tehetsége: igazából soha nincs annyi idejük, hogy szert tegyenek rá: csak valamiféle ügyességet szereztek, amit kölcsönadnak egymásnak, s a közös tulajdonban felmorzsolódik az egyéni érték.”¹⁴

Szávai nem veszi észre, hogy Martin du Gard már itt is ügyel arra, hogy íróként megőrizze flaubert-i tárgyilagosságát, kívülállását, már itt is gondosan tartózkodik minden közvetlen kommentálástól, s szerepét a megfigyelő szem funkciójára korlátozza. Az idézett mondat nem az író, hanem csak Bernard gondolatait tolmácsolja. Igaz, Bernard-ban önmagát ábrázolja Martin du Gard – de nem minden távolságtartás nélkül. Idéztük már, mennyi finom iróniával festi le önmagát a Bernard-ról festett arcképben. Az előbb idézett mondat önmagában véve valóban ostobaság, s Martin du Gard nem is gondolhatta komolyan, hogy Párizsban nem élnek jelentős, komoly írók. Ezt csak Bernard gondolja, aki így ideologizálja meg vidéki visszavonultságát. A párizsiak lenézése egyfajta önbiztatás is a még semmit sem produkált, leendő író számára. Ironikus jelzése ez Bernard túltengő írói öntudatának. Önirónia is természetesen, hiszen Martin du Gard ekkor még Bernard helyzetében van. Ő is csak vidéki visszavonultságban tud alkotni, és írói tehetségét még neki is bizonyítania kell.

Már idéztük Camus-t, aki éppen a *Boldogulni*ből vett példákkal tanúsította Martin du Gard háromdimenziós alakokat teremtő, nagyszerű jellemábrázoló készségét.

Mint már említettük, a *Boldogulni* elemző bírálatok egyik legtöbbet vitatott kérdése az volt, vajon szabad-e egy olyan középszerű, tehetségtelen figurát, mint André Mazarelles egy regény főszereplőjéül választani.

Nézetünk szerint Boak jól látja, hogy a középszerűség, a tehetségtelenség önmagában nem kritériuma a hősválasztásnak. A kérdés lényege: milyen általánosabb érvényű mondanivaló kifejezésére alkalmas e tehetségtelen hős. Camus Meursault-ját éppen jelentéktelensége predestinálja arra, hogy a vállára vegye az egzisztencialista filozófia súlyos tételeit. A tehetetlen, akaratgyenge Oblomov viszont a régi orosz élet egy nagy negatív kortendenciáját személyesíti meg, máig bíró érvénnyel testesít meg egy jellegzetes emberi magatartást. (Ez utóbbi értelemben mondhatjuk, hogy Mazarelles-nek oblomovi vonásai vannak.)

André Mazarelles alakjában azonban semmiféle fontos koreszme nem objektiválódik. Neve nem használható sem többszámban, sem fogalomként, mint Oblomové. Mazarelles ugyan dilettáns, de nem tekinthető a dilettantizmus képviselőjének, nagy

¹⁴SZÁVAI JÁNOS: *Roger Martin du Gard világa* 31. o., és ROGER MARTIN DU GARD: *Boldogulni*, 110.

típusának. Martin du Gard-t ugyanis a dilettantizmus problémája nem önmagában érdekelte. Nem is törekedett arra, hogy minden vonatkozásban, kimerítően megrajzolja a dilettáns portréját. Egyedül csak az izgatta, hogy André alakjának a megmintázásával leszámoljon az önmagában élő dilettánszal. Hősének regénybeli mozgását, cselekvéseit, gondolkodását tehát nem a dilettantizmus általános természetrajza határozza meg, hanem pusztán a regényalak teremtőjének ördögűző szükségletei. Így Mazarelles ugyan egyénien jellemzett, élesen megrajzolt figurává kerekedik, de hiányzik belőle az a sokoldalú általánosság, ami az Oblomovhoz hasonló nagy típusok sajátja. Nem az elfelejthetetlen, örök dilettáns, hanem csak egy a dilettánsok közül. Andréban vagy a regény többi szereplőjében Martin du Gard még nem tudott olyan örök érvényű típust teremteni, mint az *Egy lélek történetében* Jean Barois és Marc-Elie Luce vagy *A Thibault családban* a két fiú, Antoine és Jacques.

A világirodalomnak azonban számos olyan alkotása van, amely remekmű, annak ellenére, hogy szereplői nem mitológiai hősökhoz hasonló, önálló léttel bíró nagy típusok, hanem csak sokoldalúan, elevenen, megrajzolt figurák.

Mint a legtöbb bíráló, Szávai János sem érzi kielégítőnek az egyes életpályák változásának motiválását. „André tehetetlenségének és bukásának a *motivációja* . . . szinte teljességgel hiányzik . . . a könyv legfőbb gyengéje — állapítja meg Szávai —, hogy a milió tulajdonképpen nem akadályozza André célja elérésében; . . . Bernard és André lényegében azonos feltételekkel indul; polgári környezetük, bár némileg letérnek a bevált utakról, alapjában nem ellenzi választásukat, s a századforduló nyugodt légköre kedvező feltételeket biztosít a kezdő íróknak. Miért sikerül Bernard-nak? S miért nem Andrénak? A *Boldogulni* erre nem ad választ. S többek között ezért sem lehetett belőle jelentékeny regény.”¹⁵

Szávai úgy látszik, figyelmen kívül hagyta, hogy az ember sorsát, útját nem egyedül a milió határozza meg, hanem ebben az öröklött, genetikai tényezőknek is jelentős szerepük van. Hogy lehetne különben megmagyarázni, hogy hasonló körülmények között nevelkedett, hasonló elvek szerint nevelt testvérek oly mértékben különbözzenek egymástól? Adott esetben Bernard-ban megvannak, míg Andréból hiányoznak azok a készségek, amelyek az íráshoz, az alkotáshoz szükségesek. Ez nem kíván több motiválást.

Martin du Gard-ban élt ugyan a szándék, hogy André ne csak a dilettantizmus megtestesítője legyen, hanem a „nyolcakkal” együtt egy koráramlat, a századeleji polgári értelmiségi fiatalság jelképe legyen. Ennek jelzésére került a regény elejére Jean de Tinan neve. Jellemző azonban, hogy a *Boldogulni*t elemző írások mind szükségesnek tartják elmondani, hogy ki is volt Tinan. Nevét, munkásságát napjainkban valóban már csak a kor szakértői ismerik. Egészen fiatalon halt meg, 1898-ban. A szimbolisták folyóiratában, a *Mercure de France*-ban adta közre írásait. Jelentősebb művei önéletrajzi jellegű regények, ilyen a *Boldogulni*ban említett *Penses-tu réussir?* (Sikerre vágyol?) is. Tinan némileg emlékeztet a tizegynéhány évvel később született, hasonló üstökös pályát befutott Raymond Radiguet-ra (1903–1923). Radiguet regénye, *A test ördöge* azonban ma is eleven írás, míg Tinan, a századeleji ifjúság bálványa napjainkra olvashatatlaná vált. René

¹⁵ I. m. 31.

Lalou szerint, aki *Mai francia irodalom* című könyvében már csak egy lábjegyzetet szánt neki, a *Penses-tu réussir?* szimbolista klisék elviselhetetlen egyvelege.¹⁶

Martin du Gard regényében elmagyarázza, hogy fiatal hősei (akikben az író a maga nemzedékét kívánja megjeleníteni) miért olvassák oly elragadtatással Tinant és éppen a *Penses-tu réussir?*-t, a *Sikerre vágyol?*-t. „Mindig meghatotta őket a szerző kivételes érzékenysége, amelyet finom tapintatból ironiával óhajtott leplezni. Az idősebb fivér, az érzékeny kamasz, aki szomorú s „egy kissé szajha” életében mindvégig a szerelmet kereste – *Sikerre vágyol?* –, hogy aztán meghaljon, mielőtt rátalált volna, feltámasztott árnyék-ként lebegett közöttük.”¹⁷

Bár e sorokban Martin du Gard rokonszenvenvel, együttérzéssel szól Tinanról, könyvét is neki ajánlja, Denis Boak mégis joggal állapítja meg, hogy a *Boldogulni* valójában a Tinan képviselte életeszmény kritikája. André a *Penses-tu réussir?* hőse, Raoul de Vallonges, a gazdag fiatal párizsi dendi módjára szeretne élni. André kudarca egyben a tinani életszemlélet, életvitel kudarca is.

A baj csak az, hogy nem véletlenül hullt ki Tinan neve a francia irodalomtörténetekből. Azon túlmenően, hogy művei már olvashatatlaná váltak, személye, életsorsa sem jelképez semmit. Az az embertípus, amelyet életével képvisel, amelyet műveiben ki akart fejteni, végül is nem vált egy nemzedék jellegzetes képviselőjévé.

(Ezúttal a nemzedék fogalmán nem pusztán hasonló korú emberek csoportját értjük. Az ilyen csoportosulások értelmezésünkben akkor válnak nemzedékké, ha rokon törekvések fűtik őket, s ezek érvényesítése közben valamiféle fontos szerepet is tudnak játszani nemzetük történetében.) A *Boldogulni* Tinanért lelkesedő fiataljai még kevésbé alkottak nemzedéket. Csoportjukat nem fűtötte semmiféle közös eszme, közös cél, még annyi társadalmi törekvést sem képviselnek, mint Barrès vidékről jött fiatal karrieristái, akik elszakadva az otthon humuszos termőtalajától, mint „kitépett sarjak” rothadnak el, pusztulnak el Párizsban.

Az igazság persze az, hogy Barrès a maga idején híres regényét is belepte mára a por. Ma olvasva, bosszantják az embert az első generációs vidéki értelmiség akklimatizációs nehézségeiről, a tiszta vidékről s a bűnös, züllött Párizsról mondott féligazságok. Barrès stílusát, amelyet még ellenfelei is csodáltak – többek között Gide is, Martin du Gard is –, a mai olvasó már áporodottan modorosnak érzi.

Barrès a *Boldogulni*ban is szóba kerül. André-t lenyűgözi ez a regény, s az olvasmányélmény hatására újabb tervet sző. Elhatározza, hogy megírja – Barrès a vidék fiairól szóló regényének példájára – Párizs fiainak történetét. Bernard-t, a jövőző írókat is foglalkoztatja ez a terv. Ez a regény lesz a *Boldogulni*. De minthogy ez a regény az ellenpontozás szándékával készült, Martin du Gard éppen azt akarja ábrázolni benne, hogy André baráti köre, a „nyolcak” nem képvisel valós nemzedéki törekvéseket, nem több, mint a fiatalok igénye valamiféle szellemi, baráti társaságra, amely igazi tartóerő híján hamarosan fel is oszlik. A kortárs Jules Romain a fiataloknak ebből a közösség utáni vágyából teremti meg az „unanimizmus” elméletét. A kegyetlenül tárgyilagos Martin du Gard jól látja az ilyesfajta lelkes szándékok naivitását, komolytalanságát.

¹⁶ RENÉ LALOU: *Histoire de la Littérature contemporaine*. Paris, 1922, 688.

¹⁷ ROGER MARTIN DU GARD: *Boldogulni*, 63.

André írói tervei között szerepel, hogy új műfajt terem: „ez lesz a megújított történelmi regény. A kalandos história és a lélekrajz között még van egy kiadó hely; ő majd befurakodik idős Dumas és Bourget közé; történelmi személyeket és történelmi témát választ, mint az első; aprólékosan elemzi a tudat rezzenéseit, mint a második; vagyis lélektani regényt ír a történelem anyagából.”¹⁸

Ilyen a lélektani és a történelmi regény közti közötes „termék” lesz majd az *Egy lélek története* és *A Thibault család*. Igaz, a nagy példa itt már Tolsztoj. A nagy oroszzt André is olvasta, az ő hatására kezd el ábrándozni egy sokszereplős folyamregény tervéről. De a *Boldogulni* még csak annyiban közötes „termék”, hogy lélektani regénynek és történelmi regénynek is túlságosan vázlatos. Ilyen értelemben a kritika joggal állapította meg, hogy a *Boldogulni* a későbbi nagy fejlődésregények, folyamregények első vázlata.

A *Boldogulni* regénykoncepciója nem is teszi lehetővé az elmélyült korrrajzot. Szükségszerűen következik ez a regény választott alakjaiból. A cselekmény bonyolítása következetesen a központi alak, André személyéhez kötődik. Az áttekintett tér ugyan nem szorítkozik a főalak látószögére, de azért ezen nem is igen terjed túl. André pedig dilettáns, dilettáns az irodalomban, a politikában és az üzletben.

Az üzleti, a gazdasági kérdések igen távol állnak Martin du Gardtól, nem is tekintik őket az irodalom máltó tárgyának, a *Boldogulni*ban is éppen csak hogy szóba kerülnek a regény legrövidebb, utolsó harmadában. Itt is csak közlés formájában, amikor megtudjuk, hogy André gazdasági reformtervei kellő szakértelem és üzleti érzék hiányában csődbe jutnak. Hasonlóan szűk teret kap a politika is a regényben. A *Boldogulni*ban egyetlen rövid jelenetben esik szó politikáról, ez is azt hivatott demonstrálni, hogy a főszereplő André a politikában is dilettáns. A közügyek André barátait sem igen érdeklik. Apálykorszaka ez a francia történelemnek, a Dreyfus-pör viharain túl vagyunk. (Az *Egy lélek történetében* Martin du Gard majd megírja a baloldal nagy győzelmének lehangoló következményeit, az értelmiség kiábrándulását a politikából, fokozódó elfordulását a közélettől.) A prosperitás és a stabilitás korszaka ez a polgárság számára, amely úgy érzi, hogy joga van az élet gondtalan élvezéséhez. A későbbi, megpróbáltatott nemzedékek majd nosztalgikusan mint a régi szép békeidőkre emlékeznek vissza ezekre az évekre, a Belle Époque-ra, a szép korszakra. Csakhogy erről a korról maga Roger Martin du Gard is átfogóbb, mélyebb képet festett későbbi műveiben, Proustról és a többiekéről nem is beszélve.

Az 1900-as évek eleje az irodalomban is átmeneti korszak. A múlt század derekának, végének nagy irányzatait, a realizmust, naturalizmust, szimbolizmust már inkább epigonok képviselik, a század elején kibontakozó modern francia irodalom későbbi hírességei ekkor még ismeretlen kezdő írók, a *Boldogulni* fiataljai sem ismerik még nevüket. Martin du Gard első regényében sokat beszélnek irodalomról, de ebből nem bontakozik ki megbízható kép a kor irodalmáról. Még arról sem kapunk biztos képet, hogy kik voltak ez időszak divatos írói. Elsősorban André olvasmányairól hallunk, ezekre vonatkozó véleményéről. De minthogy André dilettáns, írókról, könyvekről alkotott nézetei is azok. Az említett írók, könyvcímek nem is azzal a céllal kerültek a *Boldogulni*ba, hogy felidézzék a kor irodalmát, hanem csak azért, hogy jelezzék André és Bernard írói terveit, hangulatait. A névsor végül is nem különösebben hosszú. Renan

¹⁸I. m. 105.

Gyermekkori és ifjúkori emlékeit Bernard idézi, hogy jellemezze a Levéltári Főiskola hallgatóinak mentalitását. Megtudjuk, hogy Montaigne Bernard kedvenc írója, André pedig, aki ugyan nehezen birkózik az esszék régies nyelvével, könyvet szeretne írni Montaigne és La Boétie barátságáról. Tinan, Barrès, Bourget és Dumas, Tolsztoj nevét már említettük. Szerepel még Francis Jammes, akinek verseskötetét André Fontainebleau-ban olvassa, mialatt Kitty Varinnak udvarol, majd a szakítás után, az *Almaide d'Étremont* mintájára szeretne „ódon ízű, naiv elbeszélést kanyarítani” szerelmi románcáról. Valentine iránt fellobbanó szerelme pedig Albert Samain precizó, szimbolikus lírájának utánzására ihleti André-t.

Az említett írók közül, tudjuk, Martin du Gard valójában csak Montaigne-t és Tolsztojt csodálta, a többiekkel rendszerint André írói terveinek, ítéleteinek dilettantizmusát bizonyítja. A dilettáns képletébe belefér, hogy valóban jó írókért lelkesedik – bár nem igazán érti őket, ahogy André is csak félig érti meg Montaigne-t.

Kétségtelen, az irodalomtörténész kutató kihámozhatja e regényből Martin du Gard realista ars poeticájának első megfogalmazását, szembenállását az élettől elszakadó, a képzelet világába menekülő, a forma játékaikat kedvelő irodalommal. De ma az *Őnéletrajzi és irodalmi emlékek*, a *Jegyzetek Gide-ről*, a már kötetekre rúgó levelezések, az ezek jegyzetapparátusában található naplórészletek erről az ars poeticáról, Martin du Gard irodalmi nézeteiről annyival többet árulnak el, méghozzá egész életpályájára vonatkozóan, hogy az ifjúkori regényből meríthető információk végül is túlhaladottá váltak.

André írói tervei azok a regényelképzelések, amelyek ez idő tájt Martin du Gard-t foglalkoztatták, s ezek egyikét-másikat később meg is valósította. Az *Egy lélek történetének* vázlata sejlik Andrének abban a tervében, hogy drámát vagy regényt ír arról a konfliktusról, amely egy családon belül kirobbanhat hívők és nem hívők között. Tolsztojt olvasva úgy érzi, „arra született, hogy hatalmas műveket alkosson . . . fittyet hányva a szokásos méreteknél”. Persze André számára a tolsztoji óriásregény példája valójában csak ürügy arra, hogy a felkészülés címén megint ne csináljon semmit.

A későbbi nagy regények főbb motívumai: a kapcsolatteremtés lehetetlensége, a nemzedékek konfliktusa, a szakadék apák és fiúk között, a meg nem értés falainak áttörhetetlensége a szerelmesek és a házastársak között, az ember alapvető magányossága, ezek, ha csak jelzésszerűen is, de már kimutathatók Martin du Gard első regényében is. Nem kétséges: az író egyetlen nagy mondanivaló kifejezése izgatta, ezt próbálta megfogalmazni mind nagyobb összefüggéseket kereső, egyre szélesedő távlatú regényeiben. Talán ezért is nem sikerült a befejezetlenül maradt utolsó nagyregény, a *Maumort ezredes emlékiratainak* végére jutni, mert a vállalt feladat egyre növekvő méretei mindinkább meghaladták az író idővel egyre fogyatkozó erőit.

Úgy hisszük azonban, az első és a későbbi regények közti összefüggések elemzésébe főlegesen elmélyedni, mert semmivel sem visznek közelebb az egyes művek megértéséhez. Martin du Gard mindig ügyelt arra, hogy írásai önmagukban is megálljanak, hogy megértésük ne igényeljen a művön kívüli kulcsokat, ismereteket. Semmivel sem tudunk meg többet az *Egy lélek történetéről* vagy *A Thibault családról*, ha tanúsítani tudjuk, hogy e regények egyes motívumai embrió formában már a *Boldogulni*-ban is fellelhetők, vagy fordítva, ha *A Thibault család* felől próbáljuk magyarázni, értékelni a *Boldogulni*-t. Ezért is próbáltuk bizonyítani, hogy Martin du Gard-nak ez az első műve sem igényel semmiféle

külső támasztékot, önmaga jogán is része az élő francia irodalom állandóan változó, alakuló óriás építményének.

Behatóan foglalkoztunk a regény kritikai utóéletével, talán a szokásosnál részletesebben. De azt akartuk bizonyítani, hogy néha még egy Nobel-díjas író regényének sem könnyű „boldogulni”. Megküzdeni a korízléssel, a kritika előítéleteivel. Változó korok változó perspektívájában szükségszerűen módosul többek között Martin du Gard oeuvre-jéről alkotott képünk is. Nem is merjük állítani, hogy a holnap nem módosíthatja tovább a *Boldogulni*ről kialakult ítéleteket.

Az Erdélyi Iskola magyar visszhangja

KESE KATALIN

Az Erdélyi Iskola a román kultúra fejlődésének egyik legfontosabb mérföldköve. Megalakulása és szellemi kisugárzása a XVIII. század második felében bontakozik ki.

Ahhoz, hogy világosan megértsük, tulajdonképpen miként is jött létre, szükséges e korszak társadalmáról képet alkotnunk.

Ebben az időben „az erdélyi román társadalom összetétele meglehetősen sokrétű. Nemesekből, jobbágyokból, zsellérekből, szabad parasztokból, iparos, kereskedő és értelmiségi elemekből áll. De e rétegek súlya és szerepe korántsem egyenértékű”.¹ Később, a termelőerők fejlődésének eredményeként, a paraszti tömegek mellett kialakul az iparosokat, kereskedőket, papokat és értelmiségieket felölelő polgári réteg. A román nemesek egy része pedig lassanként beleolvad az uralkodó osztályba.

E folyamattal egyidejűleg tűzi ki céljával a Habsburg-ház az erdélyi románság római katolikus vallásra való térítését, mellyel uralmát óhajtja megszilárdítani Erdélyben.

Az erdélyi románok bizakodva fogadják a hittérítést, reményeket fűznek hozzá. A polgárság társadalmi felemelkedésére, a parasztság pedig helyzetének javulására számít. Ilyen körülmények között a lakosság többsége áttér a katolikus hitre és 1700-ban létrejön a római pápa fennhatósága alatt álló görög katolikus egyház, amely alig különbözik a római katolikus vallástól.

„... Erdélyben az unionisztikus mozgalom hozta létre a románság politikai jellegű követeléseit, átvéve a dákromán kontinuitás gondolatát, s ezzel a románságnak mint politikai fogalomnak egyik kialakítója lett.”² A XVIII. század folyamán tehát az erdélyi román kérdés vallási sikről politikaira tolódott át.

Az egyesülés megnyitja a román fiatalság előtt a hazai és külföldi iskolák kapuit és egyben a nyugat-európai kultúrával való megismerkedés lehetőségét is. Ugyanakkor sor kerül az első román iskolák megalapítására is, amelyek fontos szerepet töltenek be a nép kulturális felemelésében. Balázsfalva a román művelődés központjává válik.

Inocențiu Clain püspök kezdeményezésére fiatal teológusokat küldenek a jezsuiták római DE PROPAGANDA FIDE intézetébe, valamint a bécsi Szent Borbála kollégiumba. Ezek között van Samuil Micu-Clain, Gheorghe Șincai és Petru Maior.

A fiatalok külföldi tanulmányaikról hazatérve a román kultúra lelkes terjesztőivé, valamint a nemzet tanítóivá válnak. A román triász tagjainak (így is nevezik őket) – bár mindhárman teológiai tanulmányokat végeztek, és felszentelt papként tanítottak egyházi iskolákban – „gondolkodásmódjára nem az egysíkú vallásos szemlélet, hanem a felvilágosodás eszméinek üdvös hatása jellemző”.³

Közös céljuknak vallották a néptömegek felemelését, a nemzeti öntudat ébresztését és az anyanyelv művelését. Átalluk kerül újra napirendre a román nép és a román nyelv latin eredetének kérdése, amivel az előző századok krónikásai is erőteljesen foglalkoztak. Állításuk bizonyítására a történelmet idézik, és a nyelvtudományt hívják segítségül.

¹ I. TÓTH ZOLTÁN: *Az erdélyi és magyarországi román nemzeti mozgalom (1790–1848)*. Budapest, 1959, 29.

² TÓTH ANDRÁS: *Az erdélyi román kérdés a XVIII. században*. Budapest, 1938, 14.

³ PÁLFFY ENDRE: *A román irodalom története*. Budapest, 1961, 117.

Micu-Clain a 60-as és 70-es évek során lerakja a román történetírás alapjait. A század végéig pedig megírja 4 kötetben a román nép történetét a kezdetektől saját koráig *Istoria și lucrurile și întâmplările românilor* (A románok viselt dolgai és történetük eseményei) címmel.

Történelmi művei arra utalnak, hogy Micu-Clain – erdélyi kortársához, Benkő Józsefhez hasonlóan – fáradhatatlan munkával gyűjtötte az adatokat. Fő célja a román nép latin eredetének bizonyítása volt. A humanista felfogás szerint a latinitás nemességet jelentett, és az akkori köztudatban enélkül nem létezett „politikai nemzet”.

Șincai a *Cronica românilor* (A románok krónikája) című művében foglalja össze a románság eredetével. „Művéből lépten-nyomon kitűnik, hogy lelkes, tüzes román, s szomorúan látja népe pusztulását, melyet az egymás iránt való szeretet hiányának („nedragoste între sine”) s a belső gyűlölködésnek („pizma din lăuntru”) s a szomszédos keresztények, főleg a lengyelek, aztán a pogányok pusztításainak tulajdonít. Különös szeretettel s részvétellel beszél a szegény népről, a jobbágy-ságról”.⁴

Șincai másik jelentős műve a *Cronica românilor și a mai multor neamuri* (A románok és más népek krónikája), melynek alapjául sok magyar forrás szolgált.⁵

„Mint Samuil Clain, úgy ő is azzal a szándékkal végzi történelmi kutatásait, hogy felébressze népe nemzeti öntudatát, önbizalommal és büszkeséggel töltse el az egykori nagynevű római nép kései ivadékait, kiket a sok százados elnyomás megakadályozott a fejlődésben, és tudatlanságban, elmaradásban tartott.”⁶

Maior *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* (A románok dáciai kezdeteinek története) című művében a román nép római eredetének és a dáciai kontinuitásnak a bizonyítására törekszik. „Munkája összefoglalása volt mindannak, amit a román nemzeti történetírás Maior korszakáig alkotott. E polemikus munkának nagy szerepe volt abban, hogy olvasóit, nagyrészt értelmiségieket, a román eredet büszke tudata hatotta át. A munka hatása nyomon kísérhető a század húszas és harmincas éveiben is.”⁷ Ioan Theodorovici Nika budapesti jogászhallgató 1813-ban verssel köszönti Maiort, *Cintare despre începutul și starea de astăzi a românilor* (Dal a románok kezdeti és jelenlegi helyzetéről).

Ma, annyi év elteltével, amikor számos történelmi adat került felszínre, sok hiányosságot találunk Maior munkájában. Munkásságának jelentősége azonban vitathatatlan, hiszen elsőként foglalkozik behatódobban a román nép és a román nyelv eredetének kérdésével.

Micu-Clain és Șincai történelmi munkásságának forrásait I. Tóth Zoltán mutatja ki.⁸

Micu-Clain esetében nagy szerepet tulajdonít a szerző az 1760 körüli balázsfalvi történelmi szellemiségnek. Különösen három névre hívja fel a figyelmet: Inocențiu Clain, Kotore Gerontius és Grigore Maior, akik nagy hatással voltak Micu-Clainra a római eredet kérdésében. Megemlítendő még a *Băldcean-krónika*, valamint Dimitrie Cantemir *Krónikája*, amely mintegy példaként szolgált Micu-Clain számára, hogy milyen feladatai vannak egy történésznek népe és ennek nyelve iránt és buzdításul is a jövőt illetőleg.

Șincai a kolozsvári jezsuiták intézetében tanul, ahol különös figyelmet szentelnek a történelemnek. 21 éves korától, római tanulmányai során öt éven keresztül anyagot gyűjt a román történelemhez, majd Bécsben folytatja történelmi kutatásait. Itt híres magyar tudósok (Benkő József, Kornidisz Dániel) és az irodalomkedvelő Hadik András támogatja.

Hatással volt Șincai-ra mint történészre Constantin Mavrocordat fejedelem Gheorghe Saul nevű orvosa. Ez a görög származású, rendkívül művelt szerző 1766-ban megírja francia nyelven a románok történelmét.

⁴ BITAY ÁRPÁD: *A latinus irány: főbb fejlődési pontjai és nevezetesebb harcokai*. In: *A román irodalomtörténet összefoglaló áttekintése*. Alba-Iulia, 1922, 35.

⁵ GÁLDI LÁSZLÓ: *XVIII. századi humanizmusunk és a románság*. Budapest, 1940.

⁶ I. TÓTH ZOLTÁN: *Az erdélyi és magyarországi román nemzeti mozgalom (1790–1848)*. Budapest, 1971, 194.

⁷ ARATÓ ENDRE: *Kelet-Európa története a XIX. század első felében*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971, 194.

⁸ I. TÓTH ZOLTÁN: *Az erdélyi román nacionalizmus első százada 1697–1792*. Budapest, 1946.

Ugyancsak I. Tóth Zoltán utal azokra a változásokra, amelyek a felvilágosodás hatására Micu-Clain és Şincai eszmeiségében, bécsi tartózkodásuk idején végbementek.⁹

A felvilágosodás hatása nem annyira egyes eszmék elsajátításában, mint inkább a nép nevelésére irányuló hivatásban mutatkozik meg. A román felvilágosodás nem jutott kozmopolita útra nyugati minta szerint, hanem ellenkezőleg, megerősítette és meggyorsította az erdélyi román nép nemzeti fejlődését.

A felvilágosodás eszméi világosan megmutatkoznak az Erdélyi Iskola íróinak antiklerikalizmusában is. Így például Petru Maior *Procanon* című művében élesen bírálja a felső papság fényűző életmódját, kétségbe vonja a pápa csalhatatlanságáról szóló tanítást. Ilyen és ehhez hasonló motívumokban bővelkedik Ion Budai-Deleanu *Cigányeposza* is.

Nyelvészeti téren a triász tagjai közül Şincai munkássága a legkiemelkedőbb, aki Micu-Clain feljegyzéseit összegezve 1780-ban Bécsben kiadja *Elementa linguae Daco-Romanae sive Valachicae* című művét. Ebben Şincai a román nyelvet tévesen a klasszikus latin nyelvből származtatja. Véleménye szerint a román nyelv a klasszikus latin megromlásából keletkezett („corrupta romana sive latina”), továbbá a latin szavak megtisztításával a megfelelő román alakokhoz jutunk („Voces latinas sic corrumpe, ut fiant daco-romanae sive valachicae . . .”)

Micu-Clain és Şincai megjelölték a nyelvészzel foglalkozóknak azt az irányelvet, miszerint a román nyelv alakjait minél közelebb kell hozni az ősi alakokhoz, úgy, ahogy azok Cicero és Vergilius nyelvében tükröződnek. Ezek az elgondolások azonban – mint arra Şăineanu is helyesen rámutat¹⁰ – veszélyes szakadékhöz vezetnének a nép által beszélt nyelv, valamint egy szűkebb körű réteg által használt mesterséges nyelv között. Ezáltal elkerülhetlenné válna az irodalmi és a népi nyelv közötti szakadék.

Nemcsak maga az elv, hanem már a kiindulási pont is helytelennek tekinthető, mivel nem a klasszikus latin nyelv („sermo urbanus”), hanem annak népi változata („sermo rusticus”) alkotja a román, valamint a többi neolatin nyelv alapját.

Maior is foglalkozott nyelvészeti kérdésekkel. Ő ugyan felismerte, hogy a román nyelv a népi latinból származik, e felismerés azonban az egyik legparadoxabb következtetéshez vezetete. Eszerint a román nyelv a „latin nyelv anyjának” tekinthető.

Jelentős ellenben Maior *Despre Ortographia romana cu litere latine* (A latin betűs román helyesírás) című műve, amely Budán jelent meg 1807-ben. Ebben a román helyesírás szabályait próbálja összefoglalni.¹¹

Meg kell említenünk Maior nyelvújító tevékenységét is. Nézete szerint a román nyelv szókincse szegény a magasabbrendű gondolatok kifejezésére. Ezért szükségesnek tartja a neolatin nyelvekből való kölcsönzést.

Az Erdélyi Iskola képviselői észrevették, hogy a cirillbetűs írás elhomályosítja a román nép eredetét és viszonyát a többi neolatin nyelvhez. Ezért követelték a latin ábécé bevezetését, amely tisztázta volna a román nyelv eredetének kérdését.

A triász tagjai megszüntették a fonetikus írást, és megkísérelték bevezetni az etimológiai rendszert. Kísérletezéseik azonban túlzásokhoz vezettek. Ha elveiket elfogadnánk, akkor arra következtethetnénk, hogy a román nyelv nem fejlődött a századok folyamán vagy legalábbis a XVI. század óta nem.¹²

Az etimológiai írás ellentmond a nyelv történelmi fejlődésének, amely az idők folyamán állandó változásokon megy át. Ugyanakkor ez az ortográfiai rendszer nehéz és komplikált, elsajátítása hosszú időt és fáradságot igényel, sőt feltételezi a latin nyelv ismeretét. Következésképpen csak az tudna

⁹ Uo.

¹⁰ ŞĂINEANU LAZĂR: *Az erdélyi latinos áram*. Magyar–Román Szemle, 1896.

¹¹ GÁLDI LÁSZLÓ: *Az erdélyi román nyelvújítás*, Budapest, 1943.

¹² PETRANU ION: *Az etymologikus iskola a román irodalomban*. Arad, 1901.

¹³ LADISLAS GÁLDI: *Les mots d'origine néo-grecque en roumain à l'époque des phanariotes*. Budapest, 1939. LAJOS TAMÁS: *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966. LAZĂR ŞĂINEANU: *Elemente turceşti în limba română*. Bucureşti, 1885.

helyesen írni románul, aki ismeri a latin nyelvet. Így ez az etimologikus írás nagyon megnehezítene a kultúra elterjedését a néptömegek körében.

Az etimologikus rendszer bevezetése nem annyira az írás, mint inkább a nyelv javítása, tökéletesítése volt latin szavak bevezetésével. Ez azonban helytelennek bizonyult, mivel a nyelvész nem erőszakolhatja a nyelv fejlődését, nem írhatja elő annak törvényeit. A purizmus tehát megbukott, mivel tiszta nyelv nem létezik. Az egymással érintkezésben álló nemzetek szükségszerűen kölcsönös hatást gyakorolnak egymásra. Így a román nyelvre nagy hatással volt a szláv, a görög, a magyar és a török nyelv.¹³ Az ilyen eredetű szavaknak a román nyelvből való eltávolítása annak szükséges elemeitől való megfosztását eredményezné. Ha pedig ezeket latin szavakkal helyettesítenénk – ahogy azt az etimológusok elképzelték –, eltávolodnánk a nép nyelvétől.

Az etimológiai irányzat elvei nagy hatással voltak a kor más tudományos területeire is (történelem, jogtudomány, költészet).

Különös figyelmet érdemel Micu-Clain román–latin szótára (*Dictionarium valachico-latinum*), amelyet Gáldi László adott ki.¹⁴ Ez az 1801-ben befejezett szótár Clain munkásságának újabb szakaszát nyitja meg, amelyben már eltávolodott a latinista túlzásoktól. Már nem az etimológiai, hanem a román nyelv hangjainak megfelelő fonetikai helyesírást használja. Nem törekszik a román nyelv latinosítására, hanem a gazdag népi nyelvből merít. Szótárába még olyan magyar nyelvjárási elemeket is felvesz, amelyek mindaddig nem voltak ismeretesek. Ezáltal Clain nagymértékben hozzájárul a magyar–román nyelvészeti kapcsolatok feltárásához.

Ebben a feltárási munkában Clain lelkesítője és segítője Molnár János, szebeni orvos volt.

Gáldi László a szótár hű másolatát közli, a szerző kihúzásaival és utólagos megjegyzéseivel együtt. Ír a szótár kéziratáról, forrásairól, különválasztva a román, a latin, a magyar és a német forrásokat. Ugyancsak külön foglalkozik a szótár román, latin, magyar és német részével a következő fejezetek alapján: helyesírás, fonetika, morfológia, szókincs. Végezetül pedig rátér a szótár szövegének közlésére.

Az Erdélyi Iskola íróinak életével és munkásságával sok magyar tanulmány foglalkozott mind a múltban, mind napjainkban. Ezek a tanulmányok azonban kevés adatot közönek a triász tagjainak a budai-Egyetemi Nyomdában végzett munkájáról. Domokos Sámuel tanulmányában, amelynek alapjául a Magyar Tudományos Akadémia kéziratai szolgáltak, ezek az adatok mind fellelhetők.¹⁵

„A pesti tartózkodás és az Egyetemi Nyomdában végzett munka a magyarsággal s annak kulturális képviselőivel való szorosabb érintkezéssel járt. A legsokoldalúbb és a legintenzívebb kapcsolat Virág Benedekkel jött létre”.¹⁶ A triász tagjai személyes kapcsolatban állottak még Benkő Józseffel, Aranka Györggyel, Hadik Antallal, Tertina Mihállyal és Katona Istvánnal. „Şincsei kapcsolatban állt Schedius Lajossal, a pesti egyetem tanárával is, aki ismerte Şincsei művének kéziratát, és tudományos kérdésekben tanácsokkal is ellátta román kollégáját.”¹⁷

Az Erdélyi Iskola tevékenységéről szólva meg kell emlékeznünk még Ion Budai-Deleanuról, a román felvilágosodás kiemelkedő egyéniségéről. Főműve a *Tiganiada* (Cigányeposz), mely eszmei rokonságot mutat Arany János *A nagyidai cigányok* című elbeszélő költeményével.¹⁸

¹⁴SAMUELEIS KLEIN: *Dictionarium valachico-latinum*. Bevezető tanulmánnyal közléteszi Gáldi László. Budapest, 1944, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

¹⁵DOMOKOS SÁMUEL: *Ismeretlen adatok S. Micu-Klein, Gh. Şincsei és P. Maior működéséről a budai Egyetemi Nyomdánál*. Filológiai Közöny IX (1963), 1–2, 184–199.

¹⁶ARATÓ ENDRE: *A nemzetiségi kérdés története Magyarországon 1790–1840*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960, 138.

¹⁷ARATÓ ENDRE: *Id. mű*, 139.

¹⁸PÁLFFY ENDRE: *La parenté d'idées de deux poèmes heroi-comiques: Le poème épique Tiganiada de I. Budai-Deleanu et celui de Arany János Les Tziganes de Nagyida*. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae V (1963), 1–4.

„Elmélkedni vagy cselekedni”

PADÁNYI KLÁRA

„Mi helyesebb: minden idők avagy saját korunk emberének lenni? Nehéz erre válaszolni.”

Diderot: *Essai sur la vie de Sénèque*, chap. LXXV.

A francia filozófus mégis válaszolt, és méghozzá magával a művel, amelyet 1778-ban, két évszázaddal ezelőtt jelentetett meg *Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits et sur les règnes de Claude et de Néron* címmel. 1782-ben a mű bővített kiadásban látott napvilágot.

E könyv több oknál fogva szenzációnak számított. Elsősorban már azért is, mert Diderot 1758 óta, a *Père de famille* c. drámájának publikálása óta az Enciklopédián kívül alig jelentetett meg valamit, betartva az 1749. évi vincennes-i fogsága után tett ígéretét, amely szerint semmilyen, a hatalom által felforgató írásnak számító művet nem jelentet meg.

Közismert az antik világ minden területére irányuló figyelem a XVIII. században, különösen képpen a második felében. De elsősorban Róma mint történeti téma válik divattossá. Itt keresnek eszményképeket, és bár a klasszikus kor sok személyisége kel életre a művészetekben, ketten kiemelkedő szerepet kapnak, ezek: Szókratész és Seneca. Ily módon alakul ki a nagy Forradalom előestéjén a „goût de l'héroïsme”. Diderot osztja ezt a lelkesedést, és nála ez azzal az erénnyel párosul, hogy a latin és a görög mestereket eredetiben olvashatja. Marmontel tanúsága szerint századában ő rendelkezik a legnagyobb klasszikus kultúrával. Ezt igazolja a számtalan utalás műveiben az antik világ nagyjaira.

Diderot *Esszéje* az imént vázolt áramlatba illeszkedik be, de bizonyos vonatkozások külön érdekességet kölcsönöznek a francia filozófus művének. A XVIII. század felújította az immár kétezer év óta ismert és a római filozófus politikai szerepére, irodalmi munkásságára, etikájára és egyéni életére vonatkozó kedvező és kedvezőtlen véleményeket. A kollégiumokból kitiltották mint izlésrontót, írja Marmontel a *Mercur de France* folyóiratban (25. XII. 1778, p. 276). Filozófiai nézeteinek legádázabb ellensége La Mettrie *L'anti-Sénèque*-je; „de még mennyire sztoikusellenesek leszünk!” írja. (Oeuvres II. 96–97.) A leggyakoribb kifogás viszont Seneca politikai szerepére vonatkozik, bár itt is találkoznak pozitív véleményekkel. Életének ez az aspektusa: szerepe és viselkedése a hatalom birtokában az, ami a XVIII. században nagy aktualitást kölcsönöz az erkölcsös életet hirdető római filozófusnak.

Seneca mint filozófus és a császár minisztere a felvilágosult despotizmus elméletét és gyakorlatát vetíti előre. Megvalósította azt, amiről majd minden XVIII. századi filozófus álmodik, hogy egy Télemakhosz mentorává váljék. Ekképpen válik az államférfi Seneca természetes szövetségessé abban az ideológiai harcban, amelyet II. Frigyes és II. Katalin hívei vívnak Rousseau ellen, aki az integritást és a magányt választotta, de szövetséges, elsősorban mint gondolkodó, a feudális egyházzal szemben, mivel boldogságeszménye csupán a rációra támaszkodik.

Diderot Holbach báró kérésére írja meg Seneca-esszéjét, e mű van hivatva bevezetni Seneca összes műveinek újabb francia nyelvű fordítását. Valóban senki sem volt hivatottabb Diderot-nál Seneca rehabilitációjára. Generációja a filozófusok vezéralakjának tekintette. Gyakori volt, hogy a filozófusok az antik bölcsök egyik vagy másik vezéralakjával azonosították, ez többnyire retorikai fogásnak számított. Így Diderot-t is hol „francia Szolón”-nak szólítják (főleg II. Katalin udvarában), hol Platónnak. „Frère Platon”-nak nevezte el Voltaire, Grimm meg Catónak, ezzel mintegy kiemelve a francia filozófus legjellegzetesebb vonásait. Közismert erényei: a „bienveillance”, üldöztetése, az *Enciklopédia* igazgatójának minőségében, mindez az antik bölcs védelmére jelöli ki. És Diderot szívesen vállalja ezt a számára magaslatos feladatot; részben a már fentebb említett okokból, de személyesebb okai is vannak. Diderot az *Enciklopédiáért* és a filozófiáért vívott harcban eltöltött harminc év eredményeképpen barátok, ellenségek, protektorok, lekötöleztettek, ellentétes érdekcsoportok át nem tekintethető hálózatát fonta maga köré. Az 1776-os évben, amikor Holbachtól a megbízást kapja, életének nehéz időszakát éli, amikor megkérdőjelezi eddigi életét, munkásságát.

Diderot, II. Katalin cárnő bőkezűen megfizetett párizsi könyvtárosa és megbízottja – többek között műtárgyak megvételére és felkutatására – nemrégiben tért vissza oroszországi utazásából. Őt

hónapot (1773–1774) töltött II. Katalin udvarában, majd minden nap több órás megbeszélést folytat a cárnővel abban a hiú reményben, hogy tanácsaival Oroszország a Katalin által ígért reformok útjára lép. Ellenségei számára jó támadási felületet nyújt: erényesnek álcázott nagyravágó udvaroncnak kiáltják ki.

Seneca helyzete Nero udvarában felidézi Diderot-ét, II. Katalin szentpétervári dolgozószobájában. Hazatérése után (1774 március) egy sor politikai műben oroszországi útja tanulságait levonva összeveti a felvilágosult despotizmus elméletét és gyakorlatát személyes tapasztalatai alapján. Erre a továbbiakban visszatérünk. Felméri, hogy Seneca segítségére lesz, rajta keresztül saját ügyét is védheti. Seneca is vállalja a rossz hír kockázatát a közjóért. Ő is: „Eljöttem, hogy hasznos legyek” – mondja, midőn II. Katalinhoz érkezik. (*Mémoires pour Catherine II.* Ed. Garnier, 1966, XIV.) Ezek a személyes élményei ebben a zaklatott évtizedben (1770–1780), de ezen túl van egy francia és egy európai kontextus is, amelyek eseményeiben Diderot közvetve érintett, és amelyek szintén gondolkodásának radikálisabb fejlődése irányába hatnak.

1774-ben Franciaország felvilágosult körei Turgot nagy kezdeményezésének lázában égnek. Végre egy filozófus kap hatalmat. Diderot is fellelkesül, annál is inkább, mivel elsőként hívta fel a figyelmet Turgot zseniális képességeire. „Megjósolom Önnek, hogy mindenben a legnagyobbak a képességei” – írja II. Katalinnak. (Uo. 159.) Köztudomású, hogy Turgot bukása végzetes lett az Ancien Régime-re nézve. Diderot elsőként osztja azt a véleményt, hogy a felvilágosult despotizmus végleges hajótörést szenvedett Franciaországban. Turgot ugyanazokkal a problémákkal találta magát szemben, mint Diderot, amidőn reformjavasolatait próbálta II. Katalinnal elfogadtatni. Turgot menesztése még általánosabbá teszi azt az erjedést, ami szintén a 70-es évekket indul meg a „Lumières” berkeiben, és a két válság, a rendszeré és a „Lumières”-é szorosan egybeesik és összefügg. A filozófusok, táboruk növekvő széthúzása következtében, veszítenek befolyásukból, ehhez hozzájárul a klérus fokozott tevékenysége, az illuminizmus különböző válfajainak terjedése. Bár új erők is belépnek a felvilágosodás arénájába: Marat, Brissot, La Fayette, Condorcet – a forradalom küszöbén mégis a hanyatlás kezd ideológiájában uralkodóvá válni.

Sebastien Mercier, a XVIII. század végének közismert publicistája írja *Tableaux de Paris* című művében: „Voltaire halála óta az enciklopédista szekta csak egy szárnyal repdes – mi lesz vele?” (VIII. 38.) Diderot ez idő tájt (1776 körül), utólag méri fel Lengyelország felosztásának jelentőségét a felvilágosult despotizmus elmélete szemszögéből. Bár már akkor is, 1772-ben, Voltaire és több filozófus dicshimnuszaival szemben tartózkodást mutatott, és látszólagos naivsággal utalt La Fontaine kutyáira: „Mind lakmározott, Mind részeseült a tortából.” (*Fables* VIII. 7.) Diderot nem is burkolta a három felvilágosult uralkodóra mutat, amint jóízűen ropogtatják a királyok tortáját: Lengyelországot. (*Mémoires pour Catherine II.*, 232.)¹

A cári udvarban tartózkodása idején (1773–1774) Diderot – a francia nagykövet megbízásából – kifejti II. Katalinnak, hogy Oroszország természetes szövetségese Franciaország, közös ellenségük pedig Poroszország és Ausztria. Lengyelország felosztását Franciaország megtörténtnek tekinti, vagyis elfogadja. De a francia filozófus nyomban ezután saját véleményének is hangot ad, amikor hozzáteszi: „Nincs kétségünk afelől, hogy e bárány felosztása ne képezne egy napon hosszú civakodás tárgyát a három farkas között . . . Az én három farkasom az Orosz, az Osztrák és a Porosz. A Francia a negyedik, aki imigyen okoskodik: »Amennyiben az osztrák farkas egy napon reám csikorgatná fogait, örömmre szolgálna, ha ezalatt a farát az orosz vagy a porosz farkas harapása veszélyeztetné.«” (Uo. 39–40. 1.)

¹ II. Frigyes méltatlankodott, hogy Mária Terézia mind több lengyel területet kebelezett be, és csak „nehezen lehetett rábírní, hogy elégedjen meg a torta neki szánt részével.” (J. ISAAC: *Histoire*. 3. Ed. Hachette, 428.) Lehetséges, hogy Diderot-t ez inspirálta a La Fontaine-mese idézésére és talán a francia Le Mire grafikust is a Bibliothèque Nationale-ban őrzött *Le gâteau des rois* metszetre, amelyen Lengyelország térképét körbeállva osztozik a három uralkodó. Diderot következetes ellenszenve II. Frigyes iránt a lengyel kérdésben is megmutatkozik, és egyben megerősíti, hogy elítélte e hódítást: „Mennyi hálás témával szolgálna a festészet számára a poroszok kegyetlenkedése Szászországban, Lengyelországban és mindenütt, ahol uralkodnak” – írja. (*Pensées détachées sur la peinture*. Oe. C. Assézat. XII. 132.)

És végül ebben az évtizedben történik az az esemény, amelynek az *Esszé Senecáról* nagy jelentőséget tulajdonít. Az 1776. évi amerikai függetlenségi nyilatkozat visszhangra talál a műben: „E tengeren túli forradalom Európa népei számára menedék a fanatizmus és a zsarnokság ellen” – írja a szerző. (Oe. C. III. 324; a továbbiakban A. T. III.)

Ily módon alakul, hogy a legszemélyesebb tapasztalatai: találkozás II. Katalinnal 1773-ban, majd az ezt követő két év, amikor az elméletet gyakorlattá akarná tenni a reformok bevezetésével, és a francia meg az amerikai események, mind akár egy jól megírt dráma cselekményei jelentkeznek majd egy időben, hogy megcáfolják elképzeléseit, lerombolják illúzióit. Diderot ekkor írja sorjában a legjelentősebb politikai műveit, melyek mindegyike akár egy drámai felvonás sodorja egy sajátos megoldás felé, és így jut el Senecához.

A számtalan magasztaló levél után II. Katalin nagyságáról és bölcsességéről, Diderot már 1774-ben végleges ítéletet mond a felvilágosult despotizmusról, bizonyítja a fogalom ellentmondásos voltát. Sőt hangsúlyozza, hogy a jó zsarnok veszélyesebb a rossznál, mivel könnyebben hajtja járomba a népet „azzal az üriaggal, hogy gazdag rétre hajtja.” (*Réfutation d'Helvétius. Oeuvres Philosophiques.* Ed. Garnier, 620.)

Ezt követően, még ugyanabban az évben alapvető követelményt támaszt az *Observations sur le Nakaz* című művében; azt kéri Katalintól, hogy mondjon le magáról az uralkodói minőségéről, és alkotmányos kötelék fűzze az általa kijelölt képviselőkhöz. Ha a javaslatát Katalin elfogadja, „akkor nem akar többé rabszolgaságot . . .” Ha visszautasítja, akkor „jobbnak tartja magát, mint amilyen”. (Oe. C. Ed. Lewinter. II. 209.) Jól érzékelhető gondolkodásának radikalizálódása a *Principes de la politique des souverains* című munkájában (1775), melyben párhuzamot von II. Katalin és Agrippina között. „Sohase menjen a császárnő Carszkoje Szelóba a fia nélkül! Soha ne jöjjön a fia vissza onnan anyja nélkül!” (Uo. 177.) Nyílt célzás volt ez a két helyzet hasonlóságára: II. Katalint is gyanúsítják férje, III. Péter meggyilkoltatásával, mint Agrippinát Claudius esetében, és köztudott volt, hogy Pál nagyherceg uralomra tör anyja ellen, mint ahogy ezt Nero tette. Az események fent említett közrejátszása eredményeképpen a francia filozófusnak elég volt pár hónap ahhoz, hogy a lepel lehulljon a „bon tyran”-ról, akit 10 éven át magasztalt Párizsból, és akinek mellszobra mint „oltár díszelgett dolgozószobája közepén”, amint ezt írja egyik levelében. Diderot rádöbben, hogy ebben a játszmában erkölcsi jótállója volt a zsarnokságnak. Fel kell tennünk, hogy ekkor eszébe jut Pugacsov lázadása is. II. Katalin vendége volt az idő tájt, nem vett tudomást róla, viszont amidőn leverésének híre eléri Párizsban, gratulál II. Katalinnak: „A lázadó egy ostoba, akit most vár a kínhalál”. (Levél II. Katalinhoz, 1744. dec. 17.) Ennyi volt akkor számára az egész.

Így összpontosul az 1776. évre a krízis, amely nemcsak politikai vonatkozású lesz, hanem ezzel még élesebben vetődik fel a már amúgyis szinte állandóan visszatérő kérdés: „Alkotni” vagy „cselekedni”? Nem pazarolta el energiáját hiábavalóságokra és áldozta fel az alkotást? Mégis Rousseau-nak lenne igaza? Ebben a lélektani pillanatban – 1776-ban – kéri tőle Holbach báró, hogy írja meg Seneca, Nero miniszterének apológiáját, vagyis rehabilitálja. A logika azt kívánna, hogy új megítélésük alapján ezt elutasítsa. Diderot elfogadja az ajánlatot. Sőt². Igazolnia kell magát: saját maga előtt, a közvélemény előtt és nem utolsósorban Rousseau előtt. Érzi, hogy ez hozhat megnyugvást számára. Seneca apológiája majd fényt vet a filozófus szerepére, magyarázatot ad egyezkedéseire. Az elkötelezett filozófus filozófus marad. Amit tesz, a közjóért teszi, mindaddig, amíg jelenléte hasznosnak bizonyul az udvarban, a zsarnok mellett a helye, akit visszafog. Ennek a jegyében írja Diderot meg az *Esszé* Seneca életéről.

A könyv 1778 decemberében jelenik meg – mint említettem feljebb –, és nyomban nagy vihart kavart. Diderot felkészült rá: „Amidőn kihantoltam a filozófust, már hallottam, mekkora lármát idézek elő” – írja. (A. T. III. 70.) A könyv megjelenése után alig 15 nappal a Sorbonne eltéli. Ám most nemcsak a tradicionális ellenfelekkel kell Diderot-nak szembenéznie, hanem elsősorban Rousseau híveivel (Rousseau ez évben hal meg). Diderot csak négy év elteltével, 1782-ben felel a bírálatokra, a könyv bővített újrakiadása alkalmából. Az első válasza egy önbírálat – és a 30 évvel fiatalabb

²A megírt mű előszavában több ízben mond köszönetet a megbízásért, majd így indokolja: „Ó, Seneca . . . a gyávák, akik befeketítették emlékedet, nem voltak kegyetlenebbek, mint azok, akik véreDET ontották? Megkönnyebbülést hoz majd nekem, ha ezért bosszút állhatok.” (A. T. III. 13.)

Diderot-nak szól. A vincennes-i fogoly – 1749-ben a filozófus a vincennes-i erőd foglya a *Levél a vakokról* című materialista munkájáért – példaképe Szókratész. Itt fordítja le Platón Szókratész-apológiáját. Az évek során eltávolodik Szókratésztől, és Senecával azonosul, akit 1746-ban még mélyen elítélt. Ekkor fordítja le Shaftesbury *Essai sur le mérite et la vertu* c. könyvét. Lábjegyzetben az angol íróétól eltérő véleményt nyilvánít, ami így hangzik: „... a bölcs Seneca inkább vagyonának gyarapításával törődik, mintsem veszélyes feladatát látná el [mármint Nero rábírását az erkölcsös életre], csupán a zsarnok kegyetlenkedéseit próbálja korlátozni kéjvágyainak kielégítésével. Szégyenteljes hallgatásával derék polgárok halálos ítéletét írja alá, amelyeket megvédeni volt hivatva.” (A. T. I. 118.) 30 év távlatából, 1778-ban, a tapasztalt idős filozófus Senecáról írt *Esszéjében* mondatonként cáfolja az akkori állításait, és a felelősséget a kollégiumi tanítóira hárítja, akik ítélőképességét Senecát illetően helytelen irányba terelték.

Az új Szókratésztől Senecáig különböző szakaszokon megy keresztül. Az 1763-as Szalon alkotásainak egyike, Louis Michel van Loo vászna előtt Diderot azon medítál, hogy mi az, ami egy Senecát vagy Cicerót ábrázoló műben leköti a figyelmet: „a mester művészete-e avagy az emberi nagyság csodálata?” (A. T. X. 171.) 4 évvel később, az 1767-es év Szalonjában már szembeszáll Szókratész nézeteivel: Diderot osztja Arisztipposz véleményét, aki így felel Szókratész „Szólnom kell vagy belepusztulok” alternatívájára: „... Én nem kerülöm a hatalmasokat, miként te. Ha kell, bíborba öltözöm. Udvarolok a világ urainak; lehet, ezzel elérhetem a rossz törvény eltörlését – avagy kegyelmet eszközölhetek ki azon kiváló férfiú számára, aki szembeszállt velem.” (A. T. XI. 122–123.) Ez lesz az *Esszéjének* is vezérgondolata, szemben Rousseau-val, akit a filozófusi közvélemény mindinkább Szókratésszel azonosít a hatalmasmal való bármiféle kompromisszum rosszalása miatt. Diderot két ízben is hangsúlyozza a római felsőbbrendűségét a görög filozófus felett; íme egyik: „Erasmus azt mondta: »Kedvem lenne felkiáltani: Áldott légy, Szókratész« – nekem, hogy: Áldott légy Seneca”. (A. T. III. 188–189.) Az *Enciklopédiáért* vívott harc során Diderot ráébredt arra, hogy kortársai miként is értelmezik az ő és filozófus barátainak azonosulását Seneca személyiségével. Seneca, Szókratésszel ellentétben, nemcsak hogy az elmélkedés mellett a közügyekben való részvételt tanácsolja, hanem a filozófus élete lényegének tekinti: „Az ember gondolkodásra és cselekvésre született” – vallja ő. (Uo. 322.) A cselekvés alól csak abban az esetben menti föl, ha nem lenne rá alkalmas vagy „... ha a filozófus úgy találja, hogy tevékenysége hiábavaló, már nem szolgálja a közügyet...” (Uo. 29.) Diderot úgy érzi, hogy Seneca példáját követi, aki hogy nézeteit megvalósítsa, vállalta Nero irányítását. A francia filozófus is két alkalommal találta magát szembe az „elmélkedni” vagy „cselekedni” alternatívával. Mindkettőt akarja, mint mestere.

Első alkalommal mint az *Enciklopédia* igazgatója állt válaszút előtt. Amikor betiltották a mű kiadását, két megoldás kínálkozott számára: vagy lemond a vállalkozásról, vagy külföldön folytatja. Rousseau azt javasolja neki, hogy vonuljon vissza, Voltaire felajánlja anyagi támogatását egy esetleges Lausanne-ban folytatandó *Enciklopédia* kiadására. Diderot egy harmadik megoldást választ: egyezkedik a hatalmasmal (Levél Voltaire-nek, 1758. II. 19.), és módosítja a cikkelyeket, tompítva életét. 1759 után megigéri Malesherbes-nek, hogy eltekint a nyílt polémiától. Ennek fejében engedélyt kap a mű befejezésére. (Levél Diderot-hoz, 1760. június 1.) II. Katalinnal való kapcsolata újabb kísérlet részéről, hogy reformeszméit egy egész társadalom érdekében megvalósítsa. 1773-ban vállalja a nehéz oroszországi utazás korával járó kockázatait. Ezekre az elkötelezettségekre alapozták kortársai, Rousseau és a filozófusok ellentáborá vádjait, miszerint Diderot az ellenséggel egyezkedik, ugyanez a vád érte Diderot barátait, Voltaire-t és Grimm-et és ugyancsak Turgot-t és Neckert, XVI. Lajos minisztereit.

Az *Esszéjében* Diderot saját korának és Seneca korának azonos vonásait tárja elénk a leglényegesebb pontokon: Diderot filozófiai nézetei, látszólagos kompromisszumai, minden fontos lépése igazolást talál Senecánál. Párizs és Róma között állandó jöves-menés van: Grimm az olvasók csodálkozásának ad kifejezést a *Correspondance littéraire*-ben: „... Nincs más, mint az író követni, ki hirtelen Cézár palotájából Royou, Grosier és a többiek padlásszobájába tart [ezek voltak Diderot legvirulensebb kritikussai], Párizsból Rómába, majd Rómából Párizsba. Claudius idejéből átcsöppenünk XV. Lajos idejébe, a Sorbonne üléséről az Augúrokéra, egyik percben az író a világ hatalmasait aposztrofálja, a másikban az irodalom utolsó csahosait...” (Éd. Buisson, 1813, 6. 38.)

Diderot Párizsa különös módon hasonlít Seneca Rómájára: „... Szokásaink, korunk annyira hasonlóak, hogy a lefordított szöveget össze kell vetni az eredeti latin szöveggel, hogy meg-

bizonyosodjunk eredetiségéről.” Majd mindjárt Senecát idézi ennek alátámasztására: „Nem bálnám – írja Seneca –, ha Cato találkozna egyik divatozóval, amint nagy porfelveréssel érkezik; elől futárai, kocsisai és négeri . . .” és Diderot megtoldja: „Azt hinnénk, a Versailles-ba vezető úton vagyunk.” (A. T. III. 258.) Egy másik összevetés során az író megállapítja, hogy az udvaroncok fontosabb szerephez jutottak, mint a miniszterek: „Nemcsak Tiberius vagy Nero alatt, de minden időben és minden udvarban nagyobb hasznot hajt az udvaroncokodás, mint egy államférfiú tisztsége.” (Uo. 125.) Számos ilyen megállapítást tesz Diderot a kurtizánok szerepére, a dologtalan arisztokráciára vonatkozólag stb. Érdekesen veti össze a Párizsban a XVIII. század végén gyorsan terjedő illuminizmust és irracionális nézeteket, és itt magát Tacitust idézi, aki fő forrása Seneca-esszéjében: „Róma tele volt akkor asztrológusokkal és jósokkal. Minél boldogtalanabb a nép, gyanakvó a zsarnok, megszeppentek a nagyok, annál félelmetesebbnek tűnik a jövő, elviselhetlenebbnek a jelen, minél kisebb az ember akaratereje, annál nagyobb becsben vannak az istenek.” (Uo. 138.) Végül Diderot megállapítja, hogy az intézmények mindkét korban egyformán romlottak voltak: „Rómában az erkölcselenség gyakran papi ruhát öltött fel, Párizsban Tartuffe a színpadon, tekergős nyakával, negédes nézésével nem hagy kétséget a személy mibenléte felől.” (Uo. 77.)

És ami az Államot illeti, Diderot megállapítja: „Midőn Seneca szemlélt tartott a különböző államformák fölött, egyet sem talált, amelynek a bölcs megfelelt volna, és amely a bölcsnek megfelelt volna . . . A mi időnkben a bölcs e szemlélt tartva ugyanarra a következtetésre jutna, mint amire Seneca jutott.” (Uo. 323.) És végül a francia és a római filozófus egyaránt osztozik politikai vállalkozásuk bukásán. Ahogy Senecának sem sikerült megtartani a hatalmat és ezáltal érvényre juttatni a bölcseséget, ugyanúgy Diderot politikai küldetése minden gyakorlati eredmény nélkül végződött. Rosszallását fejezi ki az *Esszé*ben II. Katalinnak, hogy 1772-ben felosztották Lengyelországot. Fentebb egy másik művében, a *Mémoires pour Catherine II*-ben már találkoztunk Diderot akkori elmarasztaló célzásaival. Itt lemérhető a pár év alatt megtett út. Az ítélet így hangzik: „Bár tanúi voltunk napjainkban, hogyan adták el alattvalóikat, cseréltek egymás közt országrészeket egyes uralkodók, az a véleményünk, hogy az emberi társadalom nem azonosítható állatsordákkal.” (Uo. 264.) A sikertelen politikai vállalkozás visszavonulásra készíti a filozófust, de, írja Diderot: „Mindig azt mondtam és most is mondom a közügyekkel törődő embereknek, ha undor környékeznék is őket a rossz tapasztalatok alapján, ne hagyják el posztjukat, míg el nem űzik őket, maradjanak.” (Uo. 67.) Megint csak Seneca és a francia Necker és Turgot között von párhuzamot, akiket nemrég űzött el XVI. Lajos. Pedig a filozófusokat Róma urai és a XVIII. században Európa uralkodói egyaránt siettek megnyerni, hogy erkölcsi jótaláltsákkal a közvéleményt a maguk javára fordítsák. Ezt tette Agrippina Senecával és II. Katalin Diderot-val.

A következőkben térünk rá a polémia leglényegesebb részére, vagyis Seneca és a XVIII. századi francia filozófusok ellenfeleinek azonosságára: és természetesen elsősorban a Rousseau–Diderot-ellentét e műben felhangzó utolsó visszhangjára: „Meg kell állapítanunk – írja Diderot nem kis elégedettséggel –, hogy filozófusaink ellenfelei csodálatosan hasonlítanak Seneca rágalmozóihoz” (uo. 179.), különösképpen Suiliushoz, Seneca legádázabb ellenségéhez, ezért Diderot „Suilius . . . modernes” (uo. 211.), „mai Suiliusok”-nak nevezi őket.³ Természetesen Diderot Rousseau-t is közéjük sorolja, bár ez utóbbi sohasem bírálta Senecát. Viszont Diderot szemében ő is, akárcsak a római Suilius, megvádolt egy becsületes filozófust, őt, Diderot-t, hogy a meggazdagodás vágyától vezetve eladta magát a zsarnoknak, II. Katalinnak. Itt nem lenne célszerű részletezni az akkor már 20 éve tartó pert, háborúskodást, ami egyfelől Rousseau, másfelől Diderot és filozófus barátai között dúlt. A XVIII. sz. e nagy polémiajának az ideológiai hátterét és a harccal járó sok apró személyeskedő momentum történetét már nem egy tanulmány tisztázta. Itt csak az 1778-ban, Diderot Seneca-esszéjében újból és egyben utoljára fellobbanó polémia lényegét érintenénk. Diderot e művében dolgozik, amikor elérte Rousseau halálának híre. E nagy ellenfél *Les Confessions* c., még kiadatlan műve, melyben állítólag senkit sem kímél majd, már 1765 óta szorongással tölti el Diderot-t és baráti körét, elsősorban Madame d’Epinay-é, Grimmet és Holbachot, épp azokat, akik egy időben a legközelebb álltak Rousseau-hoz. Diderot megpróbálja megelőzni és lejártni a *Les Confessions*-t még

³ Suilius korruptségéről hírhedt, rangos római hivatalnok volt; a bűneit tárgyaló szenátus előtt az ellene emelt vádakot Seneca ellen fordította.

megjelenése előtt. Az *Esszé* végén, név nélkül, éles támadást intéz Rousseau ellen: egy „gyalázkodó írás” megjelentetését teszi fel, amely becsületes emberek ellen irányul, az írója „egy szörnyeteg, aki nem habozik befeketíteni régi barátait”. (Uo. 91.) És a végéhez kétértelmű magyarázatot fűz: „Nem hiszem, hogy valaha is létezett volna ilyen ember.” Az 1778-ban megjelent *Esszé*nek a most idézett része miatt érte Diderot-t a legtöbb támadás. Említettem fentebb, hogy a kritikákra csak 4 évvel később felel, amikor az *Esszé Senecáról* bővített kiadásban lát napvilágot. Hét fejezetben (uo. 90–100.) ellentevéseit fejti ki. Gyakran egymásnak ellentmondóak, ez viszont tompítja életüket. „A genfi polgár munkáit nagy becsben tartja” – írja Diderot, de a másik fejezetben már Rousseau összes művei nem érnek fel Buffon *Histoire Naturelle*-jének pár válogatott lapjával (uo. 95.), és egy pár sorral lejjebb azt is hozzáfűzi: „Talán művében [Rousseau-éban] nincs egyetlen egy fő gondolat, ami sajátja lenne.” (Uo. 95.) Bár plágiummal vádolja Rousseau-t, mégis a helye „a nemzet első írói között lenne”, amennyiben nyilvánosan hamuvá égette volna „méltatlan Vallomásait.” (Uo. 93.)

Íme ez marad meg a sok, hol szenvedélyes, hol keserű stílusban előadott kifogásból. Ha feltennék neki a kérdést – írja Diderot –, hogy miért tartott 17 éven át szoros barátságot olyan emberrel, akit lenéz, ő ezt felelné: „Meg kell kérdezni a megcsalt szeretőt, hogy miért ragaszkodik olyannyira a hűtlenhez, és akkor világossá válik, hogy miért kötődik egy író olyannyira egy másik különösen tehetséges íróhoz.” (Uo. 95.) Ez Diderot *vallomása* volt az *Esszé*ben, amit ellenfele már nem hallhatott. Jean Fabre, a XVIII. sz. nemrég elhunyt nagy kutatója írja a *Deux frères ennemis* tanulmányában, amely szintézise a két filozófus kapcsolatainak: „Diderot mondhatná Corneille e versorát: »Kevéssé gyűlölnélek, ha nem szeretnélek.«” Minden vádaskodás ellenére Diderot megrendülést áruul el, hiszen ugyanakkor, amikor azt állítja az *Esszé*ben, hogy „Rousseau filozófus-ellenessé vált” (uo. 96.), és ezért olyan sok a támogatója a filozófusok ellenségei között, ekkor döbben rá és írja híres levelében (*Lettre apologétique de l'abbé Raynal à M. Grimm*), hogy az igazi „antiphilosophes” Grimm, a 30 éven át vélt jó barát, csupán a hatalmasok udvaronca, Diderot tehetségének telhetetlen kihasználója.⁴ Diderot így apostrofálja e levelben: „közöttünk él [a filozófusok között], de – gyűlöl bennünket”. (Oe. C. Ed. Lewinter 13.70.)

E levél tónusa alapvetően más, mint a Rousseau-val folytatott civakodásé, még ebben is kétszer idézi fel nosztalgiaiával Jean Jacques-kal való kapcsolatát.

Az *Esszé* legvégén Diderot válaszol a kritika kevésbé érdekes, immár tradicionális ellenvetéseire, amelyek hol az író, hol a művet, hol Senecát bírálják; hogy ez mennyire éles volt, arra fényt vet a „filozófiai gazemberségek” jelző Geoffroy, az *Année littéraire* főszerkesztőjének cikkében vagy „Seneca gyalázatos felmagasztalója” Abbé Grosier, a *Journal de littérature* szerkesztőjének tollából. Diderot kikéri magának, és cáfol. Az Abbénak a következő átkára – „És a felmagasztalójának [mármint Diderot-nak] osztozkodnia kell Senecával a világ megvetésében és felháborodásában” – válasza az, hogy igen sokan vannak más véleményen, még olyanok is, akik szintén reverenciában járnak, igaz, azok nem kis intrikusok, nem kétszínű papok, nem olyanok, akik egyebet sem tesznek, csak a juttatásokat hajszolják. A polémia nyomait egészen a forradalomig lehet követni a korabeli sajtóban.

Összegezve elmondhatjuk, hogy Diderot úgy érzi, ő és barátai ugyanazt a harcot vívják, mint annak idején Seneca, ugyanazért a célért, ugyanazzal az ellenséggel.

A 70-es évek elején Diderot-nál elkezdődik életének és művének megkérdőjelezése, egyben elindít egy radikalizálódási folyamatot politikai gondolkodásában. 1774-ben, oroszországi útjáról hazatérve, személyes tapasztalatai és különösképpen a hazai események – Turgot bukása

⁴E levél csak 1951-ben került napvilágra, és ezzel fény derült Diderot életének utolsó beármnyékkolt pontjára. Vagyis Grimmhez fűződő kapcsolataira, amelyet ez időig feltétel nélküli barátságként könyveltek el, ti. a levelet Diderot sohasem küldte el. Grimm, a vagyontalan, de tehetséges német fiatalember gyors karriert fut be Párizsba érkezése után 1749-ben, az enciklopédisták segítségével. Elsősorban mint a *Correspondance littéraire* szerzője ismert; rendszeresen küldött leveleivel ellátja az európai uralkodókat a párizsi szellemi élet híreivel. Beutazza Európa majd összes udvarát, halmozva vagyont, rangot és hivatalt. Az e tanulmány által vázolt korszakban szolgálai lelkülete miatt már többen bírálják, főleg Rousseau. (l. 16.) Ez beigazolódik, 1794-ben emigrációban írja II. Katalinnak, hogy lemond a filozófiáról és az *Enciklopédiáról*, „mert mint a gyakorlat bizonyítja, ez csak a pusztulást szolgálja.” (A. CAZES: *Grimm et les Encyclopédistes*. Ed. Slatkine, 1970, 373.)

1776-ban – hatására, de elsősorban az amerikai függetlenségi harc eredményei miatt újra fellelhető gondolat nála a forradalmi téma, ami jelen volt ugyan már a *Mémoires pour Catherine II* c. művében is: „A filozófus előkészíti a forradalmat.” (234–235.) De Senecáról írt utolsó művében, utolsó általa megjelentetett művében találkozunk nála újra és utoljára lázadásra való felhívással – Senecával folytatott párbeszéd formájában:

- S.: – A rabszolgák elkieseredése annyi embert pusztít, mint a királyok szeszélye.
D.: – Szívesen venném.
S.: – A rabszolgának van az urán élet és halál joga?
D.: – Ez nem kétséges. Bárcsak az összes elrabolt, kiárúsított, igazállat szerepére szánt szerencsétlen úgy hinne benne egy napon, mint jómagam! (A. T. III. 206.)⁵

Ezt a jogot hangsúlyozza újra az amerikai felkelők üdvözlésére szánt fejezetben (LXXIV.) Egy Brutus fellépését reméli a kivívott szabadság megóvására, amennyiben az veszélyben forogna, egy „Brutus törét”. (Uo. 324.) És megint csak Brutust idézi meg a fentebb említett *Lettre apologétique à l'abbé Raynal*... című művében, amelyben kihívóan szól a megalkuvókhoz – itt Grimmhez: „Számomra az a könyv kedves, amely Brutusokat szül” – írja Diderot. (Oe. C. Ed. Lewinter, 13, 76.) Brutus nevének ismétlődése e két, egy időben írt műben szimbólumként hat, a cselekvést jelképezi. „Elmélkedés és cselekvés egyszerre az emberi természet sajátossága” – írja Diderot, Senecát idézve. (A. T. III. 325.) És ahogy előrehaladt korban és tapasztalatban, mindinkább arra hajlott ő is, hogy mindkettőt tegye. Ez jelent számára felszabadulást és kiutat abból a krízisből, amelyben 1776-ban vergődik, ezért vállalja el az *Esszé* megírását. Igazolhatja magát, felmagasztalhatja életét közvetve egy másik személy életével, Senecával, melynek történelmi kerete a fenséges és energikus antik világ. Így zárja le az *Esszé*ben a Rousseau-val folytatott vitát: „Saját apológiámat írom meg, egyben számos nekem kedves citoyenét. Szent kötelességemet teljesítem ezzel . . .” (Uo. 99.)

Ezt tekintette Diderot végső fokozatnak az *Essai sur la vie de Sénèque* küldetésének.

Egy ismeretlen pécsi Puskin-fordításról

HAJZER LAJOS–HETESI ISTVÁN

Az utóbbi időben egy érdekes Puskin-fordítás került elő a XIX. század vége pécsi sajtójából: A. Sz. Puskin *Hóvíhar* c. műve 1888-as magyar fordítása szerb közvetítéssel.

A *Hóvíhar* (*Merель*, 1830) magyar fordítása Pécssett a *Pécsi Hírlap* 1888. szeptember 2-i és 6-i (II. évfolyam 71. és 72.) számában jelent meg folytatásban a *Csarnok* rovatban.

A *Pécsi Hírlap* (1887–1890) mutatványszáma 1886. december 19-én jelent meg Pécssett, s a tulajdonképpeni első szám 1887. január 2-án indult úgy, hogy hetenként kétszer (csütörtökön és vasárnap) jelenik majd meg Haksch Lajos (1862–1939) felelős szerkesztő irányításával. A kiadó és a nyomdatulajdonos Taizs József volt.

Pécsnek ebben az időben már három hetilapja volt (*Fünfkirchner Zeitung*; *Pécs*; *Pécsi Figyelő*), de azok – Haksch szerint – „a közönség nagy részének igényeit nem elégítették ki teljesen. Az egyik német nyelven jelenvén meg, a magyarajkú közönségre joggal nem is számíthatott, a másik kettő két

⁵ A nép mint fogalom, úgyszintén mint sok más kérdés, nem kap egyértelmű jelentést Diderot művében, nem feltétlenül jelent olyan erőt, amely a haladás eszközévé válhatna. Az *Esszé*ben pl. ezt írja: „A néptől való elszakadás jobbá teszi az embert.” (Uo. 263.)

Sophie Volland barátnőjéhez írt levelei sok olyan kifejezést tartalmaznak, amelyek lenézést tükröznek: „... városi csürhe ... a buta nép ...” stb. Akárcsak filozófustársai, egyedül Rousseau képez kivételt, idegenkedik a tömegektől, amelyeket a XVIII. században a klérus még erősen a befolyása alatt tart. A forradalom alatti vendée-i felkelések részben igazolják Diderot fenntartásait, bár utolsó műveiben sűrűbben említi a néptömegeket mint a szükséges változások egyedüli erejét.

egymással ellentétes politikai pártot szolgál, s több gondot fordít a nagyközönség jó részét semmiképp sem érdeklő, meddő világ- és pártpolitikára, mint a lap szépirodalmi niveaujának emelésére, s a tartalomnak minél érdekesebbé tételére”.¹

Nem véletlen tehát, hogy Haksch Lajos irodalmi-művészeti indíttatású „hetilapja” – szerényebb körülményeihez képest is – rövid idejű működése során igyekezett megismertetni a pécsi olvasót néhány jeles művel (avagy részlettel) a világirodalom jeles alkotóitól.

Émile Zola, Jean-Jacques Rousseau egy-két műve mellett egy sor németből, angolból és olaszból fordított alkotás látott napvilágot Pécsen a *Pécsi Hírlap* jóvoltából. A fordítók között olyan nevekkel találkozunk legtöbbször, mint pl. Kardoss Szabó Amália, Halmágyi Gyula, Haksch Lajos, Gaál Dénes, Günsberger József, Reiner Albert, Markovics Sándor, Czigliányi Béla.

Nem véletlen tehát, hogy Puskin *Hóvíhar* című műve is helyet kapott a pécsi lapban két részben. Ez a Puskin-fordítás nem a lefordítás időpontja vonatkozásában érdekes a számunkra, hisz időrendben csak a nyedek hazai fordításként jelent meg a *Nővilágban* közölt fordítás (1857), Fincicky Mihály (1871) és Csöpey László fordítása (1882) után.²

A magyar irodalmi közvélemény fokozottabb érdeklődése Puskin prózai művei iránt a XIX. század utolsó negyedében – feltételezhetően – összefüggésben van azzal a ténnyel, hogy ezek a művek Oroszországban is csak jóval a költő halála után kapták meg a rangjukhoz méltó elismerést. Példaként idézzük Lev Tolsztoj 1873-ban kelt egyik levelének néhány sorát:

„Régen olvasta Puskin prózáját? Tegye meg nekem azt a szívességet – olvassa el újra az egész *Belkin elbeszéléseit*. Ezeket minden írónak folyton tanulmányozni kell. Én a napokban megtettem, s el nem tudom mondani, milyen jólesett, és milyen tanulságos volt elolvasásuk.”³

Hogy Tolsztoj Puskin iránti megbecsülése mennyire őszinte és mély volt, bizonyítja egy másik levele is, amiben Tolsztoj újra elismerően szól a *Belkin elbeszéléseiről*, aminek egyik darabja a *Hóvíhar*:

„... A feleségem felhozta *Belkin elbeszéléseit* ... Munka után én is elővettem ezt a Puskin-kötetet, és mint mindig (azt hiszem hetedszer), elolvastam az egészet, nem bírtam elszakadni tőle, s mintha most olvastam volna először.”⁴

Ez a novellaciklus az orosz realista próza első remeke, amely megjelenésekor, 1831-ben kihívás volt a romantika esztétikai kánonjával szemben. Belinszkij igazat mond akkor, amikor a ciklus fogadtatásával kapcsolatban megjegyzi, hogy a „... nagyközönség hűvösen fogadta, a folyóiratok még hidegebben”.⁵ Azzal a megállapításával viszont nem lehet egyetérteni, hogy ezek a művek „... mégsem méltók Puskinhoz: amolyan Karamzin-féle elbeszélések ezek, azzal a különbséggel, hogy míg amazoknak Karamzin korában nagy jelentőségük volt, a *Belkin elbeszélései* a kor szintje alatt maradtak”.⁶

Paradoxonnak hat, de így igaz: a kortársi kritika hűvössége és a későbbi nemzedékek lelkesedése részben egyazon tőből, a puskin próza újszerűségéből fakad. A romantika ízlésén nevelkedett kortársak nem értették ezt az újszerűséget. Puskin még a finom esztétikai érzékű Belinszkij számára is a romantika költője, s rá is hatott a Puskin tehetségének a hanyatlásáról terjesztett rosszindulatú babona. Így történhetett, hogy Puskin műveinek kitűnő értelmezője ezúttal tévedett. Belinszkij tévedett abban is, hogy a *Belkin*-ciklus darabjai „... amolyan Karamzin-féle elbeszélések”. Való igaz, hogy Puskin felhasználja a szentimentalizmus és a romantika irodalmának számos elemét. Ilyen: az elbeszélések szűzseje, néhány műfaji jellegzetessége, pl. váratlan fordulatok, helyzetek, az egyenes

¹ Pécsi Hírlap, 1887. dec. 18. Melléklet.

² KOZOCSA SÁNDOR–RADÓ GYÖRGY: *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956. 172.

³ Lev Tolsztoj levele Pavel Dmitrijevics Golohvasztovnak. *Lev Tolsztoj művei*, 10. kötet (Levelek, naplójegyzetek). Magyar Helikon, Budapest, 1967, 162.

⁴ Uo., 160.

⁵ BELINSZKIJ: *Puskin*. Közoktatásügyi Kiadóvállalat, Budapest, 1951, 477.

⁶ Uo.

vonaltól, dinamikus cselekménybonyolítás stb., de ezeket az író a valóság reális ábrázolása igényének veti alá.

A ciklusban bizonyos demokratizálásra való törekvés figyelhető meg. Az elbeszélések feltételezett szerzője pl. nem rendkívüli, romantikus személyiség, hanem hétköznapi földbirtokos, aki különböző írása sorsa iránt. Ugyanez a törekvés érzékelhető az elbeszélések témájának, illetve hőseinek megválasztásában. *A lövészben* megjelennek a katonatiszti életforma, a *Hóviharban* és *A parasztruhás kisaszonyban* a vidéki nemesi élet képei. *A koporsókészítőben* a városi kézműves, *A postamesterben* a tizennegyedik osztálybeli vidéki kishivatalnok válik irodalmi hőssé.

Újszerű a realista próza stílusa is. Puskin 1822-ben ezt írja: „Pontosság és tömörség: ezek a próza legnagyobb érdemei. A próza gondolatokat és megint csak gondolatokat követel – nélkülük a csillogó kifejezések mit sem érnek”.⁷ Ez a pontosság és tömörség jellemzi a *Belkin elbeszélései* minden darabját. És tegyük hozzá: mindenütt jelen van az *ironia*, ami a romantikus erkölcsi és esztétikai normák után tesz kérdőjelet. Ez az ironikus felhang azonban kissé hiányzik Karajankovics Tivadar Pécssett publikált Puskin-fordításából, amiben közrejátszhat a szerb „közvetítő” is.

Az orosz eredeti második bekezdésének első mondata így hangzik:

„Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюбена.”⁸ (Kiemelés tőlünk – H. L. és H. I.)

Trócsányi Zoltán kitűnő fordításában ez a mondat így hangzik:

„Marja Gavrilovna francia regényeken nevelkedett, *következésképpen* szerelmes volt.”⁹ (Kiemelés tőlünk – H. L. és H. I.)

Karajankovics pécsi fordításában itt a következő áll:

„Gavrilovics Mária – elbeszélésünk idejében már divatban levő francia nevelésben részesült, s bár még alig volt több gyermeklánynál – szívét már elajándékozta.”

A fenti példa azt is mutatja, hogy Karajankovics itt-ott hozzá is költ a maga módján az eredetihez, avagy már a „közvetítés”-ben is torzulás lehet.

A *Hóvihar* a második a *Belkin elbeszélései* sorában. Ez a mű is felhasználja a romantikus elbeszélő irodalom számos elemét: a fiatalok között fellobbanó szenvedélyes szerelem, rangbeli és vagyoni különbségek miatt a szülői beleegyezés megtagadása, titkos találkák, a lányszöktetés, a titkos házasság, amelynek következtében a romantikus lelkületű lány (Marja Gavrilovna) a véletlen folytán szerelmese helyett egy ismeretlen felesége lesz. A mű ilyen sajátosságát látszik erősíteni az is, hogy az alaptörténetet egy – kissé a romantika szellemében nevelkedett – ifjú hölgy, K. I. T. mesélte el Ivan Petrovics Belkinnek, aki a történetet elbeszéléssé formálta.

A végzetes tévedéssel (az ismeretlen férfival kötött házassággal) tulajdonképpen véget is ér Marja Gavrilovna életének romantikus fellobbanása: a megoldás a mindennapi élet, a valóság talajára visszahelyezett hősnő. A Vlagyimir elvesztése fölötti fájdalomtól lassan kigyógyul Marja Gavrilovna. Mindez kitűnően kitapintható a pécsi fordítás szövegéből is, s itt lényegében a fordítás során nem történt „veszteség”.

A Haksch lapjában közölt Puskin-fordítás egyik érdekessége abban rejlik, hogy a fordító, Karajankovics Tivadar, a szerb nyelvet használja közvetítőként, ami „hidat” is jelent ebben az esetben Puskin és a XIX. század vége pécsi olvasója között. A pécsi sajtóba a klasszikus orosz irodalom néhány jeles alkotása ugyanis vagy orosz eredetiből való fordítás útján jutott el (elsősorban Rodziewicz József, Skrbics Tivadar és Szabó Endre fordításai révén), vagy német közvetítéssel.

⁷ *Puskin válogatott prózai művei*. Európa Kiadó, Budapest, 1972, 563.

⁸ А. С. ПУШКИН: *Полное собрание сочинений в десяти томах*, изд. 3, т. 6 (Художественная проза), Издательство Наука, Москва, 1964, стр. 102.

⁹ *Puskin válogatott prózai művei*, 80.

Meg kell jegyeznünk, hogy Pécssett a századforduló sajtójában több szerb és horvát mű látott napvilágot magyar fordításban: Milan Budisavljević (1874–1928), Svetozar Čorović (1875–1919), Velimir Deželić (1864–1941) és Ksaver Šandor Djalskij (1854–1935) néhány műve. Pécssett a *Pécsi Közlöny*nél újságíróskodott rendes belmunkatársként az a Skrbics Tivadar,¹⁰ aki Pécssett jelentette meg 1900-ban Milan Šavić (1845–1936) *Jókedvűen (Dobroje volje)* c. művét,¹¹ 1903-ban pedig Branislav Nušić (1864–1938) *Egy káplár emlékeiből* c. műve magyar fordítását Budapesten.¹²

Karajankovics Puskin-fordítása tehát nem az egyetlen szerbből fordított irodalmi mű a századforduló pécsi sajtójában, de szerb közvetítéssel Pécsre eljutott Puskin-műként egyedülálló. Majdnem három évvel korábban jelent meg, mint a *Szegedi Híradó*ban *A hóföregteteg* címen közölt magyar nyelvű Puskin-fordítás.¹³

A szerbből való Puskin-fordítás ténye több oknál fogva is bizonyítható. J. Badalič kutatásai alapján ugyanis vitathatatlan, hogy a *Belkin elbeszélései* már a múlt század 40-es éveiben eljutott Horvátországba, s a horvát felvilágosodás jeles képviselője, Dimitrija Demeter (1811–1872) „szabad fordításá”-ban 1844-ben megjelent a *Hóvihar* egy illír almanachban Zágrábban.¹⁴ Mai értelemben azonban ezt aligha nevezhetjük műfordításnak, hisz a Puskin-mű cselekményének színhelye Oroszországból Eszékre került át. Majdnem minden szereplő új nevet kapott, de a főhős, Marja Gavrilovna neve azért megmaradt. Demeternél azonban nem a francia, hanem a német regények hatására lesz szerelmes a hősnő.

Dimitrija Demeter „szabad fordítását” öt fordítás követi a Puskin-mű horvátországi–szerbiai útján: *Vijavica* (Požega, 1864), *Bura* (Zagreb, 1893) és *Mečava* (Zagreb, 1893; Zagreb, 1904; Sarajevo, évszám nélkül) címen.¹⁵

A pécsi Puskin-fordítás textológiai elemzése azt mutatja, hogy egy sor filológiai tény utal arra, hogy a pécsi fordítás eredetijéül nem orosz, hanem valóban szerb szöveg szolgálhatott.

A cselekmény helyéül szolgáló Nyenarodov helységnevét *Neradon* formában szerepel a fordításban (egyszer, helytelenül, Gavriła Gavrilovics R. családnevéként is: *Neradon Gavrilovics Gábor*). A palatalizáció negligálását bizonyára délszláv hatásként értékelhetjük, ami több helyen is tükröződik a fordításban. A puskini történet egyik szereplője, Vlagyimir Nyikolajevics keresztnéve (Vlagyimir) az egész fordításban – egy kivételtől eltekintve („Valdimir”) – *Vladimir* formában szerepel, az ún. apai neve (Nyikolajevics) pedig *Nikolajevics* (egy helyen helytelenül: *Nikolaj*) alakban.

Az 1812-es háborúval kapcsolatban *Borogyino* a pécsi fordításban „*Borodin*”-ra módosult. Vlagyimir Nyikolajevics kocsisát oroszul *Tyereskának* becézék, a pécsi fordításban *Tereska* olvasható.

Itt jegyezzük meg, hogy a fenti sajtóösszeállítások (*Nenarodo*; *Nenarodova*; *Nenarodovo*; *Nikolajevics*; *Vladimir*; *Tereska*; *Borodin*) jelen vannak Csopey László eredetiből történt fordításában is,¹⁶⁻¹⁷ ami azzal is magyarázható, hogy az orosz tulajdonnevek transliterációjában a 80-as években eléggé hatott a német gyakorlat, jóllehet azt már Greguss Ágost is helytelenítette,¹⁸ de csak az 1900-as helyesírási szabályzat tiltotta meg az orosz nevek németes írását.¹⁹

¹⁰ Pécsi Közlöny, 1905. október 25.

¹¹ CSUKA ZOLTÁN: *A jugoszláv népek irodalmának története*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1963, 509.

¹² Uo., 506. Vö. még: SZINNYEI JÓZSEF: *Magyar trók élete és munkái*, XII. kötet, Budapest, 1908, 1187.

¹³ FENYVESI ISTVÁN: *Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban 1890–1944*. Szeged, 1967, 26.

¹⁴ И. БАДАЛИЧ: *Русские писатели в Югославии*. Издательство Прогресс, Москва, 1966, стр. 80.

¹⁵ Uo., 107, 109, 112, 113.

¹⁶ *A hózivatar*. Oroszból ford. Csopey László. In: *Orosz beszédek*. Budapest, Franklin-Társulat, Magyar irod. Intézet és könyvnyomda, 1882, 79–98.

¹⁷ *A hózivatar*. Vasárnapi Újság, 1882. 39. szám (615–618. lap), 40. szám (630–631. lap).

¹⁸ SZEMERE GYULA: *Az akadémiai helyesírás története (1832–1954)*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974, 219.

¹⁹ Uo.

A Kozocsa–Radó-féle bibliográfia adatai szerint elsőnek számító, a *Nővilág*ban 1857-ben publikált Puskin-fordítás²⁰ tulajdonnevei és köznevei egyértelműen német hatásra mutatnak: Petrowna; Isprawnik; Wourmin. Ugyanezt támasztja alá a fordítás végén levő „Puschkin” aláírás is, ami a XIX. század második felében eléggé általános lehetett, de az egyes fordítók „gyakorlatán” – természetesen – módosíthatott egyik-másik lap szerkesztősege is.

Karajankovics aligha alapozhatott volna a nevek átírásában német nyelvi felkészültségére, hisz a Puskin-mű „Schmidt” mérnökének a nevét is önkényesen „Smidt”-nek írja át magyarra. Egy esetben a „Zsadrina” falunév mellett a „Zadrina” is előfordul, ami – hangzása alapján is – talán jobban illik egy szerb szövegbe, mint az eredetiben (Puskinnál) levő forma.

Meg kívánjuk jegyezni azt is, hogy Karajankovics Tivadar a *Hővizatar* pécsi fordításakor a lapban fel sem tünteti, hogy az elbeszélés szerzője Puskin, s hogy a fordítás a *Belkin elbeszélései* egyik darabja. Csupán a „szerbből fordította: Karajankovics Tivadar” kitétel árulkodik a fordítástörténeti érdekességről s a fordító nevééről.

A pécsi Puskin-fordítás lényegében hiánytalanul közvetítette a korabeli pécsi olvasónak a puskini történetet. Az orosz eredetihez képest is csak minimális rövidítésekre (kihagyásokra) került sor. Színvonalban, a stílus gördülékenységében nem marad el Karajankovics fordítása a korabeli, más nyelvekből történt műfordítások színvonalától.

Haksch Lajos, a *Pécsi Hírlap* akkori felelős szerkesztője, aki maga is folytatott irodalmi tevékenységet (s fordított is idegen nyelvből), nem véletlenül közölte Karajankovics Tivadar Puskin-fordítását, ami a századforduló pécsi sajtójában – eddigi kutatásaink szerint – az *első Puskin-fordítás*.

Karajankovics személyéről egyébként eddig semmi biztosat nem sikerült felkutatnunk, de ez aligha von le valamit is műfordítása értékéből.

Octavian Goga 44 napi miniszterelnöksége (1937. december 29–1938. február 10.)

DOMOKOS SÁMUEL

Az 1937. december 20-i választáson az uralmon levő Gh. Tătărescu-féle liberális kormány nem szerezte meg a többséget, csak 40%-ot ért el. A kormánypárt után a legtöbb szavazatot a Iuliu Maniu vezette Nemzeti Parasztpárt (19,40%) és Zelea Codreanu Totul pentru țară (Mindent a hazáért) pártja nyerte (16,98%).¹

Az az ellentét, amely a két uralkodó párt, Gh. Tătărescu és I. Maniu pártja közt fennállt, azt eredményezte, hogy egyik sem szerezte meg a szavazatok többségét.

II. Károly király a hagyományos angol–francia irányzat híve volt, és ellentétben állt mind Maniuval, mind Codreanuval, a Vaszgárda vezérével; féltette hatalmát ezek uralomra törésétől. Ezért, hogy hatalmát biztosítsa, a király iránti hűségéről ismert Gogát jelölte miniszterelnöknek, jóllehet pártja nem jelentős eredményt ért el a választásokon, mindössze 8,7%-ot szerzett a szavazatokból.

II. Károlyt saját érdekén kívül az a megfontolás is vezette, hogy a nacionalista eszméiről ismert Goga miniszterelnöki jelölését szívesen veszik mind a német, mind az olasz politikai körök. Ebben nem is érte csalódás.

Megírtuk Goga-monográfiánkban,² hogy a költő miniszterelnökké való kijelölése általános feltűnést, nem vált fordulatot jelentett, amelyre még a költő sem számított.

Nemcsak a román, hanem az erdélyi magyar közvéleményt is meglepte és fenntartásra készítette Goga miniszterelnöki jelölése. Ezt tükrözte a Magyar Párt orgánumának, a kolozsvári *Keleti Újságnak*

²⁰ *Nővilág*, 1857. október 25-i (42.) szám.

¹ Brassói Lapok, 1937. dec. 22. 9.

² DOMOKOS SÁMUEL: *Octavian Goga, a költő és műfordító*. Bukarest, 1971, Kriterion Könyvkiadó

1938. január 1-i vezércikke: „Az új kormány még csak néhány napja vette át a kormányzás gondjait, és mi feszült figyelemmel néztük minden megnyilatkozását, vajon mit fog mondani rólunk, magyarokról Goga Octavian, a költő-politikus, a legnagyobb magyar szellemóriás, Madách Imre fordítója. Ismerjük Gogának, az ellenzéki vezérnek, az ellenzéki politikusnak megnyilvánulásait, és hogyha ezekből nem is tudunk olyan következtetéseket levonni, amilyenekből sorsunk gyors és örvendetes jobbulására építhetnénk, mégsem veszítjük el bizalmunkat két okból. Goga Octavian maga is mint kisebbségi újságíró kezdte meg életpályáját. Ismeri a kisebbségi élet minden nehézségét . . .”

Amilyen vegyes volt a belföldi fogadtatás, ugyanolyan volt a külföldi is; kedvezően csak az olasz és német lapok nyilatkoztak Goga kijelöléséről. (Lásd: *Casa Regală* 240/1938).

Egyes baloldali és haladó nyugati lapok, tudomást szerezve Goga antiszemitizmusáról, odáig mentek, hogy vészharangot kongattak meg. Néhány cikk címe is elárulta ezt. *A Populaire* 1938. január 1-i számának címe: *Cabinet totalitaire à Bucarest; Humanité Populaire: Les premières mesures fascistes du nouveau gouvernement roumain* (1938. jan. 2.); *Le Matin: En Roumanie d'après certains journaux 800 000 israélites auriert été avisés d'avoir à quitter le territoire* (1938. jan. 1.).

A francia tőkésék érdekének megfelelően kommentálta címében Goga jelölését az *Ordre*: „Voici le programme de M. Goga: à l'intérieure, romanisation intégrale; à l'extérieure, respect des alliances existantes ainsi que les droits des minorités ethniques.” *La République*: „Allons-nous vers une dictature roumaine?” (1938. jan. 4.)

A vészharangok megkongatásában a legmesszebb ment a *Paris Midi* és a *Populaire*. Az előbbi ezt írta: „Mangeur de juifs, poète profondeur des démocraties, disciple de Hitler, tel est M. Goga, premier de Roumanie” (1938. jan. 2.); az utóbbi így vélekedett: „La barbarie moderne. Un million de juifs de Roumanie dans la terre. Que fera le monde civilisé?” (1938. jan. 4.).

Természetesen az angol-francia nagytőke egyéb lapjai nem voltak ilyen borúlátók, dicsérni kezdték II. Károly erejét, amely meghatározó tényező a politikai események alakulásában.³ Egyes magyarországi lapok felemlítették, Goga híve a dunai népek együttműködési tervének.⁴

A kormány megalakulásáról a bukaresti lapok távirati hírekben számoltak be, s közölték a kormány névsorát. Miniszterelnök: Octavian Goga. A. C. Cuza tárca nélküli miniszter volt, a többi tárca vezetőit illetően a Goga-kormány összetétele politikai szempontból eléggé talányos volt; többnyire erdélyi politikusokból állott. Ezek a következők voltak: Ion Lupuş kultuszminiszter, Emil Savu pénzügyminiszter, Silviu Dragomir tárca nélküli miniszter; miniszterhelyettesek voltak: Sebastian Bornemisa, Al. Hodoş, dr. Aurel Baciuc, dr. Leo Scridon és L. Blaga. A külügyminiszter Istrate Micescu, az iparügyi miniszter Gigurtu, a hadügyminiszter Ion Antonescu, a belügyminiszter pedig a liberális kormány volt tagja, az angol-francia orientáció embere, a Vasgárda ellenfele, Armand Călinescu volt. (*Casa Regală* Nr. 6/1938.)

Goga 1938. január elsején rádióbeszédben szólt az országhoz (lásd. *Brassói Lapok* 1938. jan. 1.), körvonalazta politikáját, s eléggé mérsékelt hangnemben érintette a romániai kisebbségek helyzetére vonatkozó szándékát: „Senki ne tekintse cselekedeteimet azoknak a természetes jogoknak az elnyomásaként, melyekkel a kisebbségek rendelkeznek. Igazságot: igen, üldözést: nem! Aki meggyötört lelkével ezeket a szavakat mondja, nagyon sokat harcolt a szabadságért, hogy elnyomóvá válhassék! Ezért, kezdettől fogva, világosan megmondjuk: mindazok a kisebbségek, akik eszméikkel és cselekedeteikkel beilleszkednek az állameszmébe, gyakorolhatják mind állampolgársági jogaikat, mind pedig származásuk megkülönböztető tulajdonságait. E tekintetben a kormány tisztázni fogja a helyzetet, mivel minden csoporttal kapcsolatot fog keresni ismert vezetőiken keresztül.”

Hogyan reagált a Goga-kormány intézkedéseire az erdélyi magyarság? Kacsó Sándor vezércikkében felidézte Goga választási beszédét: „Nacionalisták vagyunk, és a legnagyobb értéknek tekintjük a nemzeti becsületet és méltóságot. Amit magunknak igénylünk, másoknak is becsüljük. Tiszteljük kisebbségeink egészséges nacionalizmusát.” Idézi Goga mondatát: „En kisebbségi voltam, és nem vagyok az, aki elnyomóvá válhatik.”

³ *Studii privind politica externă a României în perioada guvernării lui Goga, Cuza*. Editura Militară, Bucureşti, 1969, 192.

⁴ *Brassói Lapok* 1938. jan. 1. és *Casa Regală* 6/1968.

Kacsó a várakozás álláspontjára helyezkedve jelentette ki: „Sokkal többre becsüljük, semhogy választások előtti mondatoknak tekintenők megnyilatkozását.”

Ugyancsak Kacsó Sándor várakozását fejezte ki a Goga-kormánnyal szemben, amikor a lap vasárnapi számában azt írta: Goga tette a legtöbbet a két együttélő nép kibékülésére és eredményes együttműködése irányában . . .⁵

Majd így utalt Goga ifjúkori haladó költői voltára: „Octavian Goga maga jelentette ki, hogy eszmévilága még abban a korban alakult ki, amikor ő is egy kisebbségi sorban élő nép szellemi vezére és rajongó költője volt. Goga nem tagadhatja meg azt a mivoltát, amely költészetében és belügy-minisztersége idején a magyarság felé megnyilatkozott.”

Nos Goga, miközben hivatalba lépésekor több zsidóellenes korlátozást vezetett be az országban, eléggé talányos volt. Silviu Dragomirt, a magyar kisebbséggel jó kapcsolatot tartó egyetemi tanárt bízta meg a kisebbségi ügyek intézésével.

Ezzel kapcsolatban azt írta a *Keleti Újság*,⁶ hogy a Goga-kormány szakított a „4 éves liberális kormány kisebbségi politikájával”, amikor Silviu Dragomirt bízta meg a kisebbségi ügyek intézésével, s leszögezte: „akit nincs okunk bizalmatlansággal fogadni, s akit erre a szerepre alkalmasnak is tartunk . . .”

A vezércikk elég óvatos fogalmazásba burkolja kételyeit a kisebbségek helyzetének javulását illetően: „. . . nem robozunk túl messze a fantázia szárnyain, és nem reméljük helyzetünk hirtelen és gyökeres megváltoztatását amiatt, hogy Dragomir professzor megbízatását szerencsének tartjuk.”

Goga rövid miniszterelnöksége alatt azonban kormánya semmilyen intézkedést sem hozott a nemzetiségek jogainak biztosítására.

A Goga-kormány belpolitikája váltotta ki a legnagyobb érdeklődést az országban.

Iorga rokonszenves hangnemből kommentálta a belpolitikai válság megoldását; a liberálisok a jóindulatú várakozás álláspontjára helyezkedtek.⁷ Codreanu támogatta Gogát.

A jobboldali erők támogatásában bízva, a Goga-kormány egy sor, a zsidókra vonatkozó korlátozást léptetett életbe rendeleti úton. Ezek a következők voltak: 1938. január 1-vel megszüntette a *Dimineața*, *Adevărul* és *Lupta* című baloldali lapokat; megvonta 120 zsidó származású újságíró vasúti szabadjegyét; elrendelte az állampolgárságok felülvizsgálatát azzal a céllal, hogy az 1920 után letelepedetteket kiutasítsák az országból. (Legelsőnek Lupescu asszonyt távolították el az országból; ő volt II. Károly király zsidó származású barátjánője.) A zsidó kocsmárosok és falusi kiskereskedők működési engedélyét bevonta; az idegen vállalatok élére kormány megbízottat nevezett ki; leszállították a só, a gyapot, a dohány, az üveg, a bőr, a vas, a metángáz, a petróleum és a cukor árát. Ezeket az intézkedéseket a minisztertanács 1938. január 7-én jelentette be,⁸ de néhányat már az első napokban végrehajtottak, így pl. egyes újságok megszüntetését és az újságírókra vonatkozó korlátozást.

Goga tervezte a zsidó tökével működő valamennyi újság megszüntetését. Ekkor Tabéry Géza a Magyar Újságírószövetség nevében felkereste Gogát, és feltárta neki, milyen súlyosan érintené ez az intézkedés a magyar újságokat és a magyar lapoknál dolgozó újságírókat. Goga erre megígérte, hogy a szándékolt intézkedésre nem kerül sor.⁹

Az említett intézkedéseknél a Goga-kormányzat megállt; valószínűleg külpolitikai megfontolásokból, hogy ne vonja magára a nyugati hatalmak ellenszenvét; másrészt számolt az intézkedések nyomán kialakult feszült belpolitikai helyzettel is: Goga márciusra országgyűlési választásokat készített elő, s tartott a baloldal erősödő ellenállásától kormányával szemben. És nem ok nélkül!

⁵ Brassói Lapok, 1938. január 2., 1. Kacsó ebben az 1926–1927. évekbeni belügyminiszterségére utalt, amikor Goga a kormányzat és a magyarok együttműködésének előmozdítására létrehozta az ún. csucsai paktumot. Ennek lényege az volt: a kormány a magyarság támogatása ellenében biztosítja a nemzetiségek kulturális jogait.

⁶ Keleti Újság, 1938. január 5. 1.

⁷ Brassói Lapok, 1938. január 1., 1.

⁸ Brassói Lapok, 1938. január 7. sz.

⁹ TABÉRY GÉZA: *A csucsai kastély* [1942]. 56.

A Román Kommunista Párt javasolta, hogy a Szociáldemokrata Párt, a Nemzeti Parasztpárt, a Nemzeti Liberális Párt, a Radikális Parasztpárt és más polgári csoportok tömörüljenek egységes demokratikus frontba, hogy ezzel a királyi diktatúra bevezetését megakadályozzák.¹⁰

1938. január 25-én a Román Kommunista Párt kezdeményezésére a demokrata pártok képviselői kormányellenes front megalakulását határozták el. A Román Kommunista Pártot Lucretiu Pătrășcanu, a Szociáldemokrata pártot Lotar Rădulescu, az Ekés Fontot Petru Groza, a Szocialista Pártot Gheorghe Bujor képviselte, és jelen volt a magyar dolgozók részéről a MADOSZ képviselője is.¹¹

Eközben a jobboldali ellenzék is szervezkedett: Maniu Nemzeti Parasztpártja és a Nemzeti Liberális Párt közös blokkba tömörült.

Az uralmon levő párton belül is ellentét támadt: Alexandru Ioan Cuza hívei követelték a párt programjának végrehajtását, támadták Micescu külügyminisztert, amiért Genfben, a Népszövetségben az emberi jogok tiszteletben tartásáról nyilatkozott¹² és arról, hogy további korlátozásokat a kormány nem tervez. Goga, hogy belpolitikai helyzetén javítson, közelítette a Nemzeti Keresztény Pártot a Vasgárdához.

Külpolitikai viszonylatban sem volt kedvező a Goga-kormány helyzete. Amikor a kormány hivatalba lépett, Micescu kifejtette, Románia hűséges marad szövetségeseihez. Goga még azt is kijelentette, hogy a francia–román kapcsolatok nem változnak meg.¹³

Érdekes megemlíteni, hogy Istrate Micescu hivatalba lépésekor baráti hangú táviratot küldött Litvinovnak, aki válaszában leszögezte: „Kérem, ne kételkedjék kormányom rokonszenvében és támogatásában minden olyan politika iránt, mely az általános béke biztosítására törekszik. Különös megbecsüléssel vettük az ön baráti táviratát . . .”¹⁴ Goga a szovjet követ búcsúztatásakor ebédet adott, és kifejezte óhaját a szovjet–román kapcsolatok további fejlesztésére a két szomszédos nép kölcsönös előnyére.¹⁵

Bármennyire elégedetten fogadták is kezdetben a németek a Goga-kormányt, később fenntartásai voltak. Ezzel magyarázható, hogy Goga táviratára Hitler nem közölt választ, hanem a bukaresti német követen keresztül üzent a román miniszterelnöknek.¹⁶

Gogát 1938 februárjában az országgyűlési választások márciusra való előkészítése foglalkoztatta. A haladó baloldali, valamint ellenzéki pártok említett tömörülése arra készítette, hogy választási esélyeit a német és magyar kisebbségi pártokkal való választási egyezmény keretében biztosítsa. Ilyen vonatkozású tárgyalásokat kezdett e pártok vezetőivel, s a német kisebbség vezetőjével meg is állapodott, és küszöbön állt a Magyar párttal való egyezmény is, amint erről hírt adott a párt szócsöve.¹⁷

Miközben Goga az országgyűlési választások előkészítésével és azutáni terveivel volt elfoglalva, Maniu memorandumot küldött a királynak, s aggodalmát fejezte ki az ország helyzete miatt, melybe a Goga-kormány juttatta, s kérte leváltását. Ugyanabban az időben a liberális párt vezetője, Gheorghe Brătianu sem maradt tétlen. Közölte Gogával, kihallgatásra jelentkezik a királynál. Goga ezt nem ellenezte. Brătianu a kihallgatáson aggályait fejezte ki a királynak a belpolitikai helyzettel kapcsolatban, s akárcsak Maniu, javasolta Goga leváltását.

II. Károly sem volt megelégedve Gogával; egyrészt nem tudta háttérbe szorítani az ellenzéki pártokat, másrészt a zsidóellenes és romanizálási törvényekkel Romániára vonta a nyugati hatalmak ellenszenvét. Tudomást szerzett róla, hogy a bukaresti amerikai követ jelentkezett Gogánál és felvilágosításokat kért, milyen további intézkedést tervez a zsidók korlátozására, s mit fog mondani erről két hónap múlva a Népszövetségben.

¹⁰ *Studii privind politica externă a României (1919–1939)*. București, 1969, 204.

¹¹ *I. m.* 201.

¹² *I. m.* 200.

¹³ *I. m.* 200.

¹⁴ Keleti Újság, 1938. január 1.

¹⁵ *Studii privind . . .* 194.

¹⁶ *I. m.* 195.

¹⁷ Keleti Újság, 1938. február 10., 1.

Másnap ugyancsak ezzel a kérdéssel kereste fel Gogát a bukaresti angol nagykövet. Goga azt válaszolta, további korlátozások nincsenek folyamatban. Mindezek lemondása előtt két nappal történtek.

Eközben az angol kormány C. Argetoianun keresztül, aki híve volt a királynak, kérte a Goga-kormány leváltását.¹⁸

II. Károly ekkor elhatározta, lemondítja a Goga-kormányt. 1938. február 9-én hívatta Gogát, s közölte vele, hogy nemzeti egységkormányt szeretne létrehozni a volt miniszterelnökök részvételével. Felkérte Gogát, vállaljon szerepet ebben a kormányban, melynek elnöke Miron Cristea pátriárka lesz. Goga elutasította egy ilyen kormányban való részvételét, és másnap, február 10-én benyújtotta lemondását. II. Károly, Goga megbuktatásával, elérte eredeti célját: lejáratva a Nemzeti Keresztény Pártot, bizonyítva, hogy a fasiszta erők képtelenek az eredményes kormányzásra, és királyi diktatúrát vezetett be.¹⁹

Ez a változás a romániai belpolitikában megfelelt az angol–francia politikai köröknek, s ezek Goga lemondását elégedetten vették tudomásul.

Goga a királyi kihallgatás után beszámolt a történekről a minisztertanácson. Megbuktatását az ellenpárti politikusoknak tulajdonította. Hangoztatta, a választásokat azért készítette elő, hogy parlamenti úton kormányozzon; a liberálisok azonban kifogásolták a választásokat, s előre megjósolták bukását. Ő bizott pártja győzelmében, hangoztatta: kormánya jól dolgozott, s „munkájában megzavarva” megy el: „Felemelt fejjel elmegyek, s az ország és a történelem színe elé állok, kérve, hogy cselekedeteim után ítéljen meg.”

A történelem valóban meghozta ítéletét: Goga kormányzása kimondottan fasiszta jellegű volt, s ő maga, kiszolgálva II. Károly király hatalmi törekvéseit, előkészítette a királyi diktatúra bevezetését az országban.²⁰

Goga szégyenteljes politikai csődjét illetően „az utókor ítéletében elválasztja az árnyékot és salakot attól, amely felemelő és lelkesítő volt irodalmi tárházunk számára s a szabadságért való harc tradícióira”²¹ állapítja meg Ion Petric, s ezzel teljes mértékben egyet lehet érteni.

A standard skót magánhangzórendszer kialakulásának néhány fonetikai kérdése

KNIEZSA VERONIKA

1. Skótnak a mai terminológia szerint a skóciai alföldön beszélt angolszász eredetű nyelvet nevezik. A gyarmatosításokat követően ez a nyelv lett Új-Zéland köznyelvének alapja. Észak-Amerikában, különösen Kanadában is élnek népes skót nyelvű közösségek. (Hutterer 374. lap)

Skócia lakói kelták voltak: a piktek, akiknek nyelvéről alig maradtak fenn adatok, és az Ír-sziget északi területéről származó, gael-kelta nyelvet beszélő skótok. Norvégok, dánok és angolszászok is laktak egyre növekvő számban Skócia területén. A római hódítást sikerült a területnek elkerülnie, de az V. sz.-tól kezdve állandó küzdelmet kellett vívnia az egyre erősödő déli szomszéd, Anglia ellen. A skótok és piktek a IX. sz.-ban alapították meg egyesített királyságukat pikt uralommal, a XI. sz.-tól a skót uralkodóház tagjai kerültek a trónra. A XII. sz.-tól új nép jelent meg Skóciában, a normannok; a XIII. sz.-tól Skócia uralkodói normann származásúak voltak: John Balliol, Robert Bruce vagy a normannokkal érkező Stuartok.

2. Az angolszász nyelv a XI. sz. végén, III. Malcolm uralkodása idején kapott döntő szerepet Skóciában. A király – felesége, Margaret nyugati szász királylány kedvéért – angolszászokat hívott udvarába, és az udvar nyelve is angolszász lett. A köznép között, különösen Skócia déli részén

¹⁸ *Studii privind...*, 206.

¹⁹ *I. m.* 208.

²⁰ *I. m.* 103.

²¹ ION PETRIC: *Octavian Goga ginditor' și om politic.* 105.

valószínűleg a korábbi évszázadokban is nagy volt az angolszász nyelv hatása. A szomszédos Northumbria volt az első az angliai királyságok között, amely élénk kulturális életet alakított ki, az elsők között vette fel a kereszténységet is. A legkorábbi angol nyelven írott kéziratok is Northumbriából származnak: a lindisfarne-i biblia glosszái, a Durhami Rituálé stb. Ezek a nyelvemlékek a VIII–IX. sz.-i northumbriai nyelvjárást őrizték meg. A skóciai angolszász nyelv alapjául a northumbriai nyelvjárást kell feltételeznünk: Lindisfarne szigete a mai angol–skót határ közelében van; a Northumbriai Királyság északi területe, Bernicia, egy időben egészen a Forth folyóig terjedt; a terület egyházi ügyei még sokáig a durhami püspökség fennhatósága alá tartoztak. A fentebb említett szövegemlékek, valamint a ruthwelli kereszt (Dél-Skócia, Dumfriesshire) rúnafeliratai – melyek *A kereszt álma* címen ismert óangol költemény részleteit őrizték meg, feltehetően helyi nyelvi változatban – képviselik azokat a nyelvi elemeket, amelyekből a skóciai angolszász nyelv kialakult. Ez utóbbi terjedéséről nincs közvetlen bizonyítékunk, csak annyit, hogy a keleti partvidék mentén a XII–XIII. sz.-ban egyre nagyobb számban bukkannak fel latin nyelvű okiratok, amelyekben a tanúk neve angolszász és anglo-normann a korábbi oklevelek kelta nevei helyett. A XIV. sz.-tól kezdve állnak rendelkezésünkre angolszász nyelven írott emlékek. Ebben a korszakban a fő irodalmi és kancelláriai központ a jelek szerint az északon fekvő Aberdeen volt (ide való John Barbour, a *Bruce* c., XIV. sz.-i hősköltemény szerzője is). A nyelvemlékek kialakult irodalmi és közigazgatási jogi nyelvről tesznek tanúságot. A edinburghi nyelvjárás fejlődése nem adathalható, de ez lévén az udvar nyelve, ebből fejlődött ki a skóciai standard. Az alföld angolszászt beszélő közösségei regionális változatokat, nyelvjárásokat használtak. A skóciai standard nyelvre hatással volt az egyre nagyobb presztízt élvező londoni standard, különösen az irodalmi művek nyelve. Skócia ekkor még önálló állam volt, lakossága két különböző nyelvet, a keltát és az angolszászt, az Inglisht beszélte. Stuart Jakab egyesítette a két ellenséges országot a XVI. sz. végén. Ezzel kb. egy időben kezdték a skóciai költők és írók a *skót* megjelölést használni a korábbi *Inglis* helyett, hogy megkülönböztessék nyelvüket a „délielé”-től, a keltát pedig *gael*ként említik ezután.

A XVII. sz.-tól kezdve, amikor már nemcsak az udvar, hanem a skót parlament is leköltözött Londonba, a skót standard megmaradt ugyan a közigazgatás és jog nyelvének, de az írók egyre inkább a londoni standard szerint írtak a szélesebb körű közönség és a nagyobb kiadási lehetőségek miatt. A jakobita restaurációs törekvések a nyelvben is megnyilatkoztak, ismét fellendült a skót nyelvű irodalom, részben a korábbi udvari költészet hagyományait követve, részben a népköltészetre támaszkodva (pl. Robert Burns, Alan Ramsay stb.).

A londoni standard és a skót viszonya nem maradt ilyen egyoldalú. Nagysikerű, skót származású írók művei tartós hatást gyakoroltak a londoni standardra is, így pl. a Walter Scott regényeiben előforduló kelta szavak (*glenn*, *ptarmigan*, *clan*) vagy angolszász eredetű szavak skót nyelvi változatai (*raid*, *black mail*, a *lift* szó „lopás” jelentésben, eredetileg a *cattle-lift* szóban, ma a *shoplifting* kifejezésben) a londoni standard állandó részévé váltak. (Craigie)

3. A jelen dolgozatban a standard skót magánhangzórendszerét létrehozó hangtani változásokat, a skót nyelv fonetikai sajátosságait vizsgáljuk. Nem törekedhetünk sem a teljes hangrendszer elemzésére, sem az egyes jelenségek történetének részletes feltárására. A skót nyelv tanulmányozása számos akadályba ütközik. A középkori szövegek nyelvét általában együtt tárgyalják a kutatók a közéngangol korszak többi nyelvi változatával, mert nyelvileg még az angol egyik regionális változatának tartják. Egyszerűen Richard Jordan jegyzi meg, hogy már ebben a korszakban voltak olyan hangtani sajátosságai a skótnak, amelyek elhatárolták a szomszédos észak-angliai nyelvjárásoktól (1925, § 6; 1. alább 4.2.-ben). A XV. sz. után bekövetkezett nyelvi változásokat általában a londoni standard kialakulása szempontjából kutatták, mind a nyelvjárásokat, mind a közéngangolban kialakult regionális standardokat elhanyagolták. A skót nyelv ettől az időtől már elérte az önálló nyelv státusát, és így mindenképpen kiesett a tüzetes angol nyelvtörténeti vizsgálódások köréből. A század elején német kutatók feldolgoztak egy-egy skót nyelvemléket disszertációikban, megjelent egy-egy cikk brit nyelvészek tollából speciálisan skót nyelvészeti problémákról, de ezek távolról sem átfogó, nyelvtörténeti igényű munkák. A jelenlegi kutatások is a XV–XVI. sz.-i udvari költészet nyelvének vizsgálata és a mai skót nyelvjárások kutatására korlátozódnak. A hazai kutatást még jobban megnehezíti az, hogy a viszonylag kisszámú és nem is mindig megbízható eredményeket tartalmazó publikációk Magyarországon csak töredékesen férhetők hozzá. A jelen dolgozat kiindulópontjául W. Horn–M. Lehnert *Laut und Leben* (Berlin, 1954) c. művét vettük, mivel részletesen foglalkozik a skót

hangrendszer kialakulásával. A standard skótot is az angol egyik nyelvjárásának tartják (más regionális standarddal azonban nem foglalkoznak), és az a véleményük, hogy az a londoni standard archaikusan megőrzött formája. A következőkben azt vizsgáljuk meg, hogy ez a legutóbbi állítás érvényes-e vagy sem.

4. A skót magánhangzórendszer kialakulásának történeti fázisai.

4.1. Előzmények: az óangol northumbriai nyelvjárása (VII–XII. sz.). A táblázatban a northumbriai alakok mellett feltüntetjük a merciai alakokat is (ennek változatából alakult ki a kelet-midlandi középanyol nyelvjárás, amely a standard angol kialakulásában központi szerepet játszott), szembeállítva a nyugati szász alakokkal (ez a nyelvjárás számított az óangol kori standardnak).

Nyugati germán	Northumbriai	Merciai	Nyugati szász
1. fraktúra (Breachung)			
a) a + ll, l + msh	a	a (ea)	ea
b) a + rr, r + msh	a	ea (a)	ea
c) a + h, h + msh	ae (e)	e (i)	ea (i)
2. veláris umlaut			
a	ea > a	ea > a	ea
3. wer + msh.	wor	weor	weor
4. i + r + msh.	i	i	io
5. i-umlaut: ea, eo,	eo	e, eo	ie, i, y
6. e veláris umlautja valamennyi nyelvjárásban eo			
7. e + rr, r + msh valamennyi nyelvjárásban eo (fraktúra)			
8. e, ae > ie, ea, ha [j], [tʃ], [ʃ] után következett a nyugati szászban és a northumbriai-ban (Campbell 256–64).			

Példák: northumbriai: RC rathwelli kereszt, LG lindisfarne-i glosszák. Merciai: RG rushworthi glosszák. Nyugati szász: DR A kereszt álma, MG Máté evangéliuma (a számok M. Swenton 1970 és Kluge 1902 lap- és sorszámaira utalnak).

1. a) RC *galgu* 90. 40, *al* 92. 58 : RG *alhum* 52. II. 15, *aldurmonnum* 51. II. 6 : DR *gealga* 91. 40, *eall* 94. 58.

1. b) LG *arð* 51. II. 6 : RG *eart* 51. II. 6 : MG *eart* 65. II. 6

1. c) RC *elmehtig* 90. 39, LG *naeht* 51. II. 14 : RG *naeht* 56. IV. 2 *niht* 52. II. 14 : DC *aelmihtig* 91. 39, MG *niht* 65. II. 14

3. LG *wordianne* 50. II. 2 : (az RG-ben itt más szó van): Parker Krónika *Weorfnessa* 38. 1.

5. RC *ongeredae* 90. 39, *haelda* 90. 40 : RG *geherde* 50. II. 33, *dernung* 51. II. 7 : DR *ongyrede* 91. 39, *hyldan* 91. 45.

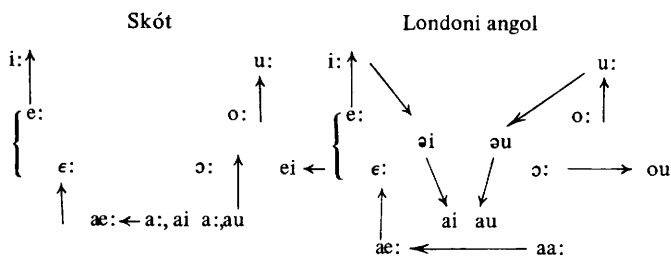
Jellegzetesen northumbriai alak a *walde*, *nalde* LG 52. II. 18, ez mind a merciaiban, mind a nyugati szászban *wolde*, *nolde*.

4.2. Korai skót (XIV. sz. második felétől a XV. sz. első feléig). Ez megegyezik a késő középanyol **korzakkal** (Jordan § 6).

Óangol	Skót és északi angol	Kelet-midlandi
1. ā	ā	ǣ
2. aeg, eg	ā	ei, ai
3. a nyúlással nyílt szótagban	ā	ā
4. a ld	a	ā
5. a -g-, -aw	au	ou
6. ǣ k, t, d	ū	ō

- Példák: 1. OE *stān* : skót *stān* I kMidl. *stōn*
 2. OE *weg, daeg* : skót *wei, dai* (ld. alább 5.2) : k-midl. *wei, dai*
 4. OE *ald* : skót *ald* : k-midl. *old*
 5. OE *snāw* : skót *snau* : k-midl. *snow*
 6. OE *bōc* : skót *buk, buik* : k-midl. *boc, book*

4.3. Középskót (a XV. sz. közepétől a XVIII. sz.-ig). Azonos a korai modern angol korszakkal. A legfontosabb hangváltozás az ún. „nagy magánhangzó-eltolódás”. Ez két fázisban következett be: 1. palatalizáció és záródás, 2. diftongálódás (Samuels 42. és 110. lap).



4.4. A standard skót és a „Received Pronunciation” (RP) jelenlegi magánhangzórendszere (Grant–Dixon 35–39. lapok, Gimson 90–91. lapok).

Standard skót		Received Pronunciation			
monoftongusok	diftongusok	monoftongusok		diftongusok	
		rövidek	hosszúak		
i		i	i:		
e		e			ei
ɛ					
ɛ̃					
æ		æ			
u		u	u:		ui
o					
ɔ	ɔi	ɔ	ɔ:		ɔi
ʌ		ʌ			
a	ai		a:		ai
	au		ɛ:		au
					əu
					iə
		ə			ɔə
					uə

5.

5.1. Nagyon kevés azoknak a nyelvelmékeknek a száma, amelyek a northumbriai óangol nyelvjárást őrizték meg, és ezek egyben a legkorábbi szövegek is, így nyelvi bizonyítékokat sem statisztikai alapon nem vonhatunk le belőlük, sem a nyelvjárást változásait nem tudjuk megfelelően nyomon követni. A fennmaradt kéziratok alakjainak vizsgálata alapján azért megállapítható, hogy mik azok az általános eltérések, amelyek erre a nyelvjárássra jellemzőek (vö. 4.1. táblázatával). A példákban megállapítható, hogy a northumbriai nyelvjárássra a velaritás volt a jellemző, a germán *a* a legtöbb esetben nem a palatalizált *æ* vagy ennek veláris hang előtt szokásos *ea* allofónját mutatja, hanem *a*-t.

Ezáltal az angliai (merciai és northumbriai) nyelvjárásokban amúgy is kevesebb diftongusok száma még tovább csökkent. Erős a szókezdő *w*-velarizáló hatása, a northumbriaiiban ez a jelenség gyakoribb, mint a többiben.

5.2. A korai skót szakaszban a nyelv még a legtöbb tekintetben megegyezik a középanyol korszak északi nyelvjárásaival. (A jelentősebb eltérések inkább morfofonematikus jellegűek, vö. Jordan § 6.) A korai középanyolban a legfontosabb hangtani változás az óangol *ā* kettős irányú fejlődése: délen záródással és labializálódással *ō* lett, északon megmaradt *ā*-nak: óangol *stāne* D *stone*, É. *stane*. Ez a változás számít a korszak legfontosabb izoglosszájának (Meech–Moore–Whitehall 1935). A kései óangol és korai középanyol korszak másik fontos jelensége volt az eredeti óangol diftongusok egyszerűsödése. A szótagvégi palatalizált *g > j* és a *-w* vokalizálódott, és a megelőző magánhangzóval új típusú diftongust alkotott: óangol *weg*, *daeg*: középanyol *wei*, *dai* (ezt megerősítette a skandináv kölcsönszók *aiei* diftongusa is); óangol *sāwol*: középanyol D *soule*, É. *saule*. A korai skótban az *aiei* diftongus hosszú monoftongussá egyszerűsödött. Ennek bizonyítéka, hogy az *-i* digráfokkal a magánhangzók hosszúságát jelölték: *deid*, *soyn* (Barbour: *Bruce*. Mossé 275, 269, Emerson 166. 2 stb.). A korai skót *ā* eredetét tekintve három hangból keletkezett: 1. óangol *ā*, 2. óangol *a* nyílt szótagbeli nyúlásával (pl. *name*), 3. középanyol *ai*. A későbbiekben ezek egyformán fejlődtek. (Ez a fejlődési menet egyébként valamennyi északi nyelvjárásban azonos volt.) Speciálisan északi jelenség az is, hogy a középanyol *ō* *k*, *t*, *d*. előtt már a korszak végén *u*, később *ui* írással fordul elő: *tuk*, *blude* (Barbour: *Bruce*, Emerson 167. 14, 31), *fluyr* (Henrison. Metcalf 42. 11). A hangérték vitatott, egyszerűen záródási folyamatról van-e szó, vagy ehhez még palatalizáció is járult-e: [u:] > [y]? (Mossé 397. lap, Emerson XL, 48. Note 1). Megjegyzendő, hogy a mai skót nyelvjárásokban ezekben az esetekben valóban palatális hangot ejtenek, a standard skótban azonban összeesett az eredeti [u:]-val (vö. a hangváltozások sematikus ábrázolásával 4.3.-ban).

5.3. A nagy magánhangzó-változás során a skót csak a palatalizációt ([a: > ae:]) és általában a záródási folyamatot követte. Nincs rá adatunk, hogy ebben a nyelvben mikor történtek ezek a változások, de ha figyelembe vesszük az 5.2.-ben említett középanyol [o: > u:] változást, tévesnek látszik az a feltételezés, hogy a londoni standard imitációja készítette volna ezekre a változásokra. A második, diftongizációs fázist a skót az egyetlen [i: > ai] változás kivételével nem követte. A korai skót korszakban kialakult *au* diftongus is monoftongizálódott, és egybeesett az *-ld*, *-rld* mássalhangzó-csoportok előtti *a* nyúlásából származó [a:]-val (ennek a nyúlásnak feltehetően akkor kellett létrejönnie, amikor a korábban kialakult *ā*, vö. 5.2., már palatalizálódott, vö. 4.3.). A két hang egybeesését a helyesírás fedti fel: *auld*, *saul* (Smith 1. 1., Metcalf 43. 77). A két hang együtt vett részt a záródási folyamatban. A korai skót *o* + *h*: *taucht*, *raucht* írásai *toht*, *roht* mellett kérdésessé teszik Jordan számára a tényleges hangértéket: értéket: *ō* vagy *ō*? (Jordan §129).

5.4. A modern standard skót magánhangzó-állományra a hosszú és rövid kontrasztok megszűnése a jellemző. A magánhangzók mennyisége általában középhosszú, eltérhet mind a rövidebb mind a hosszabb ejtés irányában. Ugyanaz a beszélő ugyanabban a szóban hol hosszabban, hol rövidebben ejtheti a magánhangzót. Ennek a jelenségnek a létrejötté egyelőre nem datálható (Horn–Lehnert 33.). Másik feltűnő sajátossága a diftongusok kis száma. A standard skótban az [i:]-ből keletkezett [ai] számít az egyetlen, hangváltozás útján létrejött diftongusnak. Az [oi] az angolszászban a francia kölcsönszók átvételével honosult meg a középanyol korszakban, majd a holland-flamand átvételekkel megerősödött. A középsőkori korszakban csak az udvari költők műveiben található meg eredeti [oi] írással (ui, ez a betűkapcsolat a skót helyesírási szokások szerint a hosszú *o* jelölésére szolgált), egyébként elég változatos írásmódokkal fordul elő: *noyis* „noise”, *ryaltie* „royalty”, *voce* „voice”, *sulyie* „soile” (Metcalf, glosszárium). Wright szerint a skót nyelvjárások [ai]-val ejtik a francia [oi]-t tartalmazó szokat, hanghelyettesítéssel (Wright 213.). Az [oi] ejtés vagy a londoni standard hatására terjedt el a standard skótban, vagy pedig olyasféle hangváltozás eredménye, amilyenre más nyelvjárásban is van példa, pl. a Cockneyban: [i: > ai > ɔi] (Hutterer 409.). Ugyancsak kérdéses az [au] diftongus eredete. Ez a londoni kiejtésben a középanyol *ū*-ből keletkezett. A skót nyelvjárásokban ennek ejtése [u] vagy [y]. Feltehetően ebben az esetben is a londoni kiejtés hatása. Sajnos itt sem állapítható meg, hogy mióta ejtik a standard skótban a két új diftongust ([oi] és [au]).

Bizonyos mássalhangzók megőrzése mennyiségi és minőségi változások elmaradását okozta a skótban. Megőrződött a [x] („ach-Laut”), valószínűleg ebben a gael nyelvnek is fontos szerepe volt (vö. a *Loch* szóval földrajzi nevekben). A hang eltűnése a londoni kiejtésben nyúlást és diftongizációt

okozott: *thought* [θout]; skót [θox̩t]. A skót [r] megmaradt erősen pergetett tremulánsnak, nem idézett elő bizonyos centralizálódó magánhangzókat: RP *burn* [be:n] skót [b̩rn]. A Received Pronunciationban az [r] spirantizálódott, szóvégi és mássalhangzó előtti helyzetben kiesett, a megelőző magánhangzó megnyúlt (l. a fenti példát), hosszú magánhangzó után vokalizálódott, és a magánhangzóval diftongust alkotott: *wear* RP [wea:] skót [we̩r]. A szóvégi *-ll*, *-l + msh* („*dark*” [1]) megváltoztatja a megelőző magánhangzó ejtését: a szóvégi [l] kiesik, és pótlányulást idéz elő; mássalhangzó előtt diftongizáló szerepe lehet a skótban. Az RP és a skót fejlemények között az a különbség, hogy a skótban mindezt nem kíséri a magánhangzó labializációja: *ball* RP [bɔ:l] skót [ba:l] (megjegyzendő, hogy a magánhangzó-kvantitás csak fonetikai-prozódiai jelenség a skótban, ezért nem szerepel a 4.1. táblázatban).

6. A skót nyelv leírásai során, akár a standard változatról van szó, akár a nyelvjárásokról, a kutatók mindig kiemelik a skót nyelv fonetikai sajátosságait: az erősen veláris és feszes ejtést, a mély hangfekvést, a diftongusok és a kvantitatív kontrasztok hiányát (ez utóbbi azonban nem minden változatra érvényes). Kitérnek továbbá az erősen pergetett [r] hangra és a [x] megőrzésére. Ezekhez a tényezőkhöz járul még az állapocsszög, amivel a magánhangzókat képezik. Amint ezt M. L. Samuels kifejti (20. lap), ez minden nyelvben más és más, és az illető nyelvre jellemző; az RP-ben [θ, ð m], a skótban [ε :]. Ez azt jelenti, hogy az RP zárt állapocccsal ejtett magánhangzóival szemben a skótra a közepes nyílásszög jellemző.

A történeti és a modern fonetikai adatok egybevetésével megállapítható, hogy a skót sajátos fonetikai bázisból fejlődött ki, amely néhány lényeges pontban eltér a londonitól. A veláris ejtés és az erősen pergetett [r] valószínűleg már az óangol korszakból megőrzött sajátossága volt. A korai skót (közéangol) korszak monoftongizációi és az $\bar{o} > [u :]$ változás arra enged következtetni, hogy a feszes ejtés ezen a területen már a nagy magánhangzó-változást megelőzően is kialakult. A modern skót korszakban, a hosszú magánhangzók záródását, palatalizációját és esetleges diftongizációját követően következhetett be a magánhangzók mennyiségi neutralizálódása, amely párosulva a viszonylag nyílt állapocsszöggel, meggátolta a diftongizációt. Skóciában az angolszász fonetikai sajátosságokat valószínűleg megerősítette a kelta gael nyelvnek mint szubsztrátumnak és állandó kontaktusnak a hatása is (vö. az „ach-Laut”-tal). A standard skót magánhangzórendszer kialakulása tehát a nyelv saját akusztikai-fonetikai sajátosságainak eredménye.

7. A londoni standardnak azonban letagadhatatlan hatása volt. Ennek a nyelvi változatnak már a közéangol kor végére megnőtt a presztízse. A hatás a középkorban még csak az írott nyelvi formák átvételében nyilvánult meg. Pl. a középskót korszakban az udvari költők, Chaucer követőinek műveiben, különösen azonban az I. Jakab királynak tulajdonított *Kingis Quair*-ben találunk számos déli helyesírási alakot. A londoni standard hatását az a tény is növelte, hogy nem volt skót nyelvre fordított biblia, az angol fordítást használták. A XVIII. sz.-tól a skót nyomdászok, elsősorban Alan Ramsay, átvették az angol helyesírási rendszert. Így a szövegek alapján sokkal nagyobbak tűnik a kiegyenlítődé, mint az valójában a beszélt nyelvben lehetett, amellet azonban a nyomtatott szövegek alapján kialakulhattak betűjelek is. A beszélt nyelvre valószínűleg a XIX–XX. sz.-ra tehető az RP hangtani hatása. Ezt a közvetlen fonetikai-fonológiai hatást a modern tömegkommunikációs eszközök (rádió, televízió stb.) még jobban megerősíthették. Az ily módon létrejött kiejtésbeli változásokat azonban talán mégsem lehet olyan jellegű és természetű hangváltozásoknak felfogni, mint pl. az 5.2. 5.3. paragrafusokban tárgyaltakat. A standard nyelvet beszélők felcserélik saját nyelvi kiejtésüket az RP kiejtésével. A nyelvjárások erősen tartják magukat, a skót nyelvjárást beszélők kétféle standard alakot is ismernek, a standard skótot „honfitársak”-kal való érintkezésre, és a londoni standardot, ha „idegenek”-kel beszélnek.

Irodalom

- A. CAMPBELL: *Old English Grammar*. Oxford, 1959.
 W. A. CRAIGIE: *Northern Words in Modern English*. Oxford, 1937.
 J. O. EMERSON: *Middle English Reader*. London, 1923.
 W. HORN–M. LEHNERT: *Laut und Leben I–II*. Berlin, 1954.

- A. C. GIMSON: *An Introduction to the Pronunciation of English*. London, 1970²
- C. J. HUTTERER: *Die germanischen Sprachen. Ihre Geschichte in Grundzügen*. Budapest–München, 1975.
- R. JORDAN: *Handbuch der mittellenglischen Grammatik*. Heidelberg, 1925.
- F. KLUGE: *Angelsächsisches Lesebuch*. Halle, 1908.
- W. M. METCALF: *Specimens of Scottish Literature*. London, 1913.
- F. MOSSÉ: *Handbook of Middle English*. Baltimore, 1952.
- M. L. SAMUELS: *Linguistic Evolution*. Cambridge, 1972.
- G. G. SMITH: *Specimens of Middle Scots*. Edinburgh, 1902.
- M. SWENTON (szerk.): *The Dream of the Rood*. Manchester, 1970.
- J. WRIGHT: *The English Dialect Grammar*. Oxford, 1968. (újranyomás)
- R. E. ZACHRISSON: *Northern English or London English as the standard pronunciation*. *Anglia* 38 (1914), 405–432.

A katalán nyelv és a szociolingvisztika

MORVAY KÁROLY

„Ha a szociolingvisztika nem létezne, már csak a katalán miatt is ki kellene találni!” – írja Gerard Vassalls a *Treballs de sociolingüística catalana, 1* című kötetben megjelent cikkében.¹ Ha túlzónak tűnik is ez a megállapítás, tény, hogy az 1960-as évek közepétől néhány jelentős mű látott napvilágot a katalán nyelv szociolingvisztikai helyzetéről Lluís V. Aracil, Antoni M. Badia i Margarit, Rafael Ll. Ninyoles, Francesc Vallverdú és mások tollából.² A hetvenes évekre pedig kialakult egy szorosán együttműködő csoport, a „Grup català de sociolingüística”. A. M. Badia i Margarit, az egyik legkiválóbb katalán nyelvész, a katalán szociolingvisztika jelenlegi helyzetéről írt beszámolójában elégedetten állapítja meg: „Ahogy a katalán nyelv maga különleges (egyesek szerint egyedülálló) jelenség az újlatin nyelvek színes mozaikjában (. . .), úgy a katalán szociolingvisztika is számos eredeti vonást mutat.”³ Ennek nemzetközi elismerését bizonyítja az a tény, hogy az 1974-es Torontói Szociológiai Világkongresszus szociolingvisztikai üléseinek tizenegy témája között önálló helyet kapott a katalán szociolingvisztika, amelynek eredményeiről tíz spanyolországi és négy franciaországi szerző angol, illetve francia nyelven írt tanulmánya számolt be. A *Treballs de sociolingüística catalana, 1 c.* kötet Lluís V. Aracil: *Drama: a little explored vein of sociolinguistic information*, Rafael Ll. Ninyoles: *The dynamics of sociolinguistic diversity: the Catalan case*, valamint Raimon Pelegero: *Words and facts: Catalan protest songs as an experiment in sociolinguistics* című írása kivételével a kongresszusra készült munkák helyenként átdolgozott, újabb adatokkal kiegészített katalán változatát tartalmazza. A katalán szociolingvisztika torontói fogadtatásáról *La sociolingüística catalana al Canadá* (9–13.) című rövid bevezetőjében A. M. Badia i Margarit ad hírt.

A kötet írásából kiderül, hogy a katalán nyelvészek elég szélesen értelmezik a szociolingvisztika fogalmát. A. M. Badia i Margarit szerint, mivel a szociolingvisztika azt vizsgálja, hogyan funkcionál egy adott közösség nyelvhasználatában a nyelvészek által leírt nyelvi struktúra, ez a tudományág sok tekintetben megegyezik azzal, amit nemrégiben még nyelvtörténetnek neveztek. A szociolingvisztikával foglalkozó katalán nyelvészek ebből kiindulva szívesen hivatkoznak nyelvük sajátos fejlődéséből eredő helyzeti előnyükre. Érdemes tehát röviden összefoglalni a katalán nyelv funkcionálásának történetét. A jelen írásban éppen ezért nem a *Treballs de sociolingüística catalana, 1 c.* kötetben megjelent tanulmányok ismertetésére törekszünk, hanem megpróbáljuk áttekinteni a katalán nyelv szociolingvisztikai fejlődésének legfőbb állomásait, felidézve azokat a sajátosságokat, amelyek a katalán nyelvészek érdeklődésének középpontjában állnak. Az alábbi összefoglaláshoz mindenekelőtt

¹ *Treballs de sociolingüística catalana, 1* (1974–1976). Edicions Tres i Quatre, València, 1977, 166.

² A legfontosabb katalán szociolingvisztikai munkákra vonatkozó adatok megtalálhatók ANTONI M. BADIA I MARGARIT: *Vint-i-cinc anys d'estudis sobre la llengua i la literatura catalanes (1950–1975)*, I, *La llengua* c. könyvében (161–176).

³ ANTONI M. BADIA I MARGARIT, *Els sociolingüistes catalans, avui* (A propòsit del seminari internacional de Perpinyà). Serra d'Or, octubre 1977, 22.

A. M. Badia i Margarit: *Entorn de la sociolingüística catalana: precedents, dificultats, contingut, objectius* (15–35.) című tanulmányára, valamint Jordi Carbonell: *La influència de factors històrics exògens en la situació actual del català dins la societat* (63–65.), Francesc Vallverdú: *La normalització del català modern* (147–155) és Gerard Vassalls: *L'ús del català dins la literatura científica* (157–166.) című munkájára támaszkodtunk. Külön szeretnénk felhívni a figyelmet arra, hogy A. M. Badia i Margarit említett, a katalán szociolingvisztika előzményeit, problémáit, eredményeit és célkitűzéseit bemutató tanulmánya közli a témával kapcsolatos legfontosabb munkák adatait is. (27–31.)

A katalán, amelyet – a kisebb nyelvi szigeteket nem számítva – jelenleg a Generalitáshoz tartozó területeken, valamint Valenciában, a Baleári-szigeteken, a franciaországi Roussillonban és Andorrában beszélnek (az utóbbiakban hivatalos nyelv is), a XVIII. század elejéig egy jól szervezett föderatív állam, a katalán-aragóniai konföderáció lakói jelentős részének az államigazgatásban, az irodalomban és a hétköznapi életben egyaránt használt nyelve volt. A katalán nyelvet korai, széles körű használata során számos befolyás érte. Katalónia és Aragónia uniója (1137) után a beszélt nyelvre a kasztíliaihoz közel álló aragóniai nyelvjárás volt hatással. Az irodalomban a költészet nyelve eleinte kizárólag a provanszál volt, amely csak később, fokozatosan adta át helyét a kezdetben a provanszál által jelentősen befolyásolt katalánnak. A próza nyelve azonban már a XII. századtól a katalán volt, s a XIII. században – több száz évvel megelőzve a többi európai vulgáris nyelvet – Ramon Llull (1233–1316) tollából már filozófiai és más tudományos értekezések is születtek. R. Llull, akit G. Vassalls a középkori Európa legnagyobb elméjének nevez (158.), irodalmi munkásságában sajátosan kétnyelvű volt: költeményeit provanszálul, prózai alkotásait pedig – latin nyelvű könyvei mellett – katalánul írta. A különböző hatások ellenére igen korán kialakult a nyelv jelentős mértékben sztenderdizált változata, amelynek írott formájára nagy, egységesítő hatással volt a királyi kancellária nyelve. A diglosszia jelenségének első csírái a XVI. századtól, a Habsburg-dinasztia trónra lépésétől figyelhetők meg. Ettől kezdve a katalán uralkodó rétegeket, főleg az arisztokráciát erős idegen (kasztíliai) társadalmi és nyelvi hatások érik. A katalán nyelv társadalmi helyzetében alapvető változást hozott a konföderáció felosztása: 1659-ben Roussillon Franciaországhoz, 1713-ban Menorcát a Brit Birodalomhoz csatolták, amelynek 1783-ig volt része, 1707–1716 között pedig a fennmaradó területeket a Kasztíliai Királyság kebelezte be. Ezzel párhuzamosan a katalán fokozatosan háttérbe szorult a hivatalos nyelvvel, a spanyollal (illetve a franciával) szemben. Ennek következtében a XIX. századra a katalánok körében jellegzetes diglosszia alakult ki. A XIX. század végétől az antifeudális burzsoázia és a népi erők jelentős nacionalista tömegmozgalmat bontakoztattak ki, amely a katalán irodalomnak már korábban megindult újjászületésével (*renaixença literària*) előkészítette a talajt ahhoz, hogy a katalán visszaszerezze *emelkedett nyelvi funkcióit* (*high language, llengua alta, llengua A*). Ez a folyamat a két önkormányzati időszak, a *Mancomunitat* (1914–1925) és mindennekeelőtt a *Generalitat* (1931–1939) időszakában tetőzött, amikor is a katalán a spanyol mellett a Generalitás hivatalos nyelve lett. A köztársasági erők vereségével ez a folyamat megszakadt. A diktatúra első éveiben erőszakos beavatkozással megpróbálták teljesen háttérbe szorítani, sőt gyökerestül kiirtani a katalán nyelvet. Ez a próbálkozás ugyan nem járt sikerrel, de katalán nyelvű iskola, tömegkommunikációs eszközök stb. hiányában, amelyekkel a katalán a Köztársaság éveit alatt mind rendelkezett, ismét kialakult a diglosszia, a katalán a *közönséges nyelv* (*low language, llengua baixa, llengua B*) szintjére süllyedt vissza. A kialakult szociolingvisztikai helyzetet tovább súlyosbította a nagyszámú, nem katalán nyelvű lakosság letelepedése ezeken a területeken.

Összefoglalva: a katalán nyelv sajátos szociolingvisztikai helyzetének okait abban látjuk, hogy egy olyan nyelvről van szó, amely hosszú évszázadokon keresztül, egészen a XVIII. századig rendelkezett az *emelkedett nyelv* összes funkciójával, majd ezeket közel kétszáz évre fokozatosan elvesztette, de egy hosszabb folyamat eredményeként ezeket a funkciókat 1931 és 1939 között egy kisebb földrajzi területen (Generalitás) visszanyerzte, hogy azután ismét hosszú évtizedekre elveszítse őket. A fentiekhez szorosan kapcsolódik, hogy a katalán-aragóniai konföderáció felbomlása következtében eltérő politikai, gazdasági és nyelvi hatások érvényesültek az egyes területeken, amelyeknek demográfiáját a későbbiek folyamán jelentősen megváltoztatta az erőteljes nem katalán bevándorlás.

A fentiek ismeretében érthető, hogy a „klasszikus” szociolingvisztikai téma, a nyelv társadalmi változatainak vizsgálata mellett az említett történeti jellegű vonatkozásokon kívül a katalán nyelvészek érdeklődésének középpontjában a következő kérdések állnak: a katalán nyelv emelkedett nyelvi funkcióinak visszaszerzéséért folytatott harc és ehhez kapcsolódóan a katalán nyelv helyzete a

különböző (spanyol- és franciaországi) katalán nyelvű területeken, a bilingvizmus és a diglosszia különböző formái, valamint a betelepültek nyelvi akkulturációjának vizsgálata. A *Treballs de sociolingüística catalana, 1* című kötetben is ezek a témák dominálnak, s az egyes tanulmányok általában több kérdést is érintenek. Általánosabb jellegű kérdéseket tárgyal például Robert Lafont *Sobre el procés de patoisització* (131–136) c. cikke, amely a francia-provanszál diglosszia vizsgálatából kiindulva fogalmaz meg néhány általánosítható módszertani tételt; valamint Joaquim Torres: *Les enquestes sociolingüístiques catalanes* (137–146.) című írása, amely az eddigi katalán szociolingvisztikai felméréseket bírálva konkrét javaslatot tesz a kérdőívek tökéletesítésére. Valencia tartomány szociolingvisztikai helyzetével, a katalánellenes valencianizmus (*valencianisme*) kialakulásainak okaival, társadalmi, nyelvi és irodalmi vetületeivel két tanulmány, Alfons Cucó: *Actituds polítiques al País Valencià contemporani* (67–80.) és Joan Fuster: *Llengua i literatura al País Valencià en el primer terç del segle XX* (117–130.) foglalkozik. Domènec Bernardó és Bernat Rieu a *rossellonès*, a rousilloni katalán helyzetéről írt *Diglòssia a Catalunya Nord* (55–62.) című érdekes vázlatában rámutat, hogy a francia nyelv (*llengua A*) és az északkatalán dialektusok (*llengua B*) szembenállása mellett újabb diglosszia alakulhat ki az egyes iskolákban fakultatív tárgyként bevezetett normatív katalán (Ba) és a helyi dialektus között (Bb). Claudi Esteva Fabregat: *Actuació lingüística d'immigrants a Barcelona* (81–116.) című újabb, 1976-os adatokkal is kiegészített tanulmánya alaposan dokumentálva mutatja be a barcelonai nem katalán bevándorlók nyelvi akkulturációjának folyamatát, amely a bevándorlók nagy tömegeiben végbemegegy, szemben a kisebb arányban kialakuló aktív vagy passzív bilingvizmussal.

A katalán nyelv szociolingvisztikai fejlődése szempontjából külön figyelmet érdemel A. M. Badia i Margarit: *Gramàtica normativa enfront gramàtica descriptiva en català modern* (37–55.) és Francesc Vallverdú már említett, *La normalització del català modern* (147–155.) c. cikkét. A *normalització* kifejezést Vallverdú a *nyelvpolitika*, illetve az amerikaiak által használt *language planning* (*nyelvtervezés*) helyett használja, és megállapítja, hogy ennek a folyamatnak két, egymást kiegészítő vonatkozása van: a *sztenderdizálás* (*normativizáció*)-nak nevezett nyelvészeti-kulturális aspektus, valamint a közönséges nyelvnek az emelkedett nyelvi funkciók meg-, illetve visszaszerzéséért folytatott harcának társadalmi-politikai vonatkozása. A. M. Badia i Margarit bemutatja a modern katalán nyelv sztenderdizálásának főbb állomásait (1913: a helyesírási szabályok egységesítése, 1918: a normatív nyelvtan és 1932: a normatív szótár kiadása). A szerző ezzel kapcsolatban méltatja Pompeu Fabra elévülhetetlen érdemeit, és ismerteti azokat a körülményeket, amelyek annak idején hozzájárultak a nyelv sztenderdizált változatának tömeges elfogadásához. Ezzel szembeállítva rámutat, hogy az 1939 utáni erőszakos nyelvi hatások következtében a katalán nyelvnek ez a belső egysége megbomlott. Ennek az új helyzetnek az okait mutatja be F. Vallverdú, aki egy igen tanulságos táblázatban foglalta össze az általa *normativizációnak* nevezett folyamat legfőbb állomásait. (150.) F. Vallverdú megállapítja, hogy ez a folyamat a köztársasági erők veresége után hirtelen félbeszakadt, és hangsúlyozza, hogy alapvonásaiban a helyzet nem sokban különbözik a közvetlen 1939 után kialakulttól: bár már évente közel 500 katalán nyelvű könyv jelenik meg, ez még mindig visszaesés az 1933. évi 740 és az 1936. évi 865 kiadványhoz képest. Emellett igen súlyosan esik a latba, hogy a tömegkommunikációs eszközökben a katalán elenyésző szerepet játszik, s a katalán nyelv oktatása is igen szűk körű és csupán a magániskolák egy részére szorítkozik.

„Ha a szociolingvisztika nem létezne, már csak a katalán miatt is ki kellene találni” – ismételtük meg G. Vassalls szavait a legújabb fejlemények ismeretében –, ugyanis a Generalitás visszaállításával a katalán nyelv szociolingvisztikai helyzetében a nyelvterület egy részén néhány jelentős változás ment végbe, s létrejöttek a Katalán Kultúra Kongresszusán elfogadott további fontos célkitűzések megvalósításának feltételei is. Többek között ezekről a változásokról adtak hírt a katalán nyelvészek az 1977. július 18. és 30. között a perpignani egyetemen rendezett Nemzetközi Szociolingvisztikai Szemináriumon.⁴ Érdeklődéssel várjuk tehát az újonnan kialakult helyzetet és a katalán nyelv emelkedett funkcióinak visszaszerzéséért folytatott harc eredményeit bemutató katalán szociolingvisztikai munkákat, amelyek már részben a készülő *Treballs de sociolingüística catalana, 2* c. kötetben is megtalálhatók lesznek.

⁴ A fontosabb változások közé tartozik: 1976 tavaszától *Avui* címen katalán nyelvű napilap jelenik meg; az utóbbi időben jelentősen megnőtt a katalán nyelvű rádióadások száma; 1978 őzétől a Generalitás területein működő állami iskolákban a katalán nyelv tanulása kötelező.

A perpignani szemináriumról számol be: A. M. BADIA I MARGARIT; *Els sociolingüistes catalans, avui*, 19–22.

A. J. Gurevics: A középkori ember világgépe

Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1974.

A szerző a történetfilozófus igényességével igyekszik rekonstruálni a középkori ember világgépeit. Kutatási szempontjának újszerűsége abban nyilvánul meg, hogy az emberi tudatot meghatározó, egyetemes kategóriák – mint például az idő és a tér – középkori jelentését fejtegeti, ugyanis csak az eredeti értelem felderítése nyomán rajzolódhat ki a középkor reális értékrendszere, amely szabályozta a középkori ember cselekedeteit, világgépfogását. Erre a szempontváltásra mindjárt a könyv elején felhívhatjuk a figyelmet: a középkor torzulásai csak a mai kor tudatstruktúrája felől tűnnek sötét jelenségek láncolatának, ám mihelyt az adott korszak törvényei szerint vizsgáljuk őket, egységes, logikus egész alkotóelemeivé válnak.

A történelem folyamán a társadalmi formációknak megfelelően alakul át a gazdasági, politikai szerkezet, változnak az osztályviszonyok, de az idő, a tér objektíve adott kategóriák, amelyeket a különböző korszakok eltérő módon értenek meg, s konkretizálnak, ugyanakkor általuk sikerül tudatosítani világgépeiket. A könyv a gondolkodás alapkategóriáinak nemcsak öncélú ismertetését tűzi ki célul. Egységes egészzé, világgéppé szerveződésüket szándékozik bemutatni.

A könyvben a középkori ember absztraktnak, „világmodellként”, a középkori kultúrát alkotó kategóriák elemzése útján jelenik meg, de nem sikkad el az említett kategóriák szociálpszichológiai oldala sem, hiszen közvetlen megélést tételezünk fel.

A térszemlélettel foglalkozó fejezetekben a tér–természet–természetfeletti fogalmak egymáshoz csatolásával találkozunk a barbár, majd a keresztény kultúra elemzése során. Fontos állomás a barbárok természet szemlélete. A barbár képtelen elhatárolni magát a természettől. Többek között példa erre az óskandináv költészet is. A természetes gazdálkodás elmélyítette az ember és a természet szerves kapcsolatát. Az ember nem válik ki a természetből, s így ez a viszony tudatának alkotórésze.

Mivel szinte teljesen differenciálatlan az ember és a természet, a természetszemlélet döntő jellemzője az antropomorf jelleg. A középkorban a valóság „megélése”, és mint ennek része, a természetszemlélet is át van itatva szimbólumokkal. A középkori szimbólum a látható és anyagi által fejezte ki a láthatatlant és felfoghatatlant.

A kereszténység felvétele új lépést jelent a természetszemlélet fejlődésében; élesen kettéválik az „Ég és a Föld”. A keresztény neoplatonizmus nem a földi dolgokban látott realitást, hanem égi prototípusaikban, s a földi dolgokat ezek másának, szimbólumának tekintette.

Az ember tehát a természet tükrében látta viszont az istenséget, s az előbbi, a mikrokozmoszt, az utóbbi, vagyis a makrokozmosz analógiájára képzelte el, ami fundamentális elemévé vált a középkori szimbolikának. A vallásos világgépfogás tehát rányomta bélyegét a térszemléletre. Assisi Szent Ferenc munkássága példázza a természet transzcendentális megélését, s ugyancsak a vallásból merítik forrásukat a gótikus katedrálisok térmegoldásai is.

Az időszemlélet fejlődésével foglalkozó részben a térszemlélet alakulásával analóg jelenségeket fedez fel az olvasó. A természeti tartalom az idő vonatkozásában a következőt jelenti. Az agrár-kultúrák az időt nem objektíve adottnak fogták fel, s elsősorban a természeti ritmust tekintették döntőnek. Ismétlődő ünnepek, a munka visszatérő ideje, egy-egy vallásos mozzanat – ezek voltak a „múló időt” jelző események. Az emberi cselekedetek összefonódtak a természeti változásokkal, s ez a rendszer alkotta a ciklikus időt, amely a természet ismétlődő változásaihoz igazodott.

Akárcsak a térfelfogás, a barbárok időfogalma is antropomorf volt.

A kereszténység felvételét az időfogalom struktúrájának gyökeres átalakulása kísérte a középkori Európában. A kereszténység szakít a ciklikussággal, az időt az Ószövetség szellemében eszkatologikus folyamatként éli át.

Már a természetlelettel kapcsolatban szó esett a vallásos világnép hatásáról. Az időről ez mondható el: az örökkévalóság (Isten) mint oka előzi meg az időt, s ehhez képest minden idő semmiség. Az ágostoni tanítást hangsúlyozottan kiemeli Gurevics. Ágoston a földi idő visszafordíthatatlanságát hangsúlyozta, és ezzel kirajzolta azokat a kereteket, amelyekben belül az emberiség története vizsgálható.

A történelmi idő, azáltal, hogy Krisztus születése előtti és utáni időszakot különböztet meg, szétválasztja a múltat, a jelent, a jövőt.

Az izlandi sagák kronológiai egyeztetései analóg jelenség a skandináv tudat topográfiai érdeklődésével. S ahogy a térképzetet a természetszemlélethez kapcsolva vizsgálta meg a szerző, úgy az idő kapcsán a történelemszemléletet sem hanyagolja el. Érdemes egy pillantást vetni a művészi idő fogalmára is. Gondoljunk arra, hogy az idő visszafordíthatatlanságának tudata lovagi elhivatottságukhoz méltó cselekedetekre serkenti a lovagregények hőseit! Emellett az idő hétköznapiabb kategóriái is helyet kapnak a fejezetben.

A „természeti kozmosz” kategóriái után a „társadalmi kozmosz” kategóriái kerülnek az elemzés középpontjába. E társadalmi-kulturális töltésű kategóriák közül a jogot tárgyalja először Gurevics mint olyan közeget, amelyben az individuum lényeges vonásai nyilvánulnak meg. A jog, a munka, a gazdaság nem tekinthető a világnép eddigi kategóriáival azonos szintűnek, hiszen a jog, azáltal, hogy a mindenkor uralkodó osztály határozza meg, osztályjellegű. Ezzel szemben az idő, a tér objektíve adottak, mint már ezt korábban mondtuk.

A jog a barbároknál elválaszthatatlanul hozzátartozott a világrendhez, s még világnézeti kategóriának számított. A középkori Európa első jogi emlékei az egykori római birodalom területét benépesítő barbár törzsek törvénygyűjteményei voltak. Itt támadhat egy kis hiányérzetünk, mert a szerző nem viszi tovább a római jog átvételének problematikáját, ami pedig tartalmilag még értékesebbé tenné a könyv jogot elemző fejezetét.

A vallási színezet a jogra is érvényes. Az „isteni jog” Pál apostoltól származó elmélete szerint a világ fölött isteni törvény uralkodik. A társadalomban az emberek hierarchiáját az istennek tett szolgálat, ezáltal az érdemek alakítják ki. Ez lesz a jogi egyenlőtlenségek forrása. Az egyén társadalmi súlyát nem vagyoni, hanem jogi helyzete határozta meg.

A jog megőrizte a régi szimbolikus formákat. A középkori jog jellegzetessége az is, hogy híven tükrözi a feudális társadalmi struktúra egymásnak ellentmondó, de funkcionálisan összefüggő szervezési elvét. Az egyéni jelleg összefolyt a társadalmi szereppel, státussal, így a jog az egész társadalmi lét szabályozója volt.

A tulajdon, a gazdagság és a munka fogalma minden társadalomban ott szerepel a „világmodell” összetevőinek sorában.

A munkát és gazdagságot rövidebb terjedelmű fejezetben tárgyalja Gurevics, s itt tulajdonképpen magát a nemesi, illetve egyházi nagybirtokra és a paraszti-kézművesi kistulajdonra épülő társadalmat is körvonalazza. A javak termelése, elosztása már az ősközösségekben is formálta a társadalomszemléletet.

A középkorban vallási, etikai elemek gazdagítják e kategóriákat. A munkához való viszony nagy utat járt be a középkorban. A munkát büntetesként értékelő bibliai ítéletet a keresztény etika sugallta. De egyre nagyobb megbecsülésre tett szert a fizikai és szellemi munka, ami végül is hivatássá vált, s ennek felfedezése előrelépést jelentett az emberi öntudat általános fejlődésében.

A személyiség fogalma a középkorban alakult ki először, a kereszténység felvétele után. A kereszténység aktusa nemcsak vallási értelmezést kapott, hanem azt is jelképezte, hogy az ember újjászületett, természeti lényből a társadalom tagja lett. A személyiségről szóló részben Gurevics érdekesítően tanulmányozta a számmisztikát, felidézve Ágoston tanítását a „szakrális matematikáról”.

A középkori művészet mint a középkori tudat és világlátás tárgyi dokumentuma jelenik meg a könyv fejezeteiben. E művek tartalma elüt mai látásmódunktól, hiszen más volt az akkori világnép szerkezetének egésze is. Mivel a középkori ember világlátását nem szakítja ki a szerző a tárgyalt korból, a (képzőművészeti vagy irqadalmi) művek formája, illetve tartalma érthetővé válik számunkra, s nem hat groteszkül. Ez szép példája a Gurevics által bevezetett új módszer sikeres megvalósításának.

A sokoldalúan, színesen kifejtett problémák ellenére is akad némi hiányérzetünk. Aki a középkori ember világmépét fejlődésében szeretné megismerni, nem kap kielégítő választ, ugyanis Gurevics mindig „világmodell”-t, „ideáltípusok”-at említ, úgymond absztrakcióvá „egyszerűsíti” a középkori embert, habár nem szakítja ki történelmi kontextusából.

A barbár világ kultúrájának a fejezetek elején talán túlzottan részletes elemzést szentel az író. Ebből egy másik igény merít forrást: szívesen olvasnánk konkrétan az egyes országok középkori fejlődéséről, illetve a világmép sajátos alakulásáról Nyugaton, Keleten. Ahogy a fejezetek élén szinte mindig a barbár kultúrát bemutató fejezetek állnak, úgy a fejezetet a városok kibontakozó kultúrájának – mint a középkoron túlmutató korszak jellegzetességének – rövid elemzése zárja. A várost kizárólag a polgári világ „szülöttének” tünteti fel, s ezzel fátylat borít a középkori város-kultúrára.

A könyv érdekes, színes stílusa, a felhasznált hatalmas szakirodalom, a gondolatébresztő kérdésfelvetések bőven kárpótolnak a fentebb említett hiányosságokért. A fejezetek egységes, logikus rendszert alkotnak, melynek eredményeképpen az olvasóban összeáll a kép, a középkori ember világmépe. A szintézisteremtés sikerrel járt ebben a középkort új szempontból kutató könyvben. A mű nemcsak a középkorkutatónak jelent élményt. Mindenkinek, aki érdeklődik a középkor iránt, értékes olvasmány. Munkájában Gurevics az olvasmányélmény mellett egy új kutatási módszer alapkövét is lerakta.

Élthes Ágnes

Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento

Budapest, Akadémia Kiadó, 1975, 400 p.

Az Akadémiai Kiadó 1975-ben olasz nyelven jelentette meg Klaniczay Tibor szerkesztésében a *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento* című tanulmánykötetét, amely az 1973-ban Budapesten a Magyar Tudományos Akadémia által rendezett II. magyar–olasz konferencia teljes anyagát közli 400 oldal terjedelemben. Az olasz és magyar tudósok előadásait tartalmazó kötet az 1970-es velencei I. konferencia párdarabjaként a reneszánsz kori magyar–olasz kapcsolatokat elemzi, illetve általános közép-európai kérdéseket tisztáz. A kötet igazi érdekességét az adja, hogy most került első ízben sor arra, hogy a magyar reneszánsz olasz „kapcsolatainak” kérdései komplex módon közelíttessenek meg.

Ebből bővebben már másutt is szóltunk, csak ismételnünk, hogy milyen nagy fontosságú a magyar művelődéstörténet szempontjából a magyar–olasz kapcsolatoknak új szempontú újraelemzése, a két világháború közötti időszak eredményeinek tudományos alaposan végzett ellenőrzése és megrostálása, mely elsősorban Szauder József nevéhez fűződik.

A rendszeres kutatások biztosítására 1968-ban a velencei Fondazione Cini és a Magyar Tudományos Akadémia tudományos megállapodást kötött, melynek értelmében 1970 óta három évenként velencei és budapesti székhellyel a két ország tudósai ismertetik egymással és korszakokra bontva megvitatják az egyes periódusok eddig kellőképpen fel nem dolgozott kérdéseit. Míg a velencei kongresszus – melynek anyaga a Fondazione Cini *Collana di Civiltà Veneziana* sorozata 29. köteteként jelent meg (*Venezia ed Ungheria nel Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1973), a középkor és a reneszánsz magyar–olasz kapcsolatait elsősorban az irodalom, a művészet és a vallástörténet oldaláról közelítette meg, melyhez az igen értékes történeti tanulmányok csak „háttér”, dokumentációt jelentettek, a budapesti találkozó szervezői a virágzó reneszánsz Magyarországnak olasz kapcsolatait a feldolgozandó anyag belső törvényszerűségeiből kiindulva elsősorban a gazdasági, diplomáciai és politikatörténeti kérdések megválaszolásával közelítették meg, mert egyre inkább világossá vált, hogy csak ez a sokrétű megközelítés küszöbölheti ki a két világháború közötti időszak kapcsolattörténeti kutatásainak legnagyobb hibáját, a művészeti átvételek túlbecslését, hogy a pontos kutatómunka ne csak a szellemtörténet eredményeire építsen, hogy a vallástörténeti anyag ne keveredjék az irodalomtörténetivel, hogy a gazdasági, a hadtörténeti adatok összhangban álljanak a művészet és az irodalom kérdéseivel.

Az MTA Irodalomtudományi Intézete *Studia Humanitatis* sorozatának második darabjaként megjelent tanulmánykötet első meglepő vonása, hogy a kötet huszonhat tanulmánya közül csak öt foglalkozik irodalmi, művészeti kérdésekkel, hét tanulmány elemzi a Nagy Lajostól a török megszállásig tartó korszak gazdasági és társadalmi viszonyait, hat munka a magyar–velencei diplomáciai, politikai és hadászati kapcsolatokat vizsgálja, a magyar Cinquecento olasz vonatkozásait feltáró hét tanulmány elsősorban a korban rejlő társadalmi, ideológiai kapcsolódásokat elemzi, és csak áttételesen a művészet és az irodalom problémáit.

A tanulmányok szerzői között találjuk a kor legjobb magyar és olasz ismerőit és kutatóit, a tanulmányok legtöbbje olyan általános művelődéstörténeti tanulságokat hordoz, melynek segítségével méltán emelkednek ki a szorosabban vett magyar–olasz kapcsolattörténet szűkebb köréből, és válnak nélkülözhetetlen fontosságúvá minden reneszánszkutató számára.

Helyszűke és a témák sokfélesége miatt nem vállalkozhatunk minden tanulmány behatóbb elemzésére, ismertetésére, egyes tanulmányok kiemelése pedig indokolatlan lenne. Célszerűnek látjuk, ha megelégszünk a főbb tanulmányok megerősítésével (Pach Zsigmond Pál: *Nagy Lajos kereskedelem-politikája és a tengerparti kereskedővárosok a zarái béke után*; Teke Zsuzsa: *Kereskedelmi kapcsolatok Velence és Magyarország között a XV. században*; Bónis György: *Olasz vikáriusok a reneszánsz idején Magyarországon*; Ugo Tucci: *Magyarország és Velence szarvasmarha-kereskedelme*; Zimányi Vera: *Olaszok a XVI. század második felében Magyarországon tartózkodó külföldi tőkések között*; Marosi Endre: *Velencei hadmérnökök és a magyarországi várépítés (1541–1593)*; Alberto Tenenti: *A Cinquecento első felének velencei–magyar kapcsolatai*; Tino Foffano: *Castiglione, pápai legátus politikája a huszitaellenes hadjáratban és kapcsolatai Zsigmonddal*; Tardy Lajos: *Velence szerepe Magyarország keleti kapcsolataiban*; Elekes Lajos: *Mátyás külpolitikája*; Rázsó Gyula: *Buda, Velence, Bécs, a török terjeszkedésének gátjai*; Szalay-Ritoók Ágnes: *Egy erdélyi emlékiratszerző*; Cesare Vasoli: *Andrea Dudith–Sbardellati és az üstökösök vitája*; Mezey László: *Agostino da Vicenza, egy agostinianus platonista a magyar humanizmus idején*; Makkay László: *Arany Tamás, a magyarországi olasz antitrinitáriusok első képviselője*; Pirnát Antal: *Blandrata György életművének új értelmezéséért*; Valerio Marchetti: *A XVI. századi erdélyi antitrinitárius mozgalom és a Sozziniak*; Balázs János: *Verancsics Faustus Velencében kiadott műveinek jelentősége*).

E tekintélyes felsorolás végére hagytuk a kötet irodalmi és művészeti vonatkozású tanulmányait, melyek közül méltán emelkedik ki Kardos Tibor professzor életének utolsó tanulmánya Janus Pannonius és a velencei műveltség kapcsolatairól, mely minden bizonytalanságot a magyar humanizmus kiváló értőjének egyik legpontosabb és leghatározottabb munkája. Sok érdekes tanulsággal jár a római történész professzor, Raoul Manselli kísérlete a magyar és az olasz humanizmus összehasonlító vizsgálata lehetőségei mérlegének megajzolására. Sante Graciotti tanulmánya Mátyás király politikai és kulturális jelentőségét a korabeli olasz visszhang alapján vizsgálta. Velence és az olasz művészet korabeli magyarországi kisugárzásával két tanulmány foglalkozott. Csapodi-Gárdonyi Klára a budai kódexművészetben jelentkező velencei hatásról ír, Nagy Zoltán Vitéz János udvarának műveltségét és kozmológiai kutatásait ismertetve hangsúlyozza, hogy Vitéz János esztergomi udvara a kor művelődésének egyik legmagasabb szintjét jelentette. A kötet a fiatal hungarológus, a nápolyi irodalomtörténész, Amedeo Di Francesco Balassi Bálint „manierista” lírájának olasz forrásait elemző tanulmánya zárja, szimbolikusan jelezve mintegy a további kapcsolattörténeti kutatások egyetlen lehetséges útját: nem elég a pontos adatfeltárás, szükség van az igazi komparatiztika eszközeire, hogy egy-egy összetett irodalmi, művészeti jelenség több oldalról, interdiszciplináris módszerrel, illetve „külső” megközelítéssel is elemezhető, hogy némely kérdésben a külföldi kutató épp a nézőpont különbözősége miatt képes a már „agyonelemzett” kérdéskörökben eddig még fel nem fedezett elemek felmutatására, és sok esetben a magyar kutatók „közép-európai” gondolkodása új értelmet, nemzetközi távlatot adhat egy-egy teljességgel „olasznak” vélt jelenségnek vagy irodalmi és művészettörténeti folyamatnak.

A kötetet szinte nélkülözhetetlen fontosságúvá a komoly elemző tanulmányok mellett az az ötvenoldalas bibliográfia teszi, amelyben Giorgio E. Ferrari, a Biblioteca Marciana igazgatója közzéteszi a velencei könyvtárban található magyar vonatkozású középkori és reneszánsz kéziratoknak, illetve ősnymtatványoknak pontos címjegyzékét. Így a kötet egyszerre szolgálja a kor kérdéseivel foglalkozó magyar és olasz történészt, irodalom- és művészettörténészt, a kutatók számára alapvető

módszertani útmutatást ad, a továbbiakban megvizsgálható anyagok és kérdések széles tárházát nyitja meg.

A velencei és a budapesti reneszánszsal foglalkozó kongresszus anyagát tartalmazó két tanulmánykötet tükrében megvilágosodik, hogy egyre inkább revízió alá kell venni a múlt század végi forrásfeltáró munkák eredményeiből fakadó néha elhamarkodott, sokszor a szellemtörténet megalapozatlanságával megfogalmazott következtetéseket, már csak azért is, mert e két kötet tanúsága szerint a magyar reneszánszkutatásnak komoly mondanivalója lehet az egész európai kultúrtörténet számára. Ezért öröndetes az, hogy a magyar–olasz művelődési, történeti kapcsolatokat feldolgozó kötetek a külföldi kutató számára is elérhető módon olasz nyelven kerültek a nemzetközi könyvpiacra, ugyanakkor meggondolandó, hogy az olasznyelvűség miatt egy ilyen fontos és gazdag anyagot tartalmazó kötet csak a legszűkebb szakma számára közelíthető meg. Feltétlenül szükség lenne, hogy a magyar–olasz reneszánsz kori kapcsolatokat feldolgozó két kötet anyagából az Akadémiai Kiadó egy gyűjteményes kötetben magyarul is megjelentesse a magyarországi kutatásokat legközvetlenebbül meghatározó tanulmányokat.

Sárközy Péter

Új folyóirattal gazdagodott a szlavisztika

PALEOBULGARICA – СТАРОБЪЛГАРИСТИКА I (1977), 1.

Az utóbbi időben, az egyre szélesedő szlavisztikai kutatásokban mind több helyet kapnak azok a problémák, amelyek a bolgár nyelv, irodalom és kultúra történetének területeit érintik. Az idevonatkozó publikációk rohamos számszerű növekedése és a megoldandó feladatok fokozódó sokrétősége következtében már régen megérett annak szükségessége, hogy megjelenjen egy olyan folyóirat, amelynek célja az e területen folyó kutatómunkák eredményeinek összefogása, közlése. Ezért jelentős esemény a szlavisztika kérdéseivel foglalkozó szakemberek számára a Bolgár Tudományos Akadémia mellett működő Bulgarisztikai Központ gondozásában megjelenő *PALEOBULGARICA*, amelynek első száma 1977 közepén került forgalomba.

A folyóirat felelős szerkesztője Emil Georgiev, az akadémia levelező tagja, a Bulgarisztikai Központ igazgatója, a szófiai Kliment Ohridszki Tudományegyetem professzora. A bolgár tudósok mellett a szerkesztő bizottság munkájában részt vesz még R. Bernard professzor (Franciaország), D. Lihacsov akadémikus (Szovjetunió) és Fr. Sławski professzor (Lengyelország) – valamennyien a nemzetközi szlavisztika kiváló képviselői.

Az általános bevezetőből (3–4. l.) megtudjuk, hogy az új folyóirat profilja arra irányul, hogy publikálási lehetőséget biztosítson mindazon kutatások számára, amelyek a középkori bolgár nyelv, irodalom, kultúra és történelem problémáival foglalkoznak. A bolgár középkor hosszú periódusa – folytatja a bevezető – a VII. sz.-tól a XVIII. sz.-ig tart; s e több mint évezredes periódus végtelenül gazdag forrásából felszínre hozott problémák megoldása többé vagy kevésbé releváns lehet mind a tudomány, mind a társadalmi-politikai élet számára.

A folyóirat szerkezetileg két részből áll. Az első (7–90. l.) tartalmazza a kisebb-nagyobb tanulmányokat, cikkeket, a második pedig a „szemlerovat” (91–108. l.). Az első számban az írások sorrendje a következő: Emil Georgiev: *A szláv felvilágosítók Konstantin–Cirill és Metod és a bolgár szlávok*. (Die Slawischen Aufklärer Konstantin–Kyrill und Method und die Bulgarischen Slawen); Dimitar Angelov: *Patriotizmus a középkori Bulgáriában* (IX–XIV. sz.). (Le patriotisme en Bulgarie médiévale [IX^e–XIV^e s]); Rudolf Aitzetmüller: *Az óbolgár „na tbla” ’alap’, ’pádló’, ’fenék’*. (Das altbulgarische na tbla ’χαμα’); Dora Ivanova-Mircseva: *A IX–X–XIV. századi bolgár fordítóiskolák jellegzettségének kérdéséhez*. (К вопросу характеристик болгарских переводческих школ от IX–X до XIV века); Adam Suprin: *Az óbolgár „sztoriceja” ’száz alkalommal’, ’százszor’*. (Старобългарское СЪТОРИЦЕИХ); H. Tóth Imre: *A középbolgár nyelvelmékek nominális formáinak tanulmányozásához*. (К изучению именных форм среднеболгарских памятников); Heinz Miklas: *Adalék az Athos-hegyi szláv kéziratokhoz*. (Ein Beitrag zu den slawischen Handschriften auf dem Athos); Nikolaj Kocsev: *A hagiográfiai elbeszélés és az antik irodalom a középkori Balkánon*. (Агиографската повест и античната литература на Балканите през средните векове).

A cikkek közül figyelmet érdemel Emil Georgiev írása, amelyben a szláv írásbeliség megteremtőinek munkássága és nemzeti hovatartozása vizsgálata során ismételtelen argumentálja a bolgár szakemberek¹ által már többször felvetett problémát, hogy az *óbolgár nyelv* helyett a szakirodalomban használt *ószláv* terminus használata helytelen, nemcsak azért, mert félreérthető (13. l.), hanem azért is, mert nem tükrözi a tényleges valóságot.

Érdeklődésre tarthat számot Dora Ivanova-Mircseva bolgár fordítóiskolákkal kapcsolatos tanulmánya, mivel a szlavisztikában ez ideig kevés szó esett az óbolgár fordítóiskolák tevékenységéről.

A szerző, miután tisztázza, hogy milyen kritériumok alapján jellemezhetők a különböző típusú fordítóiskolák, megállapítja, hogy a X–XIV. sz.-ig tartó periódusban három bolgár fordítóiskola működött: Ohridban (a cirilli és metódi hagyományok folytatója), Preszlavban és Tirnovóban. Az első kettő, az ohridi és a preszlavi iskola óbolgár. Működésük a IX–X–XI. századra tehető. A tirnovói pedig középbolgár. A szerző részletesen és pontosan elemzi a preszlavi iskola tevékenységét, választ keres arra, hogy milyen kapcsolat létezett a preszlavi és a tirnovói iskola között.

Felhívjuk az óbolgár nyelv grammatikai rendszerének kérdéseivel foglalkozók figyelmét a következő szakemberek cikkére; R. Aitzetmüller, H. Tóth Imre, Adam Suprin. Az utóbbi cikkében az óbolgár *sztoriceja* határozószó kialakulását, használatát, a nyelvtani rendszerben elfoglalt helyét vizsgálja a négy régi kódex (*Codex Marianus*, *Zographensis*, *Assemanianus* és *Sava pápa könyve*) alapján.

A szemleovatban Hriszto Kodov: *Új szlavisztikai folyóirat* (Nouvelle revue slavistique); Szevtlana Kujumdzsieva: *Óbolgár zenei emlékek* (Староболгарские музыкальные памятники); Angelika Daskalova: *Újabb adalékok a paleoszlavisztikához* (Новый вклад в области палеославистики) recenziókon kívül helyet kap Jurij Kabakcsiev: *Kiváló orosz szlavista és paleobulgarista* (Выдающийся русский ученый-славист и староболгарист) c. írása, amely V. J. Grigorovics (1815–1876) pályafutását és eredményekben gazdag szlavisztikai tevékenységét méltatja.

Végül bízunk abban, hogy a *PALEOBULGARICA* hasznosnak bizonyul mindazon szakemberek és kutatók számára, akik figyelemmel kísérik a bolgár nyelv, irodalom és kultúra történetére vonatkozó újabb tudományos eredményeket, hogy felhasználhassák őket a maguk speciális területén.

Marosiné Pandúr Julianna

A legújabb Kleist-könyv

(Joachim Maass: Kleist. Die Geschichte seines Lebens. Bern und München: Scherz Verlag, 1977, 416 p.)

A szerző Németországból Amerikába származott germanista, aki több mint két évtizedig foglalkozott Heinrich von Kleisttel. Első jelentős munkáját 1957-ben adta ki. A Kleist-évben (születésének 200. évfordulójára) megjelentetett könyve számos újabb kutatásokkal, levéltári forrásokkal és részletkérdéseket feltáró szakirodalom felhasználásával gazdagított és nézeteiben, tendenciáiban is módosított kiadványnak minősül.

Műfaját tekintve a könyv a kortörténeti vonatkozásokkal helyes információt nyújtó biografikus (történeti) regény és a szélesebb közönséghez szóló olvasmányos monográfia között helyezkedik el. Bevezetőjében visszatekint a Kleist család eredetére, kiemelkedő képviselőire, köztük a felvilágosodás korabeli Ewald von Kleist íróra, a hétéves háború kapitányára. Ennek hősi halála és a család több magas katonatiszti meghatározó magatartásra kötelező családi hagyományt alakított ki. Maass innen indítva mutatja be a Heinrich von Kleistre nehezdedő porosz junkeri, hivatalnoki és katonatiszti tradíciókat, amelyekkel szemben az író lázadva szeretné kivívni független intellektuális alkotói útját. A

¹ L. többek között: C. MLADENOV a Balezky Emil, Hollós Attila: *Ószláv nyelv* c. tankönyv bírálatában. *Образцова унгарска старобългарска граматика*. Български език, год. XXI (1971), кн. 4, стр. 374–377. КИРИЛ МИРЧЕВ, *Старобългарски език*. София, 1972, стр. 9.

külső körülmények érzékletes bemutatása mellett a leírásokban fontos szerepet kap a lelki és – talán – testi sérülésektől sem mentes fiatal serdülő ifjú belső életének, gondolkodásának, szertelenségekre és misztifikálásra hajlamos kiegyensúlyozatlanságának az ábrázolása.

Kleist nyughatatlansága, állandó belső helyváltoztatási ösztöne, amit jelentős részben testvérhúgával együtt és főképpen annak pénzén elégített ki, alkalmat ad a szerzőnek, hogy a biografikus keretet túllépve bemutassa a francia forradalom és a napóleoni háborúk korszakának német viszonyait. Kleist az akkori Königsbergből (ahova a porosz hadvezetés egy időre Napóleon elől kényszerült visszavonulni) Berlinen, Drezdán keresztül és Bécsset is érintve Délnyugat-Németorszáig, sőt a német Svájcig, fogsága révén pedig egészen Párizsig óriási területeket járt be. A könyvnek ezek a leíró részei jól érzékeltetik az író nyughatatlanságát, egyéniségének, költői útjának a keresését, egyben megmutatják a német nép akkori vezetőinek (Hohenzollernek, Habsburgok és számos kisfejedelem) önmentő taktikázását, miközben alattvalóik érdekeit ismételtelen elárulták. Maass könyvében ízelőt ad e részek kapcsán arról a politikai gondolkodásról, ideológiai töltetről, amely a Kleisttel társadalmi helyzetét tekintve rokon körökben uralkodott. Ennek során nyomon követhető az is, hogy geográfiai vonatkozásban a keleti német (porosz) területeken mennyivel volt nagyobb mértékű az ellenállás Napóleonnal szemben, mint például a Rajna-vidéken. E mozgalmal időnek az ábrázolásában a szerző jól érzékelteti, hogyan növekedett meg a haza védelmét szorgalmazók tábora Napóleon jobbratolódása során az alsó népkörökben, akik vezetőik ellenére egyre jobban sürgették a haza védelmét az idegen elnyomóval szemben.

A könyv értékes vonulata annak a bemutatása, hogyan hárt el Kleist önmagától mindent, ami eltértené az írói pályától, és vállalja az anyagi nyomorúságot, a lelki megalázkodást a családdal és más társadalmi körökkel szemben. Ez a küzdelem Kleist számára különösen nehéz volt, mert nehezen összeférhető természete, műveinek szokatlan hangvétele, szinte provokatív megjelenésük a goethei klasszikával és az első romantikusok misztikus álom-mesevilágával szemben minden vonalon ellenkezést váltott ki. Különösen tanulságos ebből a szempontból több műnek a keletkezéstörténete. Maass az öreg Wielandtól kezdve a romantikus kortársakig, a bécsi Collintól a svájci Zschokkéig szép számban vonultat fel kortárs írókat, akik baráti vagy többségükben inkább feszült emberi kapcsolatban voltak vele, nemritkán éppen Kleist türelmetlen, csak önmaga műveire koncentráló magatartása miatt.

Külön említést érdemel Kleistnek mint publicistának és napilap-főszerkesztőnek a bemutatása, amit a céhbeli Kleist-irodalom általában mellőzni szokott vagy legfeljebb elmarasztaló jelzőkkel illetett eddig. Maass Kleistnek ezt a tevékenységét igen pozitívan értékeli, bemutatva, hogy bár a családi és egyáltalán a porosz junkeri tradíciók alapján inkább a Napóleon-ellenesség volt a természetes magatartás Kleist helyzetében, újságíróként igazában éppen a porosz udvarral és a junker uralommal szemben fejtett ki oppozíciós tevékenységet.

A könyv zárófejezetei Kleist sorozatos sikertelenségeinek okát kutatják, megemlítve, hogy Kleist személyisége csak részben magyarázza ezt. A zavaros évtizedeknek és a kortársi értetlenségnek is nagy szerepe volt benne. Nem kis részben ebből vezeti le egy gyógyíthatatlanul beteg nővel, furcsa körülmények között közösen elkövetett öngyilkosságát. Befejezésül pedig az író munkásságának utóéletével foglalkozik, érzékeltetve azt a folyamatot, amelynek végbe kellett mennie, mire a porosz család, a német társadalom és fokozatosan az olvasó- és színházi közönség is magáénak vallotta Kleistet, felismerte írói és emberi nagyságát.

Feltétlen a könyv érdemének tekinthető, hogy az életrajzot, a korrajzot és az életmű bemutatását szerves egységben nyújtja, noha a szakember a kortárs írók értékelésénél szívesen olvasna többet. A Maass történeti regényeire jellemző pszichológiai eszme-futtatások ebben a tudományos igényű munkájában, amelyben erőteljesen támaszkodik Kleist műveire és főleg levelezésére, mérték-tartó keretek között maradnak; nem vezetnek egyoldalúsághoz, és felvonultatásuk hasznosan hozza életközébe Kleist furcsa, egocentrikus, szinte beteges alakját. A választott tárgy önmagában is igazolja a pszichológiai közelítés szerény mértékű felvonultatásának jogosultságát, ami azonban mindig az őt megillető keretek között marad.

Mádl Antal

Szabó Zoltán: A mai stilsztika nyelvelméleti alapjai

Kolozsvár–Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1977, 215 p.

A modern magyar nyelvtudományi ihletettségi, de irodalomtudományi irányultságú stílus-kutatás legjelentősebb műhelyévé vált Kolozsvár, elsősorban Szabó Zoltán érdeméből. Mintegy évtizede fontos munkák jelennek meg, amelyek közös jellemvonása, hogy egyetemes érdemük van a magyar stílus kutatásban, előbb csak hézagpótló szerepet tölthettek be, mára azonban kézikönyvnek számítanak. A hazai stilsztikai kutatásokhoz képest is átgondoltabb, perspektivikusabb jellegű az iskola, amelyben a közvetlen szükségekhez alkalmazkodás (a munkák jól felhasználhatók mind a romániai, mind a hazai oktatásban) jól megfér hagyományos és lényeges témák vizsgálatával, ezenkívül azonban az új irodalomtudományi és nyelvtudományi módszerek ismeretével és felhasználásával is, amely korszerűbbé teszi a kolozsvári stilsztikát, mint budapesti átlagtestvérét, ugyanakkor sokkal kevésbé riasztó ez a modernség, mindenki számára érvényesnek nevezhető eredményekkel jár. Segítette e korszerű középút kialakítását a méltán világhírű román modern nyelvtudomány, közte a román stilsztika eredményeinek közvetlen ismerete is. Mivel itt nem hallomásból szerezett ismeretekről van szó, hanem egy tudomány mindennapjaiban való együttélésről, ez a kölcsönös kapcsolat nem deklaratív, és sokkal több helyen megvan, mintsem azt a forráshivatkozásokból láthatjuk. Különben is, a tudománytörténeti, metodológiai és terminológiai körültekintések a kolozsvári iskola kutatóinál ritkán öncélúak: feladatuk egy-egy kérdés megoldásának elősegítése. Ismét igen pozitívan értékelhető vonás ez, ritkasága miatt különösen.

Ami az iskola élettörténetét illeti, a legfontosabb munkák a következők voltak. Bartha János–Horváth Tibor–Józsa Nagy Mária–Szabó Zoltán: *Kis magyar stilsztika*. Bukarest, 1968, Irodalmi Könyvkiadó, 229 lap. A Szabó Zoltán szerkesztette kötet rendszeres áttekintést ad öt nagy fejezetben (stilsztika és stílus – a nyelv zeneisége – a szóhasználat – a képek – a mondat szerkezetek), majd ezután magyar eredeti és románból magyarra fordított irodalmi művek elemzése olvashatók. Szabó Zoltán egymaga írta *Kis magyar stílustörténet* (Bukarest, 1970, Kriterion Könyvkiadó, 318 lap) című monográfiáját, ez a stilsztika és a stílustörténet kapcsolatait tárgyaló bevezetése után időrendben halad, és a magyar írásbeliség középkori kezdeteitől elindulva egészen József Attila és Szabó Lőrinc munkásságának stilsztikai bemutatásáig jut el. Ismét új témakör, egy irodalomtörténeti korszak és irodalmi irányzat stílusvilágának feldolgozása olvasható a Szabó Zoltán szerkesztette tanulmánykötetben (*Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*, Bukarest, 1976, Kriterion Könyvkiadó, 181 lap). Ebben öt szerzőtől olvashatók dolgozatok Kaffka, Kosztolányi és Áprily stílusáról, illetve a színházokról, a szecesszió prózastílusának impresszionista vonásairól. A kolozsvári iskolához tartozó kutatók több önálló munkát is kiadtak. Ezek közül külön említésre méltó P. Dombi Erzsébet könyve: *Őt érzék ezer muzsikája. A színesztétia a Nyugat lírájában* (Bukarest, 1974, Kriterion Könyvkiadó, 240 lap). A maga idején ez a munka volt a leginkább összefüggő, tudományos jellegű stilsztikai monográfia a teljes magyar filológiában: a benne feldolgozott téma megnyugtató megoldásával, amelyet stilsztikai munkákról bizony aligha gyakran állapíthatunk meg. Eredetileg gyakorlati célokat szolgáló tervből születhetett J. Nagy Mária: *A szó művésze. Bevezetés a stílus-elemzésbe* (Bukarest, 1975, Tudományos és Enciklopédiai Könyvkiadó, 141 lap) című munkája, amelyben konkrét példákat és stílus elemzésre utalásokat is találunk, a mű azonban teoretikus érvényű alkotássá nőtt: stíluselméleti rendszerességű képet ad a költői szöveg stílmáiról, amelyeket az operatívitás, majd az ikonitás rendszerében tárgyal. Már e szempont, és még inkább a tömörségükben is sokatmondó megállapítások az egyes jelenségekkel (stilizálás, szubjektivitás, retorizálás, a kifejezés fajtái és eszközei, a művészi jel és a művészi modell stb.) kapcsolatban valóságos stilsztikai kézikönyvvé teszik e munkát, amelyet gazdag felismerésanyaga miatt régi „rendszeres” stilsztikáinknál sokkal gondolatbereztebbnek nevezhetünk. Hogy a kolozsvári iskola milyen sokoldalúan fogja fel a maga érdeklődési körét, bizonyítja az a kis kötet, amelyet Máté Jakab és Paul Schweiger: *Nyelvészet és matematika* címmel tett közzé (Kolozsvár–Napoca, 1977, Dacia Könyvkiadó, 100 lap). Ennek rövid bevezetője a strukturális nyelvészet mibenlétéről és fő irányairól ad voltaképpen ismert képet, annál érdekesebb azonban a matematikai nyelvészet újszerű és tényszerű bemutatása, amely a statisztikai nyelv szemlélet, a gépi fordítás, a generatív grammatika és a jelszemléletű nyelvészet kérdéseiben a

legjobb magyar nyelvű áttekintés. Eddig hiányzott a tüzetesebb nyelvstatisztikai stilsztika a kolozsvári kutatók érdeklődési köréből, nyilván ennek is előzménye e kis könyvecske.

Az eddig említett munkák rövid terjedelműek, olykor tudománynépszerűsítő sorozatokban jelentek meg, és talán harcot is kellett folytatni azért, hogy a kiadók közölgék a különben ügyesen rejtegetett, de azért meglevő teljes tudományos apparátust. Találékonyág, szakismeret és tudományos megbízhatóság jellemzi mindegyiküket. Csak ószinte tiszteletünket fejezhetjük ki létrehozóik előtt.

Szabó Zoltán legújabb könyve az elméleti alapokat mutatja be, így módon még inkább áttekinthetővé és összefüggővé teszi a kolozsvári kutatók irányzatát. Nem a stilsztikai kutatásban szerepet játszó modern irodalomtudományi irányzatokat, hanem a modern nyelvtudományi (és rokoni tudományi) áramlatokat mutatja be. Az irodalomtudományi stilsztikai újabb irányzatainak áttekintése hasonlóan önálló munka feladata volna. Talán nem a kolozsvári kutatók lennének erre a leginkább hivatottak, mégis, szorgalmuk (és itthoni kollégáik . . . hm, . . . kisebb szorgalma) láttán alighanem ezt a feladatot is nekik kell majd maguknak vállalniuk. A munka hat nagyobb részben tárgyalja az ide kíváncskozó irányzatokat. Ez a sorrend inkább logikai mint történeti, de voltaképpen érthető.

Előbb a strukturalizmus áttekintését adja, de nem tudománytörténeti apróságok, hanem a stílusvizsgálat szempontjából legfontosabb témák (a szegmentálás, az irodalmi mű rétegei, a stílus mint globális struktúra) áttekintésével, konkrét elemzésekre is hivatkozva. Ezután következik a szemiotikai rész. Ebben az irodalmi mű jelszerűségéről, a denotáció és konnotáció témáiról esik szó. Mivel Szabó Zoltán e fejezetbe osztotta a kommunikációelmélet egészét is, itt tárgyalja az irodalmi stílusban a kódolásnak és dekódolásnak, az üzenetnek és egyéb kommunikációs tényezőknek nevezhető jelenségeket is. A következő főbb rész a szemantika kérdéskörét érinti. Ebben a rövid tudománytörténeti áttekintéseken kívül elsősorban a jelentés fogalmának, a különböző jelentésrétegeknek a vizsgálatára hivatkozik a szerző. A jelentések összefüggései, relációi a funkcionális jelentéstan szerint lényegi megvilágításba kerülnek így módon. Olyan terület ez, amelyen a könyv írója és olvasója egyaránt további kutatásokra gondolhat. A matematikai nyelvészetet bemutató következő rész a román matematikai nyelvészet (elsősorban Solomon Marcus) elgondolásai alapján a közvetlen algebrai nyelv-kutatáson túlmenően is sokféle jelenséget foglalkozik. A stílusstatisztika, sőt egyáltalán az információ-elmélet kérdései teljes egészükben ide soroltattak, amelyek közül Szabó Zoltán főként a hírérték és az expresszivitás kategóriáit érinti. A következő részben a generatív grammatika bemutatására került sor. Első látásra ez távolabb áll a stilsztikától, de amint a könyv igazolja, a stilsztikai kompetencia és a „poeticitás” (nem lehetne jobb szót találni?) alapvető kategóriák, és csakugyan szükség van a felszíni szerkezet stilsztikájának a mélyszerkezeti stilsztikától való megkülönböztetésére. Szabó Zoltán beszél erről, és említi a transzformációkat is, e fejezethez azonban még igen sok hozzátennivalónk lenne. Különösen a francia kutatók ugyanis éppen ilyen módszerekkel értelmezték újjá a retorika legtöbb fogalmát, és ezt egy olyan tágan értelmezett stilsztikában, mint amilyen Szabó Zoltáné, figyelembe lehetett volna venni. A könyv hatodik, záró nagy fejezete a szövegelmélettel, az irodalomtudományi és nyelvészeti kutatás e ma is egyre elterjedtebb újdonságával foglalkozik. Szabó Zoltán itt bemutatja az újfajta vizsgálatok kialakulását, utal a szöveg egységének, szerveződésének, kontextusának szövegelméleti problémáira, és ezzel kapcsolatban egyenként vizsgálja, mit tekinthetünk a stílusvizsgálat szempontjából is fontos megállapításnak. Mivel a szövegelméletből levonható tanulságok voltaképpen a strukturalista, szemantikus, szemiotikus és egyéb bemutatott módszerekből levonható eredmények összegezését is adják, e részfejezet tanulságaiként az egész könyv tanulságait állapítja meg a szerző.

Szabó Zoltán ilyen végső következtetéseivel egyetérthetünk. Szerinte a modern stilsztika összefüggőbb, teoretikusabb és módszertanilag szilárdabb, mint elődei voltak. (Ez mint törekvés a nemzetközi kutatásban igazolható, és éppen ez a módszeresség a kolozsvári iskola egyik legnagyobb erénye. Modern stilsztika címen azonban még igen sok eklektikus, hevenyészett elgondolás is megszületik, a magyar filológiában is, sőt e ponton éppen a jelen könyv sem elég következetes. Természetesen egy, az érthetőségig tagolt, külön tudománytörténeti fejezetekből álló áttekintés nem azonos egy szigorú logikájú rendszerrel, úgyhogy itt további lehetőségei és feladatai vannak mind a magyar stilsztikának, mind a kolozsvári kutatóknak.) Másik megállapításként azt említi ki, hogy a stílus összetettebb és tágabb jelenség, mint korábban vélték. A szöveg-egész és a jelentés kérdése csak az új stilsztikában vált igazán fontos kutatási területté. (Itt azt hiányolhatjuk, hogy Szabó Zoltán nem utal azokra a kutatásokra, amelyek a különböző közlésrendszerekre vonatkoznak, és például a folklór, a

film vagy éppen a köznyelvi stílus leírásával összehasonlító távlatokat adnak a szépirodalmi stílus-elemzéshez. Nem részletes bemutatás lenne itt a feladat, hanem előbb a téma teoretikus felvázolása, hogy azután később akár részlettanulmányok sorozata tisztázhatta a különböző kérdéseket.) Harmadrészt az új stilisztika előnyeit sorolja fel: a mondatnál nagyobb egységek elemzésének megkísérlése, a szöveghőhízió vizsgálata, a különböző, egymással is összefüggő kontextusok kutatása, végül a stilisztikum olyan szövegen kívüli jelenségeinek a meghatározása, amelyeket a performanciaelmélet és a pragmatika kutat. Szabó Zoltán helyesen jelöli ki a kutatások ilyen területeit, és azt is bölcsen írja, hogy e kérdésekben ad vagy adhat újat a mai stilisztika, azt azonban már nem állítja, hogy mindez máris meghozta volna a fiatal „új stilisztika”.

A munka címe szerint csak a nyelvelméleti alapokat tárgyalja, ezért nem részletezte az irodalmi stilisztika újabb eredményeit, amelyek különben nem is olyannyira jelentékenyek, mint az itt bemutatottak. Azért mégis örömmel olvassunk, mi a véleménye a kolozsvári kutatóknak az újabb magyar irodalmi stilisztika, a korstílus-kutatás, sőt a kultúrástílus-kutatás eredményeiről. Az irodalmat úgysem lehetett kirekeszteni már e könyvből sem. Nemcsak a példák zöme szépirodalmi jellegű, hanem maga a könyv szemlélete is mindvégig érvényes az irodalomkutatók számára is.

Most, amikor Szabó Zoltán összegezte a kolozsvári magyar stilisztikai iskola (és a maga kutatásainak) elvi-módszerbeli alapjait, még világosabb, hogy egyszerű eredményeiknek csak egyik tényezője a szorgalom, a pontos analízis, a céltudatos irányítás. Másik, nem kevésbé fontos vonás itt a szolid, összefüggő, végiggondolt elmélet. Ennek megléte magyarázza azt, hogy rövid idő alatt e néhány kutató mai stilisztikánk legjelentősebb műhelyét hozta létre. Egy-két munkájuk megjelent már idegen nyelven is, jelentős műveik az említett magyar nyelvű kismonográfiák. Ezért külön vállalkozás keretében kellene megteremteni azt a lehetőséget, hogy eredményeik a magyarul nem olvasó tudományos világ előtt is megérdemelt helyükre kerüljenek. Ebben nekünk is segítségükre kell lennünk, ezzel viszonzva azt a szolgálatot, amelyet már eddig is az egyetemes magyar filológia és stilisztika számára megtettek.

Voigt Vilmos

Sziklay László: Visszhangok

Bratislava, 1977, Madách Könyvkiadó, 408 p.

A pozsonyi Madách Kiadó egyre gyakrabban juttatja nyomdafestékhez azoknak a kutatóknak válogatott tanulmányait, akik a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok kutatásának elmélyítésén fáradoznak. Így a Szlovákiában tevékenykedő Csanda Sándor és Turczel Lajos könyvei után sor került a Szlovákiából származó, Budapestben alkotó neves komparatista, szlavista Sziklay László szlovák tárgyú írásainak kötetbe rendezésére. Örömmel üdvözölhetjük a kiadónak és a szerzőnek e szerencsés találkozását, hiszen Sziklay László tette a magyar szlovakisztikát az irodalomtudományi szlavisztika többi ágával egyenrangúvá, s fogalmazott meg és alkalmazott olyan módszertani alapelveket, amelyekkel mindenkinek szembe kell néznie, aki a szlavisztikában ma Magyarországon működni szeretne. E módszertani elvek rendszerré válása és egyre finomodó alkalmazása természetesen hosszú küzdelem eredménye, s kapcsolatban van a magyar komparasztika addig megtett – kanyargóktól és kitérőktől egyáltalában nem mentes – útjával. Ugyanis a ma már oly természetes és magától értetődő „szembesítések” (Sötér István jó szava), a „komparatív egységek” (Barta János terminusa) behatóbb elemzése, a genetikus és tipológiai érintkezések megállapítása (Đurišin meghatározás-ajánlata) stb. nem mindig volt természetes és magától értetődő. Különösen azért nem, mert a sok részletvizsgálat, tájékoztató vagy tájékozódó cikk, tanulmány ellenére lényegében nem volt mit vizsgálniuk a kutatóknak, a szlovakisztikai stúdiumoknak nem volt meg az a tényleg alapja, amelyet vizsgálni lehetett volna. S bár még ma sem beszélhetünk arról, hogy minden korszakra vonatkozó, kielégítő tényanyag állna rendelkezésünkre, fő vonalakban megrajzolható a stúdiumok köre. S hogy ez így van, e kötet a tanúbizonyság, Sziklay László érdeme. És még egy előzetes megjegyzés: e kötet nem Sziklay mai álláspontját tükrözi, hanem a *megtett utat*, több kérdésben éppen a szerző kutatásai, elemzései világítottak rá az adott jelenség vagy jelenségcsoport az itt ábrázoltnál szövevényesebb lényegére. Ez azt jelenti, hogy Sziklay kötete a magyar szlovakisztika egy meghatározott periódusának tükrörképe,

egy adott fejlődési szakasz rendkívül magas színvonalú és a későbbiek során is állandóan felhasználható összefoglalása. Ezzel magyarázzuk, hogy e kötetben nem annyira a komparatiztika szempontjai érvényesülnek, mint inkább a kapcsolattörténeti. S ezzel éppen nem hierarchikus sorrend felállítását sugallnánk, s nem a zónánkban oly döntő jelentőségű kapcsolattörténet lebecsülésére buzdítanánk az olvasót. Ellenkezőleg. Sziklaynak e kötetben közölt tanulmányai, értekezései, recenziói és kisebb ismertetései, de még a nekrológok is, egy nézőpont, egy tiszteletre méltó magatartás variációi. Küzdelem annak elismertetéséért, hogy a szlovák és a magyar irodalom jórészt azonos társadalmi-kulturális alapról fölemelkedve többé-kevésbé hasonló fejlődési fokokon haladt végig, többé-kevésbé hasonló formákban nyilatkozott meg, tematikai, stílusbeli stb. rokonságban áll egymással. A szlovák irodalom egészen az államfordulatig a magyarral együtt „élt”, a szlovák olvasó is tanulta a magyar irodalmat (főleg a XIX. században és a XX. század első két évtizedében), olvasott magyarul. S azok a magyar írók, akik a mai Szlovákia területén születtek, gyermekeskedtek, jártak iskolába, kerültek oda cseregyermekként, tudomásul vették a szlovák népet, annak művészetét. Ez a természetesnek és magától értetődőnek hangzó mondat vezeti Sziklay indulatait, amikor – sajnos, gyakran – azt tapasztalja, hogy egyes szerzők ezeket a kapcsolatokat még akkor is elhanyagolhatónak vélik, amikor pedig nyilvánvalók; s akkor is másféle okokkal magyaráznak jelenségeket, amikor egyedül a szlovák–magyar kapcsolatokban lelhető a helyes magyarázat. Mindez messze nem jelenti azt, hogy abszolútizálná ezeket a kapcsolatokat, csupán valódi helyüket, értéküket és jellegüket próbálja megvilágítani. A szlovák irodalom bármely korszakáról ír is, csak ott keresi a magyarral való hasonlóságot, ahol az természetesnek tetszik. Mindenesetre élesen vitatkozik a nacionalizmus bármely megnyilvánulásával: elutasítja a múlt magyar kutatóinak hatásfelfogását (ti. azt a tételt, hogy a szlovák irodalom vizsgálatakor a magyarból kellene kiindulni, s bármely szlovák jelenség pusztán magyar hatással lenne magyarázható), s ugyanilyen hévvel mutat rá néhány szlovák szerző szűkkeblű állásfoglalására, ti. ők a magyar kapcsolatokat szeretnék ignorálni, s még ott is szlovák öntudatot és szlovák nemzeti érzést vélnek felfedezni (történelmietlenül), ahol arról szó sincs, ahol pl. a közös haza patriotizmusával kellene indokolni magatartást.

Más kérdés, hogy nemcsak a kapcsolatoknak, hanem a kapcsolattörténetnek is megvan a maga kora. Bizonyos jelenségek csak komparatiztikai elemzéssel vizsgálhatók meg, s irodalmi folyamatokban is jobban segít eligazodni a komparatiztika, mint a kapcsolattörténet. Azaz a kapcsolatok pusztá rögzítése csak nélkülözhetetlen alapja az alaposabb stúdiumoknak. Szerencsére Sziklay tanulmányai mindig többlet adnak a kapcsolatok tényének megállapításánál, s olyan tanulságokat vonnak le az anyagból (vagy sugallnak), amelyek a bármily érdekes kapcsolatok közvetlen kutatásán túlvisznek, és előkészítik a magasabb rendű vizsgálódást: a nagyobb egységbe való beleillesztést. Hiszen Sziklay tudatában van annak, hogy a szlovák–magyar kapcsolatok elemzése mindkét irodalomtudomány feladata, és mindkét irodalom jobb megismeréséhez vezethet, de egyben az ún. kelet-közép-európai szintézis alapanyagát is jelenti. Mind módszertani írásai, mind szlovák írók magyar vonatkozásait, érintkezéseit bemutató dolgozatai azzal az erénnyel jeleskednek, hogy a törvényszerűre, a jellegzetesre koncentrálnak; azaz azokat a kapcsolatokat ragadják meg, amelyeknek létrejöttében számos fontos irodalmi és irodalmon kívüli tényező munkált; amelyek tipikus kifejeződései két irodalom hasonló, párhuzamos vagy valamilyen módon rokon jelenségei találkozásának, kereszteződésének vagy összeközösítésének. Mindezt csak úgy tudta megvalósítani, hogy az Apollóban közölt első dolgozataitól kezdve e kötet tanulmányaiig alapeszméjeként az előszóban joggal leírtakat vallhatta: „Akár hosszabb tanulmányról, akár rövid megemlékezésről is van (...) szó, a szerző alapállása azonos: mindenfajta avultság, illetőleg elfogultság felszámolásával akar rámutatni arra a sorsközösségre, amelyben – még a legnagyobb nacionalista ellentétek idején is – népeink együtt, egymás mellett éltek, s támad minden olyan megnyilatkozást, amelyben tagadják vagy éppen nem veszik figyelembe kultúránk ezeket a – sokszor az időbeli eltolódások ellenére is meglevő – rokon vonásait.” Annak a nemzedéknek hí fia Sziklay László, amely Bartókon, Adyn és Németh Lászlón föllekesülve egy életet szentelt két kelet-közép-európai kultúra emberközelbe hozásának. Az 1930-as esztendőben jelentkeztek, megvívták a maguk hol csönés, hol zajos harcát a nacionalista elfogultsággal, a dogmatikus elkendőzéssel és a dilettantizmussal. Sziklay László kötete ezeknek a harcoknak hív krónikája, egy nagy tudós egy életszakaszának summája. S mert már maga módszerben jórészt meghaladta ezeket a tanulmányokat, szóvá tennék néhány kérdést, amelynek fölvetésében Sziklayé az érdem, s a válaszban is övé az ihletés nemes szerepe.

Sziklay – helyesen – több dolgozatában bírálja a szlavisztikának XIX. századi, általa romantikusnak nevezett nézetét, s ezzel szembeszegezi a kelet-közép-európai komparatiztika lényegesen konstruktívabb eszméjét. Ugyanakkor a szlavisztika tárgyának körülírásában mintha némi ellentmondást látnánk. Kitűnő tanulmányai historiográfiai vonatkozásúak is: az egyikben a XIX. század 30-as esztendeinek Eperjesére vezet el, s az ottani szlovák és magyar kollégiumi önképző-kör diákjainak tevékenységét a magyar szlavisztika „gyermekkora”-ként tárgyalja. Úgy véljük, hogy a főleg műfordításokból álló tevékenység nemigen nevezhető szlavisztikának, mint ahogy egy másik dolgozatban (*A magyar szlavisztikai kutatás és a felsőoktatás kapcsolata*) is erről szól. Inkább szlavisztikai érdeklődésről van szó, pontosabban: különféle szláv irodalmak iránti érdeklődésről. Ezzel kapcsolatos az is, hogy Sziklay László anyagföltáró és új utat kereső buzgalma olykor ott is szlovák–magyar vagy szerb–szlovák–magyar kapcsolatot talál, ahol egy eredetileg valóban szláv jelenség magyar *útját* kísérhetjük nyomon. Így például Sárosy Gyula szerb tárgyú verseinek szerb rekvizitumai kivétel nélkül a Sziklay által helyesen értékelt Székács József-kötetben található meg, Sárosynak (és nemcsak Sárosynak, a reformkorban másnak is) Székács: *Szerb népdalok és hősrégek* című, 1836-os kötete volt a forrása. Ennek anyaga már kb. 1833-ban készen állt, az egyes dalok az Aurórában, a Koszorúban jórészt már megjelentek. Kazinczy Ferencnek *érdeklődését* sem neveznénk még szlavisztikának, ezzel talán Toldy Ferenc munkálkodását lehetne elsőnek körülhatárolni. Az eperjesieknél figyelemre méltó az összhang, amelyben munkálkodtak. Közülük pl. Kazinczy Gábor vagy Haán Lajos később szlavisztikai munkát is írt. De verseik, fordításaik nem sorolhatók be e tudományos diszciplínába.

A másik megvitatni talán érdemes probléma: mi a fontos az irodalmak kapcsolattörténetében? Ami „összekötő egymással, ami rokon fejlődésünket biztosítja” vagy „ami elválaszt” (8. old.)? Ezt az alternatívát nem érezzük teljesen valósnak. Ugyanis a kapcsolattörténet is, mint minden tudományos diszciplína, objektív jellegű kell(ene) hogy legyen. Így regisztrálnia kell(ene) mindazt, ami hasonló vagy rokon jelenségeket eredményezett, de azt is, ami elválasztott, ami eltérítette egymástól az írói szándékokat. Azaz az egyfelé tartó és a divergens folyamatokat egyaránt. Így egyként tanulságos az, hogy a reformkor Magyarországon élő, a Vörösmartyéhoz hasonló problémákkal küszködő Ján Hollý szinte tudomást sem látszott venni a magyar irodalomról, amelynek tematikai, stílusbeli, formai, verselési stb. vívmányai pedig az ő törekvéseit is igazolhatták volna, s az, hogy Pavol Hviezdoslav jól ismerte a magyar közeli múlt költészetét (pl. Garay Jánost, Czuczor Gergelyt, s természetesen Petőfit), kortársait (elsősorban Arany Jánost), de eljutott hozzá az új idők új dala is (Ady Endre). S ahogy Hollý elzárkózásának is megvan a maga jelentősége költészete szempontjából, így Hviezdoslav sűrű és termékeny érintkezéseinek is. Mint ahogy figyelembe kell vennünk ama tényt: a Štúr-iskola költői nem manifestálták tudomásukat a magyar irodalomról, de – ahogy Sziklay éles szemmel veszi észre – műveikben számos nyoma van annak, hogy éberben figyelték, mi történik a magyar közéletben és az irodalomban. Másképpen fogalmazva: a Štúr-iskola költői az önálló szlovák nemzet megteremtésére törekedtek, ha az önálló szlovák államiságról csak romantikus képzeteik voltak is, tehát az önálló magyar nemzetállam megteremtésén fáradozó reformkori költők eszmevilágával egyszerre rokon és ellentétes világot írtak versbe, prózába. Tematikailag, eszmeileg és formailag sokszor hasonló, politikailag azonban ellentétes az az ideál, amelynek elfogadására készítették föl a kispolgári-paraszt szlovák társadalmat. Az irodalomtörténész megállapítja azt, ami összeköt, s ami nem kötött össze. Ott van igaz a Sziklaynak, ahol azt hangsúlyozza, hogy a ma közírójának nem szabad a divergens és nemegyszer romantikus (nem a stílusra gondolunk) hipertrofizált irányokat követésre méltó példaképül tárgyalnia, hanem objektívan, az adott kor érthető függvényeként. S ki kell emelnie azokat a jó szándékú kezdeményeket, amelyek a népek, nemzetek békéjének ápolásán fáradoztak.

S hogy ezzel Sziklay László mennyire tisztában van, azt 1971-es, elvi kérdésekkel foglalkozó tanulmánya bizonyítja. Miután ezt a dolgozatot előadás formájában olvasta föl Szomolányban, az első szlovák–magyar kapcsolattörténeti konferencián, majd szlovákul kötetben és magyarul folyóiratban is megjelentette, viszonylag széles körben ismertté vált. Itt állítja a következőket: „Kutatómunkánk nem jelentheti azt, hogy erőszakoltan, a tényeket meghamisítva hallgassunk azokról a nemzetiségi kérdésekről, nyelvi harcokról, amelyek a nacionalista tudomány érdeklődésének középpontjában állottak. Szilárd meggyőződésünk viszont, hogy a tervszerűen és szakszerűen véghezvitt, alapos *irodalomtipológiai* kutatások elvégzése után a nemzetiségi kérdés *történelmi* problémája is más megvilágításba kerül.” (127.)

Más jellegű problémaként jelentkezik a múltban olyannyira favorizált, 1945 után sokáig elhalgatott és még ma sem meguygatóan tárgyalt „német hatások” kérdése. Ezt a nem könnyű feladatot, illetve annak egy részterületét maga Sziklay László oldotta meg mintaszerűen egy, e kötetben sajnálatosan nem közölt tanulmányában: *Slowakische Volkslieder im Pesther Tageblatt*. (Studja Slavica 1966, 405–412.) Amit erről e kötetben találunk, nem teljesen meguygatató. Így J. Matilal vitatkozva hangsúlyozza, hogy a „szláv irodalmakra” nemcsak a „német balladaköltészet (*Erlkönig*, *Der Fischer*, *Lenore* és így tovább) hatott”. (317.) Ez igaz, de a Sziklay által felhozott ellenpéldák, azaz Osszián, az argolok, a délszláv és a székely népballadák adott esetben nem elég hatásos érvek. Ugyanis amilyen irányban az idézett német balladák, pontosabban egy bizonyos német balladatípus „hatott”(-ak), olyan irányban Sziklay példái nem „hatott”-ak. A szláv irodalmak műballadáit valóban a *Lenore*-típusú erkölcsi-cselekményes, a *Der Fischer*-típusú sejtető és az *Erlkönig*-típusú zenei ihletésű ballada formálta. (Vö. Mickiewicz: *Switezianka*, Prešeren: *Povodni mož* stb.) Osszián, a délszláv vitézi énekek más műfaj innovációjára, más hangvétel kikísérletezésére ösztönöztek.

Mindez azonban lényegtelen apróság a kötet egészének kimagasló jelentőségéhez képest. Mint az is, hogy gondosabb átnézéssel néhány elírást el lehetett volna kerülni. Pl. a Holly-levezés magyar vonatkozásai közül kimaradt Romy Károly György és Mednyánszky Alajos, a neves szovjet költőfordító nem Zabrockij, hanem Zabolockij, a kelet-európai népdalkötetek fordítója nem Robert Browning, hanem John Bowring . . .

1974-es, *Szomszédainkról* című tanulmánykötetével s a remélhetőleg következőkkel (amelyekben helyet kaphatnának a magyarul eddig publikálatlan Sziklay-dolgozatok is!) készül a „summa vitae”. Hiszen Sziklay László azok közé a tudósok közé tartozik, akit nemcsak egy-egy tanulmánya helyez az élvonalba, nemcsak egy-egy monográfiája tesz a magyar irodalomtudományi szlavisztika egyik legfontosabb fejezetévé, hanem magatartása, életművének ihlető sugárzása is. Az egyik tanulmány a másikat erősíti, a recenziók és a megemlékezések ugyanazt az alapgondolatot szolgálják, más-más oldalról megvilágítva az alaptényt, az életművet vezérlő gondolatot. 1975–77-es dolgozatai, amelyek már nem kerülhettek e kötetébe, még inkább kiérletlen, elmélyülten törnek egyetemesebb célok felé, még inkább szolgálják a kelet-közép-európai irodalmi szintézist (immár egy munkás élet tapasztalataival súlyosan és gazdagon). A recenzens kötelezőnek vélt hibakeresése pillanataiban sem képes elrejtetni csodálatát és nagyrabecsülését a tudós iránt, aki az anyag feltárásában és értékelésében, a kapcsolatok keresésében és a nyersanyag megformálásában egyaránt jeleskedik. Nem köszöntőt írunk, bár azt hangoztatnunk kell, hogy hatalmas nyereség a *Visszhangok*, hanem recenziót. A recenzens ezúttal azonban zavartalanul örülhetett.

Fried István

Ürögdi György: Nero

Budapest, 1977, Gondolat Kiadó, 254 p.

A római császárság első évtizedeinek története, az uralkodók tettei már mintegy két évezrede foglalkoztatják az írók, a költők és a történészek képzeletét. A kortársak műveiben épp úgy helyet kapnak e viharos évtizedek eseményei, mint a középkor vagy akár a legújabb kor alkotóinak műveiben. Különösen az első császári dinasztia, a Iulius Claudius-ház utolsó császáranak, a már fogalomná vált, a véres bűnököt, botrányokat, a zsarnokságot megszemélyesítő Nerónak egyénisége és uralkodása felé fordult figyelemmel a kutatás és a művészet. A spanyol barokk drámairól Lope de Vegának éppen úgy drámafigurája, mint Racine, a francia klasszikus drámairodalom egyik legnagyobb alakja művének: a *Britannicus*nak, vagy mint a faszizmus térhódítása idején a Madách Színházban előadott magyar színműnek, Felkai Ferenc *Nerójának*. Kosztolányi „művészregényét” Thomas Mann elismerése indította el német olvasói felé; Feuchtwanger *A hamis Nero* c. regényével pedig a náciizmus ellen tiltakozott. A magyar operaszínpadról is ismert Monteverdi *Poppaea megkoronázása* c. operája. A történészek számára sokáig az a Nero-kép volt érvényes, amelyet a Nero uralkodása után alkotó történészek festettek, nevezetesen Tacitus *Annales*ének XIII–XVI. könyve, valamint Suetonius *Caesarok élete* VI. könyve, továbbá Flavius Josephus *A zsidó háború* c. munkája. Ezt a képet meghatározta az a tény, hogy az ismét megszilárdult, a világhatalmi és a belső helyzetet tekintve

kiegyensúlyozott Róma szempontja felől tekintettek Nero és uralkodásának éveire. A Nerót követő császárok arra törekedtek, hogy a korábbi Nero-kultuszt ellensúlyozzák, majd erőlesen fölszámolják. Így lett Nero – halála után egy évszázaddal már – a zsarnokság megtestesítője. Ehhez hozzájárultak a szenátushoz és a szenátorokhoz közel álló Tacitus nézetei, s így a munkásságában a szenátus befolyását visszaszorító Nero egyike lett a legellenszenvesebb egyéniségeknek. S bár a „harag és részrehajlás nélkül” elvét vallotta, Nerót ábrázolva haragját és részrehajlását érvényesítette. Az őt és Suetoniust olvasó Kosztolányi lényegében a zsarnoki Nero-képet hagyományozta tovább.

Nem csekély feladatra vállalkozott Ürögdi György, amikor ennek az ellentmondásos, sokszor és többnyire egyoldalúan megítélt személyiségnek és korának bemutatását, hívebb leírását tűzte ki célul. Az ókortudás és a nagyközönség előtt egyaránt ismert szerző már több, ehhez hasonló munkát adott ki. Ilyen *Cleopatráról* szóló könyve, a római polgárháború két vetélkedő hadvezéré és politikusát, Mariust és Sullát bemutató munkája, a *Kard és törvény*. Ürögdi valamennyi kötetének érdeme, hogy nem szorítkozik csupán az események krónikaszerű felvonultatására, hanem mindig korszakot ad, könyvei egyszerre politika-, gazdaság- és művelődéstörténeti jellegűek. S teszi mindezt helyenként szépirói eszközökkel, anélkül, hogy regényt akarna írni, mindössze a szélesebb olvasóközönség érdeklődésének fölkeltése céljából.

Ürögdi három fő részben mutatja be a korszakot: az első rész címe *Megvalósult tervek*. Itt megismerjük Nero családjának történetét, a dinasztiát, Nero neveltetését és Claudius (Robert Graves hőse!) uralkodását, Nero ifjúkorát, a nagy filozófust és drámaköltőt, Senecát, Nero útját a császári hatalomig, valamint uralkodása első heteit. A második rész (*Quinquennium | Neronis*) Nero uralkodásának első öt esztendejét világítja meg. Végül a harmadik részből (a *Végzetes évek* címet viseli) fény derül Nero uralkodásának második felére, az Ürögdi szerint legfontosabb időszakra.

S mivel Nero uralkodásának második felét hangsúlyosan a legfontosabbnak nevezi, ezért előtérbe kerül a halálos ítéletet osztogató császár, a művészi ambíciókkal rendelkező és ezért Róma művészi életébe is beavatkozó uralkodó portréja. A szerző közben háttérként fölvezet a Rómát pusztító tűzvész, az újjáépítés körülményeit, a Nero-ellenes összeesküvést, valamint az azt követő megtorlást és a keresztények első intézményes üldözését. Nero külpolitikai sikereit ezzel párhuzamosan láttatja a szerző.

A három fő részhez epilógusként járul a Nero halálát követő zűrzavaros esztendő eseményeinek bemutatása: négy császár követte egymást.

Ürögdi könyve egészében érdekes, izgalmas olvasmány. A korábbi Nero-képekkel szemben újszerű, „tárgyilagosabb”, valósabb Nero-kép ábrázolására vállalkozik. Nem a véres kezű gyilkost állítja elénk, hanem azt a fiatalon hatalomra került uralkodót, aki szinte alig tehetett arról, ami később teljesen az ő nevéhez tapadt. Ürögdi jórészt fölmenteni látszik Nerót a gyilkosságok, a zsarnoki tettek felelőssége alól. Azt állítja, hogy Nerót tulajdonképpen nem készítették föl az uralkodásra, „be sem fejezték nevelését, máris princeps lett...” Ugyanakkor később Traianus császár is úgy vélekedett, hogy „Nero első ötéves uralkodása mellett teljesen elhomályosul mindaz, amit a többi császár alkotott”. Viszont, ha nem Nero kormányzott valójában az első öt évben, akkor e Suetoniustól is általában pozitívnak tartott öt év érdemei nem Nerónak tulajdoníthatók. Másutt arról ír, hogy Nero „szeretetre, önzetlen megértésre vágyott”. Ez azonban – bár erről sem a történetírók, sem a Nero-kort rekonstruáló regényírók nemigen beszélnek – aligha lehet jogos magyarázata a hírhedt tivornyáknak. Britannicus meggyilkolásának magyarázatakor Ürögdi ismét vitatható tétellel bizonyít. Szerinte Nero előtt több császár halt meg erőszakos halállal. Ezért a császári udvart az állandó félelem és rettegés uralta meg. Ez a félelemérzés vezette Nerót arra, hogy megölje Britannicust, akit anyja, Agrippina támogató. Maga Ürögdi írja – éppen az előző oldalon –: Nero „elhatározta, hogy megszabadul vetélytársától”. Nerót tettének végrehajtásában lélektanilag bizonyára indokolható tényezők is vezették, de sem a Caligula- és a Claudius-párhuzam nem válik Nero előnyére, sem a pszichológiai alig motivált és inkább kijelentésszerű okok nem adnak igazi magyarázatot (Kosztolányi finom érzékkel tapintott rá a Nero–Britannicus ellentétre). Ide még egy megjegyzés kívánkozik: Ürögdi szerint „Nerót sem Agrippina mesterkedései, sem az udvari cselszövések nem nagyon zavarták”. Ha viszont nem nagyon zavarták, miért kellett előbb Britannicust, majd Agrippinát, saját anyját meggyilkoltatnia? A gyilkosság kiterveléséről egy ízben azt mondja, hogy Nero beleegyezésével történt, más alkalommal Nero befolyásolhatóságát hangsúlyozza, s mintegy fölmenteni igyekszik őt, hogy aztán a 107. oldalon, Tacitus és Quintilianus nyomán elismerje: Nero örült anyja halálának.

Nero uralkodása második felét nehéz pozitívan értékelni. Ürögdi itt Tigellinus, az új testőrparancsnok kártékony szerepét emeli ki, azt állítva: „Tigellinus úgy tájékoztatta a császárt, ahogy azt jónak látta”. Ürögdi szerint Nero vakon hitt Tigellinusnak; közvetlen környezetéből eltávolította Senecát, holott Tigellinusról a szerző maga állítja, hogy „életmódja és gátlástalan nézetei miatt Nero egyre inkább megkedvelte őt”. Ezzel azonban nem tudja Nerót fölmenteni, sőt – akarata ellenére – megerősíti azt a történet- és szépirói hagyományt, amellyel vitakozni szeretne. Tigellinus mellett Poppaeát látja Nero rossz szellemének. Szerinte pl. Octavia, Nero első felesége haláláért maga Poppaea felelős. Másutt egy gyilkosságról úgy véli: nem lehet ma már megállapítani, mennyi benne Nero része. Hasonló ellentmondás található a történetírói hagyomány és Ürögdi felfogása között Nero művész voltának megítélésében. Sőt, e kérdésben Ürögdi is ingadozik a feltétlen dicséret és a mértéktartóbb megállapítás között.

Természetesen helyeselni lehet Ürögdinek azt a törekvését, hogy a Nero-jelenségre új magyarázatot találjon. Az új Nero-kép fölvázolása is jogosnak tetszhet. Ürögdi kísérletét azonban nem tarthatjuk teljes eredményt hozónak, mivel – véleményünk szerint – érdekes meglátásai, elemzései tulajdonképpen nem cáfolják elég határozottan a történetírói hagyományt, s végül is Ürögdi többé-kevésbé arra az eredményre jut, mint elődei. A mű szerkesztése sem látszik mindenütt elég gondosnak, önismétlés is előfordul, az egymásnak ellentmondó adatok olykor gyengítik a szerző érveléseit. Bizonyos aránytalanságot is tapasztalhatunk: a kelleténél többet szól például a Nero által veretett érmékről. Egyes fejezetek, amelyek pedig a hátteret jobban érzékeltethették volna, kissé elnagyoltnak tetszenek (pl. *A római birodalom rövid áttekintése* c. fejezet).

A könyv ennek ellenére igen gondolatébresztő, a kutatást vitára és a tények alaposabb feltárására készíti. Külön érdeme a műnek gazdag képanyaga, a Nero-ikonográfia pazar bősége. A képek jelentős részét nálunk alig ismerték, s valójában hozzáférhetővé Ürögdi e munkájában vált.

Soós István

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Агнеш Пальфи</i> : Основные вопросы поэтики в работах русской формалистской школы 20-х годов	253
<i>Отто Шюпек</i> : Транс Вийона	265
<i>Иштван Май</i> : Перевод Дугонича Айтиопики	227
<i>Петер Силадьи</i> : Революционное чаяние и отчаяние в ямбических стихах (Ритмика стихотворения <i>Наша собственная любовь</i> Э. Ади)	298
<i>Габор Михайи</i> : <i>Преуспевать</i> – изгнание беса из дилетантизма	318

Сообщения

<i>Каталин Кеше</i> : Венгерские отзвуки на Трансильванскую Школу	333
<i>Клара Паданы</i> : „Теоретизировать или действовать”.	337
<i>Лайош Хайзер–Иштван Хетеш</i> : О неизвестном печском переводе Пушкина	343
<i>Шамуел Домокош</i> : Октавиан Гога 44 дня на посту Премьер Министра	347
<i>Вероника Книежа</i> : Несколько фонетических вопросов образования вокализма стандартного шотландского языка	351
<i>Карой Морваи</i> : Каталанский язык и социолингвистика	357

Обзор

A. J. Gurevics: A középkori ember világgépe (<i>Агнеш Элтеш</i>)	360
Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento (<i>Петер Шаркэзи</i>)	362
Славистика обогатилась новым журналом (<i>Юлианна Пандур, Марошинэ</i>)	364
Новейшая книга о Клейсте (<i>Антал Мадл</i>)	365
Szabó Zoltán: A mai stílusztika nyelvelméleti alapjai (<i>Вильмош Фокт</i>)	367
Sziklay László: Visszahangok (<i>Иштван Фрид</i>)	369
Ürögdi György: Nero (<i>Иштван Шош</i>)	372

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>Ágnes Pálfi</i> : Les questions fondamentales de poétique dans les travaux de l'école formaliste russe des années 1920	253
<i>Ottó Süpek</i> : L'entroubli de Villon	265
<i>István May</i> : Aithiopika – traduit par Dugonics	277
<i>Péter Szilágyi</i> : Espérance et désespérance révolutionnaire – en vers iambiques (La rythmique de <i>Notre amour</i> de Ady).	298
<i>Gábor Mihályi</i> : Devenir! – l'exorcisme du dilettantisme	318

C o m m u n i c a t i o n s

<i>Katalin Kесе</i> : L'écho en Hongrie de l'École de Transylvanie	333
<i>Klára Padányi</i> : „Méditer ou agir”	337
<i>Lajos Hajzer – István Hetesi</i> : Sur une traduction inconnue de Pouchkine à Pécs	343
<i>Sámuél Domokos</i> : Octavian Goga – le premier ministre pendant 44 jours	347
<i>Veronika Kniezsa</i> : Quelques questions de phonétique sur la formation du système vocalique de l'écossais standard.	351
<i>Károly Morvay</i> : Le catalan et la sociolinguistique	357

R e v u e

A. J. Gurevics: A középkori ember vilásképe (<i>Ágnes Élthes</i>)	360
Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento (<i>Péter Sárközy</i>)	362
La slavistique enrichie par une nouvelle revue (<i>Mme Marosi</i>)	364
Le récent livre sur Kleist (<i>Antal Mádl</i>)	365
Szabó Zoltán: A mai stilsztika nyelvelméleti alapjai (<i>Vilmos Voigt</i>)	367
Sziklay László: Visszhangok (<i>István Fried</i>)	369
Űrögdi György: Nero (<i>István Soós</i>)	372

4

8

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1978. IV. 27. – Terjedelem: 11,2 (A/5 ív)
69.5778 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Mindent megtudhat korunk tudományáról

a

KORUNK TUDOMÁNYÁBÓL!

Kiváló tudósok írják — mindenkinek

- *páratlanul érdekes témákról*
- *könnyen érthető stílusban*

A sorozat néhány sikeres kötete

Rényi Alfréd: Dialógusok a matematikáról

Szabó Imre: Az emberi jogok

Sztyepanov, J. Sz.: Szemiotika

Selye János: Stressz distressz nélkül

Beck Mihály: Tudomány — áltudomány

Csányi Vilmos: Magatartásgenetika

Ungvári Tamás: Brecht színházi forradalma

Láng István: Biológiai forradalom — hazai realitások

*Az egyes kötetek kb. 100–200 oldalon jelennek meg,
méretük 13 × 19 cm. Áruk 10,— és 25,— Ft között van*



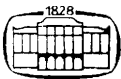
Akadémiai Kiadó, Budapest

A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományi Osztályának Közleményei

Szerkeszti MÁTRAI LÁSZLÓ

Elsősorban az Osztályhoz tartozó tudományterületek és a társadalomtudományok interdiszciplináris kapcsolataiból fakadó, ezek eredményeit összefoglaló értekezések, ismertetések, az Osztályon, illetve bizottságaiban elhangzott előadások, székfoglalók, módszertani cikkek, disszertációs viták, külföldi tanulmányutakról készült beszámolók, a fontosabb könyvekről szóló recenziók jelennek meg benne.

Megjelenik évente 1 kötet 3 füzetben
Évi előfizetési díja 40,- Ft



Akadémiai Kiadó, Budapest



TARTALOM

T a n u l m á n y o k

<i>Pálfi Ágnes</i> : A verstan alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban	253
<i>Süpek Ottó</i> : Villon révülete	265
<i>May István</i> : Dugonics Aithiopika-fordítása	277
<i>Szilágyi Péter</i> : Forradalmi remény és reménytelenség — jambusversekben (Ady: <i>A magunk szerelme</i> ritmikája)	298
<i>Mihályi Gábor</i> : <i>Boldogulni</i> — a dilettantizmus ördögűzése	318

K ö z l e m é n y e k

<i>Kese Katalin</i> : Az Erdélyi Iskola magyar visszhangja	333
<i>Padányi Klára</i> : „Elmélkedni vagy cselekedni”	337
<i>Hajzer Lajos</i> — <i>Hetesi István</i> : Egy ismeretlen pécsi Puskin-fordításról	343
<i>Domokos Sámuel</i> : Octavian Goga 44 napi miniszterelnöksége	347
<i>Kniezsa Veronika</i> : A standard skót magánhangzórendszer kialakulásának néhány fonetikai kérdése	351
<i>Morvay Károly</i> : A katalán nyelv és a szociolingvisztika	357

S z e m l e

A. J. Gurevics: A középkori ember világgépe (<i>Élthes Ágnes</i>)	360
Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento (<i>Sárközy Péter</i>)	362
Új folyóirattal gazdagodott a szlavisztika (<i>Marosiné Pandúr Julianna</i>)	364
A legújabb Kleist-könyv (<i>Mádl Antal</i>)	365
Szabó Zoltán: A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai (<i>Voigt Vilmos</i>)	367
Sziklay László: Visszhangok (<i>Fried István</i>)	369
Ürögdi György: Nero (<i>Soós István</i>)	372

Ára: 14,- Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,- Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015-1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

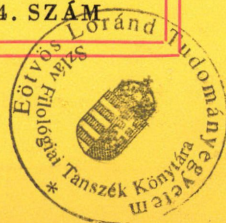


AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1978

XXIV. ÉVF.

OKTÓBER – DECEMBER

4. SZÁM





FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,
SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

A tanulmányok és közlemények szerzői: Aradi Éva tudományos kutató; Szabics Imre egyetemi adjunktus; Szabó János főiskolai adjunktus; Szabó Kálmán egyetemi adjunktus, kandidátus; M. Szebeni Géza tudományos kutató; Szilárd Léna egyetemi docens, kandidátus; Zemplényi Ferenc tudományos munkatárs.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbetűző postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Visszatérő motívumok Chrétien de Troyes Chevalier au lion (Yvain) c. regényében

SZABICS IMRE

A champagne-i költő életét alig ismerjük, személyiségére csak regénye alapján következtethetünk. Annyit mindenesetre tudunk róla, hogy a klasszikus műveltségű klerikus a champagne-i később valószínűleg a flandriai udvarban alkotott, lévén pártfogói Mária champagne-i grófné, aki a *Chevalier de la charrette (Lancelot)* témáját és szellemét sugallta neki, majd elzászi Fülöp, Flandria grófja, akinek utolsó regényét, a *Conte du Graalt (Perceval)* ajánlotta.

Mint a korabeli klerikus-költők többsége, ő is antik auctorok, főként Vergilius és Ovidius utánzása és adaptálása során szerezte meg a költői mesterség alapjait: „a cselekmény és a dialógusok felépítését, a leírás és a jellemzés módszereit, képek és hasonlatok, stíluszeszközök alkalmazását.”¹ (1150 és 1165 között nagy népszerűsége tettek szert a görög-római antikvitás leghíresebb történeteit feldolgozó ún. „antik” regények, a *Roman de Thèbes*, az *Enéas* és a *Roman de Troie*, melyek Wace *Roman de Brut*-jével együtt méltó előfutárai voltak Chrétien lovagregényeinek). Példaképének, Ovidiusnak *Metamorphoses*-ében vélte megtalálni a szerelmi költészet szimbolikáját és stílusformáit, noha a latin költő szabadossága igen távol esett a trubadúrok és a trouvère-ek nőimádatától és szerelmi áhítatótól. Írói pályafutását is minden bizonnyal a klasszikus szerző verseinek fordításával kezdte. A *Cligès* prologusában Chrétien felsorolja korábban szerzett műveit (a felsorolás nem feltétlenül jelent kronológiai sorrendet): *Erec et Enide*, *les Comandemens Ovide*, *Art d'Amors*, *le Mors de l'espaule*, (un conte du) *roi Marc et d'Yseut la Blonde*, *Muance de la Hupe*, *de l'Aronde et du Rossignol*. Ezek közül három Ovidius-fordítás vagy utánzat: a *Comandemens Ovide*, amely valószínűleg a *Remedia Amoris*-nak felel meg; az *Art d'Amors (Ars amandi)*; és a *Muance* (ismertebb címe *Philomena*), melynek témáját a *Metamorphoses* VI. könyvéből merítette. Chrétien Ovidius-fordításaiból ez utóbbi maradt fenn az *Ovide moralisé* c. XIII. század végén írt poémában.²

Művészetében sorsdöntő változást hozott a kelta mondavilággal való megismerkedése, a *Cligès* kivételével valamennyi verses regénye Artúr király csodás birodalmában játszódik. Ha költészetének eredőit, összetevőit vizsgáljuk, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy formakészségében, stíluseljárásaiban elsősorban antik (latin) ars poéticák hatása mutatkozik, eszmévilágát és szerelem-felfogását a sajátosan értelmezett *fine amor* koncepció határozza meg, témáit (a különös kalandok motívumait és helyszíneit) viszont egyértelműen a „*matière de Bretagne*” szolgáltatta.

¹ FRAPPIER, J.: *Chrétien de Troyes*. Paris, 1973, 15.

² Vö. FRAPPIER, J.: *i. m.* 7, 63.



A kelta legendákat és történeteket két forrásból ismerhette meg. Az egyik Geoffroy de Monmouth *Historia Regum Britanniae* (1136) c. „történetírása” és annak ófrancia változata, Wace *Roman de Brut* c. regénye által képviselt „tudós” hagyomány. (Az utóbbi mű jelentőségét különösen emeli az a tény, hogy jól megkülönböztethető *courtois* motívumok bukkannak fel benne – Guenièvre királynőről például ezt írja Wace: *Mult fu large et buene parliere* (9655) –, s ami a legfontosabb, ő említi először Artúrt mint *primus inter pares* és a Kerek Asztalt, melyet azért állítottatott fel a király, hogy elejét vegye minden vitának a magukat egyformán kiválóknak tartó lovagok között.

Fist Artur la Rouinde Table
Dunt Bretun diënt mainte fable. (9747–48)).³

Mindazonáltal jelentős különbség mutatkozik Geoffroy és Wace Artúr-legendái, valamint Chrétien lovagregényeinek világa között; azok önmagukban nem képesek megmagyarázni a „breton” regények mitikus témáit és csodás epizódjait.⁴

A másik forrást azok a kelta (ír, walesi, breton) mesék és mondák alkotják, amelyek a normann hódítás után breton jongleurök és énekesek közvetítésével kerültek át a kontinensre.⁵ Ezek az ősi mítoszok Írországból jutottak el a többi kelta vidékre, elsősorban Walesbe. A régi walesi folklór legértékesebb alkotásai az ún. *Mabinogion* (csodás témájú rövid elbeszélések), melyek közül három mutat meglepő rokonságot Chrétien három regényének témájával: *Owein és Lunet*, amely a *Chevalier au lion*nak, *Peredur ab Eyrwac* (Evrwac fia), amely a *Conte du Graal*nak, és a *Gereint*, amely az *Erec et Enide*-nek felel meg. A walesi *Mabinogion* e darabjai azonban nem közvetlen forrásai a champagne-i költő műveinek. A legvalószínűbb az, hogy mind a walesi mesék, mind Chrétien regényei közös kelta hagyományra nyúlnak vissza.⁶ A „*matière de Bretagne*” annál is könnyebben elterjedhetett Franciaországban, mivel Plantagenet Henrik angol király birtokainak jelentős része éppen itt terült el, s a breton énekmondók akadálytalanul eljuthattak az egyik országrészből a másikba. Ezenkívül az angol királyné, Aquitániai Eleonóra – aki IX. Vilmos (Guilhem de Peitieu) „trubadúrherceg” unokája volt – személyes pártfogása is meggyorsíthatta az Artúr-legendák elterjedését. J. Frappier feltevése szerint Chrétien de Troyes a champagne-i vásárokon vagy a troyes-i udvarban hallhatta először az Angliából és Bretagne-ból érkezett énekeseket, de könyvekből is megismerhette a „breton mondakör” legérdekesebb történeteit.⁷

Valószínű, hogy már pályája kezdetén találkozott a Trisztán-témával, amely egyszerre vonzotta és taszította, s amelytől – regényei tanúsága szerint – élete végéig nem tudott megszabadulni. Az *Erec et Enide*-ben egy ideális szerelmespárt (akik egyben házastársak is) állított szembe a törvényen kívüli szenvedély rabjainak tekintett Trisztán-

³ Lásd BEZZOLA, R. R.: *Les origines et la formation de la littérature courtoise – Deuxième partie*, I., Paris, 1966, 161–162.

⁴ Vö. FRAPPIER, J.: *i. m.* 32.

⁵ Uo. 33.

⁶ Uo. 48–49. – Lásd még MARX, J.: *La légende arthurienne et le Graal*. Paris, 1952, 145–151 és kk.

⁷ *I. m.* 53–55.

nal és Izoldával. „... Chrétien (...) feltétlenül tiltakozik egy olyan szerelmi ideál ellen, amely összeegyeztethetetlen a világi tökéletesedéssel és a társadalom keretei között fellelhető boldogsággal.”⁸ Még nyilvánvalóbb, hogy az erkölcsstelennek ítélt Trisztán elleni válasznak szánta a hasonló alaphelyzetű, de a mértékletességet és a társadalmi konvenciók (a látszat) tiszteletben tartását példázó *Cligès*-t, melynek hősnője megvetően nyilatkozik Trisztán és Izolda „szerelmet lealjasító életéről.”⁹ Jogosan nevezték Chrétiennek ezt a regényét Anti-Trisztánnak, Hyper-Trisztánnak vagy Neo-Trisztánnak.

*

A *Cligès* után alkotta meg Chrétien fő műveit, a *Chevalier de la charrette*-et – melyben a champagne-i grófné által javasolt „matière” és „sen” alapján megteremtette a tökéletes „fin amant” típusát, Lancelot-t –, a *Chevalier au lion*t (*Yvain*) – bizonyos epizódok egymásrautaltságából és néhány szerzői megjegyzésből arra lehet következtetni, hogy ezt a két regényt párhuzamosan szerezte, 1177 és 1181 között¹⁰ – és a befejezetlen *Conte du Graal* (1181 után).

Az *Yvain*ben a költő visszatér az *Erec*ben felvetett alapkérdésekhez: a szerelem és a házasság összeegyeztethetőségéhez, a szerelem és a lovagi vitézség konfliktusához, valamint a *merveilleux*-höz, a breton mondavilág fantasztikus motívumaihoz. A regény központi problémájának, a *szerelem* és a *chevalerie* ellentétének feloldására olyan új, az eddigieknél teljesebb és erkölcsileg magasabb értékű példázatot mutat be, amely mindkét princípium maradéktalan érvényesítését lehetővé teszi. (*Yvain* visszanyerheti Laudine szerelmét, miután az öncélú lovagi tettek helyett vitézségét és bátorságát a fenyegetett, kiszolgáltatott személyek – elsősorban nők – védelmezése során bizonyítja.)

Általános vélemény, hogy az *Yvain* mind a kompozíció, mind az alkotói koncepció művészi megvalósítása tekintetében Chrétien legkieszményesebb, legsikerültebb műve. Arányos, koherens szerkezetét az egymást követő kalandok és epizódok ügyes „conjointure”-je, harmonikus egybefűzése, egységes egésszé alakítása biztosítja.

A regény három nagyobb tartalmi egységre osztható:

1. A mű több mint egyharmadát kitevő exozicció a hős első kalandját meséli el, melyre Artúr király egyik lovagjának, Calogrenant-nak elbeszélése nyomán vállalkozik.

⁸R. SZILÁGYI ÉVA: *Chrétien de Troyes harca a Trisztán ellen*. Filológiai Közlemények XVI (1970), 3–4, 412.

⁹Mialz voldroie estre desmanbree
Que de nos deus fust remanbree
L'amors d'Ysolt et de Tristan,
Don mainte folie dit an,
Et honte en est a reconter.
Ja ne m'i porroie acorder
A la vie qu'Isolz mena.
Amors en li trop vilena,

(*Les Romans de Chrétien de Troyes*, II. *Cligès*. Pub. par MICHA, A. Paris, 1957, 3105–3112. sor)

¹⁰A két regény kronológiai összefüggéséről lásd FOURRIER, A.: *Encore la chronologie des oeuvres de Chrétien de Troyes*. Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne 2 (1950), 69–88.

Egy csodálatos forrás vizét a forrás melletti kőre öntve hatalmas vihart támaszt, amely vad pusztítást okoz a környező erdőben. S ami nem sikerült Calogrenant-nak, megvív a forrást védő lovaggal, aki felelősségre vonta tettéért; megsebesíti és annak kastélyáig üldözi. A kaland záróakkordja: megismerkedik a halálosan megsebesített lovag hitvesével, Laudine-nal, aki iránt ellenállhatatlan szerelemre lobban, és hamarosan feleségül is veszi.

2. A szerelem (házasság) és a *chevalerie* konfliktusa. Gauvain, a tökéletes *courtois* lovag figyelmezteti Yvaint, ha érdemes akar lenni a „legszebb hölgy” szerelmére (azaz, ha méltó akar lenni Laudine-hoz), nem hanyagolhatja el lovagi kötelességeit: párviadalokon „növelnie kell értékét.” Laudine azzal a feltétellel egyezik bele férje távozásába, ha pontosan egy év múlva visszatér hozzá. A két barát a lovagi tornák hőse lesz, de a bajvívások közepette Yvain megfeledkezik hitvesének tett ígéretéről, elfelejti a szerelmet. (Az ellenkező végtel az *Erec et Enide*-ben található: Erec boldogságában feledkezik meg lovagi kötelességeiről.) Laudine nem óhajtja a méltatlanná vált szerelmes visszatérését.

3. Yvain küzdelmes kalandjai és jótéteményei elvesztett szerelme visszaszerzéséért. A kétségbeesett lovag esztét veszti, s az erdőbe menekül, ahol egy remete viseli gondját. Örületéből egy jóindulatú hölgy gyógyítja ki, s ettől kezdve a bajbajutottak megsegítését tartja legfőbb feladatának. Legyőzi az őt meggyógyító hölgy ellenségét; megment egy kígyótól megtámadott oroszlánt, amely hűséges kísérője és segítőtársa lesz; az igazságtalanságot szenvedett nők védelmezőjeként megöli azt az óriást, aki Gauvain unokahúgát fenyegeti, s megmenti a máglyahaláltól Laudine bizalmasát, Lunette-et, akit úrnője árulással vádol. A *Pesme Aventure* (Legrosszabb Kaland) kastélyában kiszabadít 300 rabságban tartott és szőnyegszövésre kényszerített fiatal lányt, majd elvállalja egy ifjú hölgy védelmét, akit nővére kismizmizett örökségéből. Az igazságtévő párbajt tudta nélkül Gauvainnel kell megvívnia, akit az idősebb testvérnek sikerült védőlovnak megnyernie. Végül Artúr király szolgáltat igazságot a fiatalabbnak. E hősi kalandok után Yvain elnyeri Laudine bocsánatát, s a megpróbáltatásokért az újból megtalált szerelem kárpótolja.

Chrétien rendkívül tudatos szerkesztési eljárása folytán a „conjointure”-nek funkcionális értéke van: mindvégig hatásosan emeli ki a „sen”-t (alapgondolatot, mondani-valót) tartalmazó központi jeleneteket, epizódokat. Nem lehet véletlen, hogy Yvain szimbolikus jelentésű kalandja az oroszlánnal éppen a mű közepére esik. (A gonoszságot megtestesítő kígyóval szemben a hűséget és odaadást jelképező állat védelmére kel, s ez a döntése fordulópontot jelent sorsa alakulásában.)

A *Chevalier au lion* lehetséges forrásait J. Frappier mutatta ki gondos szövegelemzéssel, s ezeket eredetük és természetük szerint három csoportba sorolta:¹¹

1. Klasszikus latin és XII. századi irodalmi reminiscenciák. (Nevezetesen az ovidiusi képek, hasonlatok és metaforák hatása Chrétien szerelem- és nőábrázolásában; Yvain örületéhez hasonló témát a római költő is feldolgoz a *Metamorphoses*-ban. Az Yvainnél korábbi *Roman de Thèbes* hősnője szintén férje gyilkosát fogadja el új házastársul. Trisztán-hatások: az esztét vesztett lovag nyomorúságos erdei élete a morrois-i epizódra emlékeztet; oroszlánja ugyanúgy vadászik, mint Trisztán kopója; a beteg Yvaint gondozó remete alakjában talán Ogrin barátot örökítette meg Chrétien. Yvain már a *Historia Regum Britanniae*-ben és a *Roman de Brut*-ben is mint Artúr király egyik legkiválóbb lovagja szerepel stb.)

¹¹ *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*. Paris, 1969, 71–131.

2. A regény mitologikus háttere: a kelta mondavilág.¹² (A csodálatos forrás és annak őrzője számos ír, walesi és breton mesében – így az *Owein* és *Lunet*-ben is – megtalálható, akárcsak Laudine és Lunette tündér-modelljei. A régi kelta népek túlvilág-képzetének alakjai és motívumai is azonosíthatók a vendégszerető lovag és a vadállatokat őrző, ijesztő külsejű pásztor személyében – ők a „túlvilág” hírnökei, amikor a hőst a brocéliande-i erdő felé kalauzolják –, valamint a *Château de Pesme Aventure* híres epizódjában.)

3. A kor társadalmi valósága. (Lakhelyek, bútorzatok, öltözékek, ékszerek, fegyverek, szokások, örökösödési viták leírása – Chrétien realitásérzékének bizonyítéka.) Joggal írhatta Frappier: „Chrétien az előkelő díszlet mögé tekint; erőteljes megvilágításba helyez olyan társadalmi és gazdasági tényezőket, amelyeket addig árnyékban hagytak.”¹³ Alapos megfigyelőképességének és mély együttérzésének lehetünk tanúi, amikor egy kelta túlvilág-motívumot felhasználva a *Château de Pesme Aventure* lírai hangvételű epizódjában szuggesztív erővel szólaltatja meg a rabságban tartott, végsőkig elkeseredett „szegény leányokat” (5250–5331).¹⁴ „Egy rendkívül kifinomult művészet transzpozíciójában keresztül a szegény lányok azokat a XII. századi nőket jelenítik meg, akiket arra kényszerítettek, hogy éhbéért műhelyekben vagy dologházakban dolgozzanak.”¹⁵

E változatos forrásanyagot, a fantázia és a realitás elemeit a champagne-i költő olyképpen ötvözte egybe, hogy a csodálatost emberközelivé tette, az élethű részletek előtt pedig mesebeli távlatokat nyitott. A földöntúli, transzcendens világnak és a közvetlenül érzékelhető valóságnak ez a művészi szintézise¹⁶ nemcsak a magányos hős kalandjait hitelesíti. Egész költői attitűdjének és regényei eredetiségének kulcsa abban az állandó törekvésében rejlik, hogy a kozmikus, mitikus „*matière de Bretagne*”-nak evilági tartalmat és realista értelmezést adjon.

A *Chevalier au lion*ból többszörös jelentésréteg bontható ki. A két legfontosabb „sen” – véleményünk szerint – a következő:

1. Nemcsak a trubadúrok *fine amor*ját, de André le Chapelain szerelemtanát is lényegesen továbbfejlesztette – sőt saját korábbi koncepcióját is meghaladta Chrétien (ld. *Lancelot*) –, amikor egyrészt összeegyeztethetőnek mutatta be a szerelmet és a házasságot, ami kivételes nézetnek számíthatott abban a korban (tulajdonképpen kompromisszumot keresett a szenvedély és az értelem között), másrészt a „dame” felsőbbsege helyett a két fél egyenlőségét hirdette a szerelmi házasságban (Laudine magatartása is megváltozik a történet végére).

2. A szerelmi extázisban élő, változatlan érzelmi állapotú, epekedő lovagot ebben a regényben felváltja az öncélú vitézi bravúr helyett értelmes és nemes célokért küzdő, a

¹²Erről bővebben lásd LOOMIS, R. S.: *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York, 1949; MARX, J.: *l. m.* 145–147, 150–151, 189, 196–197, és UŐ: *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*. Paris, 1965, 43–50, 77–84.

¹³*Étude sur Yvain* . . . 122.

¹⁴*Les Romans de Chrétien de Troyes, IV. Le Chevalier au lion (Yvain)*. Pub. par ROQUES, M. Paris, 1960, C.F.M.A. Elemzésünk során szintén erre a kiadásra támaszkodunk.

¹⁵*Étude sur Yvain* . . . 123.

¹⁶Vö. МИХАЙЛОВ, А. Д.: *Французский рыцарский роман*. Москва, 1976, 148–189. A középkori művészek valóságbrázolásáról lásd még GUREVICS, A. J.: *A középkori ember világlépe*. Budapest, 1974, 61–62 és kk.

másokért hozott áldozatokkal önmaga tökéletesítését megvalósító *courtois* hős. Eközben a szerelem és a lovagiság konfliktusa is megoldódik: Yvain önzetlen és magasztos tetteivel kiérdemli a szerelmet. „A lovag hősiessége helyrehozta a szerelmes vétkét.”¹⁷

*

Az ismétlés a középkori francia elbeszélő költészetnek is egyik központi retorikai alakzata volt. Az ófrancia epika két alapvető műfajának alkotásaiban, a történeti énekekben és a verses regényekben egyaránt megtaláljuk különböző változatait, az egyes, szimbolikus értelmű kulcs-szavak többszöri előfordulásától egész strofikus egységek (*laisse*-ek) és változó terjedelmű versrészetek ismétlődéséig. Míg azonban a *chanson de geste*-ekben egyes verssorok vagy versrészetek általában azonos formában, mondhatnánk sztereotíp szerkezetként térnek vissza, addig a verses (udvari) regények szerzői, megújítva és kibővítve e fontos stíluseszköz lehetőségeit, az ismétlést a jelentősebb tematikai egységek és motívumok retorikai „felerősítése”, amplifikációja érdekében alkalmazták.

Jelen dolgozatunkban a *Chevalier au lion* néhány alapotívumának variációját kívánjuk megvizsgálni, különös tekintettel e motívumoknak a regény dramaturgiai szerkezetében betöltött funkciójára. Némely epizód vagy szituáció jelentéstartalmát különleges stílushatású kulcs-szavak emelik ki, elemzésünk során ezeket az eseteket is figyelembe vesszük.

A regény kezdetén a csodálatos forrás által kiváltott kaland motívuma öt változó hosszúságú részletben tér vissza. A különös természeti jelenséget elsőként a vadállatokat őrző pásztor említi a kalandot kereső Calogrenant-nak:

„La fontaine verras qui bout,
s'est ele plus froide que marbres.
Onbre li fet li plus biax arbres
c'onques poïst former Nature.
En toz tens sa fuelle dure,
qu'il ne la pert por nul iver.
Et s'i pant uns bacins de fer
a une si longue chaainne
qui dure jusqu'an la fontaine.
Lez la fontaine troverras
un perron, tel con tu verras;
je ne te sai a dire quel,
que je n'en vi onques nul tel;
et d'autre part une chapele
petite, mes ele est molt bele.
S'au bacin viax de l'eve prandre
et desus le perron expandre,
la verras une tel tanpeste
qu'an cest bois ne remanra beste,

¹⁷ FRAPPIER, J.: *Étude sur Yvain* . . . 198.

chevriax ne cers, ne dains ne pors,
 nes li'oiseil s'an istront fors;
car tu verras si foudroier,
vanter, et arbres peçoier,
plover, toner, et espartir,
 que, se tu t'an puez departir
 sanz grant enui et sanz pesance,
 tu seras de meillor cheance
 que chevaliers qui i fust onques.” (380–407)

(„S meglátod a forrást, mely fortyog, s mégis hidegebb, mint a márvány. A legszebb fa vet rá árnyékot, melyet valaha is alkotott a Természet. Lombját semmikor, még télen sem hullajtja el. A fáról hosszú láncon egy vasedény lóg le, egészen a forrásig. A forrás mellett egy nagy követ találsz, majd meglátod, mekkorát; nem tudom neked megmondani, hogy milyen az, mert még soha nem láttam hozzá hasonlót. A másik oldalon egy kicsiny, de nagyon szép kápolna áll. Ha az edénnyel vizet merítesz, s azt a nagy kőre öntöd, akkora vihart fogsz látni, hogy az erdőben egyetlen állat sem marad élve, sem őz, sem szarvas, sem dámvad, sem vaddisznó; még a madarak is elrepülnek onnan, mert akkora égiháború támad, s akkora szélvihar, hogy a fákat darabokra tépi, s úgy fog esni, mennydörögni és villámlani, hogy ha minden baj nélkül el tudsz onnan menekülni, a legnagyobb szerencsét mondhatod magadénak.”)

A motívum visszatérése és első amplifikációja akkor következik be, amikor Calogrenant elmeséli a valóságos, átélt kalandot a Kerek Asztal lovagjainak. Elbeszélésének hatását fokozás és túlzások is emelik: a fáról lecsüngő merítőedény szerinte színaranyból volt, s a forrás mellett egy smaragd-kő hevert, amely rubintokkal volt kirakva.

„A l'arbre vi le bacin pandre,
 del plus fin or qui fust a vandre
 encor onques en nule foire.
 De la fontaine, poez croire,
 qu'ele boloit com iaue chaude.
 Li perrons ert d'une esmeraude
 perciee ausi com une boz,
 et s'a quatre rubiz desoz,
 plus flanboianz et plus vermauz
 que n'est au matin li solauz,
 quant il apert en oriánt;
 ja, que je sache a esciant,
 ne vos an mantirai de mot.
La mervoille a veoir me plot
de la tanpeste et de l'orage,

 je oi le perron crosé
 de l'eve au bacin arosé.

*Mes trop en i verssai, ce dot;
que lors vi le ciel se derot
que de plus de quatorze parz
me feroit es ialz li esparz;
et les nues tot mesle mesle
gitoient pluie, noif et gresle.
Tant fu li tans pesmes et forz
que cent foiz cuidai estre morz
des foudres qu'antor moi cheoient,
et des arbres qui peceoient.”* (419–448)

(„Megpillantottam a fára felfüggesztett edényt; finomabb aranyból volt, mint amilyent manapság a vásárokon árulnak. A forrás pedig, elhíhetitek, fortyogott, mint a forró víz. A nagy kő egyetlen smaragd volt, s öblös, akár egy váza; négy rubint ékesítette, melyek lángolóbbak és vörösebbek voltak, mint a felkelő nap reggel. Becsületemre mondom, egy szót sem lóditok. Látni akartam a vihar és a záporosó csodáját. (. . .) . . . a kivájt kőre vizet öntöttem az edénnyel. De attól tartok, túl sokat öntöttem: azon nyomban elborult az ég, és egyszerre több mint tizennégy villám fénye vakította el a szemem; a felhőkből pedig eső, hó és jég kezdett el ömleni. Oly szörnyű volt az idő, hogy arra gondoltam, százszor megölnek a körém és a kidőlő fák közé csapkodó villámok.”)

A történetének végén arról a kudarcról is szól, amely akkor érte, amikor alulmaradt a forrást védő lovaggal vívott párharcban. (A vihar elpusztította ez utóbbi erdejét és birtokának egy részét.)

Ezután következik a főhős kísérletének bemutatása. Chrétien kétszer is előrevetíti az Yvainre váró kockázatos kalandot, melynek leírása ugyanolyan sorrendet követ, mint az előzőé. A különbség mindössze annyi, hogy ezúttal elmarad a befejezés, a kaland kibontakozása: egyelőre nem tudjuk meg, sikerül-e a főhősnek megbosszulnia unokatestvére, Calogrenant szégyenét, és megvalósítani saját ambícióját. Retorikai szempontból mindez a várakozási feszültség növekedését eredményezi:

*Puis verra, s'il puet, le perron,
et la fontaine, et le bacin,
et les oisiax desor le pin;
si fera plovoir et vanter.
Mes il ne s'en quiert ja vanter,
ne ja, son vuel, nus nel savra
jusque tant que il en avra
grant honte ou grant enor eüe,
puis si soit la chose seüe.* (714–722)

.....

*ne finera tant que il voie
le pin qui la fontaine onbroie,
et le perron et la tormante
qui gausle, et pluet, et tone, et vante.* (772–776)

(„Majd megpillantja, ha teheti, a nagy követ, a forrást és a meritőedényt, valamint a madarakat a fenyőfán; s akkor esőt és szélvihart fog csinálni. Szándékát addig senki sem fogja ismerni, míg vagy nagy szégyent, vagy nagy dicsőséget nem szerez, utána fellebbenhet a fátyol a kalandról. (. . .) Addig meg nem áll, míg nem látja a fenyőt s árnyékában a forrást, a nagy követ, valamint a zivatart: a jégesőt, az esőt az égiháborúval és a szélviharral.”)

A motívumot implikáló kulcs-szavak (*perron, fontaine, bacin, plover, vanter, grausle, tone*) intenzív megjelenítő erővel segítik elő a szituáció azonosítását, és érezhetően emelik annak retorikai hatását, melyhez az idézett szövegrész utolsó sorában előforduló *poliszindeton* is hozzájárul.

Végül íme a motívum utolsó ismétlése és végső kiteljesedése:

Puis erra jusqu’a *la fontaine*,
si vit quan qu’il voloit veoir.
Sanz arester et sanz seoir
versa sor le perron de plain
de l’eve le bacin tot plain.
Et maintenant vanta et plut,
et fist tel tans con faire dut.
Et quant Dex redona le bel
sor le pin vindrent li oisel
et firent joie merveilleuse
sor la fontaine perilleuse.
Einz que la joie fust remeise,
vint, d’ire plus ardanz que breise,
uns chevaliers, a si grant bruit
con s’il chaçast un cerf de ruit; (800–814)

(„Majd a forráshoz érkezett, s mindazt meglátta, amit látni akart. Késlekedés nélkül egy teljes edény vizet loccsantott a lapos kőre. S akkor fújni kezdett a szél, és záporzott az eső, s mint várható volt, kitört a vihar. Amikor Isten jóvoltából visszatért a szép idő, madarak szálltak a fenyőre, és vígan örvendeztek a veszélyes forrás felett. A madarak még be sem fejezték vidám csicsergésüket, mikor vad vágatással egy lovag érkezett oda, aki olyan nagy zajt csapott, mintha szarvast űzött volna.”) A folytatás: Calogrenant-nal ellentétben Yvain legyőzi Esclados le Roux-t, a forrást védő lovagot. Kalandja sikerrel végződik, s dicsőséget szerez magának . . .

Ha áttekintjük a jelenetsor szerkezeti felépítését és az alkalmazott retorikai eljárásokat, azt állapíthatjuk meg, hogy Chrétien – kivételes művészi adottságaiból következően – nem mechanikusan ismétli, hanem differenciáltan, a fokozás, túlzás és az ellenpontozás poétikai lehetőségét is kiaknázva bontja ki ezt a lényeges motívumot. Először a kalandot kiváltó okot, a misztikus forrást és környezetét mutatja be közvetett módon, majd a szenvedő alannyal elmesélteti az első, sikertelen vállalkozást. Harmadik és negyedik fázisként Yvain kísérletének anticipálása következik, végül pedig – ellenpontként – a főhős győzelmével végződő második „aventure”. Egy átlaglovag balsikerének, a negatív

kalandnak leírását azért tarthatta szükségesnek, mert ez megfelelő viszonyítási alap lehetett az ideális „chevalier” vítézi erényeinek és egyéni bravúrjának kiemeléséhez.

A következő motívumismétlést abban a részletben találjuk, amelyből megtudjuk, hogyan gyógyította ki Yvaint örületéből a „norisoni hölgy” a Morgue tündértől kapott gyógykenőccsel. Először tanácsokat ad bizalmasának, hogyan végezze el a bedörzsölés műveletét, majd a „kitanított” leány hozzákezd a megrokkant lovag gyógyításához.

La dame un suen escrin desserre,
s'an tret la boiste, et si la charge
a la dameisele, et trop large
li prie que ele n'en soit,
les temples et le front l'en froit,
qu'aillors point metre n'en besoingne.
Les temples et le front l'en oingne,
et le remenant bien li gart,
qu'il n'a point de mal autre part
fors que seulement el cervel.
.....
et prant l'oignemant, si l'en oint
tant com en la boiste an ot point,
et tant sa garison covoitte
que de l'oindre par tot exploite;
si le met trestot an despanse
que ne li chaut de la desfanse
sa dame, ne ne l'en sovient.
Plus en i met qu'il ne covient,
molt bien, ce li est vis, l'emploie:
les temples et le front l'en froie
trestot le cors jus qu'an l'artuel.
Tant li froia au chaut soloil
les temples et trestot le cors
que del cervel li trest si fors
la rage et la melencolie; (2960–3001)

(„A hölgy kinyitja egyik ládáját, kiveszi belőle a dobozt és átadja a leánynak, arra kérve, ne pazarolja tartalmát, csak a halántékot és a homlokot kenje be vele, mást nem szükséges bedörzsölnie. Azt kéri tehát, hogy csak a lovag halántékát és homlokát kenje be, s a maradék kenőcsöt őrizze meg jól, hiszen Yvain sehol máshol nem érez fájdalmat, csak a fejét támadta meg a baj. (. . .) Fogja a kenőcsöt, s mind rákeni, ami csak a dobozban volt; annyira kívánja gyógyulását, hogy az egész testét igyekszik bekenni. Eközben az összes kenőcsöt felhasználja, nem törődve úrnője parancsával. Többet ken rá, mint kellene, s úgy véli, helyesen jár el: halántékát, homlokát és lábujjáig végig az egész testét bekeni vele. Addig dörzsölte a halántékát és az egész testét a forró napon, míg ki nem űzte a fejéből az örületet és a búskomorságot.”)

Chrétien látszólag formálisan ismétli az alapmotívumot: a hős gyógyulását előidéző bedörzsölés már-már rituális műveletét hitelesen érzékelteti a szinte sztereotip formula-ként visszatérő igei szintagma (*les temples et le front l'en froit*). A jelenet egészének felépítését megvizsgálva azonban ismét csak egy tökéletes amplifikációt figyelhetünk meg. Többször egymás után valóban Yvain halántékát és homlokát dörzsöli csak be a gyógykenőccsel a leány, minthogy a lovag „fejét támadta meg a baj.” Utolszor azonban nemcsak a fenti testrészeket, hanem egész testét bekeni a gyógyírral, s ezáltal mintegy teljes védeltséget nyújt neki mind a pszichikai, mind a fizikai természetű bajok ellen. Az alapmotívum kiteljesedése tehát nemcsak retorikai szempontból érdekes, a regény szerkezetében is döntő szerepet játszik: a főhős morálisan és testileg megerősödve, felvértezten vállalkozhat immár nem az öncélú, hanem a jótékony kalandokra.

Kétszer olvashatjuk azt a kulcs-epizódot is, amely összeköti a két párhuzamosan írt regényt, a *Chevalier de la charrette*-et és a *Chevalier au liont*.

Amikor Yvain visszatér a forráshoz, rátalál Laudine bizalmasára, Lunette-re, akit árulással vádolva a közeli kápolnába zártak. A szerencsétlen leány elpanaszolja hősünknek, nincs védőlovagja, mert Gauvain éppen azt az idegen harcost üldözi, aki elrabolta Guenièvre királynőt (a *Chevalier de la charette* egyik fontos részlete):

„ – Cil me feïst joiant et liee,
se je a cort trové l'eüsse;
ja requerre ne li seüsse
riens nule qui me fust vehee;
mes la reine en a menee
uns chevaliers, ce me dit an,
don li rois fist que fors del san,
quant après li l'en envoia;
et Kex, ce cuit, la convoia
jesqu'au chevalier qui l'en mainne;
s'an est or entrez an grant painne
mes sire Gauvains qui la quiert.
Ja mes nul jor a sejour n'iert
jusque tant qu'il l'avra trovee.” (3696–3709)

(„ – Örömömre szolgált volna, ha az udvarnál találom, mert semmi olyat nem tudtam volna tőle kérni, amit ne teljesített volna azonnal; de azt beszélük, egy lovag magával vitte a királynőt, s a király elkövette azt az örültséget, hogy éppen Gauvaint küldte keresésére. Ha jól tudom, Keu kísérte a királynőt a lovaghoz, aki azután elrabolta. Kínos kalandba keveredett Gauvain úr, mikor a királynő keresésére indult. Egy perc nyugalma sem lesz, míg meg nem találja.”)

Több mint kétszáz sorral később egy kastély ura meséli el hősünknek Gauvain kalandját, arra a kérdésre válaszolva, miért nem kérte a „courtois” lovag segítségét, mikor egy gonosz óriás fenyegette:

„Cil ne l'anpreïst pas en vain
que ma fame est sa suer germainne;

*mes la fame le roi en mainne
uns chevaliers d'estrangle terre
qui a la cort l'ala requerre.*

Ne por quant ja ne l'en eüst
menee, por rien qu'il peüst,
ne fust Kex qui anbriconna
le roi, tant que il li bailla
la reïne, et mist en sa garde.

.....
que ce est chose tote certe
que *mes sire Gauvains le preuz*
por sa niece et por ses neveuz,
fust ça venuz grant aleüre
se il seüst ceste aventure;
mes il nel set, don tant me grieve
que par po li cuers ne me crieve;
einz est alez après celui,
cui Damedex doint grant enui,
quant menee en a la reïne." (3910–3933)

(„Nem utasította volna vissza a kérésemet, mert feleségem az unokatestvére; de a királynét egy idegen földről érkezett lovag viszi magával, aki az udvarba jött érte. Mindazonáltal semmiképpen nem vihette volna magával, ha Keu nem adta volna azt a rossz tanácsot a királynak, hogy bizza az ő őrizetére a királynőt. (. . .) Egészen bizonyos, hogy a vitéz Gauvain úr unokanővére és unokaöccsei megmentésére sietett volna, ha értesült volna erről a szerencsétlenségről; de nem tudott róla, s ez annyira fáj nekem, hogy kis hűján a szívem hasad belé. Inkább a lovag nyomába eredt, akit sújtson nagy bajjal az Isten, amiért elrabolta a királynőt.”)

A következő motívumismétléssel azt hangsúlyozza a szerző, mennyire fontos, hogy a főhős megtartsa ígéretét, azaz megőrizze *hirnevét*. Yvain kész megmérkőzni a kastély lakóinak életét fenyegető óriással, de csak azzal a feltétellel, ha módjában lesz megmenteni a máglyahaláltól Lunette-et is, akinek már korábban megígérte segítségét. Aggályait az alábbi sorok fejezik ki:

Ensi ne les volt pas del tot
aseürer, *car an redot*
est que li jaianz ne venist
a tele ore que il poüst
venir a tens a la pucele
qui ert anclose an la chapele. (3993–3998)

(„Nem akarja, hogy egészen biztosra vegyék segítségét, mert kétséges, hogy az óriás eljön-e addigra, hogy még idejében érkezzen vissza a lányhoz, aki a kápolnába zártak.”)

Másodszor maga Yvain mondja el Lunette miatti aggodalmát vendéglátóinak, s miután legyőzte az óriást, gyorsan búcsút vesz tőlük, hogy a szerencsétlen leány megmentésére siessen.

„de rien nule plus ne vos pri;
 c’or m’an estuet aler de ci,
 et c’est la riens qui plus m’esmaie
 que je ci trop demoré n’aie;
 car einz que midis soit passez
 avrai aillors a feire assez
 se je i puis venir a ore.” (4291–4297)

(„Semmit sem kérek tőletek, mert most el kell, hogy hagyjalak benneteket. Attól félek, már eddig is túl sokat időztem itt; mielőtt elmúlna dél, máshol lesz dolgom épp elég, ha még idejében érkezem.”)

A fenti motívumismétlés egyben arra is példa, milyen ügyesen és szervesen fűzi egybe a „conjointure” művésze a különböző epizódokat. Hasonló szerepe lehet annak a lényeges mozzanatnak, amikor két egymástól független szituációban Yvain *Oroszlános lovagnak* nevezi meg magát. Először a kastély népe kérdezi tőle a nevét, hogy megmondhassák majd Gauvainnek, ki mentette meg őket.

Et il respont: „Tant li porroiz
 dire, quant devant lui vanroiz,
 que li *Chevaliers au lyon*
 vos dis que je avoie non;
 et avoec ce prier vos doi
 que vos li dites de par moi
 qu’il me conuist bien et je lui;
 et si ne set qui je me sui;” (4283–4290)

(„S ő ezt válaszolja nekik: »Annyit megmondhattok neki, amikor majd felkeresitek, hogy az Oroszlános lovagként mutatkoztam be nektek; s arra kérek benneteket, azt is mondjátok meg neki, hogy ő jól ismer engem, és én is őt, de mégsem tudja, ki vagyok.«”) Majd miután megmentette Lunette-et, annak úrnője, azaz saját hölgye és felesége elé vezetik, aki nem ismerve fel az idegen lovagot, nevét kérdi. Hőszünk ugyanúgy mutatkozik be, mint az előző jelenetben:

„ne por quant ne vos doi celer
 comant je me faz apeler:
 ja del *Chevalier au lyon*
 n’orroiz parler se de moi non:
 par cest non vuel que l’en m’apiaut.” (4605–4609)

(„Nem titkolhatom azonban Ön előtt, hogyan hívatom magam: amikor az Oroszlános lovagról fog hallani, rólam beszélnek majd; azt akarom, hogy így nevezzenek.”)

A két jelenetet – eltérő tartalmuk ellenére – egy lényeges, közös vonás teszi párhuzamossá. Mindkét esetben ugyanis Yvain azután nevezi meg magát Oroszlános lovagnak, miután nemes önfeláldozással megmentett a biztos haláltól egy jogtalan támadás áldozatául esett családot (a kastély urát és fiait) és egy igazságtalanul vádolt leányt (Lunette-et). Az azonos végkifejletek nem minősíthetők pusztán motívumismétlésnek,

noha ez a retorikai funkciójuk sem elhanyagolandó. Egy másik, szemiotikai nézőpontból rendkívül figyelemreméltó, hogy a főhős egy kiemelkedő jelentőségű szituációban – egy bátor és jótékony tette után – fedi fel jóllehet nem valódi, hanem csak epitheton ornansként visszatérő felvett nevét először a kastély urának, másodszor pedig – s ez még fontosabb – magának Laudine-nak. Ezzel kapcsolatban tudnunk kell, hogy a középkori tudat számára a kiejtett szó, a Verbum intenzív megjelenítő hatással bírt, s ennek értelmében a középkor emberei úgy vélték, hogy a különleges szemantikai tartalmú tárgyak, fogalmak vagy személyek megnevezésével azok rejtett, láthatatlan lényegét, szimbolikus jelentését is feltárják.¹⁸ Jelen esetben a poétikai és szemiotikai szempontból egyaránt fontos ismétlés a hős felvett nevének *jelképes értelmét* hangsúlyozza. (Mint említettük, a középkorban az oroszánt a hűség szimbólumának tekintették.) Yvain – mint két egymást követő nemes cselekedete is bizonyítja – a katartikus „örület” révén erkölcsi fejlődésen ment keresztül, s minőségileg, morálisan magasabb értékű jótéteményeivel akar méltóvá válni hitvese bocsánatára. A hűséges és odaadó szolgálatot implikáló *Oroszlános lovag* névvel minden bizonnyal ezt kívánta tudatosítani Chrétien de Troyes ebben a lírai szépségű és drámai feszültségű epizódban.

Végezetül két olyan jelenetet mutatunk be, amelyekben vezérmotívumként végig-húzódó, állandóan visszatérő kulcs-szavak erősítik fel az alap gondolatot.

Amikor vándorlása során Yvain az említett kastélyhoz érkezik, a kastély ura és a háznép kitörő örömmel fogadja. Vendéglátóit azonban egyszerre bánat keríti hatalmába, majd ismét örömet erőltetnek magukra, a „vendégnek járó tisztelet” jeléül. A furcsa viselkedés magyarázata az, hogy egy gonosz óriás elrabolta a kastély urának hat fiát, közülük kettőt már megölt, s a többire is ez a sors vár, hacsak egy bátor lovag szembe nem száll vele.

A grant joie et a grant enor
des le plus haut jusqu'au menor
li font joie et formant s'an painnent;
a grant joie a l'ostel l'en mainnent
et tant grant joie li ont feite.
Une dolors qui les desheite
lor refet la joie oblir;
si recomencent a crier,
et plorent, et si s'esgratinent.
Ensi molt longuemant ne finent
de joie feire et de plorer:
joie por lor oste enorer
font sanz ce que talant n'en aient,
car d'une aventure s'esmaient
qu'il atendent a l'andemain; (3807–3821)

¹⁸ Lásd GUREVICS, A. J.: i. m. 256–257. – *A Chevalier de la charrette*-ben is Guenièvre királynő akkor fedi fel Lancelot nevét, amikor az párbajt vív érte Méléagant-nal (*Les Romans de Chrétien de Troyes*, III. *Le Chevalier de la charrette (Lancelot)*. Pub. par ROQUES, M. Paris, 1965, C.F.M.A., 112. 3660. sor).

(„A legnagyobbaktól a legkisebbekig nagy örömmel és nagy tisztelességgel fogadják, nagy örömmel kísérik be a házba, s oly nagyon örülnek neki. Egy kínzó fájdalom miatt azonban egyszerre elfeledkeznek az örömről, újból jajgatni és sírni kezdenek, és arcukat felhasogatják. S hosszú ideig hol örülnek, hol sírnak: vendégük iránti tiszteletből örömet tanúsítanak, noha erre semmi kedvük nincs, mert egy eseménytől rettegnék, amely másnap vár rájuk.”)

A *joie* (öröm) kulcs-szó makacs, következetes ismétlése mégis a kastély lakóinak reményét fejezi ki, s az ifjak megmenekülését anticipálja.

A kulcs-szavak szinte zenei modulációját, e kifejezések és a verssorok többi elemének, sőt hangzóinak harmonikus összecsengését, egységes összhatását találjuk abban a tökéletesen felépített, csodálatos szépségű jelenetben, amely egy Yvain keresésére indult, s egy sötét erdőben éjszakázó leány szorongását és félelmét írja le:

Et l'autre erra au lonc del jor,
tote seule grant aleüre
tant que vint a la nuit obscure.
Si li *enuia* molt la *nuiz*,
et de ce dobla li *enuiz*
qu'il plovoit a si grant desroi,
.....
Et la *nuiz*, et li bois li font
grant *enui*, et plus li *enuie*
que la *nuiz*, ne li bois, la *pluie*.. (4828–4838)

(„Addig ment nagy iramban egész nap egyedül, míg sötét éjszaka lett. S az éjszaka nagy félelemmel töltötte el és ijedelmét csak növelte, hogy ömleni kezdett az eső. (...)
Éjszaka az erdőben nagyon rosszul érzi magát, és az éjszakánál meg az erdőnél is nagyobb kellemetlenséget okoz neki az eső.”) A lelki és fizikai fáradtságot egyaránt jelentő *enui* kulcs-kifejezés hatásának felerősítéséhez nemcsak a majdnem homonimájának tekinthető, és azonos atmoszférát sugalló *nuiz* (éjszaka) szó párhuzamos használata járul hozzá, hanem legalább ilyen mértékben a sejtelmes hangulatú, ritmikusan ismétlődő *ui* diftongus is. Ezenkívül az idézet utolsó soraiban a kulcs-szavak egy szimmetrikus retorikai szerkezetben, *kiazmus* formájában követik egymást (*nuiz, enui – enuie, nuiz*). Chrétien tehát különböző szinteken, a legelemibb, hangtani szinttől a legmagasabbig, a kompozíció szintjéig érvényesíti az egyes retorikai eszközök szervező erejét oly módon, hogy az egymásra épülő különböző jellegű figurák a kontextusban egységes összhatást eredményeznek.

*

Elemzésünk konklúziójaként mindenekelőtt azt állapíthatjuk meg, hogy a fenti motívumok ismétlésével Chrétien de Troyes regényének azokat a szerkezeti és tartalmi elemeit „erősíti fel” retorikailag, és állítja a figyelem középpontjába (*a vihart keltő csodálatos forrás; Yvain meggyógyítása; Gauvain kalandja; a hős hírnevének megőrzése; Yvain az Oroszlános lovag*), amelyek egyben az alap gondolatot, a „sen”-t aktualizáló

központi jeleneteknek, epizódoknak is fontos explicit összetevői. Ezenkívül, a költő rendkívül tudatos szerkesztési eljárása, a „*conjointure*” következtében, miként a gótikus támpillérek, keresztboltozatok és csúcsívek összetartják a hatalmas székesegyházat, az egymást követő vagy egymástól látszólag független jelenetekben visszatérő azonos motívumok biztosítják a cselekmény koherenciáját és a mű kompozíciójának egységét. A „gótika különböző elemeket és értékeket összhangban egyesítő alárendeltségi elve”, valamint az arányosság, a harmónia és az egyensúly megteremtésének szándéka így valósul meg egy kiemelkedő tehetségű XII. századi költő alkotásában.

A szatirikus „végnapjai”

(Karl Kraus drámájáról és annak magyar fordításáról)

SZABÓ JÁNOS

„Reménytelen könyv: apró, vitriolos jelenetei és párbeszédei az erkölcs és értelem alkonyát hirdetik. Karl Kraus már nem él, és szinte nyomtalanul elsüllyedt az a világ is, amelyet ragyogó szellemmel és megszállott lélekkel ostromozott. A könyv mégsem veszítette el értékét és időszerűségét: a helyzetek, a problémák, az embertípusok változhatnak, de a gonoszság és a butaság örök.”¹ 1940-ben, egy „zord, esős és reménytelen áprilisi napon” írta Bálint György a Népszavában ezeket a sorokat *Az emberiség végnapjairól*, és amit akkor megállapított, ma is érvényes. Már csak ezért is örömmel köszönhetjük azt a tényt, hogy a monumentális krausi munka – csaknem hat évtizeddel létrejötte után – megjelent magyarul.²

Tovább fokozhatja az elégedettséget, hogy egyik legkiválóbb műfordítónk, Tandori Dezső magyarította a munkát, hogy a kötet végén Széll Zsuzsának Karl Kraust bemutató, a széles nagyközönség tájékoztatását jól szolgáló írása mellett Tandoritól is közöltek egy, igaz, nem könnyen megközelíthető, de nagy fogékonyságról tanúskodó, igen inspiratív esszét *Az emberiség végnapjairól*.

Mindez arra indít, hogy kissé alaposabban megvizsgáljuk, mi jellemzi ezt a monumentális színművet, mi teszi egyedülállóvá, mi adja aktualitását, hol helyezkedik el Kraus munkásságában, és mi az általános irodalomtörténeti helye.

A monumentális, eleve egy „Mars-béli színház”-nak (7) ajánlott tragédia a maga 220 jelenetével, előjátékával, öt felvonásával és epilógusával nem összefüggő cselekményt mond el, hanem egy hatalmas lidércnyomásszerű vízió egyes képeit villantja fel az I. világháború Osztrák-Magyar Monarchiájából.

Az előjáték a Ferenc Ferdinánd temetése körüli eseményeket mutatja be tíz képben. A megölt trónörökös Kraus elképzelése szerint pozitív személyiség volt, az egyet-

¹BÁLINT GYÖRGY: *Az emberiség végnapjai*. In: BÁLINT GYÖRGY: *A toronyőr visszapillant*. Bp., 1966, 2. kötet, 501–503.

²KARL KRAUS: *Az emberiség végnapjai*. Bp., 1977. Fordította: Tandori Dezső. – 773–791: TANDORI DEZSŐ: *Kés élen – vagy a nyelv hegyén*. – 793–807: SZÉLL ZSUZSA: *A „zürzavar rendbontója” – Karl Kraus*. A műre való hivatkozásokat a szövegben zárójelben adom meg. Ha nem oldalszámra utalok, hanem jelenetre, azt így jelölöm: I, 15 = I. felvonás 15. jelenet. Az eredetire (KARL KRAUS: *Die letzten Tage der Menschheit*. München, 1957) az LM betűjellel és az oldalszámmal utalok, pl.: LM 82. Karl Kraustól (saját fordításomban) a következő helyekről idézek még: *Die Fackel*. Wien, 1899–1936. (F 640, 7 = *Die Fackel*, 640. szám 7. oldal) *Ausgewählte Werke*. Berlin, 1971–1974, 4 kötet. (A 3/20 = *Ausgewählte Werke*, 3. kötet 20. oldal) *Beim Wort genommen*. München, 1955. (BWg) *Dramen*. München, 1967. (Dr)

len, aki valamelyes mederbe terelhetne volna a széthulló állam életét.³ És pontosan ennek az embernek már az emlékét sem becsülik, állapítja meg, hiszen csak harmadosztályú temetést kap. Halála vizsga a már jelenlevő, a jelent már meghatározó gonosztevéőknek, mindazoknak, akiket a későbbiekben mint a háború fő okozóit ismerünk majd meg. Képmutatón gyászolva vonulnak fel ezek az alakok a ravatal körül.

Ettől kezdve buja egymásutánban, kaleidoszkópszerűen követik egymást a háborús évek világát bemutató jelenetek. Persze csak egyes, kiemelt képek, hangsúlyozza Kraus: „Az emberiség végnapjainak még vagy százezer jelenete van, amelyeket nem írtam meg, hogy ne terjesszem ki túlságosan a Mars-béli színházi estét kényelmesen betöltő darabot.” (F 640, 7) Egy helyütt még *Az emberiség végnapjaiban* is utal egy jelenetre – Ferenc József és Ferenc Ferdinánd az udvari asztalnál –, amely „nem szerepel drámában”. (504) Egyetlen szótól (II, 28) a 34 oldalas dialógusig (I, 29) terjed a rendszerbe aligha szedhető képek hossza. Bizonyos tematikai súlypontok ugyan megfigyelhetők az egyes felvonásokban, sőt nagyjából az is igaz lehet, hogy egy felvonás körülbelül egy évnek felel meg,⁴ a dráma felépítése azonban végül is a szabad asszociációk rendszerén alapszik. Egymást követő jelenetek, akárcsak az álomban, persze a krausi drámában is kapcsolódnak egymáshoz (I, 16 és 17; III, 35 és 36; IV, 27 és 28; V, 8 és 9; V, 17 és 18; stb.), a kontrasztok kiemelésére esetenként ugyanaz a szín ismétlődik (pl. a népiskola: I, 9 és V, 23), az alapvető jellemző azonban a mozaikszerű változatosság.

A helyszín már sokkal állandóbb: rendre „a világvége kísérleti állomása” (497), Bécs, a hagyományos felfogás szerint a világ közepe. Itt, a Sirk-sarok turbulens, de egyre csak ismétlődő jelenetével kezdődik minden felvonás, s a többi jelenet nagy része is itt vagy a hátszínház más helyein játszódik. A front szörnyűségeit csak elvétve mutatja meg közvetlenül a darab. Bécsben zajlik az a beszélgetés is, melyben a Nörgler – és örökös beszélgetőtársa, az Optimista – a szerző nevében kommentálja a jeleneteket, összekapcsolja a sok, látszólag apró és összefüggéstelen momentumot. Ennél többre azonban, Kraus felfogása szerint, nincs mód, a világ feltartóztathatatlanul száguld a vég felé. Az V. felvonás utolsó jelenete, afféle finálé, összefoglalja és a végsőkig fokozza az emberitelenségben való tobzódást, megdöbbentő összképet ad, amely után csak valami nagy szörnyűség következhet.

Ez az epilógus, *Az utolsó éjszaka*, expresszionista látomás a végről. A dráma itt hirtelen misztériumjátékká változik, a vers lesz az uralkodó kifejezési eszköz, a szereplők individualitásának utolsó nyomai is eltűnnek. Az epilógus, amely a drámából legelőször, már 1915-ben elkészült (vö. F 406, 166), önmagában nem állna meg, de elengedhetlenül szükséges ahhoz, hogy egyensúlyban tartsa, valamiképp lezárja a majdnem 800 oldalas alkotást. Patetikusan a világ pusztulását kell prédikálnia, azt, hogy a Mars-lakók megsemmisítik ezt a semmi másra nem való Földet: annyira fájdalmasnak, nyomasztónak, megdöbbentőnek találja mindazt, amit felsorakoztatott.

Ám hogy a teljes elkeseredettséget, a végnapokba való beletörődést azért mégsem szabad teljesen komolyan vennünk, erre figyelmeztet Kraus színpadi szószólója a gyönyörű Lear-idézzel:

!

³ Vö.: *Franz Ferdinand und die Talente*. A 1/557.

⁴ Ld. GERHARD MELZER: *Der Nörgler und die Anderen*. Berlin (West), 1973, 124kk.

„Isten, ki szólhat így: Rosszabb már nem lehet!?”
Most rosszabb, mint valaha!
És még rosszabb lehet: mindig lehet,
Míg azt mondhatjuk: Rosszabb nem lehet már!” (555)

A Nörgler, az eseményeknek ez a sajátos kommentátora igen jelentős helyet foglal el a darabban. A hatalmas mű csaknem egyötödét az ő szereplése tölti ki, s ha az utolsó szó az egyik felvonásban sem az övé, ő határozza meg a bemutatott jelenetek értékét, súlyát kommentárjaival. Messzemenően azonos tehát Karl Kraus-szal, akit név szerint is többször említenek a darabban (pl. 191, 349), emlegetik 1899-től megjelent lapját, a Fackelt (a Fáklyát: 91, 177, 626), külalakjára utalva úgy is, mint „das rote Büchl”-t („a piros könyvecske”: 191, 615). Előadásain látjuk Kraust (III, 36; V, 28), utal *Egy kantianus és Kant* című munkájára (361), és magyarázza készülő darabját, melyben „az apró jelenségeket összepárosítgatja a nagy tényekkel” (505). A Nörgler elismétli Kraus kedvenc mondásait (pl. 235) és viseli olyan tulajdonságait, mint a közismert rövidlátása (223 k).

Hogy valaki egy személyben legyen szerző és szereplő, az Krausnál nem szokatlan. A *Literatur* (Irodalom) című darabban mások nevéen nevezik (Dr 36), még mielőtt – mint „Spiegelmensch” (tükörember) – megjelenne a színen, a *Wolkenkuckucksheimben* (Légtér) a verébről kiderül, hogy „Nörgler” (Dr 337), a *Die Unüberwindlichen* (A leküzdhetetlenek) c. darab hőse pedig a *Pfeil* (Nyíl) c. folyóirat kiadója, Arkus (anagramma a Kraus névből), akiről szintén elmondják a többiek, hogy éppen a *Die Unüberwindlichen* c. darabot írja. Kraus elve ez: „Az öntükrözés megengedett, ha az én szép. Kötelességgé válik, ha jó a tükör.” (A 4/43)

Arkusról mondja a satirikus, hogy „erkölcsi követelmény képviselője”, azonban vállalja „az őt megillető árnyékszerű szerepet” (F 781, 62), de érvényes ez valamennyi hasonló autobiografikus hőisére. Prófétának tekinti magát (ld. különösen 676), akivel könnyen megeshet, hogy még saját városa sem tart rá igényt (361). Valóban outsiderként, a többiektől messze elkülönülve folytatja „monológját” az Optimistával (640). Nincs, de nem is lehet pozitív kommunikációja másokkal, ha kénytelen-kelletlen találkozik is velük időnként (pl. I, 7; I, 25), lehetőleg félrehúzódik, hogy zavartalanul mondhassa lesújtó szentenciáit a korról. „Maga a tipikus bécsi zsörtölődő” (565 = LM 565: Sie sind der richtige Wiener Raunzer) – mondja neki az Optimista, más helyütt meg: „Látom, maga (...) megőrizte régi szokását, és mindent sárba rántana” (414). Nagy gesztusaival mindent kikezd ez a zsörtölődő, minden *morgolódik, mérgeledik*, mindennel *zsembel*, mindennel *elégedetlenkedik*.

Tandori Dezső „Gáncsoskodó”-nak fordítja a „Nörgler” szót, tehát egyértelműen pejoratív kifejezést használ, amely a tisztílenség és a tárggyal való állandó érintkezés asszociációját kelti az emberben. Ha mi, mai olvasók, Tandori módjára, aki becsülettel bevallja, hogy nem nagyon kedveli Kraust,⁵ gáncsoskodónak tekintjük is netán a bécsi satirikust, az kizárt dolog, hogy ő maga is annak tekintette volna önmagát. Ahogyan nem gáncsoskodik a Sprachdienst c. nyugatnémet nyelvművelő folyóirat Anton Nörgler álnevé

⁵Esszéjében (780) többek közt említi, hogy „a Végnapok fordítója objektív-forma, nem kellemetlen távolban érezte magától Kraust” és „szenvető, minden diadal nélküli társszerzőjévé kényszerült”.

szerzője sem, hanem a pontatlan nyelvi fogalmazások miatt morgolódik; ahogyan a Kraus drámáját remekül előadó „Nörgler Helmut Qualtinger”⁶ sem gáncsoskodik, hanem mindennel elégedetlen, mindenben talál kivetnivalót. Bizonyos fokú elismerés is kifejeződik abban, amikor az ingatlantulajdonos azt mondja Krausról: „Was er trifft, ist nörgeln.” (LM 179 – Tandorinál, 192: Csak gáncsoskodni, azt könnyű.) Az Optimista azt kifogásolja, hogy beszélgetőtársa még a jövőben sem bízik: „Sie nörgeln selbst an der Zukunft.” (LM 659 – Tandori, 655: Maga még a jövőnek is gáncsot vet.) A legvilágosabban azonban akkor beszél az Optimista, amikor társa hangoztatja, hogy ő bizony mindenütt mocskot lát. „Der Optimist: Ja, Sie, der Sie ihn (Schmutz – Sz.) überall gesehen haben, fühlen, daß Ihre Zeit um ist! *Verharren Sie nur nörgelnd wie eh und je in Ihrem Winkel – wir anderen gehen einer Ära des Seelenaufschwunges entgegen!*” (LM 86 – Az én kiemelésem. Sz.) A magyar fordító, ide is mindenképpen gáncsot erőltetve, így ír: „Az optimista: Persze, maga, aki örökké csak mocskot látott, érzi, hogy ideje lejárt, szennyését kiterítik. Hát maradjon, mint eddig, abban a gáncsos zugában – mi, többiek, nem hagyjuk elgáncsolni magunkat a lelki föllendülés korának útján!” (101) Mindezek alapján mi a továbbiakban is az eredeti „Nörgler” nevet használjuk, nem pedig a „Gáncsoskodó”-t, amely a darab szereplői közül sokkal inkább illenék „Beinsteller”-re, akinek beszélő nevét, néhány hasonlóval ellentétben, Tandori Dezső nem fordította le.

A Nörglerrel csaknem mindig együtt jelenik meg az Optimista. „Szívesen beszélgetek önnel” – mondja neki a szerző képviselője –, „ön remekül hozza a végszavakat a monológomhoz”. (235) Az Optimista képviseli a köz véleményét a mindenféle kontaktust kerülő, az abszolút ítélet igényével fellépő Nörglerrel szemben. Bár ő, ellentétben a többiekkel, megtartja az írásos nyelv normáit, ugyanazokat a lelkes és buta frázisokat használja, mint azok, pl.: „ilyen időkben, amikor mindenki a kötelességét teljesíti a hazával szemben” [261 – nagyon pontosan visszaadja a „Pflicht gegen das Vaterland” (LM 251) paradox hangzását]. A Nörgler nem is nagyon tiszteli, rendszerint a szavába vág, hogy megkezdett mondatait ellenkező értelmű befejezéssel lássa el. Ahogy gyakori fogása Krausnak a drámában újságcikkek dialogizálása (IV, 25: Hindenburg és Ludendorff fél-fél mondatokban válaszol a kérdezőknek; stb.), ugyanúgy tördeli az Optimista figurájának segítségével részekre saját szövegét is.

Az újságírói gyakorlat nyomát viselik a darab további szereplői: rendre, mint a tárcában, egy-egy vonással rajzolja meg őket Kraus, nem hús-vér emberek, hanem sémák, valamely fontos tulajdonság képviselői. Rokonszenves ember alig-alig akad közöttük, hiszen Kraus minden pozitívumot komprimált a Nörgler alakjába. Az ő elveit képviseli a „cinikus” (I, 19), az „őrült” (IV, 7) és az „elégedetlen” (V, 7), megérti őt a frontra került barát (V, 36). Rajtuk kívül „nő, gyermek, állat és természet” (Dr 93) kap egyszer-egyszer pozitív fényt. A kutyák „a vezérkar tökéletes antipódusát testesítették meg” (619), az igazság „a prostituáltknál” van (312), és a kisfiú a fején találja a szöveget, amikor azt mondogatja: „Neue Feile Presse”. (LM 285. Feil = megvásárolható.) De még a gyerekek között is terjed a rossz: a Wahnschaffe-csemeték például világháborúsdit játszanak (III, 40), és a nők közül sem felel meg mindenki úgy a természet szabta követelményeknek, mint a terhes nő (294) és a prostituált (312).

⁶MELZER *i. m.* 273.

Igen természetellenes, nő-voltát megtagadó jelenség „a” Schalek, a haditudósítónő. Jelenléte, kérdései már a katonáknak is kínosak (I, 26). Különösen lehetetlenné válik, amikor szembekerül a belgrádi asszonyokkal (II, 19), és ellenállhatatlanul komikus az a jelenet, ahol lőni akar (II, 7). Nem csoda, hogy Alice Schalek, Hans Müller újságíróársával együtt becsületsértésért vádat emelt Kraus ellen (vö.: F 521, 9 kk). A ma már sokszor enyhe tréfának tűnő jelenetek mögött nagyon erős agresszív mag van, s ezt a háborúért leginkább felelős személyek néven nevezésével is kifejezi Kraus. Saját nevükön szerepelnek a politika fő figurái, Ferenc József, a tisztjeit perverz módon megalázó II. Vilmos (IV, 37), aztán a hadvezérek, Ludendorff és Hindenburg, valamint – hogy Karinty kifejezését használjuk – „a szellemi hadseregszállítók”: Friedjung és Brockhausen történész (I, 6) meg a sajtó képviselői, Schalek és Hans Müller mellett Paul Goldmann, Ganghofer, Roda Roda és mindenekelőtt a Neue Freie Presse tulajdonosa, Moritz Benedikt. Ezek az alakok tudatában vannak annak, hogy mit tesznek. Ganghofer (187) és Hans Müller (200) azonnal kilép szerepéből, mihelyt nem látja más.

Az egyszerű tudósítók, akiket nem személynévvel, hanem tipizáló elnevezéssel (I, 14: Feigl, Fuchsl, Halberstam) jelöl Kraus, ugyanazon fogásokat alkalmazzák, mint a nagyok, de öntudatlanul, pusztán a körülményekhez illeszkednek. Hozzájuk hasonlóan beleélik magukat az eseményekbe – szemben a gügye generálisokkal (II, 7) – az alacsonyabb rangú, helyzetükkel gonosz módon visszaélő tiszték (IV, 38). Ők élvezik a háborút, akárcsak a hátország nyereséghajhászai, az uszorások, a siberek, a spekulánsok. Szimbolikus figura a Svájcban proccoló két német háborús uszorás, az apokalipszis közeledtét nevében is jelző Góg és Magóg, akiknek alakjával „egy pillanatra úgy látszik, mintha fekete folt óriás-árnya takarná el a fehéren-kéken tündöklő világmindenséget” (661).

Rendkívüli hangsúlyt kap a darabban a mindent – az emberek teljes gondolkodását és viselkedését – uraló sajtó azáltal is, hogy a tragédia szereplői között néhánynak nincs is más funkciója, csak az, hogy újságolvasó. „A 'Neue Freie Presse' régi előfizetője” és „A legrégebb előfizető” a sajtó frázisnyelvén kommentálja az eseményeket, akárcsak az „Előfizető” és a „Hazafi”. Ez utóbbiak *Az emberiség végnapjainak* 1930-ban készített rövidített színpadi változatában teljesen átveszik az Optimista szerepét, „akinek szellemisége megmarad” (F 834, 20) beszélgetéseikben.

Az újságolvasó prototípusa „az öreg Biach”, a tekintélyes öregúr, akit „szócsavarozásban” bekövetkezett halála után is nagy tisztelettel emlegetnek (614, két kereskedelmi tanácsos: „Tudja, amióta az öreg Biach meghalt –” – „Zuhan a korona –”; főképp pedig: V, 29 = 613k, ahol a Hazafi Hindenburggal hasonlítgatja, majd az Előfizető ezt mondja: „Amióta Biach meghalt, a hangulat korántsem az, mint ami kellene.”). Az öreg Biach a császári tanácsossal (!) folytatott beszélgetéseiben azt ismételi rendre, amit Benedikt leír, hiszen, mondja: „Úgy beszél ő, mintha csak magunkat hallanám, de még annál is érthetőbben. Nem tudni, ő beszél úgy, ahogy mi, vagy mi beszélünk úgy, ahogy ő.” (124) A Nörgler ezt mondja a császárról: „Tudja, ha azt elhiszem is nagy nehezen, hogy Ferenc József meghalt, azt már nem bírom elhiteni magammal, hogy valaha is élt.” (499) Ennek a Ferenc Józsefnek, akinél „hatalmasabb jellegtelenség” (499) még soha nem nyomta rá bélyegét a világra, egyik hasonmása az öreg Biach – olyan, mint a Monarchia irodalmának annyi más figurája Kafka apaalakjaitól Joseph Roth *Radetzky* marschának öreg von Trottaíjáig.

Az őt megérteni és magyarázni szándékozó irodalomtudományt mindig jól manipuláló Kraus *Az emberiség végnapjainak* előadhatóságáról ezt írja: „Sose tudtam elhinni, hogy ez a mű megfelel a jelenkori színház stílusának (. . .)” (F 781, 24). Valóban lehetetlenség volna már csak terjedelme miatt is előadni az egész tragédiát: csaknem egy teljes napig tartana, akár színpadon, akár filmen (melynek a darabra gyakorolt hatását Kraus határozottan tagadja: F 679, 64). Ezenkívül számos utasítás is olyan, hogy megvalósításuk meglehetősen nehézségekbe ütközne, pl. 256: sakálok és hiénák jelennek meg; 553: „Alulról esik az eső”; 630: „Ez tart két óráig”; 602: „alakok faunája”; nem is beszélve az epilógus és az V, 55 jelenet vízióiról, mondjuk az 1200 lóról (714). A mű a szerzői utasítások nélkül sokat vesztené értékéből. Az egyik szereplőt például így hívják: „A magát megnevezni nem akaró főhadnagy, aki a stockeraui Schaumann-patikában 1 koronás összeget adományozott a Vöröskereszt javára.” (255)

Az emberiség végnapjainak elkészítette ugyan Kraus a színpadi változatát, de sem Max Reinhardtnak (vö. F 531, 35), sem Erwin Piscatornak (vö. A 3/227k) nem bocsátotta rendelkezésre. A Theater an der Wien 1964-es kísérlete, hogy 42 jelenetre rövidítve előadja a darabot, nem bizonyult sikeresnek.⁷ A Kraus akusztikus zsenialitásán alapuló színmű teljes egészét be tudta viszont mutatni 1974–75-ben az író születése 100. évfordulójának tiszteletére, természetesen folytatásokban, az osztrák rádió, s jónak ítélték egyes részletek olyan pódium-előadásai, mint Helmut Qualtinger felolvasásai, a bécsi Volkstheater 1945. június 17-én tartott matinéja vagy a berlini Deutsches Theater 1957. április 19-i előadása (melynek részletei egy 1976-ban kiadott hanglemezen is élvezhetők). *Az emberiség végnapjai*, végső soron, olvasásra szánt tragédia. Ahogy Kraus állítja: „A hallgató benyomása felületes. Teljessé akkor válik, ha a könyv elolvasására indít.” (BWg 240)

Természetesen olyan mű *Az emberiség végnapjai*, amely nem mindenben független a korabeli színházi törekvésektől. Az expresszionista drámával egy gyökérből fakad az emberiségről általánosságban szóló attitűd, különösképp az utolsó éjszaka patetikus víziója. Elvászthatatlan a kor divatos bécsi „Gesamtkunstwerk”-jétől, az operettől is Kraus drámája, olyan vonatkozásban, hogy a jelennel polemizálva ő is az Offenbach-Raimundi gyökerekhez nyúl vissza. A felszínes pszichologizálást, a minden helyzetben dalra fakadást igyekszik kerülni, ám a Nörgler legmélyebb érzéseit rendre versben fejezi ki, s a szatirizált alakok ismert vagy Kraus által komponált dallamokra írt kuplékban fejtik ki igazi nézeteiket.

A reinhardti illúzió-színházzal ellentétben azt tartja, hogy a színpad és a publikum elválasztása fontos eleme az előadóművészetnek. Nem elvarázsolni, szórakoztatni, narkotizálni akar, hanem – főképp a Nörgler figurájának segítségével – epizálja, az újsághoz közelíti a drámát, olyannyira, hogy Tandori esszéjében teljes joggal állapítja meg: „Kraus fő műve egyetlen nagy újság.” (781) Egybefüggő cselekmény helyett dokumentum-mozaikek villannak fel a Nörgler kommentálásával; a hagyományos dráma kauzális összefüggései helyett tematikusan összefüggő képek jelennek meg.

Kraus műve bőséges lelőhelye olyan tendenciáknak, amelyek a modern drámairodalomban továbbfejlődnek vagy újjáélednek, különösen pedig Brechtre jellemzőek. Ponto-

⁷ Ld.: BRUNO FREI: *Az emberiség utolsó napjai*. Megoszló vélemények Karl Kraus drámájának bécsi előadásáról. Nagyvilág IX (1964), 12, 1895k.

san aligha határozható meg, hogy mi az a német drámaíró munkásságában, amit a Krauséihoz hasonló körülmények szültek, s mi az, amit Brecht tanult a bécsi szatirikustól; hogy mennyiben modellje *Az emberiség végnapjai* – mint némelykor említik⁸ – Brecht darabjának, a német fasizmus éveit ugyancsak dokumentáris alapon feldolgozó *Furcht und Elend des Dritten Reiches*nek. A két író nem lebecsülhető mértékű kapcsolatáról minden lényeges adatot megtudunk Kurt Krolop tanulmányából,⁹ de hogy mennyiben tartalmiak azok az udvarias szavak, amelyeket Brecht állítólag Lotte Sternbach-Gärtnernek mondott Krausról,¹⁰ még a kiderítendő dolgok közé tartozik.

Amikor Kraus drámájában az emberiség végnapjairól beszél, ezt erkölcsnemesítő szándékkal teszi. Meg is állapítja munkájáról, hogy „olyan írásmű, amely, úgy látszik, annyira egy erkölcsi célnak van alárendelve, hogy irodalmi értékének emlegetésével már kárt okozunk neki” (F 800, 2). Az erkölcsnemesítő szándék, a világosan artikulált pozíció tiszteletreméltó, még ha csupán a kritika által kíván is hatni, hiszen végnapokról beszél, és ezt vallja: „Az élő Istenre mondom – ezt a sorsot már csak csoda fordíthatja jóra!” (675) A felfedezett és bemutatott rosszal szemben ugyanis nem képes ellenerőt találni. A nép ereje számára nem létezik, csak különálló individuumokat ismer, s a megvadult tömeget, amely így üvölt: „Abcúg! Mindent széjjeeverni!” (Sic! – 106) Csupán egy szónoki kérdés a sok közül a Nörgler nagy monológjában ez: „Ti, odakint, ti meggyilkoltak, ti rászédettek, hogyhogy nem lázadtatok fel a hajcihő ellen?” (673) Kraus nem lát reális alternatívát; de még az is kevésbé valószínű, hogy – amint Dietrich Simon állítja – az emberiség és a kozmosz szembeállítás nem más, mint a burzsoázia és a proletariátus történelmi konfrontációjának átvitele.¹¹

Van azonban a krausi munkának egy másik vonatkozása, amely számunkra a példamutató erkölcsi tartásnál nem kevésbé lényeges: *Az emberiség végnapjainak* kordokumentum-jellege. Hiszen nem lepezett szándéka Krausnak, hogy az emberiség végnapjait Bécsben figyelje meg, a Monarchia végnapjaival összekapcsolva, dokumentálva. „Dokumentumokat őrzök meg egy kornak, mely nem fogja megérteni e papírokat, vagy olyan messze él már a mától, hogy azt mondja: hamisító voltam.” (667)

Ebben a vonatkozásban Karl Kraus drámája elválaszthatatlan társa az ugyanezt a háborút, ugyanezt az állapotot bemutató *Švejk*nek. Jaroslav Hašek a frontot mutatja be, Karl Kraus a hátszágot látta a sok-sok lazán összefüggő képpel, hallatlan nyelvi érzékenységkel, a választott műfajt – a regényt, ill. a drámát – már-már szétrobbantó energiával. Ugyanaz a világ rúgja az utolsókat a két nagy alkotásban, ugyanolyan komikusan – csakhogy míg a Nörgler nem képes többre a történetek komor kommentálásánál, a

⁸ WERNER KRAFT: *Karl Kraus*. Salzburg, 1956, 137. – MELZER *i. m.* 234. – MAX SPALTER: *Brecht's Tradition*. Baltimore, 1967, 163, 182.

⁹ KURT KROLOP: *Bertolt Brecht und Karl Kraus*. Philologica Pragensia 4 (1961), 95–112, 203–230.

¹⁰ „Ahányszor csak Berlinben járt, délelőttként eljött hozzánk a színházba. Többet tudott a színházi dolgokról, mint az összes kritikus, az összes szakember együttvéve! Végtelenül sokat tanultam tőle, és szenvedélyes vitákat folytattunk.” – LOTTE STERNBACH-GÄRTNER (= Caroline Kohn): *Die letzten Tage der Menschheit und das Theater von Bertolt Brecht*. Deutsche Rundschau 84 (1958), 836.

¹¹ DIETRICH SIMON: *Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit*. – KARL KRAUS: *Ausgewählte Werke* (2. kiadás). Berlin, 1977, 3. kötet 753.

cseh író hőse, a derék katona valami roppant nagy, pozitív ellenerőt képvisel: megtestesíti az egyszerű embereknek, a népnek az ellenkezését a háborúval, mindenfajta embertelenséggel szemben; és ez olyan erő, amelynek mindig, minden körülmények között diadalmaskodnia kell. A szatirikusnak az az ideál-világa, amelyet Švejk testesít meg, olyan erőteljes és meggyőző, hogy teljesen felszabadulttá teszi a szerzőt, nem úgy, mint a Nörgler bizonytalan és több tendencia felé mutató ideál-világa, melynek újra meg újra szüksége van megerősítésre: az ítélkező, mindenek fölött álló bíró pózának hangsúlyozására. Viszont épp ezáltal koncentrálódhat Kraus műve olyan utánozhatatlan módon vizsgálódásainak egyetlen fő aspektusára, a nyelvi kifejezésre.

Teljesen igaza van Jens Malte Fischernek, amikor erőteljesen tiltakozik az ellen, hogy Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* c. könyvét tekintsük az I. világháború éveket méltón bemutatató alkotásnak,¹² helyette azonban mi semmiképp sem csak Kraus drámáját, hanem a *Švejket* és *Az emberiség végnapjait* említenénk.

A kor dokumentálása *Az emberiség végnapjaiban* természetesen nem abban van, hogy a konkrét politikai eseményeket elemeznék, a történések kenyerére törve, hanem az eseményeket szülő és az események szülte mentalitást állítja középpontba. Azért persze jól elmondja véleményét Ferenc Józsefről (IV, 29), az ifjú császárról (V, 42), és egyértelműen kifejezi: „Ausztria, ő császári fenségeinek örök szeme fénye majd akkor látja meg valóban a napvilágot, ha belátja: nem nő ott fű, ahová ilyen ruganyos léptű egyének teszik a lábuk; ha észre tér, és köztársaságokat alkot sorfalak helyett (. . .)” (638).¹³

Csak példaként sorolhatunk fel néhány jellemző témát: gyerekkínzás (II, 21), hadijátékok készítése (IV, 22), iskolában gyűlöletet tanulnak a gyerekek (I, 9; V, 23), összefonódik a vallás és az állam (III, 18), a háború és az üzlet (I, 8), a Nörglernek azt kell megállapítania, hogy „Mars a kereskedelem, Merkur pedig a háború istene” lett (175). Két kereskedelmi tanácsos beszélgetésében ez hangzik el: „Hát ha nincs háború, akkor nyerni se lehet rajta, na!” (615) Egy bécsi pedig – a Deutsches Theater előadásában igen találóan a harmincas-egyvenes évekből annyira ismerős hanghordozással – így szónokol: „Még vívjuk szent honvételező háborúnkat, a haza oltárára vívjuk meg!” [87 – „Mir führn einen heilinger (sic!) Verteilungskrieg führn mir!” (LM 71), vagyis „Verteidigungskrieg” (védekező háború) helyett mond, nem is olyan véletlenül, „felosztási háború”-t.]

A kordokumentálás nemcsak szöveggel történik. *Az emberiség végnapjai* első változatában közölt több fotókópia és fénykép közül a végleges variánsba már csak két fotó került. A darab előtt áll az a kép, amelyen vidám társaság állja körül az akasztott ellenséget, különösen a hóhér boldog, és tréfásan a kivégzett ember feje fölé tartja a mancsát. (Nem teszi rá! Vö.: 508 ill. LM 507.) Erről és más fényképekről sokat beszélget a Nörgler és társa (III, 41; IV, 29); csak jóval később (F 827, 74) említi viszont Kraus a Kurt Tucholsky-tól kapott fényképet, a dráma méltó lezárását. Az utolsó mondat („Isten Hangja: N e m é n a k a r t a m í g y.”) után áll egy kereszt nélküli feszület az üres csatamezőn: Krisztus, mint aki megadja magát, az ég felé tartja a kezét. Érthetetlen, hogy ez a két fotó miért hiányzik a tragédia magyar fordításából.

A háborús irodalomra különösen jellemzőnek tartja Kraus Goethe *Vándor éji dala* c. költeményének ízetlen kiforgatásait. Többet idéz közülük (274., 339), majd megsemmi-

¹² JENS MALTE FISCHER: *Karl Kraus*. Stuttgart, 1974, 30.

¹³ A „ruganyos léptű” jelző gúnyos utalás az agg császár járását jelölő, a korabeli magyar újságok által is átvett sajtófrázisra. Ld.: BÉKÉS ISTVÁN: *Napjaink szállóigéi*. Bp., 1968, 248.

sítő kritikában részesíti szerzőiket (496). De az irodalomnál sokkal súlyosabb bűnöket követ el a sajtó. A dráma számos példát sorakoztat föl arra, hogy „először vala az Ige”. Két haditudósító beszélgetésében hangzik el a következő utalás a kor divatos, haditudósítóként is villogó bajor írójára: „Hogyan, hát csak a »Simplicissimus« vice, hogy várnak az ütközettel, míg a Ganghofer befut!” – „Igen, először a »Simplicissimus« vice volt, és aztán igaz lett.” (172) Szimptomatikusan és a csereinvalidusok fogadásakor (662) még egyszer megisméltendő jelenet zajlik le Ferenc Ferdinánd temetésén: „Tíz gérokkos úr jelenik meg, majd anélkül, hogy igazolniuk kellene magukat, előzékenyen odavezetik őket a várakozók sorfala előtt a gyászterem bejáratához, melyet a továbbiak során olyképp megszállva tartanak, hogy *ők maguk látják ugyan, de a kintlevők tőlük nem láthatják a bentli eseményeket.*” (77 – Az én kiemelésem. Sz.) Az újságírók kedvük szerint szabják meg egy-egy beszélgetés irányát (I, 14: interjú az Oroszországból hazatért színésznővel). Aztán pedig ezekkel a kész véleményekkel elárasztja a sajtó az embereket.

Minden felvonást a különkiadás hangos hirdetése vezet be. És az emberek veszik a lapot. „Olvasta már ma”, „Nem olvastam”, „Olvasta” (129k) hangzik fel állandóan: mindenki az újságból értesül a világ dolgairól. A miniszterelnök és a belügyminiszter vicclapokat olvas, amikor a katasztrófa kitör (68), az ifjú császárról pedig megtudjuk, hogy „trónörökös korában a »Muskéta« képeivel tapétázta körbe a dolgozószobáját” (634). Már a színpadon is a különkiadást olvassák fel (301k). Szétbonthatatlan a kapocs a politikusok és az újságírók között: „A német követ: Hogy mire képes a diplomácia és a sajtó szövetsége, megmutatta nekünk ez a világháború.” (463)

Az első számú bűnbak Kraus szemében Moritz Benedikt, a Neue Freie Presse tulajdonosa. A többiek, Maximilian Harden kifejezésével, „a szellem vezérkari főnök”-nek nevezik (122), a satirikus viszont afféle antikrisztusként, a végsőkéig legyengült emberiséget kirabló hiénák uraként ábrázolja az epilógusban (747kk); de gyűlöletének az egész darab során kifejezést ad. Ennek az alapja korántsem pusztán a személyes ellenszenv, Benediktben a hatalmat kiszolgáló írástudót látja Kraus, joggal. „A NFP ellen nem lehet kormányozni”, járta a századelőn a szólásmondás, s még egy, a lap iránt lojális méltatásban is ezt olvasni: „Benediktet a császár modernizált fővazullasaként kell felfogni, aki tudatában van annak, hogy »házi hatalma« befelé és kifelé is a legfontosabb támasza a koronás főnek.”¹⁴ Ezt a szentesített és szentesítő véleményt kifejező lapot – melynek példányszáma 1914-ben 112 000 volt – küldték aztán szét a Monarchia és a világ minden tájára, hogy közvetítse a hivatalos véleményt. Krausnak a Neue Freie Presse elleni harca (s ennek csak jelentéktelen részét képezi *Az emberiség végnapjai*) azért roppant fontos, mert csírájában ragadja meg a modern tömegkommunikáció minden veszélyét.

A háború korának dokumentálása Bécsre koncentrált ugyan, de nem zárhatta ki a Monarchia olyan alapvető gondjait sem, mint a nemzetiségi kérdés. Ennek egyik súlyos aspektusát tükrözi egy őrnagy néhány mondata: „Persze, csehek! Ha egy katonáról kiderül, hogy nem hajlandó eleget tenni honvédelmi kötelességének, az is mindjárt kiderül mindig, hogy cseh az illető! Átállók! A német katona mindig eleget tesz kötelességének. Magam is cseh vagyok, de szégyellem, hogy ehhez a nációhoz tartozom.” (619)

Magyar vonatkozásai is vannak a drámának, de ezekre messzemenően érvényes, amit Kraus 1907-ben írt: „Satirikus vagyok és pillantásom a kontrasztokon ragad meg. Nem

¹⁴ ADAM WANDRUSZKA: *Geschichte einer Zeitung*. Wien, 1958, 109.

az a fontos, hogy mit gondolok a kiegyezésről, hanem hogy arról az emberfajtról mit gondolok, amelyek a kiegyezésről gondolkodik.” (F 232, 2) Többször utal a darabban magyar katonákra (132), kereskedelemre (416), a kormányra (586), de rendre csak a bécsi aktualitások kapcsán, például így: „Érdekes dolog áll a mai Pressében: a magyar hivatalos lap holnapi száma közölni fogja, hogy a budapesti Ignaz Deutsch & Fia cégvezetőjének, Emil Morgensternnek királyi tanácsosi címet adományoztak.” (332) Az egyik rövid jelenet színhelye a debreceni teherpályaudvar (IV, 16). Politikusokra is szó kerül néha (72: Tisza; 465: Szögyény-Marich), sőt az Apponyi névnek az „A Pony” (egy póni) kifejezéshez hasonló alakja még egy, az Optimista által „aranyos”-nak tartott szövicciben is szerepel: „Was ist das Gegenteil von Apponyi? – A Pferd!” (LM 639 – A fordításban: Mi Apponyi jobbik fele? – A ló! 636)

Kipellengérezzi Kraus Szomorjyt mint a háború lelkes kommentátorát (81, 172). Haragszik a szórakoztató zene pesti képviselőire, Nyári Rudira (554) és Miskolczy Jancsi cigányzenekarára (420), a *Csárdáskirálynőre* (98, 242), főképp pedig Lehárra (261, 527 és LM 692 – ez utóbbi a fordításban nem szerepel). Talán nyelvtudósoknak is érdekes lehet, hogy az egyszerű katonák ilyen neveket kapnak: Janoszi, Kovacs, Sipos, Pintér, Juhasz, Baranyi (LM 583–5 = 582k), a különböző tisztségeket viselők viszont ilyeneket: Lippay (78), Barta (515), Tury (527), Pattai (557), Tersztszyansky, Balogh (693), Varady (698). Különösen hangsúlyos szerepet kap az V. felvonás utolsó jelenetében egy magyar huszár főhadnagy, „Géza von Lakkati de Nemesfalva et Kutjafelegfaluszeg” (a fordításban: „Nemesfalvi et Kutjafellegfaluszegi Lakati Géza”), aki – éppúgy, mint Roth *Radetzky-marsch*ában a magyar tisztek a háború kitörésekor¹⁵ – nagy mulatást csap az emberiség utolsó éjszakája előtt, pezsgőspoharakat csapkod a falhoz, csárdászik és ilyen ékes német nyelven társalog: „– Tescheek – hob ich gleich bemerkte, wor Dreck am Huf. Sogt der Kerl, Huf wor rein, muß am Weg von Stall passiert sein! Nohát, nehme ich Säbel, – nehme ich Dreck von Huf – Schmier ich Schwain in Maul. (Heiterkeit. Bravo-Rufe.) Igén, ise so ein ise [izé!] – so ein Reservepintsch dobeigestonden – hot sich eingemischt – hob ich verflixtem Hund gesogt, kommt vor Kriegsgericht! Na ssärwus, kann sich frain!” (LM 703 = 696)

Kraus nem szüklátókörségből koncentrálja figyelmét Bécsre, hanem határozott megfontolásból: „Az én hazafiságom – szöges ellentétben a hazafiakéval – nem tűrheti, hogy idegen szatirikus végezze el a munkát, mely rám vár. Ez határozta meg magatartásomat végig a háború alatt. S ha jönne egy angol szatirikus és – joggal! – lehetetlennek találna minket, azt tanácsolnám neki: fáradozzék szatirikus igyekezettel saját országa dolgain.” (509) Feladatkörének ilyen meghatározásával érheti el aztán azt is, hogy – egynemű nyelvi közegről lévén szó – a Monarchiában hallható nyelvet választhassa bírálatának kiindulópontjaként és permanens bizonyítékaiként.

Közismert tény, hogy egy világtörténelmi forma utolsó fázisában univerzális komikus szituáció jön létre.¹⁶ A végnapjait élő Monarchiára különösen érvényes ez a megállá-

¹⁵ Különféle alakokban, de a krausi tiszthez hasonló névvel, Lakatos Jenő-ként jelenik meg a gonoszság Joseph Roth több írásában. Vö.: JOSEPH ROTH: *Der Leviathan. Erzählungen*. München, 1976.

¹⁶ Vö.: *Marx–Engels Művei* I. kötet 382.

pítás, mindenekelőtt pedig Bécsre. Amíg ugyanis a Kraus-szal szinte minden vonatkozásban párhuzamba állítható budapesti szatirikus, Karinthy Frigyes, csupán parodizálva, tehát újrateremtve képes visszaadni a helyzet nevetségességét, Karl Krausnak elegendő elismételnie, ami van: fő szatirikusi módszere a kezdetektől az idézés. Monumentális, javarészt többszörös citátum *Az emberiség végnapjai* is. A folyóiratában, a Fackelben közvetlenül megragadott valóság idéződik fel itt újra, olyan mértékben, hogy a dráma egyik méltatója úgy véli, a mű több mint fele citátum.¹⁷ Maga Kraus is büszkén vallja: „A legvalószínűtlenebb beszélgetések, melyek alább olvashatók, felettébb szó szerint hangzotak el így; a legvadabb kitalációk: citátumok.” (7) És az idézésnek valóban hatalmas ereje van. Elegendő a Nörglernek felolvastatnia egy színikritikát az Optimistával, még ő, a mindenkor elégedett is kénytelen ezt kiáltani: „– Nem! Ez nem lehet igaz! – Mondja, hogy ez – a maga műve – hogy mindez magától van!” (648)¹⁸

A nyelv, a „legmegbízhatóbb áruló” (Dr 115) leleplezése annál is inkább súlyos következtetésekre vezet Kraust, mert számára a beszéd és a tett azonos. Így válaszol tehát az Optimista „Mindez szó szerint érti?” kérdésre: „Tárgy szerint és szó szerint, tehát szó szerint.” (265 – Majdnem pontosan így tér vissza a gondolat a III, 39 jelenetben – LM 391 –, bár a magyar fordítás erősen leegyszerűsíti – 396.) Amikor pedig azt kérdezi tőle beszélgetőtársa: „Mondja, maga képes kézzelfogható összefüggést teremteni a nyelv és a háború között?” „Így felel: „Például így: az a nyelv, amely a leginkább merevül frázissá és kész-anyaggá, kész s hajlamos is arra, hogy a meggyőződés hanglejtésével találjon mindent makulátlannak önmagán (. . .)” (214). Így tehát, „forma szerint jegyességben” (214) élve a német nyelvvel, társadalomkritikát is gyakorol, amikor bemutatja, micsoda üresség tátong az emberek beszéde mögött. Friedrich főherceg egy szóval képes kommentálni, amikor a filmvászonon „füst kavargó katonák hullnak”, de ezt a szót tizennégyezer ismételi másfél óra alatt: „Bumszti!” (308) A tábori lelkész is így nyugtázza a lövések sikerét. (252k) Természetellenes, érthetetlen nyelven fogalmazza hivatalos szövegeit a hadügyminisztériumban a százados (III, 28), az „élelmiszerjegylemondóúrlap”-ról elmélkedő magisztrátusi hivatalnok (IV, 17).

A frázis mindent ural. Észre sem veszi senki, hogy Viktor Leon operettjének sikerét „bombasiker”-nek titulálják (99), hogy a császár így fejezi ki tetszését egy vicc után: „Ohó, löni való!” (186 – LM 173: Ach, 's ist ja zum Schießen!), hogy épp mikor egy vak katona áll meg előtte, mondja egy kereskedelmi tanácsos: „A vak is látja!” (344) Még súlyosabb eset, véli Kraus, amikor a frázis nemcsak hogy alkalmazkodik környezetéhez, hanem kínosan illik is hozzá: „Amikor például nem egy szárazföldi hadművelet, de egy haditengerészeti vállalkozás szened hajótörést.” (266) És a sajtó ezekkel a frázisokkal tömi tele a közbeszédet is! Manipulációnak, elidegenítő fogásnak tűnhet, amikor Kraus úgy beszélgeti újságíróit (főképp a Schaleket), ahogyan írnak, látszólag jogtalanul keverve össze a beszélt és az írott nyelvet. Valójában azonban arra mutat rá, hogy ez a kifejezés-mód pontosan ilyen formában fertőzi meg az élő, beszélt nyelvet, s teszi annak is központi elemévé a frázist.

¹⁷ FRANZ H. MAUTHNER: *Karl Kraus. Die letzten Tage der Menschheit*. In: *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*. II. kötet. Szerk.: Benno von Wiese. Düsseldorf, 1968, 374.

¹⁸ 1916. június 15-én a cenzúra nem engedélyezte Krausnak, hogy a Fackel 426. számában közölje a drámában idézett újságcikket.

A bécsi nyelvet már nemcsak a magyar olvasónak is annyira ismerős kifejezések¹⁹ és sajátos nyelvi szerkezetek (LM 127: mehr begeistert wie; LM 73: Aber geh bleib; LM 45: Weißt – also natürlich; stb.) teszik a berlinitől alapvetően különbözővé – olyannyira, hogy már a pozitív kommunikáció is lehetetlen (245) –, hanem sajátos frázis-rendszere is. Ilyen a „da muß man schon tulli sagen” (LM 150 = „ez tényleg hét nyelven beszél, kérlek”, 164), a „sich’s richten” (elintézni magának, ti. hogy ne kelljen bevonulni), amelyre egy jelenetet is épít Kraus (III, 25), és olyan, a darabon vezérmotívumként végigvonuló kifejezések, mint a „Man wird doch da sehn” (Majd meglátjuk; LM 70, 240, 573, 616, 646, 757 = magyarul: 86, 250, 572, 614, 642, 755), a „Durchhalten” (Kitartás; LM 229, 279, 281, 318, 439, 685 = magyarul: 239, 288, 290, 325, 445, 680) és a mentegetőzés: „mir san eh die reinen Lamperln” (LM 56k, 409; magyarul: 415: „mi meg vagyunk a’ árdadlan bárányok”. A 72. oldalon található fordítás – „No persze, én is inkább a tiszta ízéket” – elstetettnek tűnik.).

Roppant feladatra vállalkozik az, aki más nyelven próbálja megszólaltatni *Az emberi ség végnapjait*. Eleve kudarcra volna ítélve, ha egyszerűen le akarná fordítani; ha általában talán nem is, e munka esetében biztosan érvényes Kraus szentenciája, „hogy a nyelvi mű bizonyítéka fordíthatatlansága” (F 890, 76). Szerencsére Tandori Dezső szándéka ez volt: „végigálmodni a másik ember rémlátomását” (786). Ezáltal a fordítástudomány stilisztikai ekvivalenseket követelő alapelvének is eleget tehet, de Kraus véleményének is, mely szerint a legnagyobb nyelvi alkotást is „helyettesítheti egy más nyelvű költő” (F 890, 76).

Se szeri, se száma a magyar változatban a kongeniális megoldásoknak. Különösen remekel a fordító a Nörgler szellemes fordulatainak visszaadásában: „Maradjunk szépen a valóságnál. Mit keresnek itt . . .” – „Ez az! Hogy némelyek mit *keresnek itt!*” (265 = LM 256: „Es handelt sich in diesem –” – „Jawohl, es handelt sich in diesem –!”) Vagy másik példa, ahol a Nörgler ismét félbeszakítja az Optimista mondókáját: „A népek, végül is, a maguk kárán lesznek –” – „– ostobák. Golyósak.” (655 = LM 659: „Die Völker werden durch Schaden –” – „– dumm. Dumdum!”) Hihetetlenül rossz szövegeket képes alkotni, s ezzel teljes mértékben megfelel a mások beszédéről alkotott krausi elképzelésnek. A Schalek például rendre hajmeresztő stílusban beszél (200, 295 stb.), az idegen szavakat a magyar változatban is szinte mindenki elferdítve vagy rosszul használja, és nagyon hitelesek az ízléstelen, pocskék háborús versek (259k, 336k, 368k) vagy a közhelyekkel teli kuplék (698). A mű szellemében jár el, amikor néha olyan helyen is erős kifejezéseket alkalmaz, ahol az eredeti szövegből közvetlenül ez nem következne. „Középen, egy asztalnál, vezérkariak és más kurvák.” (608 = LM 611: In der Mitte ein Tisch, an dem Generalstäbler und Mädchen sitzen.) Egy prostituált mondja egy újságírónak: „Gyere velem, fekete doktor, nem fogod megbánni, bennem vagy?” (197 = LM 184: Komm mit schwarzer Doktor, wir wollen sich gut amesieren.)

Még a nyelvi különbségeket is sikerül érzékeltetnie Tandori Dezsőnek. A porosz ezredes így beszél: „Ti – osztrákok –! De sajnos azt is meg kell mondanom, hogy a

¹⁹Néhány példa (az oldalszám a német nyelvű eredetire vonatkozik): mullatieren (45, 232, stb.), Mullatschak (149, 251, 704; sőt: 656: Maderer von Mullatschak vezérkari alezredes), Eljen-Rufe (684), Honveds (218), Tschako (79), Maschikseite (657, 701); nix (141), Serwus (112, 230 stb.), Tschecherl (51), Lackl (631), Schmarrn (421), Savaladi (54), fad (704), Schmock (168), Kukuruz (561); a családnév megelőzi a keresztnévet (346); és így tovább.

szükséjjes komoly életfelfo'chástok viszont, az hiányzik. A háború – férfiak mulat-sá'cha!" (696) Két bécsi suhanc viszont így: „Na mámeg egy! Mijáll itt? Salon Stern, Modes et robes. Eszter leragasszuk úgy' ahovvan!" – „Nu nee, a név, a' maradhat, akkor tuggyuk maj' mijenn üzlet. Add a', maj' én" (112). Tandori a beszélt *magyar* nyelv pongyolaságaira hívja fel a figyelmet remek nyelvi jellemzéseivel, amelyekről előbb-utóbb az olvasó is találva érzi magát.

Nemcsak önálló intuícióiban bízunk azonban: amikor helyénvaló, a magyar irodalmi hagyományhoz kapcsolja a krausi szöveget. Az Optimista „Können Sie jetzt noch negieren?" (LM 86) kérdését madáchi fordulattal magyarítja: „Hát magában még most is él a tagadás szelleme?" (101) Rendre visszatér a Kraus-szal oly sok vonatkozásban rokon Karinthy Frigyes kifejezéseire („Ezt szeretem én a háborúban, ezt az örökös béke-uszítást!" – 615 = LM 618; „Snájdig és csinifü, az igaz, de mekkora bliccelő, ha én azt neked *zongorázni* tudnám!" – 167 = LM 154), kabaréjelenteinek stílusához (I, 12: az óriás civilben és a törpe egyenruhában) vagy a *Tanár úr kérem*hez (I, 9: Egy nép-iskolában).

Egy csaknem 800 oldalas munkában óhatatlanul vannak természetesen vitatható momentumok is. A 126. oldalról kimaradtak a távozó Biach fontos szavai Stürgkh-ről (LM 112). Nem mindig meggyőző a „Presse" szó fordítása. Hol „sajtó"-ként, hol „Presse"-ként (= Neue Freie Presse) emlegeti, ami logikus; azonban a két úriasszony vitájában („ich hab Verbindungen, ich geh hinauf zur Presse –" – „Im nächsten »Morgen« wern Sie lesen" – LM 285), valószínűleg nem a NFP-ről van szó, hiszen annak említése után már nem érv a „Morgen"; az eredeti 119. oldalán található mondatban („Die Presse zum Beispiel hat im Leitartikel sogar an die Fische und Seetiere in der Adria gedacht (. . .)”) viszont aligha „sajtónk"-nak fordítandó, hiszen utal a II, 28. jelenetben Benedikt által diktált vezércikkre.

Mint a fordítói szabadság megnyilvánulását, nyilván el kell fogadnunk, hogy Grüsser vendéglős nevét Grüssgottra változtatja (II, 18), hogy a „Jung und Alt, Groß und Klein ist (!) versammelt" (LM 247) mondatot „Együtt van Jung és Alt, Klein és Gross"-nak fordítja (256). Azt ellenben már az olvasó túlbecsülésének érezzük, hogy Ganghofer nem Bécsről, még csak nem is Wienről, hanem kedélyeskedve „Wean"-ról áradozik (181); hogy a „Räumen tun wir!" (kb.: Majd mi rendet csinálunk!) kifejezésből származó, tréfásnak szánt „Ramatama" változatlanul átkerült a magyar fordításba (96, 434); hogy a poroszok bécsi gúnyneve, a „Piffkes" így szerepel: „Piffkék" (104), ill. „Piffkéék" (558); hogy a jellegzetes, idióta bécsi csavargót jelölő „Biz" szó megmarad – nagy betűvel írva – a magyar változatban is (415). A „Sautanz" nagyobb következetességgel talán a 696. lapon is „Disznótor" lehetett volna, mint a 677-iken, ezt is tarthatná a porosz tiszt „aranyos"-nak. A „Sautanz" harmadik előfordulásával (509 = LM 508) a fordítóhoz hasonlóan magam sem tudok mit kezdeni.

Az I, 27 jelenet meghatározása („A Vatikánban. A könyörgő Benedikt hangja hallatszík." – 203) téves: Moritz Benedikt csak a következő jelenetben tűnik fel, világi ellenpápaként, az *imádkozó Benedek pápa* ellenpólusaként, amint ezt később (267) a Nörgler – a magyar fordításban is helyesen – megmagyarázza. Az „Ein Invalide, Zitterer, erscheint" mondat (LM 607) nyilvánvalóan nem „egy reszketéses hadirokkant" (604) megjelenését akarja kifejezni, hanem a néhány oldallal előbb az iskolában látott, gyöngé hangon békét kívánó Zitterer tanulóra rímel. (598) Amikor Marischka, a neves színész,

nem jelenik meg az ígért nyilvános jutalomcsók-osztáson, valaki a tömegben azt bizonygatja, hogy ő előre tudta, a művész nem fog személyesen csókolózni: „No natürlich – hab ich mir gleich gedacht – er wird doch nicht selbst küssen!” (LM 647) A fordító azonban az alanyesetben álló „selbst” szót tárgyesetnek véelve az alábbi – bizonyításra aligha szoruló – kijelentést adja az illető szájába: „Mit mondtam – hát sejtettem én ezt – csak nem fogja saját magát megcsókolni!” (643)

Talán Karl Kraus egyéb munkáinak tanulmányozása alakíthatta volna a többiek beszédének fordításával egyenrangú teljesítménnyé a Nörgler szövegének magyarítását és vezette volna a fordítót olyan felismerésekre, hogy pl. az „Ich habe sie zu Schatten geformt, die sie sind und die sie in Schein umlügen wollten!” (LM 680) mondatban Kraus a „Schein” szót, akárcsak más alkalmakkor, pozitív értelemben (kb. mint fény) használja. (676: Olyan árnyakká formáltam őket, amilyenek –! Hiába próbálták látszattá kihazudni –!) Logikus fordulat a „Nézzé csak meg az Értelmező Szótárban” (311), ám Kraus munkájában elképzelhetetlen, mert ő a nyelvvel kapcsolatban tekintélynek csak saját nyelvérzékét ismerte el, s a legkevésbé sem volt hajlandó filológusok munkáira hivatkozni.

Még egyszer hangsúlyozzuk: *Az emberiség végnapjainak* magyar fordítása tiszteletre méltó, igen értékes munka. Amit kifogásolhatunk, az – a Nörgler nevének fordításától eltekintve – inkább részletmegoldások sora. Javaslataink végiggondolása egy esetleges újabb kiadás még pontosabbá tételéhez szolgálhat alapul. De bizonyosan már ez a kiadás is hathatósan hozzá fog járulni ahhoz, hogy az osztrák satirikus végre nálunk is ismertté váljék. Eddig ugyanis csak néhány verse jelent meg magyarul, valamint a Monarchia széthullását elemző *Bücsúztató*.²⁰ Talán remélhetjük, hogy a monumentális dráma fordítását más Kraus-művek magyar megjelenése is követi.

Az emberiség végnapjai Kraus fő műve. Nemcsak azért, mert ez a legismertebb alkotása, hanem főképp azért, mert szinte mértani pontossággal áll a satirikus pályájának középpontjában, összegzi és kiteljesíti az író addigi fejlődését és magában hordozza már azokat a tényezőket, amelyek Kraus munkásságát a következő években, egészen 1936-ban bekövetkezett haláláig meghatározták. Jelképnek is beillik, hogy a minden felvonás első jelenetében fölbukkanó, ugyanazokat a frázisokat daráló négy tiszt prototípusát már 1912-ben felleljük a Fackelben, a Ringstraßén sétálgató sarmörök alakjában (F 363, 72), és hogy aztán ezek a „fess fiúk” az 1923-ban keletkezett *Wolkenkuckucksheim* (Légvár) című darabban jelennek meg ismét, a madárvilág többi alakjához illően négy kakas figurájaként (Dr 341k).

Kraus már legelső jelentős munkájában, a *Die demolierte Literaturban* (1898, A lerombolt irodalom), a bécsi kávéházi literatúra leleplezésében rátalál satirikusi módszerre, a valóságot idéző attitűdre. 1899-ben meginduló lapjában, a Fackelben eleinte zsurnalisztikai célokat tűzve maga elé kizárólag társadalmi visszasságok leleplezésére tör, de hamarosan ötvöződik szándéka az első mű módszerével, felfigyel arra, hogy a teljes valóságról is adhat képet pusztá citálás segítségével. Legfőljebb rendszereznie kell a javarészt természetesen a sajtóból, alkotói pályájának ambivalens érzésekkel vizsgált kiindulópontjából származó idézeteket, netán rövid glosszában kommentálni, esetleg hosszabb esszében alaposabban megvilágítani. A Fackelben megjelenő írásokat tematiku-

²⁰ KARL KRAUS: *Bücsúztató*. Bp., 1919. Fordította: Szini Gyula. – Némelyik könyvtárunk zárt anyagként őrzi. Németül a legkönnyebben hozzáférhető: *Nachruf*. A 2/161–253.

san csoportosítja és kötetekbe rendezve is kiadja. Közben az alapos nyelvi megformálás igénye a reprodukálás mellett önkifejtésre is indítja, aforizmáival közvetlenül irodalmi pálya felé közelít. De szatírájának alapvető eleme mindvégig a szaván fogott valóság marad. Az embertelenség és a széthullófélben levő állam minden visszássága az I. világháború éveiben mutatkozik meg legvilágosabban: a Fackel minden korábbi időszaknál inkább gyűjtőhelye lesz az anomáliák dokumentumainak. Ezek is könyvbe gyűlnek, a *Weltgericht* (1919, Utolsó ítélet) két kötetébe. De Kraus, teljesülve látván rég emlegetett apokalipszisvizióit, még átfogóbb ábrázolásra törekszik, végigvizsgálja reflexióit, idézve és magyarázva őket egyetlen hatalmas művet teremt, *Az emberiség végnapjait*.

A véglegesség igénye oda vezet, hogy a bemutatott, idézett részleteknek univerzális jelentőséget tulajdonítson, szatíráját a korábbiakkal szemben a *teljes emberiségre* vonatkoztassa. Ezzel egyúttal lezár egy rendszert, addigi szatíráinak rendszerét. Mostantól mindent monstre drámájához mér (pl. F 577, 15; F 657, 11; F 712, 122; F 743, 117; F 800, 64; F 890, 4; stb. stb.). Erről az emberiségről ő már újat mondani nem tud, véli.

Az emberiség végnapjainak van azonban még egy alapvető rétege, hiszen Kraus nemcsak rendezetlenül elénk szórja dokumentumait, hanem egészé kovácsolja őket, elsősorban a Nörgler figurája által. Itt sűrűsödik össze a szatirikus ideálja, amelynek kifejtéséről egy-egy glosszában még lemondhat (és rendszerint le is mond), de ilyen hatalmas munkában részletezni is kell. Kraus azonban lényegileg semmit nem tud szembeállítani a bírált valósággal,²¹ csupán saját személyiségének tisztaságát, valamint az ebbe integrált humánus értékeket. Pályájának *Az emberiség végnapjaival* kezdődő szakaszán az az igyekezete dominál, hogy a tragédiában összegzett értéktelenséggel szemben felmutassa az értéket, melyet ott még csak fel-felvillantott a Nörgler segítségével.

Középpontba állítja líráját (az I. világháború előtt nem is írt verseket!); a drámai formát, amelyet nagy tragédiájában még szatirikus módjára, játékosan kezelt, komolyan veszi és sorra készíti *Az emberiség végnapjaira* ilyen vagy olyan módon rímelő szindarabjait, makacsul hangsúlyozva, hogy nem kulcsdrámákról, hanem – éppúgy, mint *Az utolsó éjszaka* esetében – látomásokról, víziókról van szó (pl. F 863, 37). Mind gyakrabban tart előadásokat. Fontos feladatának tekinti „drámai műveknek a Burgtheater-beli előadásoktól való megtisztítását” (F 676, 61), elsősorban Offenbach-, Nestroy- és Shakespeare-műveket dolgoz fel. Nemcsak a kulturális hagyomány tisztán tartását kívánja folytatni; ismétellen a nyelvhez fordul, de már nem mint nyelvkritikus. „Sprachlehre”-nek (nyelvtannak) nevezi, amit 1921-től kezdve művel: a német nyelv lehetőségeinek – nem tudományos igényű, de nagyon invenciózus – kutatását. Persze nem tudja – nem is akarja – izolálni magát a valóságtól, azonban már nem szatirikusként, hanem minden korábbinál élesebb polémiákkal reagál rá. A húszas évek legnagyobb sikereként könyvel el, hogy elsősorban végeláthatatlan hadakozása következtében távozott Bécsből a korrupst zsurnalizmus legtipikusabb képviselője, Békessy Imre. A Schober bécsi rendőrfőnök ellen indított kampány azonban már sikertelen, ahogyan csalódní kell azokban a reményeiben is, amelyeket a szociáldemokráciához fűződő kapcsolatokba vetett. Az SDPÖ, amely a húszas évek elején még szervezője volt Kraus munkásközönség előtt tartott előadásainak, annyira

²¹ Ennek fő okaként Lukács György 1923-as recenziójában azt jelölte meg, hogy Kraus nem hallotta a *forradalmi proletariátus hangját*. (Kiemelés Lukács Györgytől.) – GEORG LUKÁCS: *Eine Kampfschrift gegen den Krieg der Bourgeoisie*. [30. 3. 1923] In: *Die Rote Fahne*. (Hg.: Manfred Brauneck) München, 1973, 187–191.

ellenségessé válik Karl Kraus szemében, hogy üdvözli a párt ellen fellépő Dollfuß minden cselekedetét.

Szükségszerűen következik ebből a fejlődésből, hogy a harmincas években Kraus struccpolitikába, „szellemi dolgokba” (F 845, 3) menekül. A nyelv lehetőségeit ecseteli, nyelvi szemináriumot akar létrehozni (ld.: F 890, 168). A fasizmus uralomra jutásakor írott híres versében (F 888, 4) hallgatásra szólít ugyan fel, de a fölhívást maga sem követi. Kulturális hagyományok őrzésére törekedne, de úgy, hogy az igazi veszély helyett még a Fackel legutolsó számában is a Budapesten szereplő Max Reinhardtot ostorozza. Nagy vitacikket ír a náci ellen, csak éppen nem adja ki. Már a hitét is elvesztette *Az emberiség végnapjaiban* kicsúcsosodó műfajában, a szatírában: „(. . .) alighanem egy kultúra halálának jele az, ha a nevetségesség már nem öl, hanem életelixírként hat. (. . .) Előfordul, hogy naponta válik az elképzelhetetlenből valóság, méghozzá olyan valóság, amely mellett a szatíra pusztá vázlatnak látszik.” (F 834, 2k)

A mind bizonytalanabbá váló öregkori magatartás természetesen nem változtat Karl Kraus életművének, ezen belül legfontosabb alkotásának, *Az emberiség végnapjainak* az értékein. A bécsi szatirikus mindennel együtt a XX. századi osztrák irodalom legnagyobb – és mindenképp legeredetibb – alakjai közé tartozik. Érthető tehát, hogy az utóbbi években munkássága iránt – akárcsak az egész osztrák irodalom iránt – világméretű érdeklődés mutatkozik. Az érdeklődést fokozhatja, hogy a krausi életmű tematikailag, az ábrázolási módszerek, sőt az egész írói magatartás vonatkozásában rendre párhuzamba állítható esetleg más nemzetiségű, de ugyanabból a történelmi talajból, a dualista Monarchia világából gyökerező munkásságú írókkal, mint a dolgozatunkban is említett Karinthy és Hašek vagy Čapek, Krleža, Musil és Kafka. Karl Kraus munkássága így az osztrák irodalomnak éppen azt a jellegzetességét demonstrálja pregnánsan, hogy az szoros szálakkal kapcsolódik a többi kelet-közép-európai literatúrához, így a magyarhoz is.

Irodalomtudományunk, mely örvendetes módon túljutott azon, hogy csak magyar vonatkozásokban gondolkodjék, ma már „extra Hungariam” is tekintve, világosan látja, hogy analógiáért elsősorban nem a nagy nyugat-európai irodalmakhoz (a némethez, a franciához, az angolhoz) kell fordulnia, hanem közvetlen szomszédainkhoz, hiszen a magyar irodalom kétségkívül főleg „a lengyellel, a szlovákkal, a románokkal, a csehvel, a szerbvel, a horvátokkal és a szlovénokkal”²² rokonítható. Semmi sem indokolhatja azonban, hogy esetleges történelmi gyökerű érzelmek hatására vagy más okból kizárjuk ebből az összefüggésből az osztrák irodalmat. Nélküle aligha tanulmányozhatjuk átfogóan a „litteratura danubiana”-t, sőt: alighanem a többieket összefogó központi láncszemként járul hozzá ahhoz, hogy sokoldalúan és objektíven számot vethessünk azzal az aligha vitatható ténnyel, amelyet a Helikon osztrák számának bevezető tanulmányában Mádl Antal így fogalmaz meg: „A közös hatalom, az azonos állami keret, a jogi, szervezeti, kulturális és művelődési felépítmény a különböző nyelvek ellenére is egyazon kohón belül hatott formálólag, alakítólag.”²³

²² Csupán jellemző példaként idéztem FRIED ISTVÁN *Ady és a szomszéd népek irodalma* c. tanulmányából (Jelenkor 1977/11. 1013).

²³ MÁDL ANTAL: *Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában*. Helikon XXII (1976), 2–3, 173.

Malraux Indokínában

M. SZEBENI GÉZA

„Úgy gondolom, Indokína igen nagy szerepet játszott életemben. Amikor az indokínaiak megvédték, valami hirtelen megváltozott. Előtte sem voltam a másik oldalon. A másik oldal a közömbösség volt. De a kapcsolat, az egyszerűség kedvéért, mondjuk: a társadalmi igazságossággal, abban a pillanatban született meg”¹ – nyilatkozta Malraux majd ötven évvel indokínai kalandja után. Valóban, az Indokínában töltött több mint két esztendő hosszú időre meghatározta Malraux útját, kombattáns elkötelezettségét.

Oka volt ennek az is, hogy míg szemtől-szembe nem került a gyarmati valósággal, annak alantas gátlástalanságával, csak mintegy impressziók révén élte át a még mindig győzelmi mámorban fürdő, nagyhatalmi helyzetét visszanyerő Franciaország lappangó válságát.

A gyarmatokon töltött idő megmutatta, hogy két Franciaország volt. Az egyik a burzsoá szabadság-egyenlőség-testvériség zászlóhordozója, a világ kulturális központja, izmusok szülője-menedéke. A másik pedig a csökkent indulatokat koldó, minden új iránt sűtő gyűlöletet öklendező, konzervatív, tűzzel-vassal „civilizációt terjesztő” – gyarmatosító Franciaország volt. Ez a Franciaország mondatta, hogy „A háború után született úgynevezett avantgarde folyóiratok mind a hármas formulából: kubizmus, dadaizmus, bolsevizmus – élnek”,² melyen átizzott az avantgarde modernségben meglevő, baloldali választás lehetősége iránt érzett ellenszenv. Ez a másik Franciaország tombolta ki magát teljes brutalitásában a gyarmatokon, távol a „művelt Európa” köznéleményének árgus pillantásaitól.

E Franciaországgal való találkozás elé ment Malraux, mikor 1923. október 13-án feleségével Marseille-ben hajóra szállt. Útjának pontos célját és okát minden részletében kideríteni ma már lehetetlenség. Általánosan elfogadott feltevések szerint elindulásában nagy szerepet játszott, hogy már ekkor kialakult benne az a meggyőződés: a görög-római kultúrán szerveződött nyugati civilizációt csak úgy lehet megérteni, alaposan megismerni, ha más, pl. ázsiai kultúrákat is elsajátítunk. Ahogy Malraux később perében vallotta, tanulmányt is akart írni a dzsungelben felfedezett szobrokról. A művészetfilozófiai problémák megvilágítására való törekvés mellett azonban szerepet játszott az is, hogy Malraux, aki vad tőzsdejátékos hírében állott, ez idő tájt komoly összegeket vesztett a börzén. A veszteség a finom, dandy-életet élő ifjú házaspárt kínos helyzetbe hozta. Malraux minden bizonnyal úgy számolt, hogy a háború után nagy divatba jött távol-keleti

¹ GUY SUARES: *Malraux, celui qui vient*. Stock/Livre camera, 1971, 71.

² *Mercure de France*, CXXXIX, p. 819. (1920. ápr. 15.)

antik szobrok felkutatásával s eladásával rendezni tudja zilált pénzügyi helyzetét, s egyúttal anyagot gyűjt e kultúrák elemzését elvégző dolgozat számára is.

Céljának a néhány évvel azelőtt felfedezett Banteai-Srey templom felelt meg a legjobban. Az addig érvényben levő rendelkezések értelmében az elhanyagolt javak közé tartozott, s emiatt Malraux teljes joggal gondolta, hogy az ott levő szobrokat, reliefeket minden további nélkül Európába hozhatja. Igaz, amikor a Gyarmatügyi Minisztérium által kiállított engedélyét és útitervét bemutatta a gyarmatokon folyó régészeti kutatásokat ellenőrző hanoi EFEO (École Française d'Extrême-Orient) igazgatóhelyettesének, figyelemzették, a felfedezett templomokban mindennek a helyén kell maradnia, az archeológiai lelőhelyekre vonatkozó új szabályoknak megfelelően. Malraux értelmezése szerint a frissen kelt rendelet csak az addig már nyilvántartásba vett romokra vonatkozott, a Banteai-Srey templom maradványai viszont nem szerepeltek egyetlen addig felállított kataszterben sem. Tulajdonképpen ez a félreértés lett azután az oka, legközvetlenebb kiváltó oka Malraux bíróság elé citálásának.

Az expedíció Phnom Penh-ből indult. Itt csatlakozott Malraux-hoz gyermekkori jóbarátja, Louis Chevasson. Folyón haladtak egészen Angkor közeléig, ahol szekereket, bivalyokat vásároltak, vezetőt fogadtak. Banteai-Srey mintegy harminc órányi járásra esett Angkortól, magához a templomhoz eléggé elvadult, növényzettel borított, de mégis használható út vezetett. Bár később Malraux azt nyilatkozta a saigoni Impartiale c. újságnak,³ hogy az expedícióra részben a kaland, a testi gyötrelmek megismerésének, átélésének vágya is hajtotta, mindebből alig jutott neki valami, hiszen az expedíció összesen egy hétig sem tartott, s inkább hasonlított kissé kényelmetlen kiránduláshoz, mint minden erőforrást felemészítő, trópusi dzsungelben végigszenvedett kutatóexpedícióhoz. Jellemző, hogy az expedícióból Malraux-ra a legemlékezetesebb hatást egy hatalmas pillangóraj támadása tette, miután valamennyien lisztes arcú bohócként bámultak egymásra, a miriádnyi lepkeszárnyról leverődött hímpor miatt.⁴

A templomból természetesen vajmi kevés maradt, minden romokban hevert, egy viszonylag ép szárny kivételével, melyet igen szép istennőszobor díszített. Ezt a szobrot alapjáról lefűrészelték, kocsira rakták, s mellé helyeztek több tucat kisebb, a szanaszét heverő törmelékből előbányászott szobrocskát. A zsákmány körülbelül egy tonnát nyomott. A rakománnyal visszatértek Siem Reapba, ahol hajóra szálltak, úgy tervezve, hogy Saigonig lehajóznak, s onnan tengerjáróval térnek vissza Franciaországba. Tervük füstbe ment, mivel egy rövid Phnom Penh-i kikötés alkalmával a gyarmati rendőrség megvizsgálta poggyászukat, s a szobrokat megtalálva régészeti lelőhely kifosztásával vád alá helyezte őket, megtiltva, hogy a bírósági tárgyalás végéig a várost elhagyják.

A francia jogszokásnak megfelelően vizsgálóbírók jelöltek ki, feladata a vizsgálati anyag és annak megállapítása volt: bíróság elé kell állítani Malraux-t és Chevassont avagy sem. A vád igen gyenge lábakon állt, mert igaz, hogy Malraux megsértett egy új közigazgatási rendeletet, de kárt többet nem okozott, mint előtte hosszú évekig az archeológusok, gyarmati tisztviselők. A vizsgálóbíró ezért azt javasolta, ejtsék el a vádat, s a szobrokat szállítsák vissza eredeti helyükre. A helyi korrumpált és velejéig reakciós apparátus azonban példát akart statuálni, nem is a szoborlopás, hanem Malraux párizsi kapcsolatai

³ Impartiale, 1924. szept. 16.

⁴ TV-interjú: *La légende du siècle*, 2. adás, 1972. május 2.

miatt. A rendőrségi vizsgálat a legkisebb részletig felderítette Malraux „gyanús” ismeretségeit, „kubista, bolsevista” körökkel fenntartott viszonyát, s azt, hogy ő maga is írt ezekbe a nyilvánvalóan „felforgató tevékenységet” kifejtő folyóiratokba. Másik vizsgálóbíró jelöltek ki az illetékes jogi hatóságok. Mivel ő sem találta elégségesnek a tényeket és az elkövetett szabálysértést a vádemelésre, eltávolították, és harmadik vizsgálóbírót neveztek ki a vizsgálat lefolytatására és a vádemelésre. Lévén, hogy ő hajlandó volt a szófogadó együttműködésre, a per 1924. július 16–17-én lezajlott.⁵ Malraux derekasan védekezett, de a gyarmati hatóságok nyomására elítélték, s három év börtönbüntetéssel sújtották, míg barátja tizennyolc hónapot kapott. Természetesen felfüggesztés nélkül. A másodfokú tárgyalásig szabadlábon maradhattak mindketten.

A látványos bírósági komédia súlyos következményeit enyhítendő Clara, Malraux felesége visszautazott Franciaországba, hogy mozgósítsa férje barátait, s általában a haladó irodalmi közvéleményt.⁶ Ez olyan sikerrel járt, hogy az ügyben két tiltakozás is született. Az egyik, mely az ítélet indokait elemezve nagyon világosan látta, hogy Malraux avantgarde-dal való kapcsolata (az ítések szerint az „inmoralitás tanúsága”) milyen nagy szerepet játszott benne, André Breton tollából született és a *Les Nouvelles Littéraires*-ben került a közvélemény elé.⁷ Breton sajnálattal állapította meg, a három év börtönbüntetés talán megakadályozza Malraux-t abban, hogy nagyobb értékeket hozzon létre annál, amiben kárt okozott. Két korai műve „napjaink legtitkosabb intellektuális tevékenységének” képezi részét, és „olyan laboratórium jeles kísérlete, ahova a nagyközönségnek nincs bejárása”. Nemcsak a fiatal író személyisége miatt elfogadhatatlan az eljárás, hanem azért is, mert egy „bizonyos szellemi minőséget” is támad. Nem hagyjuk, hogy Malraux-t elvigye a „szél, melyet a szerencse fivérének nevezett” – fejeződik be Breton felhívása. Visszhangra talált, mivel ugyanennek a lapnak szeptember 6-i számában jelent meg a modern, haladó irodalom legjelentősebb íróinak petíciója, melyben kijelentették, „mélyen sajnálják a büntetéséből eredő veszteséget, mely megakadályozná André Malraux-t mindannak megvalósításában, mit mindenki jogosan vár tőle”. Az aláírók között nem kisebb nevek szerepeltek, mint François Mauriac, André Gide, Jean Paulhan, André Maurois, Louis Aragon, André Breton.

Mivel a per nemcsak a gyarmaton, hanem az „anyaországban” is a kelletnél nagyobb port vert fel, s Malraux-ék ügyvédjei is ügyesebbek voltak, a másodfokú tárgyalás eredményeképpen Malraux egy év felfüggesztett, Chevasson pedig nyolc hónap felfüggesztett börtönt kapott. Az ítélet értelmében az elhozott szobrokat vissza kellett szállítani a helyükre.⁸

⁵ Jellemző a pert megelőző időszak hangulatára, hogy a helyi sajtó nemzetközi műkincsrabló banda főnökének igyekezett Malraux-t beállítani. Ebből a sajtóságos interpretálásából született a New York Herald Tribune „szenzációs” szeptemberi cikke. A cikk már azt adta hírül, hogy az egyik francia szuperdetektív hosszú, kontinenseken keresztül folytatott hajsza után tartóztatta le a veszedelmes bandafőnököt, Georges (sic!) Malraux-t.

⁶ A „nagy nevek” Malraux melletti kiállítására azért volt szükség, mivel a vád alaptétele az volt, hogy Malraux műveletlen, semmirekellő kalandor, tolvaj. Az ellenkező bizonyítása esetén a védelemnek nyert ügye volt.

⁷ *Pour André Malraux*. *Les Nouvelles Littéraires*, 1924. aug. 16.

⁸ Ez 1925-ben meg is történt. Fényképek tanúsága szerint a mai napig ott láthatók.

Az ítélethirdetés után Malraux visszautazott Franciaországba, de nem azért, hogy elfelejtse indokínai kalandját, s ismét a kifinomult esztéta létét élje. Ellenkezőleg. A gyarmaton tapasztalt szörnyű állapotok, a francia szabadságeszmény megcsúfolása láttán, új saigoni barátjaival úgy döntött, lapot indít, hogy leleplezze a gyarmati közigazgatás visszaéléseit. Párizsban kapcsolatba lépett néhány nagyon színvonalas lappal, hogy újságja számára a másodközlés jogát biztosítsa. Megkereste a Fayard által kiadott *Candidate-ot*, a *Miroir des Sports-t*, a *Canard Enchaîné-t*, a *Dimanche Illustré-t*. Rövid párizsi tartózkodás után, ügyei intéztével visszatért Saigonba, hogy Monin⁹ együtt előkészítse az Indochine megjelenését.

A baloldali, ellenzéki lap beindítása korántsem jelentette azt, hogy Malraux esetleg szocialista eszmék terjesztője, a forradalom fáklyavivője lett volna ebben az időben. Indokínai útjáig sohasem foglalkozott politikával, s csak a pere miatt a Távól-Keleten töltött hónapok döbentették rá arra, hogy míg hazája Európában a polgári haladás, a polgári szabadságjogok, a nyugati kulturális örökség letéteményesének a szinonimája, addig Indokínában a legegyszerűbb jogoktól fosztja meg az őslakosság millióit. A már eleve a fennálló társadalmi rend ellen szegülő avantgarde eszmék sodrába került Malraux-nak még inkább kiábrándító volt látni, hogy a gyarmati tisztviselők (akik mellel őt is elítélték) a francia kultúra terjesztése, az indokínai szellemi hagyatékkal való egybeolvasztása helyett magukat a „világosság és civilizáció terjesztőjének” minősítve irtották ki a helyi népek öntudatát, önbecsülését.

Malraux azokhoz a liberális, felvilágosult indokínai nacionalistákhoz csatlakozott, akik hasznosnak látták volna, hogy a francia kulturális örökség befogadása, tovább építése népük fejlődését szolgálja. A kényszer, a tiltás azonban lehetetlenné tett minden effajta együttműködést, hiszen még Rousseau és Montesquieu is a tiltott könyvek listáján szerepelt, a cenzúra éberem őrködött a sajtón, kiirtva minden „eretnek” gondolatot.

A bennszülött, európarabát, liberális értelmiség álláspontját a kérdéssel kapcsolatban jól tükrözte Nguyen An Ninh cikke,¹⁰ mely megállapította, „A francia iskolákban végzett annamiták biztos és lassú forradalmat kívánnak fajtájuknak, francia szuverenitás alatt, mely az európai nemzetek alkotmányos formái felé vezet. Közülük néhány felvilágosult hazafi még a tömegek körében kifejtett propagandának is szenteli magát, hogy megkísérelje bizonyítani a visszavágás veszélyeit és a hazafiúság előnyeit, mely francia szuverenitás alatt fogadja el a hivatalos beszédekben beígért politikai szabadság irányába való fejlődést. De ha a gyarmatosítók csökönnyösen elutasítják az annamiták elemi szabadságjogait, a felvilágosult hazafiak nem helyteleníthetik a tömegek erőszakos cselekményeit. Az elemi szabadságjogok hiánya a közös követelés érdekében egyesít minden művelt annamitát. Némely közeli esemény kirobbanthatja a Távól-Keleten a tömegek lázadását. Franciaország vessen számot a pattanásig feszült erővel.”

Malraux ekkori, a kérdést illető elképzelését, felfogását is megközelítő pontossággal adták vissza ezek a szavak. A politikával, az elkötelezettséggel való első találkozását jelzik a visszatérte utáni hónapok. Lázadása, szembeszegülése a gyarmati valósággal kézzelfog-

⁹ Paul Monin Malraux saigoni radikális ügyvéd barátja, szerkesztőtársa volt. Munkásságát az indokínai népek és a franciák közeledésének szentelte. Kapcsolatban állt a Kuomintangal is.

¹⁰ *L'idéal de la jeunesse annamite* c. jelent meg. Ebből idéz az *Europe* 33. számában (1925. szept. 15.) Leon Werth.

ható formát ölt. Jeune Annam néven fél-illegális, baloldali nacionalista-liberális mozgalmat alapít néhány barátjával egyetemben. A mozgalomról, éppen jellege és számottevőnek nem tekinthető politikai súlya miatt, elenyészően kevés adat maradt fenn. Hús-harminc tagnál több semmiképpen nem csatlakozhatott hozzá, s hogy neve nem merült feledésbe, jószerevével a Malraux indokínai kalandja körül kialakult legendának köszönhető. A saigoni politikai csatározások színterén való megjelenése éppen elég volt azonban ahhoz, hogy Malraux-t figyelni kezdje a politikai rendőrség. Az inkább klubszerű, komoly politikai pártnak semmiképpen nem nevezhető Jeune Annam érthető módon nem elégítette ki Malraux igényeit, mivel ily módon csak kevés emberhez szólhatott.

1925 tavaszát a L'Indochine megjelentetése előkészítésének szentelte, s a lap 1925. június 17-én meg is jelent. Az első három számot ingyen terjesztették, elsősorban a Jeune Annam körül tömörülő ifjú nacionalisták. Az Indochine, mivel franciák, jogaikat ismerő franciák voltak szervezői s vezetői, messzebb mehetett a gyarmati rendszer helyi és egyelőre csakis helyi bírálataban, mint a többi újság. Igaz, híryanagát tekintve is az Indochine jóval többet közölt a kantoni, sanghaji eseményekről, a kínai forradalmi mozgalmakról és egyáltalán a baloldali áramlatokról, mint az összes többi lap együttvéve Saigonban. Nemcsak jó tájékoztatása, az anyaország jeles személyiségei megszólaltatása miatt lett hamar népszerű az Indochine. Nagy szerepet játszott ebben az is, hogy teljes mértékben magáénak vallotta a nemzeti öntudatra ébredő, a franciákkal közösen előrehaladni kívánó indokínai értelmiség szándékait. Alternatívát kínáló ellenzéki sége is erősítette befolyását.

Malraux hírlapírói tevékenysége is ebben az irányban haladt. Élesen, a francia pamfletirodalom legjelesebb hagyományainak jegyében támadta a hatalmat megtestesítő annami kormányzót, akinek korrupciója és korlátoltsága Malraux cikkeinek tanúsága szerint minden képzeletet felülmúlt. Ugyanakkor kutatta s hirdette azokat a módosítókat, melyek segítségével megteremthető lett volna felfogása szerint az annamiták és franciák egymás javát szolgáló együttélése. Úgy tűnik, ekkor még az „érted haragszom” indulataival támad, s a jobbító szándék igyekezete nyomja bélyegét megnyilatkozásaira.

A meglehetősen rövid életű L'Indochine-ben napvilágot látott írásai tanúsága szerint Malraux két irányban hadakozott. Cognacq kormányzó elleni első pamfletjét „Nyársforgató Jakab” aláírással¹¹ látta el, és Anatole France hasonló című regényének stílusában ad leckét az ostoba kormányzónak a közhivatalnok kötelességeiről. „Barátain kívül senki nincs, akit ne irritálna az Ön viselkedése”, – írta, majd hozzáfűzte „... politikál, holott a közigazgatással kellene törődnie; a választások menetébe avatkozik, holott az ország gazdasági jövője miatt kellene aggódnia”. (...) „Ön igazság szerint egyetlen alapvető képvisel, és az az önkény”.¹² A személyes természetű támadásokkal egyidőben ostromozta a rendszer lényegéből fakadó, ugyanakkor az egyéni tisztességtelenséggel egybefonódott jelenségeket is. Egy különösképpen szabálytalan ingatlanspekuláció ellen indított sajtóhadjáratuk eredményeképpen az egész ügyet a háttérből manipuláló kormányzó visszakozni kényszerült, és végül az egész ingatlanüzlet viszonylag szabályos keretek között zajlott le. Ennek ellenére a kormányzó úr „keze még mindig szennyes” – jegyezte

¹¹ *Première lettre de Jacques Tournebroche à Jérôme Coignard*. Indochine, 1925. június 18., 2. sz.

¹² Uo.

meg Malraux az ügy kapcsán írott publicisztikájában. Hozzáfűzte még, hogy ez volt az első eset a francia gyarmatosítás történetében, hogy a Conseil Colonial¹³ jó néhány tagja a kormányzó ellen fordult, aki egész addig „Cocagne!–Eldorado!”-ban, a soha el nem múló bőség, lehetőség hazájában hitte magát.

Malraux és a nála talán átgondoltabban radikális szerkesztő társa, Monin, nem elégedhetett és nem is elégedett meg azzal, hogy lapjából holmi maróan gúnyos, satirikus lapot formáljon. Más elképzeléseik voltak. Arra törekedtek, hogy ellenprogramot dolgozzanak ki, egyelőre nem meghaladva a gyarmati koegzisztencia kereteit. Egyfajta felvilágosodott, radikális emancipációt tartott maga Malraux is kívánatosnak az akkori Annam, s egyáltalán egész Indokína számára. A legjobb jakobinus hagyományok alapján szeretett volna megvalósítani valamiféle asszimilációt, melynek révén egyképpen élne egymás mellett a két nép. „Minden annamita család vegye tudomásul, sokkal jobb akármilyen technikusként, mint az államigazgatás titkárának lenni. Nincsenek annamita szakemberek. Hús év leforgása alatt számosan kell legyenek. Taníttassák fiaikat mérnököknek, építésvezetőknek, orvosnak. Mindenekelőtt agronómusnak taníttassák őket. Ezért küldjék őket Franciaországba”¹⁴ – ajánlotta a kérdéstről írott cikkében. Nem sokkal később dühösen vetett számot a gyarmati államigazgatás francia érdekeket sértő, rövidlátó politizálás ellen.¹⁵ A tisztviselők egyszerűen nem tették lehetővé, hogy az indokínaiak Franciaországba menjenek tanulni, hacsak a kérelmező családja „nem bizonyította rendszerhez való hűségét több generációig visszamenően”. Márpedig, ha nem Franciaországba mennek, Kína vagy az Egyesült Államok felé veszik az útjukat. Akár ide mennek, akár oda, „ellenünk fordulva” jönnek vissza, és szövetségesei, ha éppen nem vezetői lesznek „minden lázadásnak”. „Az eljárást nemcsak hogy tiltják a francia törvények, nemcsak hogy sírnivalóan ostoba, de ráadásul igen rövid időn belül itteni gyarmatosításunk által alig elviselhető, legveszedelmesebb támadáshoz vezet. Kérem, hogy szabadon jusson el Franciaországba, aki meg akarja ismerni. Amennyiben a bolsevizmustól féltik őket, arra kevesebb ok van Párizsban, mint Londonban, Bostonban vagy Moszkvában”.

Malraux ekkori szellemi magatartására jellemző volt, hogy a minden francia lelkében gyökeredző, gyarmatokat illető elhivatottság érzésétől rövid ideig ő sem tud szabadulni. Árulkodik ez egyfajta, röpke „tudathasadásos” állapotról is, hiszen míg az avantgarde modernséggel való találkozása révén a művészi tükrözés szintjén átlényegíti Nyugat-Európa, hazája akkori válságának mélységeit, elidegenítő hatásait, e válság jeleit egyelőre képtelen felismerni az ostromozott jelenségekben. Miközben Indokína nemzeti hősként tisztelt szellemi vezérei az emigrációból támadták ezt a hazájukat leglényegi nemzeti vonásaitól megfosztó rendszert, mikor Ho Si Minh 1920-as, III. Internacionáléhoz való csatlakozása után olyan akcióprogramot dolgozott ki, mely fokozatosan kirekesztette a reformizmust, és egyre inkább a nemzeti függetlenség elnyerésének irányába fordult, Malraux beolvadást, együttélést kívánt megvalósítani. Mentségére szolgál, hogy a kortárs annamita szellemi élet jeles képviselői maguk sem mentek ennél tovább. Malraux annál inkább; néhány hónapon belül nyomát sem lehet lelteni ekkori elképzeléseinek. Mi sem jellemzőbb azonban az őt az idő tájt körülvevő légkörre, a gyarmat intellektuális közállá-

¹³ Választott, a franciákkal kollaboráló intézmény.

¹⁴ *Sur quelles réalités appuyer un effort annamite?* Indochine, 1925. júl. 4., 16. sz.

¹⁵ *Sélection d'énergies*. Indochine. 1925. aug. 14., 49. sz.

potaira, hogy nem sokkal e publicisztikai megjelenése, a lap megszűnte után, mikor Hong-Kongba ment az új lap beindításához szükséges betűkért, a hajó egyik tisztje hanyagul közölte Clara Malraux-szal, a kapitány táviratot küldött a hong-kongi hatóságoknak, hogy a „hajón tartózkodik egész Annam legvörösebb bolsevikja”¹⁶ A távirat egyetlen kézzelfogható eredménye az lett, hogy a sztrájkoló hong-kongi hordárok egyedül az ő poggyászaikat vitték el a kikötőből.

A politikai csatározások vajmi kevés időt hagytak Malraux számára, hogy folytassa a Párizsban nem minden ígéret nélküli kezdetet vett szépírói ténykedését. Mégis ekkor írta meg egyetlen elbeszélését, mely a malraux-i oeuvre-ben való egyszerűsége, három-négy gépelt oldalnál nem nagyobb terjedelme ellenére sem jelentéktelen alkotás. A *L'expédition d'Ispahan* 1925. augusztus 6-án jelent meg az Indochine hasábjain Maurice Sainte-Rose aláírással. A novella arról szól, miként igyekezett egy hajdani jekatyerinburgi egyetemista vezetni vörös kozákezed Ispahant elfoglalni. Teheránból indulva az ezred csakhamar megérkezett. Az első éjszaka a lovak legtöbbje elpusztult. A következő napok haszontalanul telnek hiábavaló felderítések közepette. A fagyos és néma éjszakák során minden repedésből, minden lyukból skorpiók másztak elő, hogy az utolsó lovakat is megöljék. . . . „Úgy tűnt, mintha ódon szobrokból, a sivatagból előbukkanó szellem védte volna a várost”, hol egy lélekre sem találtak. Néhány kozák, élükön a diákkal, a városközpontig hatolt. Itt elmondhatatlan szépségű építmények között, fajansz medencékben, évszázados díszhalak úszkáltak méltóságteljesen. Rettenetes éhségükben megsütötték a halakat, s a tűzfényben „ugráló árnyaik egészen az ódon palotákig nyúltak”. S a város tovább védte magát, nagyobb volt, mint valaha „a holtak és láthatatlan rovarok közepette.” A félelemtől félőrülten, nem tudva többet, a város valódi-e avagy csak délibáb, a kozákok a sivatagba menekültek, s itt bukkantak a mesélőre és tizenegy haldokló társára a vörös csapatok.

Az elbeszélésben tetten érhető az átmenet Malraux korai műveinek szürrealista-szimbolista tündéres világa és az indokínai esztendők szintéziseként jelentkező nagy regények között. Ezt az írását később Malraux, a szükséges változtatások után, teljes egészében beépítette a *Hódítókat* követő, annak stiláris antitéziseként felfogható *Royau-me-Farfelube*. A novellában ugyanakkor lépten-nyomon tetten érhető a keleti művészeteket (főként az építő- és képzőművészetet) csodáló Malraux is.

A történet valóságsszála, mint a legtöbb Malraux-írás esetében, itt is teljes bizonyossággal köthető a korabeli történelmi eseményekhez, nevezetesen a cári Oroszország Perzsiának nyújtott, a török-német fenyegetés elhárítását célzó segítségéhez. Ennek a vége egy rövid életű perzsa tanácskormány után a Moszkvában megkötött perzsa-szovjet barátsági szerződés lett. Malraux történetében a realitást, az Ispahan bevételére induló vörös kozákok néhány napos, tragikus kalandját át- meg átszővi a környezet valóság és álom határán húzódó leírása. Ispahané, mely úgy bukkan fel a déli verőfényben, a látóhatár peremén mecsetjével, „mint megannyi kék lángnyelv”. A város Moszkvánál kétszerre nagyobb labirintus, védi magát, „védi életének titkát, s magunkra hagy gyilkos romjaival”. Legszebb sugárútján minden „szomorúság”, „romhalmaz” és „szépség”. A város minden zuga szorongást, félelmet okoz, az elvarázsoltság érzését kelti. A szorongást,

¹⁶ CLARA MALRAUX: *Les combats et les jeux*. Grasset, Paris, 1969, 214.

a félelmet mintegy egybefonja az elvarázsoltság érzése, mely a méltóságteljes rompaloták övezte medencékben lebegő díszhalak láttán borzongatja őket.

A novellában folyvást előbukkan az emberi lét kilátástalansága, a világ abszurditása. Az ebbe a valóságba vetett emberek nem sokat számítanak, a vakon, gátlástalanul szerveződő események játékszerei. Egy műve sincs Malraux-nak, ahol a személyiség ennyire háttérbe szorulna a körülmények előtt. Az ellenséges, olykor elbájoló világba vetve küszködnek elszemélytelenedett hősei, s akarva-akaratlan azt sugallják, mennyire ingatag, törékeny az emberi lét. A napok múlása, a létezés lepergése csak arra szolgál, hogy „egyre elveszettebbnek, egyre magányosabbnak érezzük magunkat az illusztris holtak és a láthatatlan rovarok közepette.”

Az elbeszélésben levő jegyek arra mutatnak, hogy Indokína valósága szinte kínálta az elkötelezettséggel egyszerre az egzisztencializmus irányába mutató megközelítést. Az ispahani expedíciót megtestesítő, a kozákokat magával sodró, ellenőrizhetetlen, irracionális eseményfolyamat megalkotása, elemzése egyidejűleg arra mutat, a fiatal Malraux általánosabb formában is átérezte a húszas évek polgári társadalmának egyetemesen jelenlévő válságát. Mindez természetesen nem azt jelenti, mintha Malraux indokínai kalandja vége felé közeledve az egzisztencializmus korai, saigoni apostola lett volna. A kortárs valóság problémáit, a mélyben érlelődő változások okozta konfliktusok megfogalmazására az *Expédition d'Ispahant* is megfelelő megoldásnak tartotta. Mintegy önmagában egybeolvasztotta a hagyományos értékeket kétségbe vonó, új, morális koordináta-rendszert teremtő huszadik század kétféle művészi tartását. Az értelmét veszített világba vetettség kilátástalansága feletti tragikus fájdalmat, az Isten meghalt rettenetes pesszimizmusát, a reménytelenség önfeladását. S emellett a felelősségvállalás súlyos feladatát, a reménykonok ébrentartását, az „egy élet nem ér semmit, de semmi nem ér fel egy élettel” nehéz-gyönyörű pátoszát.

Néhány hónap rövid leforgása alatt az Indochine annyi kellemetlenséget okozott a helyi hatalmasságoknak, oly sokszor támadta őket legérzékenyebb pontjukon, hogy végül rákerült a „bolsevista” bélyeg. Ennek következtében s a gyarmati politikai rendőrség állandó zaklatása miatt a nyomda tulajdonosa közölte Malraux-ékkal, a lapot tovább nem tudja kinyomtatni. Rövid időn belül nyilvánvalóvá vált, hogy Saigonban lehetetlen nyomdát találniok, az Indochine-t beszüntették. Úgy döntöttek, betűket vásárolnak, néhány felszerelést, s saját maguk nyomtatják ki a lapot. Saigonban képtelenek voltak a legszükségesebbek beszerzésére, ezért Malraux Hong-Kongba hajózott.

Ezzel a rövid beszerző úttal vette kezdetét a Malraux-legenda. A legenda, mely Malraux-t úgy tartotta számon, mint a kínai forradalom harcosát, az 1925-ös kantoni felkelés hőjét, a Kuomintang indokínai, majd kantoni komisszárját, Borogyin munkatársát. Voltak kutatók, akik egyenesen négy évre tették Malraux ázsiai tartózkodását, amiből bőven jutott volna idő a kínai forradalomban való részvételre is. Még az oly mértékadónak számító Malraux-monográfusok, mint Walter Langlois, André Vandegans¹⁷ is komolyan írtak Malraux forradalmi tetteiről. Igaz, az irodalomtörténészek megtévesztéséhez, a legenda kialakulásához, felsejelenéséhez maga Malraux is nem kis mértékben járult hozzá. 1928-ban egy német folyóirat, a *Die Europäische Revue* közölte a *Hódítók* német

¹⁷ WALTER G. LANGLOIS: *L'aventure indochinoise*. 1967. – ANDRÉ VANDEGANS: *La jeunesse littéraire d'André Malraux*. 1964.

fordítását, hozzácsatolva Malraux saját kezűleg összeállított életrajzát: „született Párizsban. A Gyarmatügyi Minisztérium sziámi és kambodzsai régészeti kutatásokkal bízta meg (1923). A Jeune Annam Párt vezetőségének tagja (1924). A Kuomintang komisszája először Kokinkínában, majd Indokínában (1924–25). A Borogyin vezette kantoni nacionalista mozgalom vezetősége melletti propagandafelelős (1925)”.¹⁸ Néhány esztendő elteltével Malraux még messzebbre ment, és Edmund Wilsonnak, a híres amerikai kritikusnak már azt írta, a fenti életrajzi adatokat módosítva, hogy „először Indokínában, majd Kantonban volt a Kuomintang komisszája”.¹⁹ A legenda végül teljes mértékben a valóság helyébe lépett. 1937-ben Trockij már azzal vádolta Malraux-t, hogy „a Komintern-Kuomintang szolgálatában állva (...) a kínai forradalom megfojtásának egyik felelőse volt”.²⁰ Nem is olyan régen pedig Roger Garaudy „a kalandor, ha nem éppen provokációs kantoni felkelés, mely a munkástömegek lemeszárlásához vezetett” miatti felelőséget róttá Malraux-ra.²¹ Ő egy alkalommal sem tiltakozott, nem módosított.

Talán azért nem, mert a kínai forradalomban való részvételét az ismert időpontok egybevetése is cáfolja. Az Indochine 1925. augusztus 14-i számában még megjelent nagy cikke a francia indokínai politikáról, a lapot ezt követően a már idézett okok miatt megjelentetni nem tudták. E hónap utolsó harmadában Malraux Hong-Kongba utazott. Az ott vásárolt betűkkel nyomtatott második újság (az Indochine enchainée), Walter Langlois kutatásai szerint 1925. november 4-én jelent meg először, Malraux vezércikkével az első oldalon. Más adat ismerete nélkül is valószínűtlennek kellene tartanunk, hogy valaki mintegy két hónap leforgása alatt a teljes ismeretlenségből felmerülve nemcsak hogy kapcsolatot tud teremteni a kínai forradalom, a Komintern kantoni felelős vezetőivel, de emellett még komoly beosztást is kap a forradalom egyik legfontosabb posztján. Ez az időszak azonban még két hónapnál is kevesebb volt. Ugyancsak Walter Langlois teszi közzé mikrofilológiai pontossággal megírt és főntebb már idézett könyvében, hogy a Hong-Kongban vásárolt betűk *második* része 1925. október 26-án érkezett meg Saigonba, a *már ott levő* Malraux sürgetésére. Megemlítendő még, hogy az igen alapos André Vandegans a kantoni forradalom vezető funkcionáriusai listáján nyomát sem találta Malraux nevének. Ennek azonban ő nem tulajdonított jelentőséget.²² A „két hónapos forradalom” még kurtábbá válik, ha figyelembe vesszük, a november 4-én megjelent lap minimum három hét előkészítést igényelt, és elképzelhetetlen, hogy Malraux ezt a feladatot másnak engedte át.

A köztudatban kialakult kép makacs túléléséhez természetesen hozzájárult Malraux regényírói tehetségének két olyan teljesítménye, mint a *Hódítók* és az *Emberi sorsok*. Az sem játszott elhanyagolható szerepet, hogy Malraux életének néhány eseményét tekintve olykor szabadon bánt a valóban megtörtént és a megtörténhetett volna közötti határ pontos megvonásával.

A kínai forradalomban való részvétel helyett Malraux megvásárolta a hong-kongi jezsuita misszió lapja modernizálás miatt kiárusított készletét, s az így szerzett betűk egy

¹⁸ Idézi A. VANDEGANS: *i. m.*, 252.

¹⁹ EDMUND WILSON: *The Shores of Light*. 573. idézi: JEAN LACOUTURE: *Malraux, une vie dans le siècle*. Seuil, Paris, 1973, 96.

²⁰ La Lutte ouvrière, 1937. ápr. 9. Idézi: J. LACOUTURE *i. m.*, 96.

²¹ *Une littérature de Fossoyeurs*. Éd. Sociales, Paris, 1948, 57.

²² ANDRÉ VANDEGANS: *i. m.*, 252.

részével békésen visszatért Saigonba. A gyarmati hatóságok e rövid távollét alatt nem felejtettek, s hogy Malraux további „bolsevista agitációjának” elejét vegyék, holmi rosszul kitöltött úrlapok ürügyén elkobozták Malraux szállítmányát. Az új lap, az Indochine enchainée megjelenése egyedül annak köszönhető, hogy megérkezett a betűszállítmány jezsuita atyák postázta másik része, és a saigoni haladó nyomdászok a kormánylap nyomdájából „szereztek” betűket az induló ellenzéki újság számára. Malraux későbbi visszaemlékezése szerint még fabetűkkel is dolgoztak.

A lap első száma 1925 november elején került utcára, az utolsó 1926 februárjában, már Malraux elutazása után. Huszonhárom számot bocsátott ki a lelkes szerkesztőség. Sorszámozva csupán, mivel pontos keltezését a megjelenés állandó bizonytalansága miatt lehetetlen volt feltüntetni. Az Indochine enchainée fiatal szerkesztő gárdája munkakedve korántsem csökkent amiatt, hogy „az újságokat bojkottálják a postán, a nyomdászokat a politikai rendőrség ügynökei révén félemlítik meg”.²³ Malraux is, ha lehet, még agresszívebben, még élesebben fogalmaz. Írásai hangja még radikálisabb, lázadása azonban tisztultabb, támadása lényegretörőbbé vált. Már nem elégedett meg a helyi hatóságok, a helyi visszaélések ostromozásával. A rendszer gyökereit igyekezett megtalálni, a mindennapi tisztességtelenség mögött rejtőző lényegét. Dühös cikkben²⁴ fejtette ki, „bizonyos pénzügyi csoportok és indokínai kereskedők hatalmasabbá váltak, mint maga a helyi kormány. Emaz e csoportok és a lakosság közötti közvetítés helyett az előbbiekkal paktál (. . .) Ez állami politika, láttuk és látjuk minden nap.” A gyarmati rezsim lényegéből fakadó visszásságok egyre tágították szemhatárát, s ebben bizonyára szerepet játszott a kínai forradalmi események figyelemmel kísérése is. Azoknak a roppant fontos történelmi jelenségeknek, melyek művészi ábrázolása révén születtek későbbi regényei, egyelőre csak a különböző elemeit látta és láttatta. „Annam földjének minden pontján kelő zúgolódás, a szórt gyűlöleteket és dühöket néhány éve egybegyűjtő aggodalom (. . .) rettenetes aratás énekévé válhat” – írta,²⁵ és „tragikus eredményeket” jósolt. A gyarmatosított ország vezetőinek fejére olvasta, hogy csak „a kényszer, a pénz, a politikai rendőrség” révén kormányozniak, nap mint nap példázva, milyen lenne Ubu mint gubernátor, nem pedig király.

Az egyre nyomasztóbbá váló anyagi gondok és egészségi állapota megromlása miatt Malraux napról-napra tarthatatlanabb helyzetbe került. A hazatérésre kényszerült gondolni, a megkezdett munka folytatásának, nem pedig feladásának szándékával. Elutazása előtt az ún. „Bardez-ügy” újból mozgósította tehetségét, felkészültségét, igazságérzetét. Bardez adófelügyelő volt, ismételten kivetett adót kellett behajtania. A lakosság passzív ellenállását megtörendő, túszt ejtett az adó befizetéséig. Túsztát ennek megtörténte után sem volt hajlandó szabadon engedni, minek következtében Bardezt és kíséretét a falu lakosai agyonverték. Maga a per még igazságtalanabb, még részrehajlóbb volt, mint Malraux-é annak idején. Az elnök elfogult volt, az ügyvédet meg akarták mérgezni, a politikai rendőrség nyíltan beavatkozott, visszautasították a védelem tanúit. Az egész bírósági komédia, melyet Malraux egyszer már a saját bőrén is tapasztalt, inkább hasonlított valami hátborzongató képtelenségre, mint hivatalos eljárásra. A tárgyalásról tudósító

²³ ANDRÉ MALRAUX: *Réouverture*. Indochine enchainée, 1. sz., 1925 nov.

²⁴ Uo.

²⁵ ANDRÉ MALRAUX: *Le gouvernement par les traites*. uo. 2. sz.

Malraux fanyar jegyzetet küldött az Indochine enchainée-nek: „Nem ismételtük eleget: a gyarmatokon bevezetett különböző törvényeket előzőleg módosítani kellene. Példának okáért az alábbi elvekre támaszkodó törvényben lelném kedvem:

1. Minden egyes vádlottnak feje vétetik;
2. Ezt követően ügyvédet fogadhat;
3. Az ügyvédnek feje vétetik;
4. És így tovább . . . ”

A bátor, mindennel dacoló kiállás azonban nem volt elég lapjuk, az egyetlen tisztességes indokíni újság életben tartásához. A lapot és munkatársait pénzügyi katasztrófa fenyegette. Szállodai szobájukat már hónapok óta nem fizették, s a reggeli kávé is hitelbe, a tulajdonos szemrehányó pillantásai kíséretében fogyasztották. Egyre inkább rájuk nehezedett az ellenséges környezet. Aki lapjukat olvasta, megtorlással fenyegették, sőt Monint egy éjszaka hajszál híján megölte a politikai rendőrség bérgyilkosa. A körülmények szorítása arra kényszerítette Malraux-t, kinek a lapon kívül más jövedelmi forrása nem volt, hogy búcsút vegyen Indokínától. Nem menekült, nem meghátrált, hanem vállalt programmal tért haza, nem adta meg magát, hanem új elkötelezettségek elébe ment Párizsba visszatértekor.

Amit még megtehetünk címmel vetett számot hazautazása céljával, ismertette otthoni terveit a lap egyik utolsó, 1925 decemberi számában. „Mindazokhoz felhívást intézünk, kik hozzátok hasonlóan szenvednek. A francia nép nem fogadja el, hogy a fájdalmakat, melyek jegyét viselitek, az ő nevében mérjék rátok. (...) Beszédrel, gyűléssel, újsággal, röpirattal kell mozgósítanunk. Az annamitákat támogató beadványokat kell aláíratnunk a munkások tömegeivel. Íróinknak – nagy számban vannak –, akikben van még némely nagylelkűség, az őket szeretőkhöz kell szavaikat intézniök.

A nép hangjának fel kell támadnia, és számon kell kérnie mindazt a mély bánatot, szomorú nyugtalanságot, mely Indokína földjére nehezedik.

Kivívjuk a szabadságot? Most még nem tudhatjuk. De legalább némi szabadságot érjünk el.

Ezért utazom el Franciaországba.”

Nem búcsú volt ez, inkább az újrakezdés ígérete, a vállalt elkötelezettség elmélyítésének, kiterjesztésének a szándéka.

Malraux indokíni útja mérlegét megvonva egyik jeles monográfusa így elmélkedett:²⁶ „Mint ahogy nemzedéke jó része, tudja, a mögötte levő évek legnagyobb eseménye »Isten halála« (...) Malraux vissza akarja adni az embernek (...) élete értelmét.” . . . „Malraux észreveszi, a nyugatot 1900 óta megrengető problémák különösképpen körülhatárolttá és súlyossá váltak. A háború előtti korszak már érezte bizonyos, hagyományos értékek halála első hatásait. A nyugat legsúlyosabb szellemi válságai egyike kezdő korszakát élte át, és a háború előtti fiatalság nagyon pontosan megértette e válság okait.”²⁷

²⁶ PASCAL SABOURIN: *La réflexion sur l'art d'André Malraux*. Paris, 1972, Éd. Klincksieck, 86.

²⁷ Uo., 101.

Azonban távol Európától, ott Indokínában, a világ legszélén a bonyolulttá vált, egyre áttekinthetlenebb rendszerbe szerveződött világ fő rendezői csupaszon tűntek elő. A szörnyű érdekeket már nem párnázhatta be a hazafias szólam, hirdetése az elhivatottságnak. Malraux Indokínában mintegy lehetőséget kapott arra, hogy a valóságot minden szegmentumában szemügyre vegye. Képes volt vizsgálni és összegezni. Egyszerre látta százada öröklött, hagyományos értékrendszerének felbomlását. Ott, az indokínai „peremvidéken” biztosabban tapinthatta századunknak azt az emberi történelem folyamán soha nem volt polivalenciáját, melynek csak egyetlen tisztességes módon lehetséges feloldhatósága sodorta-vitte a lázadásig, forradalmas elkötelezettségig. A személyiség teljes feloldásával szemben a másokért vállalt tettek sorát állította Malraux. A százada Európájának otthontalansága, világtrettenete ellenében talált otthonra a távoli Indokínában. Nemcsak felülkerekedett a körülötte levő valóság idegenségén, de alternatíva kínálására is képes volt. Nem engedett a beletörődésnek, mi sem állt tőle távolabb elutazása után, látszólagos veresége ellenére sem, mint az útját vesztett ember kétségbeesése. A közösségvállalás nehéz eszméjét, gyakorlatát valósította meg Malraux indokínai évei során, s nemcsak embersége, de későbbi művei számára volt az indokínai kaland roppant fontos. Ezzel az indítással lettek élete e korszakát követő regényei emberközpontú, az ember nagyságát hirdető művek. Az avantgarde modernség tétova világkeresését, saját indulása csodálkozó mesevilágát a saját és a másokkal közös erejére döbbsent ember tartásával cserélte fel ott, abban a pillanatban.

A korai trubadúrköltészet kérdései és Guilhem de Peitieu „új dala”

ZEMPLÉNYI FERENC

A trubadúrok költészete a modern Európa első, népi nyelven megszólaló költői iskolája. Valóban költőiskola: tudatos, mesterségükre és professzionális képességeikre büszke költők tartoznak ide. Dante, késői tisztelőjük és legnagyobb tanítványuk, nem véletlenül nevezte őket *eloquentes vulgaresnek*.

Költészetük forradalmasította az európai lírát mind tartalmában, mind pedig formájában. Tartalmában, mert első megjelenése volt a középkori Európa ama nagy érzelmi átalakulásának, ami férfi és nő újfajta viszonyának megjelenése volt, és ami arra indította egy történészüket, hogy kijelentse: „a szerelem a XII. század találmánya”.¹ Ebben az értelemben még mindig, mindannyian a trubadúrok tanítványai vagyunk. Másrészt forradalom volt formailag is – tudatosan egyéni formateremtésű költészetet alkottak, melynek újdonságára büszkéek voltak, és ezt mindig hangsúlyozták is.

Ránk maradt szövegek hiányában csak feltevéseink lehetnek arról, milyen volt Európa költészete a trubadúrok előtt. A legjobb fogódzót az a váratlan felfedezés nyújtja számunkra, mely több, bizonyosan a trubadúrok előtti időkből származó verset vagy töredéket tárt fel. 1948-ban közölte a magyar származású angol orientalista, Samuel Miklós Stern egy sor rövid strófa szövegét, amelyek mozarab nyelven – a mór megszállás alatti spanyol területek arab szavakkal és kifejezésekkel kevert spanyol nyelven – íródtak. Ezek a *muvaszah* néven ismert arab-héber versforma zárószakaszát, az ún. *khardzsát* alkották. Stern héber *muvaszahok* khardzsáit adta ki, később Emilio García Gómez egy sor arab vers khardzsáit publikálta. Ma körülbelül ötven ilyen strófát ismerünk.² A *muvaszah* a X. század elején terjedt el Spanyolországban. Strófikus vers, ellentétben a klasszikus arab költészet hagyományosan strófatlan versformájával, a *qaszidával*.³ Klasszikus arab nyelven íródott, rímképlete aa | bbbaa | cccaa volt. A *muvaszah* végén áll az ún. *khardzsa*, mely egyfajta *tornadát*, zárlatot képez a

¹ DENIS DE ROUGEMONT: *L'amour et l'Occident*. Paris, 1939.

² KLAUS HEGER: *Die bisher veröffentlichten Harǧas und ihre Deutungen*. 1960. DÁMASO ALONSO: *Cancioncillas de amigo mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea*. In: RFE, 33 (1950), 297–349. AURELIO RONCAGLIA: *Die arabisch-spanische Lyrik und die Entstehung der romanischen Lyrik ausserhalb der iberischen Halbinsel*. In: *Der provenzalische Minnesang*. Hrsg. von RUDOLF BAEHR. Darmstadt, 1967, 231–262. AURELIO RONCAGLIA: *Il primo capitolo nella storia della lirica europea*. In: *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*. A cura di Vittore Branca. Firenze, 1973. 247–68.

A trubadúrköltéssel való kapcsolatáról ld. A. R. NYKL: *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*. Baltimore, 1946. LEO POLLMANN: „*Trobar clus*”, *Bibelexegese und hispano-arabische Literatur*. Münster, 1965. PIERRE LE GENTIL: *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*. Paris, 1954. PIERRE LE GENTIL: *Le strophe zadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman*. In: R 84 (1963), 1–27. – RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, 1963⁵. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *La primitiva poesía lírica española*. In: UŐ: *Estudios literarios*. Madrid, 1968⁹, 157–212. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, 1966. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *La primitiva lírica europea. Estado actual del problema*. In: RFE 43 (1960), 279–354.

³ LE GENTIL: *Le virelai et le villancico*. 53.

vershez. A *khardzsa* a vers sava-borsa, meglepő és frappáns kellett hogy legyen, közvetlen beszédként valakinek a szájába adva. Ellentétben a magas irodalmi nyelven írt *muwassah*-strófákkal, a *khardzsa* mindennapi, beszélt köznyelven vagy mozarab nyelven íródott, hogy még elütőbb legyen a *muwassah* többi részétől. Ahogy Ibn Bassam, a XII. század elején élt sevillai teoretikus megfogalmazta, „a *khardzsa* a befejezés, és ezért különösen méltónak kell lennie a dicséretre. Befejezés – nem: inkább bevezetés, bárha a vers végén van is; ezáltal azt akarom mondani, hogy a költőnek, minden más dolog előtt, erre kell figyelnie a kezdetektől fogva. Aki *muwassah*-t akar írni, valójában már előzőleg be kell hogy fejezze ezt a *khardzsát*, *mielőtt kötné a mérték vagy a rím* (kiemelés tőlem, Z. F.), egy olyan pillanatban, amikor szelleme szabad és gondtalan; amikor ez a befejezés formát öltött szellemében, és fölvette azt a vonzó és keilemes formát, amely megfelelő mind a hang, mind a ritmus szempontjából, a szerző egész költői konstrukciója alapjává teszi: ez a *farok*, amelyhez már csak egy *fejet* kell alkalmaznia.”⁴ Nos, ezek a *khardzsák* bizonyos kulcsot szolgáltatnak a trubadúrok előtti európai líra tartalmi és formai jellemzőihez. A *muwassah*ból leszarmazott egyszerűbb versforma, a *zadzsal* jellemzője a *voltán*nak nevezett visszatérő rím (mely a refrént bevezeti és a refrén rímjével azonos); nem klasszikus, hanem köznapi nyelven írták, de aránylag későn, a XI. században fejlődött ki, legfontosabb költői a héber Ibn Gabirol (1021? – 1069?) és az arab Ibn Quzmán (1078? – 1160), aki tehát fiatalabb kortársa és túlélője az első trubadúrnak. A *muwassah* és főleg a *zadzsal*-strófa a trubadúrköltészet arab eredetére vonatkozó elméletek egyik fő érve: a *zadzsal*-strófát és leszarmazott formáit számos trubadúrnál, főleg a koraiaknál kimutatták (Guilhem de Peitieu, Jaufre Rudel, Marcabru stb.), de az arab tézis fő képviselőjének, Menéndez Pidalnak klasszikus tanulmányai e formát mutatták ki az Ibériai-félsziget későbbi keletkezésű (vagy legalábbis későbbi emlékanyagot felmutató) költői formáiban, az északfrancia virelai-ben és az olasz laudákban, azokban a formákban tehát, amelyekről a legtöbb joggal tehetjük fel, hogy népi formákhoz állnak közel. Nos, bizonyosak lehetünk benne, hogy nem az arab költészet megtermékenyítő hatásával állunk szemben mindez esetekben, annál is bizonyosabbak, mert a trubadúrok formáinak eredete megnyugtatóan és jóval valószínűbben tisztázódott, amint erre hamarosan vissza is térünk, és mivel – egyetlen bizonytalan esetet kivéve – egyetlen arab eredetű költői terminust vagy arabból fordított verset sem tudtak a provanszál költészetben kimutatni.⁵ A *khardzsák* felfedezése sokkal valószínűbbé teszi azt a feltevést, hogy egy, az egész Romániában elterjedt verselési gyakorlat termékenyítette meg az arab költészetet: gondoljunk arra, hogy Ibn Bassam szerint a *khardzsa* a *muwassah* magja ritmikai szempontból és a rímszerkezet oldaláról is, és jusson eszünkbe, hogy nyilván nem véletlenül alakult ki Spanyolországban az új forma, szemben a klasszikus arab költészet hagyományosan nem-strófikus jellegével. Feltehetően ősi, népies versformának tarthatjuk tehát a strófikus, általában refrénes táncdalokat, tartalmi szempontból pedig az albát, pastorelát, és mindezek felett és mindezeket összefoglalva a női dalt. A *khardzsák* ugyanis leányok szájába adott strófák – egy leány epekedik a szerelmese után, kér tanácsot anyjától vagy barátjától: érdekes rokonságot mutatnak tehát a francia *chanson de toile*-lal, a gallegoportugál *cantiga de amigoval*, a német asszonystrófákkal (talán a rejtélyes *Winileodokkal* is) –, Theodor Frings nagy apparátussal mutatta be minden líra legősibb rétegében, Kínától és az ókori Egyiptomtól a szláv

⁴ Idézi LE GENTIL, *i. m.* 21–22.

⁵ Egy kétnyelvű, anonim albában:

Mei amic e mei fiel,
Laissat estar lo gazel

(PIERRE BEC: *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*. Avignon, 1972, 93.)

– A *gazel* szónak azonban nemcsak értelmezése, olvasata is bizonytalan, a kérdés körül hosszú vita folyt (esetleg *jazer?*). Ld. AURELIO RONCAGLIA: *Laisat estar lo gazel. Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagal e la ritmica romanza*. In: CN 9 (1949), 67–99.

Az arab tézis ellen ld. DIMITRI SCHELUDKO: *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Die arabische Theorie*. In: AR 11 (1927), 273–312. ISTVÁN FRANK: *Les Débuts de la poésie courtoise en Catalogne et le problème des origines lyriques*. In: *VII Congreso Internacional de Lingüística Románica. Actas y Memorias* Barcelona, 1955, II, 180–87. SAMUEL MIKLÓS STERN: *Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa occidentale nell'alto medio evo?* In: *L'occidente e l'Islam nell'alto Medioevo*. Spoleto, 1965, II, 639–66 és vitája 811–31.

népegik és természetesen a középkori európai líráig ezeket az asszonydalokat.⁶ A mozarab khardzsák felfedezése támogatja Frings elképzelését az európai líra legősibb rétegéről,⁷ egyben azonban rácsfol arra, hogy itt a trubadúrlíra eredetéről tudhatnánk meg valami lényegeset. Hiszen épp ez a típusú dal aránylag ritka a trubadúrok költészetében, a korai trubadúrok között csak Marcabru két verse, a női trubadúr (trobairitz) Dia grófnőjének versei (ahol ez a női dalokra jellemző hang félreismerhetetlen), néhány anonim táncdal és alba és Giraut de Borneilh vallásos albája őrzi emlékét.

Formailag is újítás a trubadúrok költészete. A trubadúrok versformáinak eredetét – az első trubadúr, Guilhem de Peitieu versformáit mindenesetre – nem az arabok költészetében kell keresni, hanem, amint erre Rodrigues Lapa már a húszas években felhívta a figyelmet, majd Spanke és később Chailley kutatásai bizonyossá tették, a XI. század legnagyobb zenei centrumának, a limoges-i Saint-Martial-kolostornak paraliturgikus formáiban, a Saint-Martial-i *versus*ban.⁸ Limoges az első trubadúr hűbértartóknál feküdt; Guilhem kapcsolata a kolostorral ismert. Az első trubadúrok *vers*nek nevezik dalaikat; a *canso* elnevezés csak később lesz általános. Peire d'Alvernya késői biográfiájában olvashatjuk: „Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers; qu'en Guirautz de Borneilh fetz la premeira canson que anc fos feita.”⁹ Marcabru II. „vida”-jában is ezt olvashatjuk: „Et en aqel temps non appellava hom cansson, mas tot qant hom cantava eron vers.”¹⁰ Az elnevezés nyilvánvalóan rokon az akvitániai *versus*szal. Ugyanígy a trubadúr elnevezés legvalószínűbb etimológiája is a trópus műfajával függ össze. 'Trobar' egyszerre jelenti, hogy 'verset ír' és 'talál'. Valószínűleg egy középlelatin **tropare* 'trópust mond, csinál' igéből származik, a *trobador* pedig a **tropator* 'aki trópust mond, csinál' szóból ered. Ehhez még hozzátehetjük, hogy a *trobar* jelentése pontosan megfelel a latin *invenire* igének (mind 'kitalál, képzel', mind 'irodalmi alkotást létrehoz', mind 'talál' jelentéseiben). Az *invenire*, *inventio* a latin retorikai szókincs kulcskategóriája (Cicerótól és tovább).¹¹ Mint a késői trubadúr, Guiraut Riquier írja:

segon proprietat
de lati, qui l'enten . . .
son inventores
dig tug li trobador.¹²

⁶ THEODOR FRINGS: *Minnesinger und Troubadours*. Berlin, 1949. Ld. még THEODOR FRINGS: *Erforschung des Minnesangs*. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 87 (1965, Halle), 1–39. MANUEL RODRIGUES LAPA: *Das origins da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa, 1929, 255 ff.

⁷ LEO SPITZER: *The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories*. In: CL 4 (1952), 1–22.

⁸ MANUEL RODRIGUES LAPA: *i. m.* 111. HANS SPANKE: *Zur Formenkunst des ältesten Troubadours*. In: StM N.S. 7 (1934), 72–84. H. SPANKE: *St. Martialstudien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*. In: ZffSL 54 (1931), 282–317, 385–422; 55 (1932) 450–78. H. SPANKE: *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Göttingen, 1936. JACQUES CHAILLEY: *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu' à la fin du XI^e siècle*. Paris, 1960. J. CHAILLEY: *Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine*. In: R 86 (1955), 212–39. J. CHAILLEY: *Notes sur les Troubadours, les Versus et la question arabe*. In: *Mélanges István Frank*. Saarbrücken, 1957, 118–28.

⁹ J. BOUTIÈRE–A. H. SCHUTZ–I. M. CLUZEL: *Biographies des troubadours*. Paris, 1973, 263. ALBERTO DEL MONTE: *Peire d'Alvernya, Liriche*. Torino, 1955, 13. „Nem írt cansót, mert akkoriban még egy dalt sem hívtak cansónak, hanem versnek; mert Guirautz de Borneilh úr írta az első cansót, amelyet valaha is írtak.”

¹⁰ BOUTIÈRE–SCHUTZ–CLUZEL: *i. m.* 12. – J. M.-L.-DEJEANNE: *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse, 1909, 1. „És abban az időben nem cansont mondtak, minden, amit énekeltek, vers volt.”

¹¹ SPANKE: *Beziehungen*, 166. MARTIN DE RIQUER: *Los trovadores*. Barcelona, 1975, I, 20, 72. D. SCHELUDKO: *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*. In: AR 15 (1931), 139. Az etimológia ellen ld. HERBERT KOLB: *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*. Tübingen, 1958, 319–22.

¹² „A latin tulajdonságai szerint, azoknak, akik megértik . . . inventoresnak, találékony alkotóknak mondják mind a trubadúrokat.” GUIRAUT RIQUIER: *Declaratio, quel senher rei N'Anfos de*

A trubadúrok tehát széles körű hagyományok örökösei, és ebben a teljes klasszikus retorikai örökség is benne van.

Guilhem de Peitieu összes versformája – egy kivételével – kimutatható a Saint-Martial költészetében, melynek legrégebb anyaga kétségkívül fellépése előtt keletkezett.¹³ Megtalálható a Saint-Martial versformái között a zadzsál-strófára jellemző *volta* is.¹⁴ Guilhem három versében használja a 11–11–14 szótagú sorból álló monorimú strófát:

Companho, farai un vers [tot] covinen
Et aura i mais de foudatz no i a de sen
Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

Hasonlítsuk össze a Saint-Martial-kézirat következő versével:

Promat chorus hodie, *o contio*,
Canticum letitie, *o contio*,
Psallite, o contio, psallat cum tripudio!

Ugyanígy Guilhemnek azok a versei, melyek metrikai képlete a8a8a8b4a8b4:

Farai un vers de dreyt nien:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sobre cheveau.

Pontosan megfelel a következő limoges-i trópusnak:

In laudes Innocentium,
Qui passi sunt martyrium,
Psallat chorus infantium:
Alleluia,
Sit decus regi martyrurum
Et gloria!

Mindkét átvétel esetében érdekes jelenségnek lehetünk tanúi: a latin versek refrénjét – amely feltevésünk szerint népies regiszterre utal – Guilhem elhagyja, illetőleg végigkomponált szöveggé alakítja. Ennek a ténynek a következményeit a szakirodalom még nem vonta le. Guilhem egyetlen ránk maradt melódiája, illetőleg melódiatörredéke a limoges-i *Annus novus in gaudio* dallamával mutat rokonságot.¹⁵

Tartalmi szempontból is gyökeres megújulás a trubadúrok költészete – új megszólalási formát, új regisztert teremt. A regiszter szót Paul Zumthor így határozta meg: „Minden 'regiszter', melyet szókincsbeli és retorikai motivációk és eljárások együttese alkot, egy-egy sajátos kifejezőmóddal, sajátos hanggal rendelkezik. E regiszterek létezése általános strukturális tényt jelez: a román kor lírai

Castela fe per la suplicatio, que Gr. Riquer fe per lo nom de ioglar, lan MCCLXXXV. 128–9, 136–7. sor. Ld. SL. H. PFAFF: *Die Werke Guiraut Riquiers.* In: *Die Werke der Troubadours in provenzalischen Sprache.* Hrsg. von C. A. F. Mahn. IV, 185.

¹³ H. SPANKE: *Zur Formenkunst.* J. CHAILLEY: *Les premiers troubadours,* 229–32.

¹⁴ H. SPANKE: *Beziehungen,* passim.

¹⁵ ARMAND MACHABEY: *Introduction à la lyrique musicale romane.* In: CCM 2 (1959), 208.

költészete modálisnak nevezhető váltakozások rendszerén alapul.”¹⁶ P. Bec két regisztert különböztet meg:¹⁷ a popularizálót és az arisztokratikusát. Őt követjük mi is, azzal a fenntartással, hogy az udvari lírának nemcsak a popularizáló regiszterhez van köze – természetesen többé-kevésbé az udvarihoz idomított formában, de tovább élnek benne a „populáris” műfajok és formák, későbbi trubadúroknál pedig szaporodnak is –, kapcsolódik az arisztokratikus regiszter, tehát az udvari ének, a lovagi canso, a „grand chant courtois”¹⁸ regisztere a vágánsköltészet külön regiszteréhez is. Zumthor meghatározását ugyanis annyiban bővítenénk, hogy minden regiszter – ahogy mi értjük – poétikai és szociológiai tények együttesét jelenti. Hozzátehetnénk, hogy vannak jelek popularizáló és arisztokratikus regiszterek zenei elkülönítésére is¹⁹ – itt azonban természetesen számolnunk kell a kontrafaktumok²⁰ létezésével és gyakoriságával.

Az udvari költészet arisztokratikus regisztere tehát új kulturális ténynek felel meg: lírai kifejeződése a „második feudalizmus kora” új lovagi kultúrájának.²¹ Maga a *cortezia* fogalomköre a maga egészében természetesen nem ennek az időszaknak a szülötte, folyamatosan alakult ki, és számos kategóriája már a trubadúrok előtti irodalomban is megtalálható.²² Lényeges újítása az „udvari szerelem” döntő kategóriaként való megjelenése, mely minden értéket uralma alá von. Bár az „udvari szerelem” (*amour courtois*) fogalmát nem Gaston Paris találta ki, mint általában hiszik, hanem találkozunk vele eredeti trubadúrversben is,²³ maguk a trubadúrok azonban általában inkább a *fin'amors* (*verai'amors*, *bon'amors* stb.) kifejezést használták.

A forradalmian új a trubadúrok költészetében a *fin'amors* ideológiája.²⁴ Olyan kategória jelenik itt meg, amely képes magába integrálni a lovagi társadalom fokozatosan kialakuló értékrendjét és

¹⁶ PAUL ZUMTHOR: *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e – XIII^e siècles)*. Paris, 1963, 141. PAUL ZUMTHOR: *Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles*. In: CCM 2 (1959), 420.

¹⁷ PIERRE BEC: *Nouvelle anthologie*, 67–71. P. BEC: *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation*. In: *Mélanges... Rita Lejeune*. Gembloux, 1969, 1309–29. PIERRE BEC: *La Lyrique française au Moyen Age (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. Paris, 1977, passim.

¹⁸ P. ZUMTHOR: *i. m.* P. ZUMTHOR: *Essai de poétique médiévale*. Paris, 1972. ROGER DRAGONETTI: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Bruges, 1960.

¹⁹ Ld. J. SUITS VAN WAESBERGHE: *De melodien van Hendrik van Veldekes liederen*. Amsterdam, 1957, 12. Id. P. ZUMTHOR: *Langue* 141–2 és *Recherches* 420.

²⁰ FRIEDRICH GENNRICH: *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*. Halle, 1932. FR. GENNRICH: *Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst*. In: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 2 (1926), 536–66. 622–32. FR. GENNRICH: *Lateinische Liedkontrafaktur*. Darmstadt, 1956. ISTVÁN FRANK: *Trouvères et Minnesänger*. Saarbrücken, 1952. WENDELIN MÜLLER-BLATTAU: *Trouvères und Minnesänger*. Saarbrücken, 1955.

²¹ GLYN SHERIDAN BURGESS: *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*. Genève, 1970.

²² MARC BLOCH: *La société féodale: la formation des liens de dépendance*. Paris, 1949.

²³ Megtalálható Peire d'Alvernha egy versében: „Cortez'amor de bon aire” (*Gent m'es, mentr'om n'a lezer*, Del Monte: *Peire d'Alvernha*, 103.). Ld. MARTIN DE RIQUER: *Los trovadores I*, 78–9.

²⁴ A *fin'amors* óriási szakirodalmából: MYRRHA LOT-BORODINE: *De l'amour profane à l'amour sacré*. Paris, 1961. EDUARD WECHSSLER: *Das Kulturproblem des Minnesangs*. Osnabrück, 1966 (1909). HERBERT KOLB: *Der Begriff der Minne*. RENÉ NELLI: *L'érotique des troubadours*. Toulouse, 1963. C. S. LEWIS: *L'allegoria dell'amore*. Torino, 1969. PIERRE BELPERRON: *La joie d'amour: contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*. Paris, 1948. CHARLES CAMPROUX: *Le joy d'amor des troubadours*. Montpellier, 1965. JEAN FRAPPIER: *Amour courtois et Table ronde*. Genève, 1973. LEO POLLMANN: *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs*. Frankfurt, 1966. IVOS MARGONI: *Fin'amors, mezzura e cortezia. Saggio sulla lirica provenzale del XII secolo*. Varese–Milano, 1965. ERICH KÖHLER: *Trobadorlyrik und höfischer Roman*. Berlin, 1962. E. KÖHLER: *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des*

annak legfőbb, minden más értéknek értelmet adó, sőt ezeknek az értékeknek létezését egyedül lehetővé tevő erőként lépni fel. Forradalmian új, amennyiben férfi és nő viszonyának az addigiaktól gyökeresen elütő formáját jelenti: a férfi teljes alávetettségét a szeretett nővel szemben, ami mind a chanson de geste-ek férfias világától – gondoljunk a szép Aude halálára a *Chanson de Roland*-ban –, mind a női dalok epekedő hősnőinek (Bele Yolanz, Bele Aélis stb.) érzelmi beállítottságától teljesen idegen.²⁵ Hangsúlyozni kell, hogy az „udvari szerelem” „egyszerre szociális és irodalmi tény, melyek kölcsönösen hatottak egymásra: egyrészt a történelmi valóság kiváltotta az igényt a kifejezésre, egy tükörré, melyben szemlélje magát; másrészt a költői kép felvette a modell szerepét és értékét, viselkedési szabályokat diktált, latens és időnként tisztázatlan törekvéseket emelt fel egy mindig tisztábbá váló tudatosság szintjére.” (J. Frappier).²⁶ A *fin'amors* jellemzője az a gyökerében neoplatonikus eszmékre visszavezethető képzet, hogy a szerelem minden jónak a forrása, mely meg-nemesíti a lelket, a férfi feltétlen alávetettsége szerelme tárgyával szemben, a vágnak mint örökké megújuló serkentő erőnek erkölcsi értéként való kezelése és ezekhez képest másodlagosan e szerelem házasságtörő jellege, házasság (mely politikai érdeken és nem érzelmeken alapult) és a szabad választáson, szabad akaraton alapuló *fin'amors* összeegyeztethetlensége.²⁷ Mindez a trubadúrok költészetében kezdettől fogva egy dialektusok felett álló irodalmi nyelven, a híres provanszál vagy okszitán *koinén* szólal meg, amellyel már a legkorábbi, még nem lírai jellegű szövegekben is szinte kész formában találkozunk; ez a tény bizonyos kulturális öntudatot, egyben kulturális és politikai szándékot is jelent; költőileg mindenesetre a latin, a „grammatica” magas értékével kel versenyre.²⁸

Kezdetől fogva megmutatkozik a *fin'amors* ideológiájának mély kötődése a kereszténység eszmerendszeréhez.²⁹ Egyrészt a *cortezia* erénykódexének számos eleme megjelenik – vallásos köntösben – a XI. század közepén keletkezett *Sancta Fides*ben³⁰ (amely a későbbi trubadúrlíra számos nyelvi elemét, jellemző szókapcsolatát, rímelési módját is mutatja már). Másrészt a trubadúrok nyelve tele van bibliai és patrisztikai utalásokkal. Már Guilhem de Peitieu költészete is tele van velük – gondoljunk az *obediensa* (engedelmesség)³⁰ és a *patientia* (tűrés) fogalmaira:

troubadours. In: CCM 7 (1964), 27–51. MOSHÉ LAZAR: *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*. Paris, 1964. A. J. DENOMY: *An Inquiry into the Origins of Courtly Love*. In: MedSt 6 (1944), 175–260. A. J. DENOMY: *Fin'Amors: The Pure Love of the Troubadours, its Amortality, and Possible Source*. In: MedSt 7 (1945), 139–207. A. J. DENOMY: *Courtly Love and Courtliness*. In: Speculum 28 (1953), 44–63. A. J. DENOMY: *The Heresy of Courtly Love*. New York, 1947. *The Meaning of Courtly Love*. Ed. by F. X. Newman. Albany, N.Y., 1972. P. BEC: *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour*. In: CCM 12 (1969), 25–33; 545–71. P. BEC: *L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour. Mélanges... Jean Boutière*. Liège, 1971, I, 107–37.

²⁵ HENRI-IRÉNÉE MARROU: *Les troubadours*. Paris, 1971², 99–101. (első kiadása HENRI DAVENSON néven)

²⁶ J. FRAPPIER, *i. m.* 1.

²⁷ Ld. A. J. DENOMY: *An Inquiry* . .

²⁸ P. ZUMTHOR: *Langue et techniques poétiques* 28 ff.

²⁹ E. WECHSSLER: *i. m.* DIMITRI SCHELUDKO: *Über die Theorien der Liebe bei den Troubadours*. In: ZfrPh 60 (1940), 191–234. EUGEN LERCH: *Troubadorsprache und religiöse Sprache*. In: CN 3 (1943), 214–30. D. SCHELUDKO: *Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Troubadours. Zu Form und Inhalt der Kanzone*. In: ZfSL 59 (1935), 402–21, 60 (1935–37), 18–35. D. SCHELUDKO: *Über die religiöse Lyrik der Troubadours*. In: NM 38 (1937), 224–50. DIEGO ZORZI: *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*. Milano, 1954. RAYMOND GRAY-CROSIER: *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*. Chapel Hill, 1971. ROBERT JAVELET: *L'amour spirituel face à l'amour courtois*. In: *Entretiens sur la renaissance du 12^e siècle*. Ed. Maurice Gandillac et Edouard Jeuneau. Paris – La Haye, 1968, 309–46. F. R. P. AKEHURST: *Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour*. In: CCM 16 (1973), 133–47.

³⁰ RUPPRECHT ROHR: *Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen und altfranzösischen höfischen Dichtung*. In: ZfrPh 78 (1962), 292–3.

^{30a} Az *obediensa* fogalma nyilvánvalóan kettős meghatározottságú. Egyszerre feudális és keresztény.

a bon coratge, bon poder
qui s ben sufrens.^{3 1}

Marcabru egész költészete érthetetlen a patrisztikai és bibliai vonatkozások nélkül – szerelemfelfogásának dualizmusa jó és rossz szerelem, *amors* és *amars* között világosan *amor spiritualis* és *amor carnalis* szembeállításán alapul.^{3 2} Hogy milyen könnyű összetéveszteni udvari éneket és vallásos dalt, két példa mutatja: Jeanroy Cercamon-kiadásában az *Assatz er or' oimai qu'eu chan* „chanson pieuse(?)” minősítéssel szerepel,^{3 3} és a nagy tudós bizonytalansága teljesen érthető, még ha a magam részéről nem is hiszem, hogy ez a vers vallásos lenne. A másik, jóval közismertebb példa Jaufre Rudel esete. Appel nyomán egész szakirodalom tekinti Jaufre Rudel verseit a „távoli szerelem”-ről allegorikusan vallásos tartalmúaknak. Az e felfogással való vita is szinte könyvtárat tesz ki.^{3 4} Még Herbert Kolb kitűnő könyvében is azt írja: „mindenesetre el kell ismerni: még a szavak kettős jelentésére gondosan figyelve is alig találunk olyat, amely erre a túlvilági szerelemre méltatlan lenne.”^{3 5} Pedig nemigen vonatkozhat még allegorikusan sem az isteni szeretetre ez a strófa:

E no·n puosc trobar meizina
Si non vau al sieu reclam
Ab atraich d'amor doussana,
Dinz vergier o sotz cortina,
Ab dezirada companha.^{3 6}

A *fin'amors* magas morális méltósága természetesen találja meg kifejezési formájaként a vallásos hódolat, önátadás, kegyelemre várás (*merce* a trubadúrok egyik terminus technicus) attitűdjét. Még ha könnyen bizonyítható is, hogy végső lényegében a kettő gyökeresen ellenkezik és nem találkozhat soha – a *fin'amors* „eretnksége”, profán misztikája végül is csak a keresztény világnézet talaján jöhetett létre.^{3 7} Valószínű persze, hogy a trubadúrok nagy része nem is volt tudatában a kettő összebékíthetetlen voltának – a hétköznapi tudatban nagyon sok, egymással ellentétes ideológiai tartalom is megfér –, mégis, talán nem véletlen, hogy milyen sok trubadúr „tért meg”, mikor az ellentmondás tudatosodott bennük, és fejezte be életét papként vagy szerzetesként (Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Folquet de Marseilha és sokan mások).^{3 8}

Másrészt nyilvánvaló a szerelmi szolgálat analógiája a feudális szolgálattal – Guilhem de Peitietuól kezdve a trubadúrok gyakran élnek a hűbéri kapcsolat szó- és gondolatkinccsével a szerelmi viszony, szerelmi hódolat jellemzésére. Erre még visszatérünk.

Mikor alakult ki ez a költészet és ideológia? Az első trubadúr, akit ismerünk Guilhem de Peitieu (IX. Vilmos, Akvitánia hercege, Poitiers e néven hetedik grófja, 1071–1126). Az ő fellépése

^{3 1} D. SCHELUDKO: *Über die Theorien* 192–7.

^{3 2} Uo. 205–6.

^{3 3} ALFRED JEANROY: *Les poésies de Cercamon*. Paris, 1966, 8–10.

^{3 4} CARL APPEL: *Wiederum zu Jaufre Rudel*. In: ASdnS 107 (1870), 337–38. GRACE FRANK: *The Distant Love of Jaufre Rudel*. In: MLN 57 (1942), 528–34. D. W. ROBERTSON JR.: *Amors de terra lonhdana*. In: StPhil 49 (1952), 566–82. Ezzel szemben MARIO CASELLA: *Poesia e storia*. In: Uő: *Saggi di letteratura provenzale e catalana*. Bari, 1966 és főleg LEO SPITZER: *L'amour lointain de Jaufre Rudel*. In: Uő: *Romanische Literaturstudien 1936–56*. Tübingen, 1959, 363–417.

^{3 5} H. KOLB, *i. m.* 79.

^{3 6} „És nem találhatok orvosságot, ha nem hallom hívásodat az édes szerelem vonzásával tisztáson vagy függönyök alatt a vágyott társsal.” (JAUFRE RUDEL: *Quan lo ritus de la fontana* 10–14. sor, kiad. A. JEANROY: *Les chansons de Jaufre Rudel*. Paris, 1924, 4.)

^{3 7} ÉTIENNE GILSON: *La théologie mystique de Saint Bernard* (Paris, 1934) utolsó fejezetében is meggyőzően állapítja meg ezt, bár síkraszáll *fin'amors* és keresztény világnézet egy nevezőre hozása ellen (*Saint-Bernard et l'amour courtois*; *i. m.* 193–215). Vö. A. J. DENOMY: *The Pure Love* és *The Heresy*.

^{3 8} H.-I. MARROU, *i. m.* 173–76.

minden bizonnyal a XI. század utolsó évtizedére esik. A kutatók nagy része úgy gondolja, hogy Guilhem nem lehetett valóban az első trubadúr, mert költészetében készen találjuk a *fin'amors* ideológiai elemeit, sőt mi több, azokat gyakran parodisztikus torzítással használja.³⁹ Ugyanakkor a legtöbb kutató szerint nem tekinthetett vissza ez a költészet nagyon nagy múltra fellépésekor, legfeljebb egy nemzedéknyire.⁴⁰ Többen „kétarcú” költőnek látják Guilhemet,⁴¹ akinek költészetében egy régebbi, joglar-líra betetőzőjét és a *fin'amors* korai képviselőjét láthatjuk.

A kérdés megválaszolásakor rövid pillantást kell vetnünk a korai trubadúrköltészet ideológiai tulajdonságaira és költői vitáira.

Régi közhelye volt a provanszál filológiának, hogy Appel és Jeanroy nyomán két iskolát tételezzenek fel a korai trubadúrköltészetben, egy „école idéaliste”-ot, melynek megalapítója valószínűleg Eble de Ventadorn, fő képviselői Jaufre Rudel és Bernart de Ventadorn, és egy „école réaliste”-ot – Marcabru és követői, Bernart Marti stb. –, míg Guilhem de Peitieu és Cercamon bizonyos mértékig a kettő között áll. Az idealista iskola fő témája a *fin'amors*, míg a realisták bírálják – régi erkölcsök nevében – az új szerelmi ideológiát.⁴²

Bizonyos, hogy a két iskola felosztása nem felel meg a történeti tényeknek. René Nelli és nyomában – bár említése nélkül – Ulrich Mölk odáig megy, hogy tagadja a két iskola létét, és más módon tételezi újra: Guilhem de Peitieu és feltehetőleg Eble de Ventadorn is egy lovagi-nagyúri szerelemfelfogást énekelnek, melyből hiányzik a szeretett hölgynek való alávettség érzése, nagy hangsúlyt kap viszont a vágyteljesítés – ez a lovagi-főúri elképzelés tehát nem önmagáért való jónak tekinti a szerelmet és nem feltétlenül a morális tökéletesedés eszközének. Ezt a felfogást, melyet számunkra legtökéletesebben Guilhem de Peitieu dalai jelenítenek meg, támadja Marcabru, és később is ez a polémia húzódik meg azok mögött a támadások mögött, melyeket későbbi trubadúrok a gazdagok és nagyurak ellen intéznek, méltatlannak és képtelennek tartva őket a *fin'amors* követelne önfeláldozásra.⁴³

Senher, molt pren gran mal domneis,
Can pert la cud' e'l bon esper;
Que trop van enan del jazer
L'afars del fin entendedor.
Mas vos, ric, car etz plus maior,
Demandatz lo jazer primer,
E domn'a'l cor sobreleuger
C'ama celui que no'i enten.

(Giraut de Bornelh)⁴⁴

³⁹PETER DRONKE: *Guillaume IX and Courtoisie*. In: *Romanische Forschungen* 73 (1961), 327–38.

⁴⁰H. SPANKE: *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs. II. Marcabrustudien*. Göttingen, 1940. H. KOLB, i. m. P. DRONKE: *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*. Oxford, 1968. E. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*. ALFRED JEANROY: *La poésie lyrique des troubadours*. Toulouse, 1934. M. RODRIGUES LAPA: i. m.

⁴¹PIO RAJNA: *Guglielmo, conte di Poitiers, trovatore bifronte*. In: *Mélanges... Alfred Jeanroy*, Paris, 1928 (repr. Genève, 1972), 349–60.

⁴²C. APPEL: *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*. Halle, 1915, Einleitung. A. JEANROY: i. m.

⁴³RENÉ NELLI: *L'érotique*. ULRICH MÖLK: *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. München, 1968, 15–54.

⁴⁴„Uram, nagyon nagy kárt szenved az udvarlás, ha elveszítjük a várakozást és a jó reményt; mert az igazán nemes értőnek a gyönyörnél sokkal előbbre mennek szándékai. De ti, gazdagok, mert nagyobbak vagytok, a gyönyört követelitek előbb, és a hölgynek nagyon is könnyű a szíve, ha olyat szeret, aki nem szerelmes belé.” (Tenso Amfos d'Arago királlyal. *Be m'en plairia, senh'en reis*. 33–40. sor. ADOLF KOLSEN: *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*. I, 380)

Nelli és Mölk elképzelése valóban koherens érvelésen alapszik, melynek lényeges pontja, hogy Marcabru nem – mint ahogy nagyon sok értelmezője hitte – a keresztény *caritas* nevében támadja az „udvari szerelem” ideológiáját, hanem ellenkezőleg, mint közember, *soudadier*, tehát vándor, fizetett énekes, annak tisztaságát védelmezi a főnemesi költőkkel szemben. Jaufre Rudel, főnemesi helyzete ellenére, ugyanebbe a táborba tartozik: ez magyarázza, hogy Marcabru egyik legszebb versét neki ajánlja, a *Cortesamen vuoill comenssar* kezdetűt:^{4 5}

Lo vers e-l son vuoill enviar
A·n Jaufre Rudel outra mar,
E vuoill que l'aujon li Frances
Per lor coratges alegrar;
Que Dieus lor o pot perdonar,
O sia pechatz o merces.^{4 6}

Kérdés azonban, hogy ez az elmélet meg tudja-e magyarázni a helyzetet a maga komplexitásában. A gazdagok morális elítélése ismét keresztény eredetű is lehet: gondoljunk az evangéliumokra.

Eble de Ventadorn a trubadúrköltészet nagy ismeretlene (1096 e. – 1147 körül vagy után). Tudjuk, hogy korának elismert költője volt. Geoffroy de Vigeois krónikájában mint *Ebolus Cantator*ról beszél róla: „erat valde graciosus in cantilenis”, és „usque ad senectam alacritatis carmina dilexit”. Azt is megtudjuk, hogy Guilhem de Peitieuval, akinek vazallusa volt, barátságosan rivalizáló viszonyban állt.^{4 7} Meglepő, hogy egyetlen versét sem ismerjük; legújabbban Jean Mouzat, majd Ulrich Mölk néhány verset neki tulajdonít, ez azonban, ha időnként lehetségesnek, sőt valószínűnek látszik is (pl. a *Per fin'Amor m'esjauzira* c. vers esetében, mely Jeanroy Cercamon-kiadásának függelékeként jelent meg, de tartalmi okokból nagyon valószínű, hogy nem a szegény klerikus-joglar Cercamon, hanem egy feudális nagyúr írta) – mégis, szükségszerűen csak hipotézis marad.^{4 8} Annál meglepőbb ez, hiszen a kortársak ismételtelen mint egy iskola vezetőjéről beszélnek róla. Ilyen minőségben támadja Marcabru:

Ja non farai mai plevina
ieu per la troba N'Eblo,
que sentensa follatina
manten encontra razo;
ai!
qu'ieu dis e dic e dirai
qu'ez amors et amars brai,
hoc!
e qui blasm'amor buzina.^{4 9}

^{4 5}U. MÖLK, 35.

^{4 6}„A verset és a dallamot akarom küldeni Jaufre Rudel úrnak a tengeren túlra, és akarom, hogy hallják a franciák, hogy megvidámodjon szívük; hogy bocsássa meg nekik az Isten, akár bűn legyen, akár kegyelem.” (*Cortesamen vuoill comenssar* 37–42. sor. DEJEANNE: *Marcabru* 63.)

^{4 7}M. de RIQUER: *i. m.* 142–3.

^{4 8}JEAN MOUZAT: *Quelques hypothèses sur les poèmes perdus d'Eble II, Vicomte de Ventadorn*. In: CN 18 (1958), 111–20. – U. MÖLK, 31–33. Természetesen el kell utasítanunk Maria Dumitrescu abszurd hipotézisét, aki úgy akarja feloldani Guilhem „kétarcúságát”, hogy az ő „udvari” dalait tulajdonította Eble szerzeményeinek, részletesen próbálva bizonyítani, hogy vitatkozik egymással az életmű két fele. (*Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine*. In: CCM 11 (1968), 379–411.)

^{4 9}„Sohasem kötök többé békét Eble úr iskolájával [költésmódjával], aki bolondságokat hirdet a józan ész ellenére; aj! mert mondtam, mondom és mondani fogom, hogy a jó és alantas szerelem vívnak – igen – és aki az igazi szerelmet káromolja, elrontja a dolgát.” (*L'iverns vai e'l temps s'aizina* 73–81. sor. DEJEANNE, 149.)

Valószínű tehát, hogy Marcabru támadása a trubadúrok ellen is Eble iskolájára vonatkozik:

Trobador, ab sen d'enfansa,
Movon als pros atahina,
E tornon en disciplina
So que veritatz autreia,
E fant los motz, per esmanssa,
Entrebeschatz de fraichura.

E meton en un'enganssa
Falss' Amor encontra fina,
Qu'ieu dic, que d'Amar s'aizina,
Ab si mezesme guerreia;^{5 0}

Ugyanakkor Marcabru is írt néhány szerelmi énekét morális sirventesei mellett (talán erre vonatkozik a *többször* szó: ja non farai *mai* plevina).

Viszont Cercamon (1137–50 körül), akiről még mindig nem tudjuk, hogy Marcabru tanítványa vagy mestere volt-e,^{5 1} de mindenesetre szoros kapcsolatban volt vele, Eble-nek ajánlja egyik versét, a X. Vilmos akvitániai herceg, az első trubadúr fiának halálára írt planctusát (1139).^{5 2} Ugyanakkor Cercamon is írt egy nagy trubadúrellenes invektívát egy, Marcabru hatását tükröző sirventesben:

Ist trobador, entre ver e mentir,
afollon drutz e molhers et espos,
e van dizen qu'amors vay en biays,
per que-l marit endevenon gilos,
e dompnas son intradas en pantays,
car mout vol hom escoutar et auzir.

Cist sirven fals fan a plusors gequir
Pretz e Joven elonhar ad estros,
don Proeza no-n cug que sia mais,
qu'Escarsetatz ten las claus del baros;
manhs n'a serratz dins la ciutat d'Abais,
don Malvestatz no-n laissa un issir.^{5 3}

^{5 0} „A trubadúrok, gyermeki agyukkal, kárt okoznak az értékes embereknek, és visszájára fordítják azt, amit az igazság diktál [követel] és általában törve keverik szavaikat. És egyenlőnek teszik a hamis Szerelmet a nemessel szemben, úgy hogy azt mondom, hogy aki a hamis Szerelemben leli kedvét, saját magával háborúzik;” (*Per savi l tenc ses doptanssa*, DEJEANNE, 178–9.) – Itt találkozunk először a trubadúrok poétikájában oly fontos kifejezéssel *entrebeschatz los motz*, ami a szavak művészi összefűzésére, bonyolult költői struktúra kialakítására vonatkozik. Ld. U. MÖLK, *i. m.* M. B. MEJLAH: *Jazik trubadurov*. Moszkva, 1975, 63–68, 149–52. ALBERTO DEL MONTE: *Studi sulla poesia ermetica medievale*. Napoli, 1953, 49 stb.

^{5 1} Ld. Marcabru *vidája*: „Après estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon, qu el comensset a trobar.” (BOUTIÈRE–SCHUTZ–CLUZEL, *i. m.* 12.) Vö. C. APPEL: *Bernart von Ventadorn*, LVI–VII., D. SCHELUKHO: *Über die Theorien*, 213. L. B. KASTNER: *Marcabrun and Cercamon*. In: MLR 26 (1931), 91–96. AURELIO RONCAGLIA: *Marcabruno e Cercamondo*. In: CN 11 (1951), 25–27. M. RIQUER, *i. m.* 220–22.

^{5 2} „Lo plainz es de bona razo / que Cercamonz tramet N'Eblo” (*Lo plainz comenz iradamen*, A. JEANROY: *Les poésies de Cercamon*, 22.)

^{5 3} „Ezek a trubadúrok, igazság és hazugság között, megbolondítják a barátokat [szeretőket] és a nőket és a férjeket, és egyre mondják, hogy a szerelem fordított úton jár, amiért is a férjek féltékennyé válnak, és a hölgyek gondok közé kerülnek, mert [e trubadúrokat] túlságosan is akarják hallgatni és figyelni. / Ezen hamis szolgák [miatt] sokan elvetik az Érdemet és az Ifjúságot, és eltávolodnak tőlük,

Az, hogy itt nem a köznemesi szerelmi ideológiát képviselő költő beszél a főúri trubadúr ellen, nyilvánvaló a *cist sirven fals* formulából, amit Mölknek nem sikerül meggyőzően értelmezni.⁵⁴ A versben magában is van egy nagyon nem marcabruni szakasz, ami – értelmezésem szerint – egyáltalán nem zárja ki az érzéki beteljesülés óhaját:

petit la vey, mas per ella suy gays
et jauzions, e Dieu m'en do jauzir.⁵⁵

Cercamon cansói végül is nincsenek ellentétben azzal, amit Eble iskolájának foghatunk fel, az időnként marcabruni nyelv ellenére sem. Hogy milyen is Eble költészete, azt ugyanis leginkább Bernart de Ventadorn (1140–70 k.) egy szakaszából lehet kikövetkeztetni, mikor egy kétségbeesett pillanatában így kiált fel:

Ja mais no serai chantaire
ni de l'escola N'Eblo,
que mos chantars no-m val gaire
ni mes voutas ni mei so . . .⁵⁶

– és ezzel nyilvánvalóan tanítványának vallja magát, amit egyébként megerősít mindaz, amit életéről sejtteni lehet. Egy másik versében is így siratja el mesterét:

Ventadorn er greu mais ses chantador,
que-l plus cortes e que mais sap d'amor
m'en essenhet aitan com eu n'apren.⁵⁷

És miután Bernart de Ventadorn-t nem ok nélkül tartjuk a *fin'amors* talán legnagyobb költőjének, az idézett részlet végképp lehetetlenné teszi, hogy az Eble-Marcabru-vitát Nelli és Mölk szellemében döntsük el. Mindenesetre minden jel arra mutat, hogy Eble de Ventadornnak valóban döntő szerepe volt a *fin'amors* ideológiájának és költői frazeológiájának kidolgozásában, bár nyilván nem egyedüli megteremtője annak. Nagyon valószínű az is, hogy Marcabru, bár a *fin'amors* terminológiáját használja, valójában mégis a keresztény világnézet talaján áll. Viszont valószínűleg nála jelenik meg először a szerelem mint minden jó forrása.⁵⁸ Rupprecht Rohr, szándékoltan neoplatonikus terminusokban, így

ami miatt nem hiszem, hogy Bátorság tovább is létezhessen, mert Fösvénység tartja a bárók kulcsait, sokakat bezárt a Romlás városába, ahonnan a Gonoszság egyet sem enged ki.” (*Puois nostre temps comens' a brunezir*, 19–30. sor, A. JEANROY: *Cercamon*, 15–16.)

⁵⁴ U. MÖLK, *i. m.* 28–9.

⁵⁵ „Keveset látom, de miatta vagyok boldog (vidám), és élvezünk (örülünk) és Isten engedje, hogy élvezhessem őt (örülhessek neki)” (uaz a vers, 41–42. sor, id. h. 17.)

⁵⁶ „Soha nem leszek többé énekes Eblo úr iskolájának (esetleg: soha sem leszek többé énekes, sem Eblo úr iskolájából való), mert énekelem nem ér semmit nekem (nem használ semmit nekem), sem strófáim (szó szerint: voltáim), sem dallamaim . . .” (*Lo temps vai e van e vire*, 22–25. sor, C. APPEL: *Bernart von Ventadorn*, 181.)

⁵⁷ „Ventadorn most már sose lesz énekes nélkül, mert a legnemesebb (legudvaribb) és aki legtöbbet tud szerelemről, tanított mindarra, amit megtanultam erről.” (*Be m cuidei de chantar sofrir*, C. APPEL: *Bernart von Ventadorn*, 78.) Nyilvánvalóan látszik, hogy Appel állítása, aki ezekben a sorokban nem Eblére, hanem a költő szeretett hölgyére való utalást lát, az előbbiek fényében nem fogadható el. (C. APPEL, *i. m.* 80.) Vö. M. RIQUER, *i. m.* 144, 344. Riquer az első strófában is Eblére való utalást lát. Érdemes megemlíteni, hogy Appel szerint a versben a szerelem ellenfeleivel való polémia is található (Appel a célzást Marcabrunra érti, *i. h.*)

⁵⁸ Ld. „C'Amors a signifiansa / De marac'd o de sardina, / Es de Joi cim'e racina . . .” (*Per savi'l tenc ses doptansa* 31–32. sor, DEJEANNE, 180.) és főleg „Ai! fin'Amors fons de bontat, C'as tot lo mon illuminat” (*Pus mos coratges s'es claritz* 36–7. sor, DEJEANNE, 198.)

összegzi vizsgálatait Marcabru erényskálájáról: „a szerelem minden jó forrása és megvilágító napja, amely minden csúcst és gyökerét is jelenti, és bizonyosan állíthatjuk, hogy ő az erények rendszerét az emanáció princípiuma szerint – azaz minden erénynek egyetlenben, a szerelemben immanensen való megléte szerint – mint leszállóan teremtőt és felszállóan magához vonzót képzeli el, a szerelemből kiindulva és a szerelem felé haladva annak erői, öröme, reménye, kegyelme és adományai által . . . A Szerelem annak a létrának utolsó foka, mely közvetlenül Istenhez vezet. Így Marcabrunál és követőinél közvetlenül egy mennyei létrát találunk.”⁵⁹

Nagyon figyelemre méltó, hogy a szerelemnek ez a pozitív morális értéke még nincs meg Guilhem de Peitieu-nál és Cercamon-nál sem:

Per son joy pot malautz sanar,
E per sa ira sas morir
E savis hom enfolezir
E belhs hom sa beutat mudar
E'l plus cortes vilanejar
E totz vilas encortezir.⁶⁰

– írja Guilhem.

Őt visszhangozza első személyben Cercamon:

Per lieys serai o fals o fis,
O drechuriers o ples d'enjan,
O totz vilas o totz cortes,
O trebalhos o de lezer.⁶¹

Nagyon lényeges, hogy itt még szó sincs a szerelem megnevesítő hatásáról, mint a későbbi trubadúroknál,⁶² Guilhem és Cercamon antitéziseiből csak az derül ki, hogy a szerelem mindenható, jóvá is, de rosszá is tehet.

⁵⁹R. ROHR, *i. m.* 302–03. A lovagi erények rendszerére ld. még MEJLAH, *i. m.* 87–109, szkeptikus az erények rendszerével szemben: ERNST ROBERT CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948, 506–21.

⁶⁰„A [hölgy] által okozott örömtől meggyógyulhat a beteg és haragjától meghalhat az egészséges és megbolondulhat a bölcs ember és szép ember megváltoztathatja szépségét és a legnemesebb elaljasodhat és a legaljasabb – legnemtelenebb – nemessé válhat.” (*Mout jauzens me prenc en amar*, 31–36. sor, A. JEANROY: *Guillaume IX*, 23.)

⁶¹„Miatta (érte) leszek vagy hamis, vagy hű, vagy egyenes, vagy csellel tele, vagy egész aljas (nemtelen), vagy egész nemes, vagy fájdalmas, vagy örömteli.” (*Quant l'aura doussa s'amarzis*, 51–54. sor, A. JEANROY: *Cercamon*, 4.)

⁶²Egy jellemző példa egy késői trubadúrtól, Guilhem de Montanhagoltól (1233–68 k.):

Ben devon li amador
De bon cor servir Amor,
Quar amors non e peccatz
Anz es vertutz quels malvatz
Fai bos, elh bo'n son melhor,
E met om en via
De bon far tota dia;
E d'amor mou castitatz
Quar qui'n amor ben s'enten
No pot far que puois mal renh.

(*Ar ab lo coinde pascor*, 11–20. sor. PETER T. RICKETTS: *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*. Toronto, 1964, 122.) Itt már egészen a *dolce stil novo* közelében vagyunk: Montanhagol kortársa, Guido Guinizelli (1240? –1276) írja:

Elképzeltető azonban, hogy Marcabru – bár dalainak tartalma nem arra vonatkozik, amit a többi trubadúr énekel – egyszerűen terminológiája révén, amely a *fin'amors* terminológiája, mégis döntő befolyást gyakorolt annak fejlődésére. Jól látható Marcabru terminológiájának és nyelvének egy erősen érzéki, nagyon is evilági szerelemkoncepcióval való összefonódása Bernart Marti költészetében.⁶³ Azt pedig régóta tudjuk, hogy a formuláknak, melyek kulcsszavakban realizálódnak, milyen nagy fontosságuk, formateremtő és versstrukturáló jelentőségük van az egész trubadúrlírára.⁶⁴ Konkrét jelentésüket azonban minden költőnél külön kell vizsgálni. A magam részéről mindenesetre nem tudom egészen hinni, hogy „a költészet, az udvari cansóban, teljes egészében a formában van, a létrehozott tárgyban, . . . A stílus minden, és az ideológiai érvelés nem más, mint »nyersanyag«”.⁶⁵ Guiette elmélete megtermékenyítően hatott az egész medievisztikára, és bizonyos vonatkozásban korlátozottan igaz is – mégis, meggyőződéseim szerint, a trubadúrok költészete ideologikus költészet,^{65a} ahol igen lényeges különbségek vannak az egyes költők között mind érzelemviláguk, mind gondolkodásuk szempontjából. (Ugyanígy nagy különbségek vannak a különböző népek lovagi költészete között is, minden hasonlóságon túl.)⁶⁶ Úgy tetszik azonban, hogy először Bernart de Ventadornál alakul ki a *fin'amors* mint megszilárdult rendszer.

*

Mi a szerepe Guilhem de Peitieuának ebben a fejlődésben? Hogy viszonya a *fin'amor*shoz sajátos, arra már régen felfigyelt a kutatás. Mindenesetre sok ponton, úgy tetszik, módosítani kell az eddig kialakult képet. Rupprecht Rohr analízise szerint Guilhem költészetében ugyanúgy megvannak az udvari érények, mint akár Marcabrunál, csak *kegyelem* és *adás* helyett a *vágy* és *akarát* kap különös hangsúlyt. Főleg az *akarát* kiemelt szerepe különíti el későbbi trubadúroktól.⁶⁷ Szereti a meglepőt, az ambivalenciát, nem véletlenül látjuk benne a *trobar clus*, a zárt, hermetikus költészet első mesterét.⁶⁸ Ebben költészete rendkívül modern. Már említettük Pio Rajna szerencsés, szállóigévé lett megfogalmazását: kétarcú költő, „trovatore bifronte”.

Költészetének megítélésében döntő fontosságú a Jeanroy kiadásában VIII. vers, a *Farai chanso-neta nueva*. Itt jut legközelebb a *fin'amors* kifejtett formájához. E vers problémájánál el kell kissé

Al cor gentil ripara sempre Amore
com'a la selva augello in la verdura;
nè fe Amore anti che gentil core,
nè gentil core anti ch'Amor natura . . .

(*I rimatori del dolce stil novo*. A cura di Gustavo Rodolfo Ceriello. Milano, 1950, 20–21.)

⁶³D. SCHELUDKO: *Die Theorien*, 218–20. L. POLLMANN: *Die Liebe*, 178–87.

⁶⁴P. ZUMTHOR: *Langue et techniques poétiques*. P. ZUMTHOR: *Essai de poétique médiévale*. Paris, 1972. M. B. MEJLAH: *i. m.* DRAGONETTI: *La technique poétique*. – SZABICS IMRE: *Reflexions à propos d'un ouvrage récent sur la langue des troubadours*. In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio philologica moderna VII* (1976), 92.

⁶⁵ROBERT GUIETTE: *Questions de littérature*. (Romanica Gandensia VIII.) Gand, 1960, 16. Az ő elméletére „d'une poésie formelle en France au Moyen Age” támaszkodnak a fentebb idézett szerzők.

^{65a}NYDIA G. B. DE FERNÁNDEZ PEREIRA: *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*. La Plata, 1968.

⁶⁶Erről jó szemlélt ad WILHELM KELLERMANN: *L'éclosion du lyrisme occidental: l'amour-vénération*. In: *Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, 373–405.

⁶⁷R. ROHR, *i. m.* 311–12.

⁶⁸L. POLLMANN: *Die Liebe*, 77ff. L. POLLMANN: *Trobar clus*. L. POLLMANN: *Dichtung und Liebe bei Wilhelm von Aquitanien*. In: *ZfrPh* 78 (1962), 326–57. Mindenesetre megengedhetetlen azonban, hogy Pollmann struktúraprincípiumnak játssza ki Willelmus de Malmesbury szavait, mikor Guilhem költészetének „falsa venustas”-áról beszél –, nem a versek modern ambivalenciájára gondol itt a krónikás, hanem morálisan ítéli el őket.

időznünk, mert attribúciója körül kétségek merültek fel. E kétségeket először a múlt század végének kutatói fogalmazták meg.⁶⁹ Érveiket 1955-ben Angelo Monteverdi nagyhatású tanulmányban ismételte meg.⁷⁰ A kérdés megvitatásának különös fontosságot ad, hogy Monteverdi tanulmányára hivatkozva Guilhem verseinek kitűnő, új kritikai kiadása minden további érvelés nélkül függelékbe utalta a *Chansoneta nuevát*,⁷¹ elhatározását Gerald A. Bond recenziójában helyesli, örömmel üdvözölve, hogy a vers végül is kikerült a kánonból, és ez néhány bonyolult kérdést mindjárt egyszerűsíteni fog.⁷² Végül Leo Pollmann és Ulrich Mölk újabb érvekkel hozakodtak elő a vers hitelessége ellen.⁷³ Mivel úgy tűnik számomra, hogy a felhozott érvek nem elég súlyosak és alaposak, hogy megingassanak egy kézirati hagyományt, sőt hogy bizonyos kérdésekben a Guilhem melletti érvek a meggyőzőbbek, érdemesnek látszik áttekinteni ezt a kérdést, annál is inkább, mivel Pasero kiadása hosszú ideig standard munka lesz, és féltő, hogy ebben a kérdésben indokolatlanul sok ember számára döntő tekintély szerepét fogja játszani.

Tekintsük át a vers hitelessége ellen felhozott érveket. Meg kell jegyezni, hogy már Jeanroy is bizonyos habozás után, stilisztikai jegyek alapján vette fel kiadásába: „Az utolsó (VIII) eredetisége kevésbé bizonyos: ez az egyetlen, ahol nőrímek tűnnek fel, melyek ráadásul *rimas caras* (ritka, keresett rímek); címe *chansoneta* szintén bizonyos mértékig gyanút keltő. Végül, közvetlenül egy olyan vers előtt áll az egyetlen kéziratban (C) (*Enaissi cum son plus car*, Uc de Saint-Circ verse hat kézirat szerint), amelyet ki kellett hagynom. Hogyha nem utalom függelékbe, ez azért van, mert a benne megnyilvánuló szabad és örömteli fantázia nagyon is költőnk szellemében való.”⁷⁴

Igaz tehát, hogy a verset csak egy, nem mindig megbízható kézirat hagyományozta ránk, mégis, Jeanroy-nak, mint látni fogjuk, igaza van stilisztikai érveivel. Másrészt: nagyon komoly érvek kellene ahhoz, hogy ellenvélemény nélküli kézirati hagyományt elutasítsunk. Rendelkezünk-e ilyen érvekkel?

A Monteverdi által felhozott érvek jó része verstechnikai jellegű. Mint már Jeanroy is írja, Guilhem ránk maradt versei között csak itt találunk nőrímeket, heteseket, melyek hímrímű nyolcasokkal váltakoznak, sőt egy sorban hímrímű hetesek is vannak. Hímrímes nyolcasok és nőrímiű hetesek váltakozása megtalálható Jaufre Rudelnél és Cercamonnál, a hímrímű hetes Marcabrunál.

A gazdag, ritka rím szokatlan Guilhem költészetében. Gyakorivá lesz viszont Marcabrunál és utána.

Guilhem versében szó-refrénst találunk: minden szakasz harmadik sora az *am* szóval zárul. Legközelebb Jaufre Rudelnél és Marcabrunál fordul elő ez a verselési sajátosság: Jaufre Rudel *Lanquan li jorn son lonc en mai* című versében a *lonh*, Marcabru *Vers del Lavador*-jában a *lavador*, a *L'autrier jost una sebissá*-ban minden szakasz negyedik sorában a *vilayna*, a *Dirai vos senes duptansa* kezdetű versben minden negyedik sort az *Escoutatz* felszólítás képez.

Mölk is egy verstechnikai érvet hoz fel: a vers *tornadójának*, ajánlásának rímei: *tremble / am / semble / Adam* nem felelnek meg teljesen az utolsó teljes strófa rímeinek: *nostre / amam / Daurostre / bram*. „Ez a szabálytalanság a XII. század közepéig máshol sehol sem fordul elő, a század második felében sem igazán gyakori, és csak a provanszál líra késői korában válik kedveltté. Nagyon valószínűen a rím- és formaművész Marcabru az első költő, aki megengedi magának ezt a metrikai szabadságot (!): ő alkalmazza egyszer az *Estornel*-ciklusban, amelyik 1149-re vagy valamelyik azt követő évré datálható.”

⁶⁹F. W. MAUS: *Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältnis zu dem anderer Trobadors*. Marburg, 1884. L. RÖMER: *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*. Marburg, 1884. EDMUND STENGEL: *Romanische Verslehre*. In: G. GRÖBER: *Grundriss der romanischen Philologie*. Strassburg, 1902.

⁷⁰ANGELO MONTEVERDI: *La „chansoneta nueva” attribuita a Guglielmo d’Aquitania*. In: *Siculorum Gymnasium* 1955, 6–15.

⁷¹NICOLO PASERO: *Guglielmo IX d’Aquitania: Poesie*. Modena, 1973 (Corpus des troubadours 1.), 297ff.

⁷²GERALD A. BOND: *Philological Comments on a New Edition of the First Troubadour*. In: *RomPh* 30 (1976), 343–61, 344.

⁷³L. POLLMANN: *Dichtung und Liebe*, 348–54. U. MÖLK, *i. m.* 16–21.

⁷⁴A. JEANROY: *Guillaume IX. IX.*

Úgy tűnik nekem, hogy az eddig felhozott érvek önmegsemmisítő jellegűek. Nem is érthető, hogy komoly filológusoknak ez sohasem tűnt fel. Hiszen gondoljunk csak a kronológiára.

Guilhem 1126-ban halt meg.⁷⁵ Jaufre Rudel 1125-től kimutatható⁷⁶ és 1148-ig tudunk róla (ekkor keletkezett Marcabru verse, melyet a tengerentúlra küld neki). Jaufre Rudel tehát már valószínűleg költő, mikor Guilhem lehunja a szemét. Marcabru legkésőbb 1130-tól dokumentálható, tehát mindössze négy évvel később. Cercamonról pontos dátumunk csak 1137-ből van (X. Vilmos halálának éve, akit planctusban sirat el), de valószínűleg idősebb volt Marcabrunál. Tehát olyan verselési sajátosságokat, amelyeket kivétel nélkül megtalálunk ezeknél a Guilhemnél alig későbbi, a következő általunk ismert nemzedéket jelelő költőknél, tekinthetünk-e jóval későbbi keletkezésre utaló döntő érveknek?⁷⁷ Hiszen ha Marcabru, Jaufre Rudel és Cercamon formáit akarjuk tovább is követni visszafelé, csak Guilhem költészetéhez juthatunk. Lehet-e egyáltalán verstechnikai kérdésekben néhány évet, de akár néhány évtizedet is (amiről itt általában nincsen szó) döntő kormeghatározónak tekinteni? Gondoljunk arra is, hogy Rigaut de Berbezilh minden valószínűség és okmányszerű bizonyosság szerint aránylag korai költő (1140–60 k.), és hogy ez az új felfedezés mennyire befolyásolhatja a korai költészet metrikai fegyvertáráról kialakult képzeiteinket. Gondolnunk kell arra is, hogy a ránk maradt versanyag nyilvánvalóan korántsem a teljes verstermést reprezentálja – Eble de Ventadorn teljes életműve a legnyilvánvalóbb példa, de hány költőnek még nevét sem tudjuk! Guilhemnek magának is legalább két olyan verse van, melyek elvesztek számunkra: Ordericus Vitalistól tudjuk, hogy kereszties hadjárataról visszatérve „a hercegek, a nagyok és a keresztények gyűlekezete előtt ritmikus versekben, örömteli modulációkkal mondta el fogsága nyomorúságait”. Willelmus de Malmesbury vádolta azzal, hogy Niortban prostituáltaknak akart kolostort alapítani – valószínűleg itt is egy elveszett vers nyomaival állunk szemben.⁷⁸

Másrészt – s ez már nagyon is a kérdés lényegéhez tartozik – fel kell ismernünk, hogy minden eddigi feltevés Guilhem verseinek kronológiájáról merőben önkényes. Eltekintve a sieversi Schallanallye alapján történő sorrendtől,⁷⁹ eddigi elképzeléseink a költő életművéről a következő megfontolások alapján jöttek létre:

1. Guilhem kétarcú költő – egyrészt trágár verseket írt, melyek lovagi-baráti társaság szórakoztatására készültek (a három *Companho*-vers, és a boccacciói kalandot elmondó *Farai un vers pos mi sonelh*), másrészt udvari jellegű szerelmes verseket. Szükségszerű tehát, hogy az utóbbiak az előbbiektől után készültek legyenek – Guilhem megismerkedett az udvari kultúrával és szakított korábbi énjével.

2. Verstechnikai szempontból a három *Companho*-vers jóval kezdetlegesebb strófaképletet mutat, mint a *Farai un vers pos mi sonelh* és mint az udvari versek, tehát korábbiak. Ráadásul a későbbi versek zadzsál-struktúrárt mutatnak, míg a korábbiak monoríműek, tehát az arab tézis hívei általában közlik velünk, hogy Guilhem kereszties hadjárata során találkozhatott a zadzsál-formával, és ezután (1101–02) versei ennek hatását mutatják.

3. Végül Guilhem „búcsúverse”, *Pos de chantar m'es pres talentz*, az utolsó vers, hiszen a költő maga mondja ezt nekünk, elbúcsúzva benne a világtól élete egy nehéz percében.

Mind a három érvcsoport helytelen, mert:

1. Az első érv félreismeri a költői személyiség lehetséges komplexitását. Guilhem mint történeti személyiség is kora egyik legérdekesebb embere, sokarcú, szenvedélyes. Hogy számunkra épp meglepő ambivalenciái révén oly modernnek látszik, mutatja, hogy nem kell őt feltétlenül ellentmondásmentesre és szimplára redukálnunk. Egyáltalán nem tartom lehetetlennek, hogy különböző hangokon szólalt meg, és nincs egyértelműen egyenes vonalú fejlődés életművében a *Companho*-versektől az udvariakig. Ez azonban nem tárgyi érv. Az azonban már inkább, hogy újabb években meggyőző kísérletek születtek arra, hogy a *Companho*-verseket mint a *trobar clus* korai darabjait értékeljék: a

⁷⁵ JOACHIM STOROST: „*Pos de chantar m'es pres talents*”: *Deutung und Datierung des Busliedes des Grafen von Poitiers*. In: ZfSL 63 (1940), 358. M. DE RIQUER, *i. m.* 106.

⁷⁶ PAUL CRAVAYAT: *Les origines du troubadour Jaufré Rudel*. In: R 71 (1950), 166–79.

⁷⁷ Ez a véleménye Riquernek is. *i. m.* 124.

⁷⁸ A. JEANROY: *Guillaume IX. IX–X.*

⁷⁹ W. SUCHIER: *Zur Chronologie der Lieder Wilhelms von Poitiers*. In: ASdnS 186 (1949), 125. Ld. L. POLLMANN: *Dichtung und Liebe*, 330.

Companho, farai un vers [tot] covinent Camproux és Pollmann,⁸⁰ a *Companho, tant ai agutz avols conrest* Pollmann, Camproux és Molk értelmezik úgy, mint a cortezia fogalomkörébe tartozó allegorikus, illetőleg hermetikus verseket.⁸¹ Természetesen ez is érdekes ambivalens, modern fénytöréseket eredményez, tekintve a trágár felszínt. Mégis megdönti azt az álkronológiát, miszerint itt alapvetően másról lenne szó, mint az udvari versekben. Inkább *trobar chus* – *trobar leu* korai megjelenéséről van szó, azonban semmiféle időbeli besorolásra nem ad lehetőséget. (És ez a rendszer nem ad igazán helyet a mélyen filozofikus versek a semmiről, a *Farai un vers de dreyt niennek*.⁸²)

2. A verstechnikai fejlődés érvei sem helytállóak, mert mint fentebb erről már szó volt, már a harmincas évek óta világosan és bebizonyítottan tudjuk, hogy a trubadúrok formáinak eredete a Saint-Martial-versus formakincse, legalábbis Guilhem de Peitieu bizonyosan innen vette strófaképleteit, az egyszerűbbeket éppúgy, mint a bonyolultabbakat. Ebből az egyszerű tényből világosan adódó következtetés, hogy nem ad időbeli elsőbbséget a költő egyetlen versének sem a másikkal szemben. Tehát gyakorlatilag élete végéig bármelyik pillanatban írhatta bármelyik versét, így lehet a *Farai chansoneta nueva* egész késői is.

3. Végül a *Pos mi chantar* . . . minden búcsúvétel ellenére valószínűleg nem a költő utolsó verse, belső okoknál fogva ugyanis ez az egyetlen, amelyik nagyjából datálható. Jeanroy 1117-re teszi legvalószínűbben a keletkezését, de 1110–12-nél nem korábbra.⁸³ Storost szerint – és ez az általánosan elfogadott – 1111–12-ben írta.⁸⁴ Nyilvánvalóan egy reménytelen, halálra készülő pillanat szülötte; de semmi sem indokolja, hogy azt higgyük: e pillanat vagy tizenöt évig tartott. Márpedig, ha Storost datálása helyes, Guilhemnek még ennyi ideje volt hátra. Szenvedélyes, végtelen ember volt – és épp 1112 körül, tehát a vers keletkezése után nem sokkal kezdődött sok botrányt kavart és végül exkommunikációhoz vezető viszonya Châtellerault vicomtessel.⁸⁵ Lényeges, úgy érzem, hogy az elmondottak fényében újragondoljuk azt, amit Guilhem életművéről, versei sorrendjéről tudunk.

Még két konkrét érvet hoz fel Monteverdi. Az első, G. A. Bond szerint a legártalmasabb, a *chansoneta* szó használata. Guilhem általában *versnek* nevezi költeményeit, mint, ahogy már láttuk, a korai trubadúrok szinte mindig. Ezt a versét mégis *chansonetának* nevezi. Eldönthetné a kérdést, hogy hiszen Marcabrunak is van egy verse (*Ans que-l terminis verdei*, Dejeanne kiadásában a VII.), amelyet a költő *chansonetának* hív. Mégis problematikussá teszi a dolgot, hogy Marcabru verse eredetisége körül is kétségek merültek fel, igaz, hogy a kérdés legjobb élő szakembere, Roncaglia a vers eredetisége mellett foglalt állást.⁸⁶ Mégis könnyen magyarázható, hogy Guilhem miért vezeti be a *chansoneta*

⁸⁰ CHARLES CAMPROUX: *Farai un vers tot covinen*. In: *Mélanges* . . . Jean Frappier. Genève, 1970, I, 159–72. LEO POLLMANN: *Dichtung und Liebe*. L. POLLMANN: *Die Liebe*, 79–83.

⁸¹ L. POLLMANN: *Die Liebe* 89–90. L. POLLMANN: *Companho, tant ai agutz d'avols conres. Versuch einer Analyse von Lied III des Wilhelm von Aquitanien*. In: N 47 (1963), 24–34. U. MÖLK: *i. m.* 47–50. Ch. CAMPROUX: *Seigneur Dieu qui es du monde tête et roi! (Canso III de Guilhem de Peitieu)* In: *Mélanges* . . . Pierre Le Gentil. Paris, 1973, 161–74.

⁸² LYNN LAWNER: *Notes Towards an Interpretation of the Vers de Dreyt Nien*. In: CN 28 (1968), 147–64. L. LAWNER: „Norman ni Frances”. In: CN 30 (1970), 223–32. L. LAWNER: „Tot es niens”. In: CN 31 (1971), 155–70. ALBERTO DEL MONTE: *En durmen sobre cheveau*. In: *Civiltà e poesia romanze*. Bari, 1958, 60–69. ERICH KÖHLER: *No sai qui s'es – No sai que s'es*. In: *Esprit und arkadische Freiheit*. Frankfurt a.M., 1966, 46–65. N. PASERO: *Devinalh, „non senso” e „interiorizzazione testuale”: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale*. In: CN 28 (1968), 113–46. L. T. TOPSFIELD: *The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine*. In: NM 69 (1968), 293–6. PETER DRONKE: *Guillaume IX and Courtoisie*. – RUGGIERO M. RUGGIERI: *Il cavaliere dormiente sul suo cavallo, ovvero il „rêve éveillé”: presentimenti romantici e surrealistici in un topos medievale, da Guglielmo IX a Boccaccio*. In: *Lirica, epica, romanzo cortese nel mondo neolatino. Studi e ricerche*. Matera, 1973, 29–44.

⁸³ A. JEANROY: *Guillaume IX*, 41.

⁸⁴ I. STOROST: *i. m.*

⁸⁵ RETO R. BEZZOLA: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500–1200)*. II. *La société féodale et la transformation de la littérature du cour*. Paris, 1960, II, 271.

⁸⁶ G. A. BOND, id. h. – Ld. A. RONCAGLIA: *Trobar chus – discussione aperta*. In: CN 29 (1969), 32.

elnevezést a *vers* mellett: a kicsinyítő forma oka valószínűleg az, hogy a *chanson* ekkor még egyértelműen a *chanson de geste* számára volt fenntartva, kisebb lírai vers tehát csak *chansoneta* lehet.⁸⁷ A századközép után már általánosan használják.

Monteverdi másik érve, hogy itt jelenik meg először a feudális szolgálat és viszonyrendszer szó- és képkinccse a szerelemre vonatkoztatva, ami később annyira jellemző a trubadúrokra.⁸⁸ Pellegrini ismert tanulmányában Bernart de Ventadornnál látja ennek első kifejelett példáit és előtte csak Guilhemnél, Guilhem versei közül azonban igazán lényegesnek a *chansoneta nueva* példáit látja. Ez a vers valóban teljes rendszerét adja a hűbéri viszony vállalásának: a szerelmes átadja magát hölgyének, hogy az emberei közé vegye, perlekedik vele, hogy szolgáltasson neki igazságot az őt általa ért károkért. Nem tekinthetjük meglepőnek, hogy nem a szegény joglar Marcabru és Cercamon, hanem a feudális nagyúr, Guilhem alkalmazza először a feudális metaforakincset. Verseiben bőven találhatunk erre más példákat is: *midons* megszólítás a szeretett hölgyre,⁸⁹ a gyűrű adománya (az investitúra hagyományos jelképe) az *Ab la dolchor* . . . kezdetű dalban,⁹⁰ majd közvetlenül ez után a Guilhemre annyira jellemző ambivalencia:

Qua'aja mas mans soz so mantel!,⁹¹

amely megfelel az oltalombavétel feudális formáságának, természetesen ugyanakkor megtartva erotikus jelentését is a versben. Előfordul a formula (még inkább erotikus tartalommal) a *Farai un vers pos mi sonelh* 37. sorában is.

A hűbéri fogalom szinte teljes szövegét mondja el a költő a *Mout jauzens* VII. szakaszában:

Si-m vol mi dons s'amor donar,
Pres suy del penr' e del grazir
E del celar e del blandir
E de sos plazers dir e far
E de sos pretz tener en car
E de son laus enavantir.⁹²

A konkrét érvek tehát nem dönthetik meg a *Chansoneta nueva* attribúcióját. Hasonlóképpen van ez Pollmann szerkezeti érveivel is, amelyekre részben választott már Camproux.⁹³ Ezek közül a legkomolyabb az, hogy véleménye szerint a *Chansoneta nueva*ban olyan összefüggés mutatható ki az egyes szakaszok között, amely későbbi korra mutat, és nincs meg Guilhem verseiben. Nos, elég bárhol felütnünk Guilhem kis verskötetét, hogy lássuk: nem elszigetelt jelenség ez, még ha általában igaz is,

⁸⁷H. KOLB: *i. m.* 306.

⁸⁸E. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*. E. WECHSSLER: *Fraudienst und Vassalität*. In: ZfSL 24 (1902), 159–90. SILVIO PELLEGRINI: *Intorno al vassalaggio d'amore nei primi trovatori*. In: *Saggi rolandiani e trobadorici*. Bari, 1964, 178ff. D. SCHELDKO: *Über den Frauenkult der Troubadours*. In NM 35 (1934), 1–40. RITA LEJEUNE: *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*. In: *Atti del VIII Congresso internazionale di studi romanzi*. Firenze, 1956, II, 227–48. M. de RIQUER: *i. m.* 77–96. HAUSER ARNOLD: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. Bp., 1968, I, 151–81.

⁸⁹R. LEJEUNE: *i. m.* 231–32. Ld. W. M. HACKETT: *Le problème de midons*. In: *Mélanges* . . . Jean Boutière. Liège, 1971, I, 285–94. Nem nagyon tudja megmagyarázni a fogalmat.

⁹⁰E. WECHSSLER, *i. m.* R. LEJEUNE, *i. m.* 228–9.

⁹¹M. de RIQUER: *La lírica de los trovadores*. Barcelona, 1948, I, 17. Ld. U. MÖLK: *i. m.* 20 – szerinte ebben a sorban a feudális metaforika „csak fáradtságosan vehető észre”. Ez az ellenérv azonban nem elég.

⁹²„Ha úrnóm szerelmét adja nekem, kész vagyok azt elfogadni és hálás lenni érte, és titkolni és udvarolni (szolgálni) és örömeire szólni és tenni és értékét, híret szívemen viselni és híret öregbíteni.” (A. JEANROY: *Guillaume IX*, 23–24.) – Ld. R. LEJEUNE: *i. m.* 237–8. aki párhuzamot von Fulbert de Chartres 1020-ból való híres levele (Guilhem nagyapjához, V. vagy Nagy Vilmos akvitániai herceghez) és e szakasz között.

⁹³C. CAMPROUX: *Les Troubadours*. In: RLR 78 (1968), 84–89.

hogy a trubadúr-cansóban az egyes szakaszoknak bizonyos önállósága van.^{93a} Összefüggés van pl. a következő szakaszok között: I/1 és 2, 3 és 4, 5 és 6, II/1, 2, 3, 4 stb.

Pollmann is elutasítja Monteverdinek azt az érvét, hogy a Natureingang, a természeti kezdőkép kezelése nem Guilhem modorában történik. Véleménye szerint azonban a durva és emelkedettebb motívumok vegyítése túl művészi, túlságosan kidolgozott struktúrát mutat ahhoz, hogy a meglepőbb effektusokat kedvelő Guilhemnek lehetne tulajdonítani (akinek költészetére egyébként szerinte is épp ez a kettősség lenne jellemző.) Végül szerinte a lírai én e versben mutatkozó teljes meghajlása, alávetettsége a szeretett hölgy előtt lehetetlen a büszke Guilhemnél. Kétségtelen, hogy ebben a versben jut e tekintetben legmesszebb Guilhem – a kronológiától függetlenül, itt teszi leginkább magáévá a *fin'amors* eszméit. (Hajlamos is lennék ezért ebben a versben látni utolsó alkotását.) De nem előzmény nélkül van ez. A *Pus vezem*ben is kifejti az *obediensa* fontosságát az igaz szerelemben, a *Mout jauzens*ben kifejezetten a hűbéresre jellemző kötelezettséget vállal (igaz, hogy kikötéssel: Si-m vol midons s'amor donar), majd kifejti, mennyire fél kedvesének elmondani érzelmeit:

Ren per autruy no l'aus mandar,
Tal paor ay qu'ades s'azir,
Ni ieu mezeys, tan tem falhir,
No l'aus m'amor fort assemblar;
Mas elha-m deu mo mielhs triar,
Pus sap qu'ab lieys ai a guerir.⁹⁴

Nem éppen a gőgös szerető hangja. De a *Chansoneta nueva* hűbéri fogadalmából sem hiányzik az ironikus mosoly: hiszen ha a hölgy hűbéreséül fogadja a lovagot, kötelezettségeket is vállal vele szemben, és az panaszkodhat az igazságtalanságok ellen, melyek a hölgy részéről érik.⁹⁵

Miután azt hiszem, sikerült bebizonyítanom, hogy a felhozott vádak nem döntenek meg a kézirati attribúciót, próbáljunk néhány további érvet felhozni a vers Guilhemnek való tulajdonítása mellett. A verselés igaz, hogy új – a forma eredetét azonban könnyen megtaláljuk a középkori latinítás egyik legkedveltebb metrumában, a római légiók egykori indulójának, majd később a *Pervigilium Veneris* és a *Pange lingua* ritmusát alkotó trocheusi tizenötösben,⁹⁶ ami megint a trubadúrköltészet és latinítás élő kapcsolatára figyelmeztet.

A *chansoneta nueva* hangsúlyos helyzetben levő műfajmegjelölése maga is sejteti, hogy itt valami tudatosan és elhatározottan újról van szó. Az *új* szónak az egész középkori lírában nagy jelentősége van.⁹⁷ Az *Ab la dolchor*...-ban is megtaláljuk az *új dal* kifejezést, ott kifejezetten az évszak megújulásának szükségszerű megfelelőjeként:

^{93a} STEPHEN G. NICHOLS, J.: *Toward an Aesthetic of the Provençal Canço*. In: *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History*. Ed. by Peter Demetz, Thomas Greene, Lowry Nelson Jr., New Haven–London, 1968, 349–74.

⁹⁴ „Semmit sem merek neki mások által küldeni, annyira félek, hogy megharagszik, sem magam, annyira félek a bukástól, hogy nem merem szerelmemet eléje tární; de neki kell számomra a legjobbat próbálni (kiválasztani), hiszen tudja, hogy nála gyógyulhatok meg.” (A. JEANROY: *Guillaume IX*, 24.)

⁹⁵ R. LEJEUNE: *i. m.* 241–42.

⁹⁶ PHILIPP-AUGUST BECKER: *Die Anfänge der romanischen Verskunst*. In: *ZfzSL* 56 (1932), 287–88.

⁹⁷ ELENE EBERWEIN-DABCOVICH: *Das Wort novus in der altprovenzalischen Dichtung und in Dantes Vita Nova*. In: *RomJb* 2 (1949), 171–195. M. B. MEJLAH: *i. m.* 79. Vö. P. ZUMTHOR: *Essai*, 100–106. – Bár a kifejezés a legkülönbözőbb súlyú kifejezésekben előfordul, idézzük Raimbaut d'Aurengát:

Ab nou cor et ab nou talen,
Ab nou saber et ab nou sen,
Et ab nou bel captenemen,
Vuoill un bon nou vers comensar.

Ab la dolchor del temps novel
Foillo li bosc, e li aucel
Chanton chascus en lor lati
Segon lo vers del novel chan . . .⁹⁸

A Natureingang tavasz-képe is ezt a megújulást fejezi ki. (Érdekes az évszak fiatalságának összefüggése az udvari kultúra *joven* fogalmával,⁹⁹ mely mint tudjuk, nem az egész középkori kultúrában értékfogalom: a *puer senex* toposza mutatja,¹⁰⁰ hogy gyakran érték éppen az öregség, sőt, talán ez az általánosabb.)

A versforma kifejezetten Guilhemre jellemző. Guilhemnél még háromszor található ez a rím-képlet (aaabab), rajta kívül csak hat trubadúrversben fordul elő Frank repertórium szerint, melyből kettőnek szerzője Marcabru, egynek Bernart Marti, mind a ketten tehát korai költők, egy pedig anonim.¹⁰¹ Pasero maga is kimutat bizonyos nyelvi, kifejezésbeli vagy nyelvjárásbeli rokonságokat Guilhem egyéb verseivel. A versben található káromkodás is nagyon emlékeztet Guilhem más helyeire (IV, 18 és VI, 29).

Végül egy döntő érv: jól tudjuk, mennyire tradicionalista a középkori költészet, milyen gyakori benne az imitáció (gondoljunk a rengeteg *Pange lingua* vagy *A solis ortus* kezdetű himnuszra). Nos, az imitáció a trubadúrköltészetben is gyakori. Cercamon és Jaufre Rudel számos helyen visszhangozza Guilhem sorait.¹⁰² Ezek között több utalás van a *Farai chansoneta nuevára* is. Így pl. Jaufre Rudel:

Ab atraich d'amor doussana,
Dinz vergier o sotz cortina,
Ab dezirada companha!

Valószínűleg a következő sorokat visszhangozza:

(WALTER T. PATTISON: *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis, 1952, 184.) Mindenesetre F. RAUHUT hipotézise sem látszik hihetőnek: *Selbstdarstellung bei dem ältesten Trobador. Vorstudie zu einer personalen Theorie der Entstehung des Minnesangs*. In: *Formen der Selbstdarstellung*. Berlin, 1956, 347ff.

⁹⁸ „Az új idő édességében kilevelesednek a bokrok, a madarak énekelnek, mindegyik a maga latinján (nyelvén), az új dal verse szerint.” (A. JEANROY: *Guillaume IX*, 24.)

⁹⁹ EBERWEIN-DRABCOVICH: *i. m.*

¹⁰⁰ E. R. CURTIUS: *i. m.* 108–115. – Érdekes, hogy Rigaut de Berbeizilh egy szakaszában a két fogalom találkozik:

Viella de sen e de laus,
joves on jois lia,
viella de pretz e d'onrar,
joves de bel domnejar,
loing de folia,
viella de faitz liaus,
joves on jovenz e saus,
Miels de domna, viell'en tot bel joven,
avinen,
viella ses vel lezir,
e joves d'anx e de gent acuilhir.

¹⁰¹ M. de RIQUER: *i. m.* 124. – Vö. ISTVÁN FRANK: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. Paris, 1953, I, 12.

¹⁰² Számos ilyen imitációt felsorol D. SCHELUDKO: *Die Theorien*, 207–14.

morrai, pel cap Sanh Gregori,
Si no-m baiz'en cambr'o sotz ram.¹⁰³

Jaufre Rudel:

Vas selha ren qu'ieu pus am
Que pus es ponens qu'espina la
dolors¹⁰⁴

Guilhem:

E sapchatz, quar tan vos am
Tem que la dolors me ponha.¹⁰⁵

Cercamon:

Elha-m pot, si's vol, retener¹⁰⁶

Guilhem:

E no-m retenetz per vostre?¹⁰⁷

Ennek a párhuzamnak különös jelentőséget ad a *retener* szó szerepe a feudális frazeológiában. Peire d'Alvernhénél is találunk egy utalást:

tant no-m ten en greu liam¹⁰⁸

Guilhem:

no-m solvera de son liam.¹⁰⁹

Nagyon valószínű, hogy hasonló imitációval találkozunk azoknál a Guilhem Adémarból vett helyeknél is, melyek miatt Monteverdi ehhez a trubadúrhoz kapcsolja – habozva – versünket.^{109a}

Utolsónak említhetném az életrajzi érvet, amit azonban nem tartok különösebben lényegesnek: épp e vers az, melyben Bezzola ismert hipotézisének bázisát vélte látni, arra való visszhangot, hogy Guilhem itt a Robert d'Arbrissel alapította fontevrault-i apátság hatására beszél a kolostorba vonulásról.¹¹⁰

*

¹⁰³ „Meghalok, szent Gergelyre, ha nem csókolsz meg szobában vagy az ágak alatt.” (17–18. sor, A. JEANROY 20.)

¹⁰⁴ „Afelé, akit legjobban szeretek ... mert szúrósabb, mint túske az a fájdalom, mely örömmel gyógyul”. (MARIO CASELLA: *Jaufre Rudel: Liriche*. Firenze, s.a., 23, 26–27.)

¹⁰⁵ „És tudd, mert annyira szeretlek, félek, hogy a fájdalom öl meg” 22–23. sor. (A. JEANROY 20.)

¹⁰⁶ „Ő, ha akar, visszatarthat engem” (*Quant l'aura doussa s'amarzis*, 56. sor); A. JEANROY: *Cercamon*, 4.

¹⁰⁷ „És nem tartasz vissza magadénak?” (26. sor, A. JEANROY: *Guillaume IX*, 21.)

¹⁰⁸ „Annyira nem tart szörnyű kötelékben” (*Ab fina ioia* 32. sor, DEL MONTE: *Peire d'Alverna* 36.)

¹⁰⁹ „nem old ki kötelékeiből.”

^{109a} A. MONTEVERDI, *i. m.* 13–15.

¹¹⁰ R. R. BEZZOLA, *i. m.* 292–316.

A *Chansoneta nueva* szerzőségének tisztázása bizonyos értelemben megválaszolta a Guilhem helyére vonatkozó kérdést a *fin'amors* fejlődésében. A lovagi értékskála számos eleme jelen van nála, de az új értékekhez való viszonya nem egyértelmű. Hol ambivalens allegóriákba, hol egyértelműen erotikus célzásokba és dicsekvésekbe vált (*Ben vuelh*), és megtalálható nála egy valódi, itt első személyben előadott fabliau is, mely a cambridge-i *Daloskönyv* bizonyos verseiben vagy a *Ruodlieb* egyes epizódjaiban találja meg előzményeit, és Boccaccio híres novellájában (a néma kertészről szólóban) válik világhírűvé. A *chansoneta nueva* egyértelműen udvari hangja éppúgy jellemző rá, mint a *vanitatum vanitas* élményét filozófiai mélységgel feldolgozó vers a semmiről, melyre az udvari hangvétele *Pus vezem . . .*-ben is találunk visszhangot. A *Pos de chantar* lemondó hangja is rímelhet talán ezekre a versekre. Egyformán alkalmazza a trobar clus és a trobar leu formáit. Mindezek alapján, azt hiszem, továbbra is indokolt, ha talán más módon is, kétarcú trubadúrnak tartanunk Guilhemet.

Megint más problémát érint annak vizsgálata, vajon tényleg ő-e az első trubadúr. Erről azonban más helyen szeretnék majd szólni.

A lábjegyzetekben használt rövidítések feloldása:

AR = Archivum Romanicum
ASdnS = Archiv für das Studium der neueren Sprachen
CCM = Cahiers de Civilisation Médiévale
CL = Comparative Literature
CN = Cultura Neolatina
MedSt = Medieval Studies
MLN = Modern Language Notes
MLR = Modern Language Review
N = Neophilologus
NM = Neuphilologische Mitteilungen
R = Romania
RFE = Revista de Filología Española
RLR = Revue des Langues Romanes
RomJb = Romanistisches Jahrbuch
RomPh = Romance Philology
StM N.S. = Studi Medievali, Nova Serie
StPhil = Studies of Philology
ZfřSL = Zeitschrift für französische Sprache und Literatur
ZfrPh = Zeitschrift für romanische Philologie

Apollón és Dionüszosz

(egy mitológéma orosz sorsa)

SZILÁRD LÉNA

Jelen munkánk célkitűzése kettős. Egyfelől, irodalomtörténeti vonatkozásban, rá szeretnénk mutatni arra a kapcsolatra, amely a hivatalos, illetve a karneváli-népi tudat bahtyini szembeállítását összefűzi azzal az antinómiával, amelyet Nietzsche *A tragédia születésében* körvonalazott; illetve arra a sajátos transzformáló szerepre, amelyet Vjacseszlav Ivanovnak a dionüszoszi elvről írott munkái játszottak ezzel összefüggésben.¹ Másfelől, tanulmányunk egy elméleti kérdésfeltevést is tartalmaz, melynek megválaszolásához az imént megfogalmazott célkitűzés pusztán eszközként járul hozzá. A mitológéma itt a „jelzett atom” szerepét játssza: egy adott irodalmi-stilisztikai rendszerből egy másikba történő átkerülésekor tapasztalható transzformációja nyomán markánsan kirajzolódnak szimbolizmus és posztszimbolizmus, avantgarde (posztszimbolizmus) és posztavantgarde egymást váltó formációinak különbségei, illetve a közöttük húzóó fő vízvonalak. Úgy tűnik, ha ugyanazt a szüzsét, képet, mítoszt stb. több szerző feldolgozásában vizsgáljuk, ez általánosan is fényt vet a művészek „dialógusának” problémakörére, és láthatóan igen érzékeny indikátora lehet annak a rendszernek, amelybe a vándortéma belekerül.²

A mitológéma transzformációját ideológiai és szemiotikai síkon vizsgáljuk. Mi indokolja, hogy a számos adódó lehetőség közül éppen ezt a kettőt emeljük ki? Az ideológiai szint vizsgálata mellett szól, hogy egy adott rendszer sajátosságainak – kiváltképpen az időstruktúrára vonatkozó elképzeléseknek – rendszerint ez a legszembevetőbb mutatója; a szemiotikai szint mellett pedig az a tény, hogy a művészet jelszerűsége mind a szimbolizmusban, mind az avantgarde-ban növekvő tendenciát mutat. Ám ha ezt elfogadjuk, törekednünk kell arra, hogy e két aktivizációs szint különbségét szintén meghatározzuk.³

Még egy előzetes megjegyzést kell tennünk. Vizsgálatunk inkább tanulmányokra és esszékre támaszkodik, semmint műalkotásokra (jóllehet ezeket is tekintetbe veszi), azon egyszerű oknál fogva, hogy e két szövegtípus mind a szimbolistaéknál, mind pedig a futuristaéknál kettősen orientált, egymással kölcsönösen összefüggő ideológiai és szemiotikai szerkezettel rendelkezik, s egy ilyen rövidre szabott dolgozat keretében célszerűbb, ha általánosításaink anyagául explicitebb műfajokat választunk.

Jóllehet *A tragédia születésének* középponti antinómiája Oroszországban – a jelek szerint – elsőként A. Volinszkij írásában talált közvetlen visszhangra,⁴ a nietzschei mitológéma sorsának orosz

¹ *Ellinszkaja religija sztradažusego boga*. Novij puty, 1904, No. 1–4, 8, 9; *Religija Dionisza. Jíjo proiszhozgyenyije i vlijanyija*. Voproszi zsznyij, 1905, No. 6, 7; *Nicse i Dionisz*: Veszi, 1904, No. 5; *O Dionisze orfioseszkom*. Russzkaja miszl, 1913, No. II; *Dionisz i pradioniszijstvo*. Baku, 1923.

² A művészi anyag egy kulturális közege belüli életének kérdéskörét érintettük a *Szó és mítosz Mandelstammnál* c. cikkben (Filológiai Közlöny XXIII (1977), 2–3, 275–285), illetve az *Antyicsznaja Lenora v XX veke* (in: *Szbornyik dokladov i szoobscsenyij vengerszkoj delegacii na VIII mezsdunarodnom szjezde szlavisztovej*, Budapest, 1978) c. tanulmányainkban.

³ E bonyolult szüzsé legmélyrehatóbb vizsgálatát I. Szmirnov végezte el *Hudozsesztvennij szmiszl i evolucija poetyicseszkih szisztem* (Moszkva, 1977) c. könyvében, amely – bizonyos részletkérdésben meglévő véleménykülönbségek dacára – a jelen tanulmány fő elméleti bázisát képezi.

⁴ *Lityeraturnije zametki, Apollón i Dionisz*. Szevernij vesztnyik, 1896, No. II.

földön mégis Vjacseszlav Ivanov adott elhatározó indíttatást. A klasszika-filológia tárgykörében írott munkái – az 1903-as párizsi előadásoktól a *Dionüszosz és az ós-dionüszoszi elv* c. doktori disszertációjáig –, csakúgy, mint költészete – amely a görög antikvitással foglalkozó stúdiumaiból sarjadt ki – az apollóni és dionüszoszi elv antinómiáját a XX. sz. eleji orosz gondolkodás sajátosságait teljességükben tükröző, specifikusan orosz jelleggel ruházta fel. Másfelől számos orosz kortársa, sőt még a következő nemzedékek is olyannyira organikusnak tartották ezt az általa előidézett elmozdulást a mitológémán belül, hogy Nietzsche antinómiáját ők is Vjac. Ivanov prizmáján keresztül fogták fel, igen gyakran anélkül, hogy ezt érzékelték, gyanították volna. A tárgyalásmód akadémikus nehézsége és ezotterikus jellege dacára éppen Vjac. Ivanov teremtette meg az orosz időtudat számára az adekvát nyelvezetet, a sokjelentésű fogalmaknak azt a rendszerét, amely a mitológéma körüli szimbolista szignalizáció elsődleges alapjává vált.

Milyen irányban alakította át Vjac. Ivanov a baseli filozófus eredeti elgondolását? Mindenekelőtt leszögezi, hogy túl kell menni a jelenség tisztán esztétikai tárgyalásának határain, mivel az egymással szembeszegülő elveknek ebben a harcában „a kollektív pszichikai élet” bizonyos lényegbevágó eredeti alapjai jutnak kifejezésre. A mítosz – amely „többé-kevésbé homályos megalapozást” nyújt az „eredeti és naiv népi hiedelemvilágot”⁵ megtettesítő szertartásnak – Vjac. Ivanov nézete szerint „a népi és az egyetemes elv szellemi önmegegerősítésének immanens igazságát tárja fel képszerű eszközökkel.”⁶ Nem nehéz észrevennünk, hogy Vjac. Ivanov gondolatmenete igen pontosan követi a függőségek hierarchikus láncolatát: eredeti és naiv népi hiedelemvilág – szertartás – mítosz; e láncolat egyik vége a kollektív népi tudat immanens igazságaihoz, illetve a mögöttük meghúzódó „egyetemes elvhez” kapcsolódik, másik vége pedig a mítoszeremtő művészethez vezet („A nagy művészet – mítoszeremtő művészet” – olvashatjuk ugyanebben *A Költő és a Tömeg* c. tanulmányában). Az egymásra következőseknek ebben a periodikus rendszerében, ahol minden egyes elem a megelőző kifejeződése, a mítosz – az őt kísérő anyagi és szóbeli attribútumokkal egyetemben – olyan magnak bizonyul, amely rugalmasan ellenáll az idő, a történelem nyomásának. Azt fejtegetvén, hogy miként keletkezett a mítosz olyan *anyagi és szóbeli* attribútumaival együtt, mint a szakrális tárgyak, valamint a szakrális szövegelemek, Vjac. Ivanov a mítosz értelmének állandósult, illetve változó rétegei között feltáruló kölcsönhatás törvényszerűségeinek vizsgálatára összpontosít. Ez a megközelítés – amely igen közeli rokonságban áll Kerényi Károly későbbi archetípus-vizsgálataival⁷ – híven tükrözte a szimbolisták nézeteit a világegyetem kronotopozsáról (struktúrájáról), amit a megfelelések olyan sokszintes rendszereként értelmeztek, ahol az alsóbb, változékonyabb síkok jelszerű kifejezései a magasabb és egyre változatlanabb lényegiségeknek.

Az archetipikus kiemelésére irányuló törekvésből fakadt Vjac. Ivanovnak az az elgondolása, hogy a mitikus-szakrális gondolkodás anyagi attribútumait a világegyetemről alkotott költői kép szópilléreiként nevezze meg, illetve az a lényegi módosítása, hogy a „szenvedő isten” archetípus révén Dionüszoszt – Nietzschével ellentétben! – Krisztussal hozza összefüggésbe. Ezt a kiigazítást kiváltképpen a fiatalabb szimbolista nemzedék tette örömmel a magáévá, annál is inkább, mert így lehetővé vált, hogy a „dionüszoszi” eszmekört V. Szolovjov krisztológiájával ötvözzék. Dionüszosz és Krisztus attribútumainak kontaminációja a szenvedő isten legáltalánosabb ismérvei alapján – gyakori jelenséggé válik a szimbolista művészetben. Gondoljunk például Bjelij *Petyerburgjára*, ahol a szerző Nyikolaj Ableuhovot, Apollón Apollonovics fiát és ellenlábását hol Krisztushoz közelíti (a dominó témán keresztül), hol pedig a meggyötört Dionüszoszhoz hasonlítja; vagy arra a tényre, hogy Blok halálát

⁵ *Dionisz i pradioniszijsz tvo*, 260.

⁶ *Poet i Cserny*. Veszi, 1904, No. 3, 8.

⁷ Vjac. Ivanov eszméinek rokonságára Jung archetípus-elméletével már többen rámutattak: F. SZTYEPUN: *Pamjaty Vjac. Ivanova*. Vozrozszyenyije, (Párizs) 1949, 5; 1. még Sz. Averincev munkáit: *Voproszi lityeraturi*, 1975, No. 8, 153. és az *O szovremennoj burzsuaaznoj esztyetyike* c. kötetben, 3. kiad., Moszkva, 1972, 132–133. Azonban úgy véljük, hogy a vizsgáldás jellegét illetően Vjac. Ivanov közelebb áll a kiváló magyar mitológiakutatóhoz, bár mint ismeretes, ő is Jung követője volt. Itt említjük meg: B. Paszternak a futuristák nevében már 1916-ban kifogásolta, hogy a szimbolisták túl gyakran használják a „plátói–schopenhaueri ideák, archetípusok terminusait” (*Csornij bokal*. Vtoroj Szbornyik Centrifugi, Moszkva, 1916, 42.)

Bjelij ugyancsak ebben a kettős asszociációsrendszerben fogta fel (vö. a *Pamjaty A. Bloka*, illetve a *Vozzpominanyije o Bloke* c. költemények befejezésével); vagy végül a *Blok Tizenketten* c. dionüszoszi poémáját betetőző „fehérrózsá-koszorús” Krisztus figurájára.⁸

Am ennél is hatékonyabbnak bizonyult Vjac. Ivanov legalapvetőbb módosítása, amely tökéletesen egybehangzott a XX. sz. első éveiben lábra kapó új „pocsvennyicesztvo” szellemével. Ennek a szellemi irányzatnak egyébként Vjac. Ivanov is egyik markáns képviselője volt. *A szenvedő isten hellén vallásának* szerzője a dionüszoszi és apollóni elv mint elemi-természeti, illetve kulturális-civilizatorikus elv szembeállításából kiindulva – ezt az ellentétet *A tragédia születése* a „szókratizmus” kategóriája miatt (amelyet Vjac. Ivanov jogosan mellőz) nem viszi végig kellő következetességgel – e két nagy görög kultusz kölcsönhatásának történetét „átfogó kulturális küzdelemként”⁹ mutatja be, melyben az arisztokratikus jellegű Apollón-vallás, illetve – Vjac. Ivanov kifejezése szerint – a „valódi népi istenérzést” magában hordozó Dionüszosz-vallás állt harcban egymással. Hogy az a jellemzés, amelyet Vjac. Ivanov a civilizatorikus, illetve az elemi őserő sok évszázados kulturális harcáról adott, jelenlegi ismereteink szerint mennyiben tekinthető tudományos érvényűnek, ennek eldöntésére itt nincs helyünk, s fejtegetésünknek ezen a pontján szükség sincs e kérdés végleges tisztázására. Fontosabb ennél, hogy körvonalazzuk, miként bizonyítja, illetve milyen mélyen fekvő motívumokkal magyarázza *A szenvedő isten*. . . szerzője ezt a feltételezett pozíciót.

Vjac. Ivanov az Apollón-vallás arisztokratizmusát *papi* jellegével indokolja, míg a Dionüszosz-vallást „(mindenki) egyenjogú részvétele jellemezte a közös kultuszban”.¹⁰ A kollektivitásnak és mindenki egyenlőségének ezt a számára oly értékes dionüszoszi eszméjét Vjac. Ivanov az „orgia” szó eredeti jelentésének értelmezése révén teszi még hangsúlyosabbá. Ez a szó csak hosszú idő múltával, a római uralom idején nyerte el az erősen leszűkített és egyértelmű ’bacchanália’ jelentést, éppúgy, mint ahogyan Dionüszosz számtalan elnevezéséből – melyek sokasága pontosan megfelelt szerteágazó társadalmi-pszichológiai funkcióinak – egyetlen egy, a Bacchus név maradt meg. Vjac. Ivanov értelmezésében a dionüszoszi ünnepek „a méhbirodalom elemi-ösztonös szellemiségének megerősítései”¹¹ voltak, bennük megvalósult „az individuum határainak megszüntetése”, megnyilvánult az a lehetőség, hogy „az ember önmagát mint nem-ént, a világot pedig mint ént fogja fel”.¹² Ennek alapjául „az önelidegenedés” illúziója, illetve a metamorfózisok . . . a természettel való belső egyesülés és mintegy a benne való feloldódás pátosza” szolgált; „az átalakulás lehetőségének érzete mint a természettel való összefonódás, az egyik természeti formából a másikba történő szabad átmenet érzékélese az elemi erő hatalmasságának pátoszával párosul”¹³ (kiem. től. – Sz. L.).

Az átalakíthatóság szelleme a „kétarcúsággal” (az „ambivalenciával” – mondja majd harminc évvel később Bahtyin) áll összefüggésben; a Dionüszosz-vallás „egyazon eksztázis két szélső pólusát”, „a túlvilági erők szolgálatát, illetve a nemi orgiát”¹⁴ egyesíti. Ez az oka annak, hogy a Dionüszosz-kultuszban olyan, egymással ellentétesnek hitt jelenségek egységére és egymásba hatolására derül fény, mint temetés és esküvő, nemiség és halotti tor, tavasz és halál (vö. Anthesztéria virág és halál-motívuma); itt „a nevetés, a féktelen vidámság mozzanata” „elengedhetetlen része a temetésnek és a halotti tornak”, s „a halotti tor komédiásai” is nélkülözhetetlen szereplői „a népi dionüszoszi ünnep-

⁸Sz. Averincev hívta fel a figyelmünket arra, hogy Krisztus e szokatlan attribútumának feltehető forrása Nietzsche Zarathustrája (Vö.: *Also sprach Zarathustra*, Vom höheren Menschen: Nietzsches Werke, Bd. VI, 1899, 428). Ha arra gondolunk, hogy Bloknál különösen ebben az időben gyakoriak a Nietzsche-reminiscenciák, ez a feltevés valószínűnek tetszik. Ha azonban figyelembe vesszük azt, hogy a szimbolisták műveiben mennyire gyakori volt Krisztus és Dionüszosz egybeolvasztása és a rózsakoszorús, nevető, véres Dionüszosz-kép, Zaratusztra közvetítő szerepe fölöslegesnek tűnik.

⁹Novij puty, 1904, No. 4, 125.

¹⁰Uo. No. 1, 117.

¹¹Voproszi zszizny, 1905, No. 6, 193.

¹²Novij puty, 1905, No. 3, 51.

¹³Uo. 53.

¹⁴Voproszi zszizny, 1905, No. 6, 185.

ségek komikus karneváljának”.¹⁵ Reméljük, már ebből a néhány idézetből is világosan kitűnik, milyen következetesen jár el Vjac. Ivanov abban, hogy a dionüszoszi ünnepek általánosan elismert tragikus jellegét a nevetéssel kapcsolja össze, s elsősorban az ünnep „mindenkit egyenlővé tevő és általános örömet hozó” sajátosságait hangsúlyozza, noha ezt az „élénk és szemtelen nevetéssel kísért”¹⁶ örömet korántsem egyértelműen fogja föl. Nem az itt a lényeg, hogy tragikus és komikus egymás mellé kerül, hanem az, hogy a „kétarcúságnak” és „átalakíthatóságnak” ebben a világában, egy olyan világban, ahol „az örökösen változó álarcok” szelleme diadalmaskodik – minden folyamatosan változtatja akcentusát, minden a metamorfózis uralma alatt áll, az emberek örömlükben sírnak, bánatukban – nevetnek. Mindez szintén „az elemi erő hatalmaságának pátoszával párosul”.

Vjac. Ivanov általánosításainak alapvető anyagául a legrégebbi („ős-dionüszoszi”) szakrális szertartások szolgálnak, ám a későbbi archaikus kultúrához, valamint a magas klasszikához fordulva rámutat a 1. rituálé, a 2. népi karnevál és a 3. népi látványosság genetikai, értelmi és funkcionális összefüggéseire is.¹⁷ Dionüszosz szelleme hatja át a dionüszoszi ünnepek napjait, amikor „az egész élet egy kozmikus álarcosbállá változik”,¹⁸ és a tragédiák napját egyaránt – ezt „az össznépi gyűlést”, ezt a „végtelenül tarka és művészileg kiérlelt, határtalanul zabolátlan és mérhetetlenül szeniális karneváli látványosságot”.¹⁹ Az, hogy éppen ezen a ponton pillantja meg a tragédiák művészete, illetve a „kollektív pszichikai élet eredeti alapjait” kinyilvánító szertartás közötti kapcsolatot, ez a képesség teszi lehetővé számára, hogy a görög anyagot mintaként, példaként mutathassa föl arra, hogy az össznépi mítosz miként szüli meg magából a nagy művészetet. Nem lehet kétségünk afelől, hogy kitől származik ez az eljárás mód. Az öreg Wilamowitz szavait parafrázálva – aki megtagadta saját fiatalkori Nietzsche-ellenes támadásait –, azt mondhatjuk, hogy Vjac. Ivanovnál sem az antikvitásról volt szó, hanem arról a vágyról, hogy reményt nyújtson kortársainak. Lehet ironizálni e hellénrajongó álmán egy olyan korról, amikor majd országában is elszaporodnak az „orkhesztrák és thymelék”, kétségbe vonhatjuk eszméi valódi értékét olyasfajta profanizálásuk okán, mint a szimbolista „örömmünnepek” vagy a „dionüszoszi esték”, mindamellett azonban el kell ismernünk, hogy a művészet felülvizsgálásának gondolata, a kollektív pszichikai élet eredeti alapjaira támaszkodva, olyan komoly visszhangokat is kiváltott, melyek megérdemlik a behatóbb vizsgálatot. A nagy tömegek együttes részvételén alapuló művészet eszméje a leghatározottabban a színházba hatolt be, amely a tömeges „misztérium-szerű” művészet formáit kutatván megszüntette a nézők és a színészek közötti határvonalat (a *Fáklyáktól* a 20-as évek avantgarde színházáig). Ez az eszme bizonyos mérvű elméleti igazolást nyújtott a korszak szenvedélyes érdeklődése számára az álarcosbál motívumai, az átöltözések, a maszkok, a különféle stílusokba történő belehelyezkedés, a vásári mutatóvány iránt, ám a karneváli-dionüszoszi nevetés mélyen fekvő filozófiai értelmét – ahogyan azt Vjac. Ivanov kifejtette – a korszak nem tudatosította a maga számára (talán azért nem, mert a kortársak egyelőre a nevetést még mindig főként a romantikus ironia eszközeként fogták fel). *A szenvedő isten*. . . szerzőjének „dionüszoszi” munkáiból mindenkéltől – maga Vjac. Ivanov szavaival – a „Földhöz tapadás” megújított prédikációja hallatszik ki. A dionüszoszi és az apollóni elv, vagyis a „sötét tömegek népi istenerzékelésének”, illetve „Homérosz arisztokratikus Olümposzának”²⁰ szembeállításából a kor kihallotta azt, amit Vjac. Ivanov saját kora atmoszférájából merítve görög jelmezekbe öltöztetett, azt, ami megfelelt az orosz értelmiség nép iránti vonzódásának, illetve a XX. sz. eleji új „pocsvennyicsesztvo” friss hullámának.

Ebben a tekintetben Blok költészete érdemel különös figyelmet, mindenekelőtt azért, mert éppen ő talált rá a mitológia ezen aspektusának költőileg végigvitt, nem túl ezoterikus és – ezért – gyorsan kanonizáló megformálási módjaira.

Jóllehet *A tragédia születésének* orosz fordítása már 1899-ben napvilágot látott, Blok csak 1906 decemberében jegyzetelte ki a művet, vagyis röviddel azt követően, hogy a *Novij puty* közölte Vjac. Ivanov *A szenvedő isten hellén vallása* c. cikksorozatát, illetve a *Voproszi szisnyiben* megjelent Blok

¹⁵ Uo. 197.

¹⁶ *Novij puty*, 1904, No. 1, 122.

¹⁷ Uo. No. 3, 206, 208–9.

¹⁸ Uo. No. 2. 74.

¹⁹ Uo. No. 1, 133.

²⁰ Uo. No. 2, 58.

írása,²¹ amely arról tanúskodik, hogy Blok rokonszenvezett a nietschei mitológéma fentebb vázolt átalakításával. Már maguk a jegyzetek is, szimptomatikus módon, mintha Vjac. Ivanov interpretációjának prizmáján áttörve készültek volna: a szókratizmust tárgyaló fejezetet Blok megjegyzés nélkül hagyta (Vjac. Ivanov koncepciójában a „szókratizmus” problémája törvénytörően feloldódott a dionüszoszi és apollóni, azaz a népi és az arisztokratikus elv társadalmilag kiélezett szembenállásában), viszont gondosan kiírt minden olyan helyet, ami az együttes jelenlét elmélete szempontjából érdekes lehetett (a szatírok kórusáról, a ditirambusokat, illetve a paiánokat éneklő énekesek közötti különbségről stb.).²² Külön hely illette meg a költő rendeltetésének kérdéskörét: híres puskini beszéde mutatja, milyen rokonszenvvel és közvetítések beiktatása nélkül olvasta Blok *A tragédia születésének* idevágó passzusait. Egyelőre azonban, az első orosz forradalom idején, Vjac. Ivanovnak az új, mítoszteremtő művészetbe vetett reményei láthatóan még fontos szerepet játszottak Blok gondolkodásában. *A szenvedő isten*... szerzőjének művészetéről írott fejtegetései Vjac. Ivanov „puskini” cikkét, *A Költő és a Tömeget* parafrázálják, s utópiájának rokonszenvező kifejtésére támaszkodnak: „A szimbolizmus útjait járó költő a népi emlékezet öntudatlan szerve... a szimbolizmus keserves útja nem más, mint elmélyedés a folklór »ős-elemébe«, ahol a »költő« és a »tömeg« újra ráismernek egymásra. A »költő« népvé lesz, a »tömeg« pedig – néppé a mindent magába ölelő mítosz fényében”...²³

Blok az apollóni-dionüszoszi elv antinómiáját első ízben nyilvánvalóan az *Őserő és kultúra* c. tanulmányában (1908 december) integrálja saját világképébe. Ez a munka azért is különös figyelmet érdemel, mert itt Blok azoknak a gondolatoknak az univerzális elméleti megalapozására tett kísérletet, amelyeket a Gorkij demoteizmusa körül támadt vita kapcsán (1908 november) született *Nép és értelmiség* c. előadásában fejtett ki; vagyis híven tükrözi azt a Blokra olyannyira jellemző törekvést, hogy az aktuális, időszerű problémákat általánosabb kérdésekkel kapcsolja össze. Hogyan alakul át az eredeti antinómia Blok világában? Először is elszakad a görög talajtól (amelyhez Vjac. Ivanovnál, de még inkább Nietzsche-nél még szoros szálak fűzték), és a világegyetemet mozgó általános törvény minőségében jelenik meg (melynek az ember, illetve „a földi őserők morajlása”²⁴ egyaránt hatalma alatt áll). Másfelől, az őserő és a kultúra univerzális oppozíciója nép és értelmiség történelmileg konkrét elszakadásában ölt kézzelfogható alakot. Míg 1905-ben Blok még osztotta Vjac. Ivanov reményét, hogy a „tömeg” és a „költő”, az őserő és a kultúra, a nép és az értelmiség egymásra talál a „mindent magába ölelő mítosz fényében”, addig 1908-ban már arra a következtetésre jut, hogy „az elemi, földi bosszú”²⁵ a közvetítés mindennemű lehetőségét kizárja, a kultúra pusztulásra ítéltetett (emlékezzünk: „Mivel elhagyta Dionüszoszt, téged is elhagyott Apollón”). Az őserő apológiája csak 1918 végétől kezd ismét egybekapcsolódni a „kultúra rehabilitációjával”²⁶ Blok művészetében. Ebben az átértékelődésben döntő szerephez jut „kultúra” és „civilizáció” fogalmainak elválasztása, ami az alapantinómiát ismét Nietzsche eredeti értelmezéséhez közelíti: a civilizatorikus- „szókratikus” elvvel (amelyről Bloknak nem véletlenül jut eszébe Kant és a kanti ismeretelmélet) a zene – az őserő szelleme, a kultúra szelleme áll szemben, a kultúra őrzője pedig ugyanez az őserő, „amelybe visszatér a zene (revertitur in terram suam unde erat), ugyanez a nép, ugyanezek a barbár tömegek... a barbár tömegek bizonyulnak a kultúra őrzőinek, akiknek nincs semmijük a zene szellemén kívül, azokban a korokban, amikor a szárnyaszegett és kifulladásos civilizáció a kultúra ellensége lesz, annak dacára, hogy a

²¹ A. BLOK: *Tvorcesztvo Vjac. Ivanova*. Voproszi szizny, 1905, No. 4.

²² L. A. BLOK: *Zapisznije knyizski*, Moszkva, 1965, 82. és köv.

²³ A. BLOK: *Szobr. szocs*. V. köt. Moszkva–Leningrad, 1962, 10.

²⁴ Uo., 356.

²⁵ Uo., 359.

²⁶ Az *Oroszország és az értelmiség* második kiadásához (1918 nov.) írott előszótól kezdve. *A romantika* c. tanulmányában már kiemeli: „A romantika nem más, mint módszer arra, hogy az embert, a kultúra hordozóját az elemi erővel való új kapcsolatra építsék, szervezzék meg... a menekvés a kultúra számára – ugyanolyan viharos mozgásban lenni, mint amilyenben az elemi erő van.” (A. BLOK: *Szobr. szocs*. VI. köt., 365., 368.)

haladás minden tényezője felett ő rendelkezik . . .”²⁷ Így nyer megerősítést Apollón és Dionüszosz szövetsége a „szokratizmussal”, a civilizációval szemben.

Vonjuk le az adódó következtetéseket. Abban, ahogyan Vjac. Ivanov, illetve Blok megközelítette az eredeti mitológéját, minden különbözőség, hasonlóság és eltérés mellett felfedezhető egy szilárd mag, amely az orosz szimbolizmusra, az új-„pocsvennyicsesztvo”-ra jellemző gondolkodásmódjuk közösségével magyarázható. 1. Mind Vjac. Ivanov, mind pedig Blok határozottan túllépte az antinómia tisztán esztétikai tárgyalásmódjának kereteit. Amidőn Blok *A tragédia születésének* kivonata ráírta: „Az élet értékelése arisztokratikus és antikeresztény”,²⁸ akkor azt emelte ki, amiben mindkét orosz művész szembehelyezkedett az eredeti forrással. 2. Nietzsche szimbolikáján (amely Bloknál bizonyos Wagnertől kölcsönzött elemekkel vegyül) átcsillámlik a meggyőződéses „pocsvennyicsesztvo”, amely a dionüszoszi elv, az őserő változatlan – bár igen különféle alakokat öltő – apológiájában jut kifejeződésre.

A harmadik mozzanattal kissé behatóbban kell foglalkoznunk. *A humanizmus válságában* Blok a világegyetem kronotopozsának jellemzően szolvovjovi felfogását a következőképpen formulázza: „Mintegy két fajta idő, két fajta tér létezik; az egyik – történeti, naptári, a másik – mérhetetlen, zenei. Csak az első idő- és tértípus van jelen változatlanul a civilizált tudatban; a másodikban csak akkor élünk, amikor érzékeljük közelségünket a természethez, amikor átadjuk magunkat a világegyetem orkhesztrájából áramló zenei hullámnak.”²⁹ A világ struktúrájának eme – neoplatonikus – felfogása értelmében Blok, akárcsak Vjac. Ivanov, a megfelelések sokszintes rendszerét építi fel, melynek két szélső szférájában egyrészt a „világegyetem orkhesztrájának” legáltalánosabb törvényei, másrészt pedig a XX. sz. eleji orosz élet legaktuálisabb kérdéskörei helyezkednek el. A dionüszoszi és az apollóni elv oppozíciósorozatként fogalmazódik meg: káosz és kozmosz, föld és földkéreg, őserő és kultúra, nép és értelmiség, Oroszország és értelmiség, zenei-forradalmi nyomás és a civilizáció sokévszázados álma, romantika és klasszicizmus . . . A nép, a forradalom, a művészet az őserő hangjában, a zene szellemében részes, ezért ezek a fogalmak egészében összevonhatók, s könnyen körbefonják őket a jelentésüket képlekenyen egymásba csúsztató származékos szimbólumok. Mi ebben a lényeg? Mindenekelőtt az, hogy a tiszta fogalmak szférájában meglehetősen rugalmas kapcsolat jön ily módon létre az egyes, konkrét, időbeli, aktuális, illetve az „örök” lényegi, fogalmi-általános, „kinyilvánított” között: a rendszer alsóbb szintjeinek elemeiben – a történelmi lökésekre válaszul – könnyűszerrel végbementek bizonyos elmozdulások és átértékelődések – amint erről meggyőződhattünk –, mialatt a rendszer transzcendentális alapja – a világegyetem orkhesztrájának, valamint a zene szellemének eszméje, amely közvetítőt keres a maga számára, hogy testet ölthessen a világban – változatlan maradt. A konkrét-egyest a fogalmi-általánossal összefűző kapcsolat rugalmassága szempontjából úgy véljük nem közömbös, hogy ez a rendszer nem egyszerűen dualisztikus (amint általában megjegyzik), hanem *sokszintes*: minden egyes alsó elem a rákövetkező magasabb jeleként funkcionál. A jelek jeleinek eme hierarchikus láncolatán történő felemelkedés – a realibus ad realiora – olyan fokozatosan előrehaladó folyamat, melynek során az értelmek mind jobban megtisztulnak konkrétságuktól. Jöllehet a következő nemzedék iróniával szemlélte a szimbolisták – ha lehet így mondani – „pánszemiotizmusát”,³⁰

²⁷ Uo. III. köt.: „A tömeget nemcsak nem lehet, de nem is kell civilizálni. Ha arról beszélünk, hogy az emberiséget *kultúrában* kell részesíteni, ebből még nem derül ki, hogy ki kit fog nagyobb joggal kultúrában részesíteni: a civilizált emberek a barbárokat, avagy fordítva: a civilizált emberek ugyanis elcsigázódtak, és elveszítették a kulturális értékeket; ilyen korokban a kultúra öntudatlan őrzői a jóval frissebb barbár tömegek” (Uo. 99.) A. Bjelij már első külföldi útjától kezdve hevesen hirdette civilizáció és kultúra szembenállását. Vö. pl. M. Morozovához írott levelének következő kijelentésével: „Európa kultúráját az oroszok találták ki; nyugaton civilizáció van.” (idézi L. DOLGOPOLOV: *Na rubezse vekov. Leningrád, 1977, 221.*)

²⁸ A. BLOK: *Zapisznye knyizski*, 78.

²⁹ A. BLOK: *Szobr. szocs.*, VI. köt., 101.

³⁰ L. Mandelstam filippikáját: „Vegyük példaként a rózsát és a napot, a galambot és a leányt. A szimbolista számára ezek közül a képek közül önmagában egy sem érdekes, hanem a rózsa csak mint a nap, a nap mint a rózsa, a galamb mint a leány, a leány mint a galamb hasonmása. A képek ki vannak belezve, mint egy kitömött madár, s idegen tartalom van beléjük tömve. A szimbolista erdő helyett

mindamelllett a világnak ez a hierarchikus szemiotizálása széles teret nyitott a variációs lehetőségek előtt, s ezzel növelte a szimbolizmus életképességét. A szimbolizmusnak valóban sikerült létrehoznia a maga metanyelvét, amely még a 20-as években is működőképes volt. Ám a szignálizációnak ez a sajátosság rendszere azt a lehetőséget is magában hordozta – kiváltképpen „felsőbb rétegeiben” –, hogy az értelem olyan mértékben megtisztul mindenfajta konkrétságtól, ami már csak „értelem nélküli általánosításokat”, kiürült jelszerűséget szülhet. Talán éppen ez indította arra a posztszimbolista áramlatokat – minden változatukban –, hogy legelőször is az a priori lényegiségekkel és transzcendens minőségekkel folytatott „kacérkodástól” határolják el magukat. Hogy ez – más tényezőkkel egyetemben – milyen nyomot hagyott a szimbolizmustól elrugaszkodó irodalmi-stiliztikai formációk világmodelljein, azt célszerű lesz a következőkben Hlebnyikov írásaiból vett példákon megvizsgálni. Hlebnyikov – aki a szimbolista rendszert szétzúzó avantgarde logika talán legkövetkezetesebb képviselője volt – a leginkább összevethető a szimbolista költők fiatalabb nemzedékével: leírható ugyanazokkal a „paraméterekkel”, mivel – technicista társaitól eltérően – szintén filozofikus és „mítoszteremtő”, még ha – természetesen – más módon is, mint szimbolista elődei. A vizsgált mitológéma az avantgarde sajátosság paradox logikáját szembevetően feltáró transzformációban jelenik meg nála.

A transzformáció ideológiai tartalma a „szkíta-elméletben” öltött alakot, amelyet, úgy véljük, joggal nevezhetünk a dionüszoszi eszmék nacionalizált változatának. Ezt a nacionalizációt a szimbolista nemzedék készítette elő, mindenekelőtt azzal, hogy felfokozott érdeklődéssel reagált a kortárs hellénisták nézeteire a Dionüszosz-kultusz trák eredetére vonatkozóan; továbbá, hogy a trák-illír kultúra letéteményeseit a délszlávokban látta, s erre alapozta az „eljövendő szláv újjászületésbe”³¹ vetett reményeit. De a mitológéma nacionalizálását az avantgarde vitte végbe. Hiszen amikor Blok – talán a még Csadajev felvetette keserű kérdésre válaszul – így írt: „... nekünk nincsenek történelmi visszaemlékezéseink, viszont roppant kiterjedt az elemi emlékezetünk”,³² illetve amikor F. Zelinszkij egyik „attikai legendájában” a következő szimptomatikus kijelentést adta Orfeusz szájába: „A szkíták földjéről az én mesterem, Dionüszosz hozta el nekünk a bort”³³ – mindketten egy már kialakulófélben levő tendenciára reagáltak. Hlebnyikov *Szkifszkoje és Vozzvanyije* (1908) c. költeményeivel az egyik legaktívabb képviselője volt ennek a tendenciának csaknem tíz esztendővel a Szkífi (Szkíták) c. folyóirat megjelenését megelőzően. A Szkíták programadó előszava sok tekintetben Hlebnyikovnak az indo-orosz egységről vallott nézeteire támaszkodott.

Dionüszosz nacionalizációjának legtisztább kifejeződése a *Gyevij-bog* (1911) c. mesejáték, ami nem más, mint Dionüszosz egyik jelentésének – a női isten férfi emanációjának³⁴ – hangsúlyozottan infantilis átültetése orosz talajba, az orosz-szláv „pogányság közegébe”. Leuna szerepe, akiben nem nehéz felismerni Artemiszt, az Álomlátóra történő utalások, aki kékesfekete tincsei dacára Apollón megfelelője (vö.: az apollóni álommal Nietzsche-nél, illetve a civilizáció álmával Bloknál), valamint a történet számtalan egyéb részlete arról tanúskodik, hogy Hlebnyikov a „fordítás” során következetesen járt el. Nyolc év múltával így írt a Szvojasziban a „fordítás” céljáról: „A

madárkikészítő műhely. Lám, hová vezet a hivatásos szimbolizmus. A befogadás demoralizálódik. Semmi sem valódi, igazi. Egymás felé hajlongó »megfelelések« különös pártánca. Örökös kacsingatások. Nincs egyetlen világos szó sem, csak célozgatások, félig kimondott szavak. A rózsá a leányra bólint, a leány a rózsára. Senki sem akar önmaga lenni”. (O. MANDELSTAM: *O prirogye szlova*. Szobr. szocs. v dvuh tomah, New York, 1966, II. köt., 296–7.)

³¹ F. ZELINSZKIJ: *I. Annyenszkij kak filolog-klasszik*. Apollon, 1910, No. 4, 8. Részletesebben tárgyaltuk ezt a kérdést az *Antyicsnaja Lenora v XX. veke* c. tanulmányunkban.

³² A. BLOK: *Szobr. szocs.* VI. köt. 114.

³³ F. ZELINSZKIJ: *Carica vjug (ellini i szkífi)*. Petrograd, 1922, 69.

³⁴ Hogy kellő megvilágításba helyezzük a „fordítás” infantilis jellegét, elegendő arra emlékeztetnünk, hogyan fogja fel a dionüszoszi elv ezen aspektusát Bachofen szellemében Vjac. Ivanov: „Dionüszosz kultusza legfőképpen a férfi elv női kultusza; e vallás pátosza nem lehet más jellegű, mint a női bosszú, az isten ellen hadakozó férfigyilkosság pátosza; ez a férfi jellegű, bálványozott, mindent hatalmába kerítő és egy pillanatra diadalmaskodó elv nem mutatkozhat meg másként, mint pusztulásra ítéltként és szenvedőként, a szenvedő isten aspektusaként.” (Voproszi szisnyi, 1905, No. 6, 193.).

»Gyevij-bog«-ban a tisztá szláv elvet akartam megragadni aranyló hárs-minőségében és a *Volgától Görögországba* nyúló szálaival» (kiem. től – Sz. L.)³⁵ A kiemelt szavakban jut kifejeződésre a végbement rendkívül szimptomatikus eltolódás: hisz a szimbolista periódusban ezt még fordítva mondták – „Görögországból Oroszországba” . . . Hogy ez nem egyszerű nyelvbtlés Hlebnyikov részéről, hanem egy határozott eszme kinyilvánítása, azt egy közeli példával támaszthatjuk alá a *Gyetyi Vidrihe* írott szerzői kommentárok alapján: „. . . némely vitorlás . . . a Volgáról úgy beszél, mint az indo-oroszok folyójáról, Perzsiát pedig úgy használja, mint az orosz-makedón derékszöget”.³⁶ Az antik mítoszok átalakítása és „lefordítása” beépült az ószláv folklórnak abba a többé-kevésbé mítoszteremtő „rekonstrukciójába”, amely iránt Hlebnyikov számos kortársa (első-sorban Sz. Gorodeckij, A. Remizov, N. Klujev, Sz. Jeszenyin és mások) lelkesedett. Ehhez járultak még a szenvedélyes etnográfiai „kutatások”, melyek tudományos értékét igen nehéz megállapítani, mint pl. Hlebnyikov egyik cikksorozata esetében is, ahol azt bizonygatja, hogy „a brodnyikok* a szkíták eloroszosodott utódai”.³⁷ Nem kis szerepet játszottak végül a konkrét történelmi allúziók: gondoljunk Hlebnyikov kiáltványaira, amelyek a balkáni atmosféra iránti érdeklődésének gyümölcszeként születtek. „Az a szellem, amely a hellének harcát áthatotta a médek ellen, most feltámad a jelenkori szláv érzületben”³⁸ – írta ezek egyikében. Mindezen törekvések kontextusában a „szkítaielmélet” jelentősége abban állt, hogy lehetőséget teremtett 1. arra, hogy a kulturális-történelmi emlékezetet az elemi-ösztönös emlékezettel váltsák fel, 2. hogy ezen keresztül közvetlenül (vagyis nem a kultúra közvetítésével) lépjenek érintkezésbe a hellén tudattal és 3. hogy – az elmélet olyan végletes megnyilvánulásaiban, mint pl. F. Zelinszkij futólagos kijelentései, illetve Hlebnyikov megjegyzései – az elsőbb-ség gondolatával játszadozzanak.

Mi az, ami a szláv mítoszteremtésen túl érdeklődésre tarthat számot a *Gyevij-bogban*? Az idősíkoknak az a Hlebnyikova jellemző alkalmazása, amelyet, úgy véljük, joggal nevezhetünk a „folyamatos idővel folytatott harcnak”. Ez abban nyilvánul meg, hogy – a nyelv, illetve az anyagi-tematikus részeket réven – a különböző idősíkok mint egymással egyidejű minőségek vannak jelen, ahhoz hasonlóan, ahogyan a kubista festészetben az egymásra merőleges síkok egyetlen közös síkban is megjelenhetnek. A *Gyevij-bogban* a patriarchális pásztorkodás, a görög munkára valló igazgyöngyök és ezüsttűkör, egészen a gogoli „zsidovin” szóig szeszélyesen váltakoznak egymással, illetve olyasfajta túlmodernizált jelenetekkel, mint az ifjak szavazása arról, hogy harcba bocsátkozzanak-e a Szűz-isten-nel: „Aki ellene van javaslatomnak, kérem, emelje fel a kezét. Egy . . . kettő . . . Egy tartózkodás-sal . . .”³⁹

A *Szkuffa szkifa* misztériumjátékban az idő-legyező elemeinek megválasztása során megnyil-vánuló effajta tökéletes szertelenség még nyíltabban jelentkezik, itt valóban – Hlebnyikov szavait parafrazálva – „idők csillognak időkön keresztül”.⁴⁰ Hlebnyikov álma „az egy évben született emberek államáról”, „a nemzedékek közötti vámhatárokról”, a *Szkifszkoje* programatikus sora – „Ami volt – belénk merül”⁴¹ – és számos más tény arra enged következtetni, hogy az idő-legyező-nek ez a módszere, ahol minden idősíki egymással egyidejű, lényegében a jelenkor abszolútizálása, amely számára a múlt – pusztán lehetőségek készlete, melyekből tetszőleges montázs állítható össze a jelenben. Igaz, Hlebnyikov ezt a montázst elméletileg bizonyos törvényszerűsége, a periodikus ismétlődések általa feltárt törvényére alapozza: „Alapvető idő-törvényem így hangzik: az időben minden negatív eltolódás 3ⁿ nap, minden pozitív eltolódás 2ⁿ nap alatt zajlik le . . . Amidőn a jövő ezeknek a számításoknak eredményeként áttetszővé válik, elvész az időérzék, az ember úgy érzi, hogy mozdulatlanul áll a jövőbelátás fedélzetén. Az időérzék eltűnik, az idő hasonlítani kezd az előtérre és a háttérre, sajátosságos térré válik”.⁴² Ezekben a szavakban mindenekelőtt az a gondolat érdemel figyel-

*a XI–XII. sz.-ban Oroszország területén élt vándor népcsoportok.

³⁵ V. HLEBNIKOV: *Szobr. szocs* Wilhelm Fink Verlag, München, 1968, I. köt., II. rész, 7.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo. IV. köt. (1971), 336.

³⁸ Uo. III. köt. (1972), 405.

³⁹ Uo. II. köt. 2. rész (1968), 180.

⁴⁰ Uo. 80.

⁴¹ Uo. I. köt. 2. rész, 181.

⁴² Uo. III. köt. 324.

met, hogy az idő térré alakul át, ami igen jellemző a művészet térbeli formáihoz valóban vonzó avangarde modellre, és ellentétes a szimbolizmusnak azzal a törekvésével, hogy a teret idővé szublimálja (ezzel függ össze a szimbolizmus vonzódása a zenéhez). Ezúttal azonban másra kell figyelmünket irányítanunk, nevezetesen arra, hogy a törvény mögött – melynek köszönhetően „elvész az időérzék, az ember úgy érzi, hogy mozdulatlanul áll . . .” – egy, talán a tudat küszöbéig el sem hatolt voluntarizmus rejtőzik, melynek értelmében az Ént tekintik az időszámítás kiindulópontjának: „A talpamhoz tapadó emberi agyagon mentem én hozzá (a Számok Istenéhez – Sz. L.) . . . Úgy tekintettük az embereket, mint a halott természetet”.⁴³ Ez esetben azonban Hlebnjov modellje nem más, mint pusztán a futurista program egy különösen bonyolult változata: mindent a nulláról kezdeni. Igaz, Hlebnjov Majakovszkijtől eltérően nem fogalmazta meg kiáltványyszerűen a kultúra teljes nullifikálását, nem jelentette ki, hogy „minden alá, amit eddig létrehoztak, ezt írom: nihil”, ámde időmodellje *kizárja* a történelmi emlékezetnek, a hagyomány egymásra következő láncolataként felfogott kultúrának, az „emberiség kulturális emlékezetének” a szükségességét. E modellben egyedül az elemi-ösztönös emlékezetnek marad hely, ami „szkizofrénikus”, minthogy megenged bármifajta szeszélyes kihagyást, s így egyértelmű az önkívülettel. Az elemi-ösztönös emlékezet csak a „szublogikai síkon” található fogódzót a maga számára. Láthatóan ez a tény szabja meg a szóbeli anyagon, a fonémák szemasziofiziológizálása, valamint az etimológia terén végzett tevékenység jellegét Hlebnjov műveiben: a hangzásbeli, a „szublogikai” összefüggés kompenzálja a logikait. A „szkíták manifesztumában” például a következő szóbeli kapcsolatot működik: *скиф–скит–скуфья* ('szkíta' – 'remetelak' – 'süveg'), ami e szavak etimológiai rokonságára utal. A *скит* ('remetelak') és *скуфья* ('süveg') szavak – akárcsak a kontextus, amelyben szerepelnek – arra szolgálnak, hogy maximálisan eltérjék a kontextustól, s egyszersmind határozottan megvonják a *скиф* ('szkíta') szó értelmi határait. Egy hasonlattal világítjuk meg, mire gondolunk. Amikor Blok így ír: „Keletiek, szkíták vagyunk, igen, / vad, sóvár, ferdeszemű fajta” (Lator László ford.), akkor a kontextus ez esetben is felvázolja a szkíta vizuális képét, ám ennek határai rendkívül elmosódottak: a kép lehető legáltalánosabb körvonalazása ez, amely szándékosan a kresztomatikus jellegre épít („vad, sóvár, ferdeszemű fajta”). Akárcsak a Mandelstamot felháborító⁴⁴ következő sorban: „Dante sasorrú profiljának árnya”, ahol Blok zavartalanul él ezzel a banalitással, vagyis azzal, ami *elvesztett minden individuális értelmet*: a tartalom itt már annak függvénye, hogy mit képes behelyezni ebbe a rendkívül tágasan körvonalazott képbe az olvasó. Amikor viszont Hlebnjov azt írja: „*Седой насильник Скиф удаляется в Скит*” и надевает „на измученную голову покаянную скуфью” (kb.: „Az ősz Szkíta, az erőszakos, Remetelakba vonul”, s „elkínzott fejére bűnbánó süveget” húz)⁴⁵ – itt a „szkítaság” jelentése elsősorban a szóanyagban körülírt, mivel a *скиф–скит* ('szkíta' – 'remetelak'), *скиф–скуфья* ('szkíta' – 'süveg') szavak összecsengő játéka révén a szemasziofiziológizált hangzó faktúrához kötődik, és ezért az értelmet szorosan hozzáfűzi nemzeti-nyelvi megformálásához. Másrészt a fogalmi tartalom pantomimszerűen, filmszerűen ábrázolható külső mozgásban tárgyiasul: „remetelakba vonul”, „süveget . . . húz”; az értelmi kép mintegy rétegeire bomlik szét tárgyias ábrázolásaiban, s szorosan ahhoz tapad, ami érzékszerveink számára tárgyi realitást képvisel.⁴⁶ Ezt jelenti a gyakorlatban a realizált metafora módszere, „a költői trópus költői tényné, tematikus építményé történő átalakítása”,⁴⁷ melynek indítéka a már említett bizalmatlanság a tiszta

⁴³ Uo. II. köt. 2. rész, 82.

⁴⁴ „Semmit sem vett észre a gogoli orron kívül!!!” – kommentálja Mandelstam e sorokat a *Beszélgetés Dantéről* c. tanulmányához készült jegyzetekben. „Dantei madárijesztő a tizenkilencedik századból! Ahhoz, hogy ezt ki lehessen jelenteni erről a markáns orról, feltétlenül *tartózkodni kellett Dante olvasásától!*” (O. MANDELSTAM: *Szobr. szocs.* II. köt., 454.) L. még mértéktartóbb megjegyzését Bloknek ugyanerről a soráról a *Beszélgetés Dantéről*-ban (uo. 417.)

⁴⁵ V. HLEBNYIKOV: *Szobr. szocs.* IV. köt. 348.

⁴⁶ Mandelstamnak ez ellen a módszer ellen is vannak ellenvetései: „Mi értelme a szó azonosításának a dologgal, a füvel, a tárggyal, amelyet jelöl? Vajon a dolog a szó gazdája? A szó Psziché. Az eleven szó nem jelenti a tárgyat, hanem szabadon hajlékú választja ezt vagy azt a tárgyi jelentést, dologságot, eleven testet. És a szó szabadon bolyong a dolog körül, mint az eldobott, de el nem felejtett test körül”. (uo. 267.)

⁴⁷ Erre Jakobson hívta föl a figyelmet könyvében: *Novejsaja russzkaja poezija*, Prága, 1921.

fogalmak területével szemben, illetve az a törekvés, hogy ne lépjék túl a külső-tárgyi világ határait. Ez utóbbi állításnak mintha ellentmondani látszana a „csillagnyelv” Hlebnyikov kifejlesztette teóriája. De mégsem. Olyan „kivételről” van szó, amely paradox módon „erősíti a szabályt”, azaz a futuristák bizalmatlan viszonyát a fogalmi-általános szinttel szemben. A hétköznapi nyelvvel mint „babajátékkal” (Hlebnyikov) szembenálló fogalmi nyelv elmélete arra szolgál, hogy megszabadítsa az „önmagába ágyazódott”, tiszta szót a tárgyiasságtól, s ezzel egyszersmind *izolálja* a fogalmi-általános síkot a konkrétól. A voltaképpeni fogalmi minőség csak a hangzó faktúrához kapcsolódik,⁴⁸ de olyan módon, hogy elszakad attól a szinttől, amelyhez tartozó elemek általánosítására hivatott, a „fogalmi” az önmegsemmisítés („az értelmén túli nyelv”) perspektíváját nyeri el. A konkrét szó pedig, a maga részéről, a dologi szinttel kerül egy síkra: azzal, hogy elveszti kapcsolatát az általános értelmek szintjével, szemantikai lehetőségei redukálódnak, amit viszont „anyag-technikai alapjainak” aktivizálódása ellensúlyoz. Eképpen a jelszerűség megszüntetése megy végbe, minthogy a referenciális sík (a dologi vonatkozás) és a jelölt sík (a fogalmi-általánosra való vonatkozás) elszigetelődik egymástól. E „töredékek” két cirkulációs köre jön létre: a tárgy nélküli művészet, illetve „a dolgok létrehozásával” egyenlővé lett „alkotótevékenység” köre. Természetesen a művészi gyakorlatban mindez nem valósult meg azzal a következetességgel, amit Hlebnyikov elmélete sugallt a „hétköznapi” és a „tiszta” szó elkülönítése révén, ám az a tény, hogy a 20-as évek végére az orosz futurizmusból vitathatatlanul kisarjadt a „tárgy nélküli”, illetve az „utilitárius” irányzat két hajtása, kellően bizonyítja, hogy az előbbieket felváltó séma nem tartalmaz túlzott leegyszerűsítéseket.

Jakobson ismert gondolata, miszerint az avantgarde művészet a néző figyelmét a jelek belső viszonyaira irányítja át, minden jogossága mellett, úgy tűnik, nem számol az avantgarde paradoxonával: ebben a művészetben a szintaktikai viszonyok szerepe valóban megnő, ám a szemantikai lehetőségek redukálódnak, erősen megcsappannak. Míg a szimbolizmus „pánszemiotizmusa” révén maximálisan *felhasználja* a művészet jelszerű természetét, addig a futurizmus – azzal, hogy a jelben szétszakítja a referenciális és a jelölt síkot, illetve aktivizálja a szintaktikai viszonyokat – *lecsupaszítja* és az önmegsemmisítés veszélyének teszi ki a művészet jelszerűségét. Az átvitt értelmek területének beszűkítésével a mitológiai reáliák is a kombinatorika pusztá objektumává, retorikai alakzatokká válnak. Semmi meglepő nincs ezért abban, hogy az avantgarde legyőzéséből megszülető művészi gondolatrendszer oly határozottan szembe szállt a „materiális esztétika” elveivel.

Témánk szempontjából különös jelentősége van annak a ténynek, hogy a formalizmus legmegyőzőbb antitézise – Bahtyin esztétikája – kritikáját a jel befogadóképességének rehabilitációjával kezdte. Az olyasfajta megállapítások, mint „ahol nincs jel – ott nincs ideológia sem” vagy „minden ideológiai minőséghez jelszerű jelentés tartozik”,⁴⁹ mindenekelőtt az általános fogalmak területét helyezték vissza jogaiba, de – a szimbolista esztétikával ellentétben – oly módon, hogy közben nem apelláltak a transzcendenciához, az a priori lényegiségekhez. Ezzel, úgy véljük, a szintézis alapvonalai kirajzolódtak. A következő döntő lépést az avantgarde technicizmusával folytatott polémiában a „szerzői értékkontextus” rehabilitációja jelentette: „Az esztétikai objektum magába fogadja a világ minden értékét, de meghatározott esztétikai koefficienssel ellátva, szerzői pozíciónak és a szerző művészi feladatának a világban kell értelmet nyernie, mindezekkel az értékekkel összefüggésben. Nem a szó, nem az anyag kap végső formát, hanem a létezés mindenoldalúan átélt komplexuma, a művészi feladat a konkrét világot oldja meg: a térbeli világot értékközpontjával – az eleven testtel, az időbelit középpontjával – a lélekkel, s végül az értelmet – ezek konkrét, egymásba hatoló egységében . . . Az esztétikai tevékenység összegyűjti a jelentésben szétszórta világot, és befejezett és önértékű képbe sűríti, arra, ami mulékony a világban (a világ jelene, múltja, megléte) olyan emocionális ekvivalenst talál, amely életre kelti és megőrzi a világot, olyan értékálláspontot talál, melyről a múlandó értékelő történésszerű súlyhoz jut, jelentést és szilárd meghatározottságot kap. Az esztétikai aktus a világ új értékcsíkján szüli a létet, új ember és új értékkontextus születik – az emberi világról való gondolkodás síkja”.⁵⁰ Úgy kell-e ezeket a szavakat felfognunk, mint a tegnapelőtti dualizmus újjáélesztését? Semmiképpen sem. Itt inkább a nooszféra reális létezésének elismeréséről van szó, de egyszersmind az

⁴⁸ Az „értelem emblematikája” helyett, amelyet Bjelij javasolt, Hlebnyikov az *Azbuka bugye-tljanyina* c. munkájában a hang emblematikáját hozza létre.

⁴⁹ V. VOLOSINOV: *Markszizm i filozofija jazika*. Leningrád, 1929, 15, 17.

⁵⁰ M. BAHTYIN: *Problema avtora*. Voproszi filozofii, 1977, No. 7, 151–152.

azt őrző két alapvető terület, az *emlékezet* (a műfaji emlékezete, a szó emlékezete⁵¹) és a *kultúra* szerepének megerősítéséről is. Ám a kultúra nem egynemű mező, s értékgócainak felkutatásában Bahtyin a még mindig eleven és aktuális tegnapelőtti eszmére támaszkodik: az apollóni és a dionüszoszi elv antinómiájára, ahogyan azt Vjac. Ivanov munkái az új-„pocsvennyicsesztvo” szellemének megfelelően átalakítva kifejtették. Bahtyin elmélete a hivatalos, illetve a népi nevetéskultúra szembenállásáról, a karnevalizáció, a „*vidám relativitás*”⁵² megerősítő elvének lényegéről, csakúgy, mint a népi-karneváli formák általa adott elemzése – alapjait tekintve lényegi rokonságban áll azokkal a nézetekkel, amelyeket Vjac. Ivanov a dionüszoszi elv lényegéről vallott. Sőt, mintegy szó szerinti egybeesés figyelhető meg V. Ivanov gondolatai és M. Bahtyin arra vonatkozó következtetései között, hogy a „karnevál össznépi és univerzális jelenség”, amely „fordított világot” (211) mutat be, hogy a karnevalisztikus kép „arra törekszik, hogy átfogja és egyesítse magában a keletkezés mindkét pólusát, ill. az antitézis mindkét tagját: a születést és a halált, az ifjúságot és az öregkört, a fentit és a lentit . . . az állítást és a tagadást, a tragikust és a komikust stb.” (304). Ugyanez vonatkozik a helycsere, az átváltozás, az átköltözés és a maszk funkciójáról tett megjegyzéseire is.⁵³

A legfontosabb talán mégis az, ahogyan mindketten értelmezték az egyed és a világ közti kapcsolatokat és határokat, valamint a rituális nevetés szerepét, amelynek „aktusában” éppen a „halál és az újjászületés, a tagadás és az állítás” (215) egyesül. De amíg Vjac. Ivanov a legidősebb mítoszvariánsokon és a legősibb kultikus szertartásokon keresztül jut el az „idő előtti ősforrásokhoz”, az arche-típusokhoz, addig Bahtyin az irodalom karnevalizált formáit kutatva a karneváli tudatnak a hosszú kultúrtörténeti fejlődésújtára és a különböző kultúrtörténeti korok és kultúrátípusok kialakulásában betöltött szerepére összpontosít.

Amikor Bahtyin azt írja, hogy a „karnevál funkcionális és nem szubsztanciális jellegű” (211), akkor szavaiban – más egyéb vonatkozásuk mellett – az a törekvés nyilvánul meg, hogy Vjac. Ivanov ontológiai szemléletével szembeállítsa a maga történeti irányultságú fenomenologizmusát.⁵⁴

Ebből a szempontból figyelemre méltó, hogy míg Vjac. Ivanov a karneváli tudat tanulmányozásakor az ősi Dionüszosz-kultusztól indul el, Bahtyin csak a szaturnáliákig nyúl vissza.⁵⁵

A Bahtyin által végrehajtott elméleti változás termékenynek bizonyult. A hivatalos és a népi karneváli tudat általa felállított antinómiája alapjául szolgál azoknak az ellentétpároknak, amelyekből kiindulva Ju. Lotman, B. Uszpenszkij, R. Lachmann stb. létrehozták a kultúra felépítésének modelljét.⁵⁶ Ily módon az az ősi antinómia, amelyet Nietzsche saját vallomása szerint Schopenhauer-től örökölt, Schopenhauer pedig – ugyancsak saját vallomása szerint – Kanttól, a Bahtyin által végrehajtott változtatás következtében olyan arculatot öltött, amelyet a kortársak még nem ismertek fel teljesen. Még mindig nyitott kérdés, miért olyan hosszú életű ez az antinómia, amely miközben könnyen ölti magára az általa kiszolgált rendszernek metanyelvét, mégis megőrzi eredeti magvát, s így lehetővé teszi, hogy a transzformációknak ebben a láncolatában felismerjük az eszmék átöröklését.

⁵¹ A „szó emlékezetének” szerepét Mandelstam művészetében – akinek esztétikája szintén kettős oppozícióban jött létre, egyfelől a szimbolizmussal, másfelől a futurizmussal – érintettük már említett tanulmányunkban: *Szó és mítosz Mandelstamnál*.

⁵² M. BAHTYIN: *Problémí poetyiki Dosztojevszkogo*. Moszkva, 1972, 211. A továbbiakban a hivatkozásokat erre a könyvre a szövegben adjuk az oldalszám megjelölésével.

⁵³ L.: M. BAHTYIN, *Tvorcsesztvo F. Rable i narodnaja kultura szrednevekovja i Reneszansza*. Moszkva, 1965; magyarul (Könczöl Csaba fordításában): *Világosság*, 19 (1978), 555–559. (Egyébként az említett szám szinte minden tanulmánya érinti a karnevalizáció kérdését.)

⁵⁴ Ha figyelembe vesszük, hogy G. Spet, Husserl orosz tanítványa szintén történeti küldetést tulajdonított a szóban felhalmozott jelentéseknek, nem tekinthetjük-e ezt a tendenciát a fenomenológia orosz változatának?

⁵⁵ Halpern Péter jogosan jegyzi meg, hogy ennek feltételezhető oka az, hogy míg a dionüsziaiban sok a misztikus elem, a szaturnáliák világi jellegűek.

⁵⁶ L.: J. LOTMAN, *Szatyí po tipologii kulturi*. Tartu, 1970; J. LOTMAN–B. USZPENSZKIJ, *O szemiotyicsesztvom mehanyizme kulturi*. In: *Trudi po znakovim szisztjeman*, V. Tartu, 1971; J. LOTMAN, *Dinamicseskaja mogyel szemiotyicsesztkoj szisztjemi*. Moszkva, 1974; R. LACHMANN, *Rhetorik und Kulturmodell*. In: *Slawische Studien zum VIII. Internationalen Slawistenkongress in Zagreb, 1978*.

Az újgörög irodalom a felszabadulás előtti Magyarországon

SZABÓ KÁLMÁN

Minden igazi művészet „azt akarja feltárni, miként emelkedik nembeli sorsát megélve az ember – esetleg partikuláris létezésének bukása árán is – azzá az egyéniséggé, amely, éppen mert egyúttal nembeli is, hosszú távon a konkrét-emberi nem nélkülözhetetlen építőkövévé válhat.”¹ Ennek a közös törvényszerűségnek megvalósulási módja, foka, intenzitása mindig konkrét történelmi körülményekhez kötött, számos egyéni sajátosság színezi. Az irodalomban, a szó művészetében a nyelvi határok természetes korlátja olyan plusz mozzanat, amely az adott népek társadalmi fejlődésének egymáshoz való viszonyán, a nagy korszakos kulturális áramlatok hatásfokán túl szintén meghatározza egyes alkotásai megértését (vagy meg nem értését), befogadását, esetleg ösztönző elemmé válását. A külföldi irodalom recepciójának bonyolult folyamatában tehát több tényező kölcsönhatásával kell számolnia a kutatónak, ha nem elégszik meg a tények adatszerű szorgos összegyűjtésével, hanem általános törvényszerűségeket keres. Ez utóbbiak nélkül csak féligazságokig érhetünk el, amelyek nem elegendők ahhoz, hogy a hitelesen feltárt múlt alapján tudatosabban készüljünk fel két nép irodalmi kapcsolatainak aktív befolyásolására. Kiindulópontunk ugyanis az a meggyőződés, hogy két irodalom kapcsolata is, noha objektív törvényszerűségek alapján alakul, számtalan egyéni alternatív döntés nyomán realizálódik.

Korunk parancsoló szükségszerűséggel vetette fel egymás mind hívebb megismerésének igényét, s ez nagy felelősséget ró a felfigyelő–kiválasztó–tolmácsoló–értelmező munkát végző irodalomtörténészekre, írókra, kiadókra, szerkesztőkre, irodalompolitikusokra egyaránt. Egymás értékeinek elsajátításában a jövő egyre kevésbé a spontaneitásé, egyre inkább a tervszerű, koordinált és komplex munka követelménye nyomul előre. Mindez azonban egy pillanatra sem teszi feleslegessé a múlt feltárását, sőt aláhúzza annak igényét. Amikor ezt szemünk előtt tartva az újgörög irodalom hazai recepcióját kívánjuk nyomon kísérni, egyelőre 1945-ig, hazánk felszabadulásáig, egy olyan nép újkori irodalma befogadásának szakaszait járjuk végig, amely lélekszámában, történelme alakulásában, kelet-európaiságában sok rokon vonást tartalmaz a magyar néppel. Nem tekintjük viszont feladatunknak utalni itt az antik, illetve bizánci görög irodalom hazai recepciójára, amely több évszázados filológiai, ill. műfordító-átdolgozó hagyomány, s különösen az utóbbi három évtized szocialista művelődéspolitikája eredményeképpen világszínvonalú információs anyagot és a remekművek egész sorával nevelő és gyönyörködtető szellemi örökséget biztosított a mai magyar társadalom számára.

A magyarság és a görögség egymásról szóló ismeret-morzsaí évezredekkel megelőzték a személyes találkozást a történelem országútján. Hérodotosz, Hellanikosz, majd több hellenisztikus és római kori történetíró híradásai a különböző társnépektől még nem önállósult, törzsi-nemzetségi társadalomban élő, nomád állattenyésztő finnugor őseinkről és nyelvrokonainkról² egy már városállamokba szerveződött, s az antik termelési módon alapuló magas anyagi és szellemi kultúrájú néphez szóltak, amely mind az irodalomban, mind a művészetekben és a tudományos gondolkodásban világraszóló teljesítményeket produkált. A jelenlegi haza irányába vándorló magyarság és a bizánci birodalom feudális-

¹ LUKÁCS GY.: *A társadalmi lét ontológiájáról*. Budapest, 1976, II, 531.

² MORAVCSIK GY.: *A magyar történet bizánci forrásai*. Budapest, 1954, 29–32, 244–249. – UŐ: *Byzantinoturcica. I. Die byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvölker*. Berlin, 1958. 47–50. – HARMATTA J.: *Un peuple finno-ougrien dans la tradition littéraire de l'antiquité*. Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 2 (1954), 291–303.

teokratikus államszervezetében élő görögség első érintkezései a bolgár-bizánci összecsapások keretében való fegyveres konfliktusok. Az i. sz. I. évezred utolsó századaiban, már a honfoglalás előtt megindultak a rendszeres magyar–görög érintkezések békésebb formái is, s ebben a görög fél volt a kezdeményező, az orthodox egyház hittérítői és a bizánci kereskedők révén. Ezek a kapcsolatok intenzíven folytatódtak a fiatal magyar állam első évszázadaiban is, annak ellenére, hogy a magyar feudalizmus elsősorban nyugati orientációjú volt: a közös határok, a háborús konfliktusok, diplomáciai érintkezések, az Árpád-ház, ill. a Komnénosz-, Angelosz-, Laszkarisz-dinasztiák közötti családi kapcsolatok, magyarországi görög kolostoralapítások is jelzik azt a politikai–gazdasági–kulturális kölcsönhatást, amelyben kétségtelenül Bizánc az aktívabb fél, de a középkori magyar nép sem csupán passzív befogadó.³ Erről a kölcsönhatásról tanúskodnak nyelvünk görög jövevényszavai,⁴ a bizánci művelődés nyomait viselő irodalmi és képzőművészeti alkotásaink⁵ is, és a másik oldalról a késő bizánci írók és költők magyar vonatkozású híradásai,⁶ s az a tény, hogy a középkor folyamán jelentős számú görög telepedett le Magyarországon. Mindez közvetett bizonyossága annak is, hogy a két ország társadalmi struktúrája immár megközelítette egymást, a fejlődés problémái nagyjából azonosak: erős központi hatalom kérdése, küzdelem az anarchia ellen, a nemzet kialakulása irányába tett első lépések, a polgárság fejlődésének csirái olyan folyamat kezdetei, amelyet több évszázadra lassított le mind görög földön, mind Magyarországon az oszmán török hódítás.

Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy a török előrenyomulás feltartóztatását célzó harc témája az első kapocs a magyar és a még Bizánc utolsó századaiban szárnyat bontó újjörög irodalom között. Ha ugyanis elvonatkoztatunk a *Moreai Krónika* néhány magyar vonatkozású helyétől, akkor az 1444-es várnai csatáról szóló népies nyelvezetű görög históriás ének⁷ kívánczik a két irodalom kapcsolatai sorának élére. A már a hódoltság idején, de nem hódoltsági területen keletkezett mű egyik hőse „Jangosz”, mégpedig Jangosz Romeosz (azaz Görög János) nem más, mint Hunyadi János, akinek hadjáratai sikerében nem alaptalanul bizakodtak a Balkán már török uralom alá került népei, s aküröl a görög énekmondó is mint a keresztény világ reménységéről beszél. Szintén inkább történeti, mint esztétikai értékű az a históriás ének, amelyet az 1600-as évek elején magyar földön, Besztercén írt Mihály havasalföldi vajdáról, számos magyar vonatkozással, a krétai származású Vesztiarisz Sztavrinosz. Ez a tény már arra is utal, hogy három részre szakadt országunk török uralom alá nem került részén több görög család talált menedéket, a görög menekültek magyarországi letelepedésének nagy hulláma azonban csak 1690 körül kezdődött, amikor már végbement a török hódítók kiűzése Magyarország területének túlnyomó részéről, s az ország a Habsburg-birodalom égisze alatt újra egységesé vált.

Az első hazai görög diaszpóra csaknem két és fél évszázados története – főképp Horváth Endre és Füves Ödön kutatásai nyomán – jórészt ismeretes.⁸ Ez a diaszpóra csaknem az ország egész

³ MORAVCSIK GY.: *Bizánc és a magyarság*. Budapest, 1953.

⁴ GYÓNI M.: *A magyar nyelv görög feljegyzéses szórványemlékei*. Budapest, 1943. (Magyar–görög Tanulmányok 24.)

⁵ MORAVCSIK GY.: *Die byzantinische Kultur und das mittelalterliche Ungarn*. Berlin, 1958.

⁶ GYÓNI M.: *Magyarország és a magyarság a bizánci források tükrében*. Budapest, 1938. (Magyar–görög Tanulmányok 7.) – RÁCZ I.: *Bizánci költemények Mánuel császár magyar hadjáratairól*. Budapest, 1941. (Magyar–görög Tanulmányok 16.)

⁷ *Görög költemény a várnai csatáról*. Kiadta MORAVCSIK GY. Budapest, 1935. (Magyar–görög Tanulmányok 1.)

⁸ Összefoglaló művek: Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ: *Σελίδες ἐκ τῆς ἱστορίας τοῦ ἐν Οὐγγαρία καὶ Αὐστρία μακεδονικοῦ Ἑλληνισμοῦ*. Νέος Ἑλληνομνημῶν 8 (1911), 257–300 – SCHÄFER L.: *A görögök vezető szerepe Magyarországon a korai kapitalizmus kialakulásában*. *Közgazdasági Szemle* 15 (1930), 32–54, 140–141. – HORVÁTH E.: *Az újjörögök*. Budapest, 1943. – Γ. ΔΤΡΠΤ ΣΗΣ: *Αἱ μακεδονικαὶ κοιότητες τῆς Αὐστροουγγαρίας ἐπὶ Τουρκοκρατίας*. Κοζάνη, 1952. – FÜVES Ö.: *Οἱ Ἕλληνες τῆς Οὐγγαρίας. Θεσσαλονίκη*, 1965. – UÖ.: *Stand und Aufgaben der Forschungen zur Geschichte der Griechen im Ungarn*. 'Ο Ἑλληνομμος εἰς τὸ ἐξωτερικόν. *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*. Herausgegeben von J. Irmischer und Marika Minemi. Berlin, 1968, 313–338.

területére kiterjedt. A XVIII. század folyamán a görög telepesek vezető szerephez jutottak a magyarországi kereskedelemben, a kb. 25 társaságba tömörülő görög kereskedők olyan újításokat vezettek be (üzleti hitel, határidő, váltó, kötvény, részvény), amely a tőkés fejlődés jeleit mutatja. Noha érdekeikért a királyi udvar több görög nagykereskedőt nemesi, sőt főnemesi rangra emelt (pl. a Szinaszcsaládot), a görög telepesek túlnyomó többsége az ország társadalmi struktúrájában még alárendelt szerepet játszó kis- és középpolgárságot erősítette. Nagy többségük Makedóniából, Észak-Görögországból származott, hatalmas anyagi segítséget nyújtott egykori földijeinek, s később az 1821–30-as görög szabadságharc idején is nagy anyagi áldozatot hozott a nemzeti ügyért. Ezen túl azonban a diaszpórában támogatásra talált minden görög nemzeti felszabadító mozgalom: Rigasznak több aktív híve volt Pesten,⁹ s a szabadságharcot megindító titkos társaságnak, a Filiki Eterianak is volt magyarországi szervezete.¹⁰ A görög diaszpóra sajátos helyzetére egy bizonyos kettősség jellemző: míg objektív osztályérdekei révén (ipar- és kereskedelemtámogató intézkedések) lojális volt az országtól idegen központi hatalom, a Habsburg-monarchia iránt, nemzeti függetlenségi érdekei viszont a sok szempontból hasonló helyzetű magyar társadalom széles körének szimpátiájával találkoztak,¹¹ ellenben heves ellenállásba ütköztek Bécsben, mivel a XVIII. század végén a monarchia és a török állam viszonya rendeződött (Rigasz is az osztrák titkosrendőrség szolgáltatta ki a Portának).

A magyarországi görög diaszpórára azonban egy olyan ellentmondás is jellemző, amely egész osztályának valós erőviszonyaira is utal: a tőkés termelési mód úttörői, a nemzeti függetlenség őszinte hívei szinte kritikátlanul fogadták el ideológiai vezérlő csillagukul az orthodoxia eszmerendszerét. A felvilágosodás eszméinek körükben alig volt számottevő visszhangja, az egyház az oktatást is korlátlan ellenőrzése alatt tartotta – 35 görög templomot és kápolnát és 26 iskolát, köztük egy tanítóképzőt épített a diaszpóra Magyarországon. A hazánk egykori területéhez kapcsolódó görög könyvtárakra¹² és a görög nyelvű s tárgyú könyvnyomtatásra¹³ vonatkozó kutatásokból is kiviláglik az egyház műveltségi monopóliumhelyzete. Ennek törvényszerű következménye, hogy a mai értelemben vett szépirodalom a görög diaszpóra életében s következőképp a magyar–görög kapcsolatok területén alárendelt szerepet játszott. Hozzájárult ehhez az egyház egyértelmű elkötelezettsége az archaizáló nyelv használata mellett, míg az újjörög irodalom addigi kiemelkedő alkotásai már az élő népnyelven szóltak meg. Elegendő egy pillantást vetni a diaszpóra kulturális életével szorosan összefüggő magyarországi görög nyelvű, ill. újjörög tárgyú könyvkiadás másfél száz kötetének listájára, hogy egyidejűleg adózzunk elismeréssel annak a nemes törekvésnek, amely értékes nyelvkönyvek, történet-tudományi, pedagógiai, természettudományi és egyházi jellegű kiadványok megjelentetésével kívánta

⁹ FÜVES Ö.: *A Rigasz-féle Baráti Társaság és a pesti görögök*. Századok 104 (1970), 75–77. – Uő: *Ioannes Karatzas als Küster der griechischen Kirchengemeinde zu Pest im Jahre 1797*. 'Ο 'Εραμιστής 5 (1967), 201–204. – Uő: *Δύο αβτόγραφεσ αποδείξεισ τοῦ ἑθνομάρτυρασ 'Ιωάννου Καρατζᾶ*. 'Ο 'Εραμιστής 6 (1967), 126–127.

¹⁰ Γ. ΛΑΙΟΣ: *Ἀνεκδοτεσ ἐπιστολέσ καί ἔγγραφα τοῦ 1821*. Ἀθηναί, 1958, 50–52. – FÜVES Ö.: *A görög szabadságharc és Magyarország*. Századok 107 (1973), 106–108.

¹¹ A görög függetlenségi mozgalom és szabadságharc magyarországi visszhangjáról, Széchenyi Istvánnak, Szemere Bertalannak pozitív reagálásáról, a görög szabadságharcban hősi halált halt magyar önkéntesekről ld. HORVÁTH E.: *Ἡ φιλελληνισμοσ τοῦ Βύρωνοσ καί ἡ Οὐγγαρία*. ('Ερευνα 97.) Ἀθῆναι—Ἀλεξανδρεία, 1938. – Uő: *Ἡ φιλελληνική δράσισ ἐν Οὐγγαρία*. Προσῆλ No^o 13–194. 18. 5. 1938.

¹² HORVÁTH E.: *Egy magyarországi görög könyvtára a XVIII. században*. Magyar Könyvszemle 62 (1938), 33–44. – GRÁF A.: *Jeorjiosz Zavirasz budapesti könyvtárának katalógusa*. Budapest, 1935. (Magyar–görög Tanulmányok 2.) – FÜVES Ö.: *Κατάλογοσ τῶν ἑλληνικῶν ἐντύπων τῆσ βιβλιοθήκησ τοῦ ἑλληνορθόδοξου σερβικοῦ ἐπισκοπᾶτου στοῦ Σαιντ-Ενδρε τῆσ Οὐγγαρίασ*. 'Ο 'Εραμιστής 3 (1965), 97–105. – Uő: *Bibliothek von Ignatios Kallonas in Gyöngyös aus dem Jahre 1834*. Ἑλληνικα 24 (1971), 378–383. – Uő: *Bibliothek eines Griechen in Pest im Jahre 1829*. 'Ο 'Εραμιστής 4 (1966), 58–63. – Uő: *Büchernachlass von Dimitrios N. Darvaris für die griechische Schule in Ungarn*. Μακεδονικά 14 (1974), 397–400.

¹³ HORVÁTH E.: *Magyar–görög bibliográfia*. Budapest, 1940 (Magyar–görög Tanulmányok 12.), 1–68.

szolgálni a nemzeti érzés ébrentartását, s a görög műveltség terjesztését a szomszédos balkáni népek között, s állapítsuk meg, hogy mindössze tíz kiadvány képviseli az irodalmat. Közülük öt újjörögre való fordítás, ill. átdolgozás: egy Plutarkhosz-mű fordítása¹⁴ és az *Anthia és Habrokomésh* átdolgozása¹⁵ képviseli az antik irodalmat, Fénelon *Télémaque*-jának,¹⁶ Barthelémy antik témájú *Amours de Carite et de Polydore* c. művének első ízben közölt fordítása,¹⁷ valamint az 1815-ben *Erkölcsei háromláb* címen együtt kiadott három drámai költemény¹⁸ (egy Marmontel-mű, egy Gessner-idill, ill. Metastasio *Olympiade* c. drámája, amellyel nincs kizárva, hogy épp e fordításban nyitották meg 1835-ben az első újkori athéni színházat) a kortárs irodalmat, elsősorban a görög tematika és az erkölcsnemesítő szoliditás jegyében. A Marmontel- és a Metastasio-darab fordítóját maig magában Rigaszban sejtik.¹⁹ A másik öt kiadványból három román nyelvű: egy Polizasz Kondosz²⁰ és egy Darvarisz-mű²¹ fordítása, ill. ide számíthatjuk egy Metastasio-darab újjörögéből való áttételét is.²² Két szerb fordítás zárja a sort, a fordító mindkét esetben Rakics Vince: a *Kháriszok új világa* c. gyűjtemény²³ mellett Vincenzosz Kornarosz remekműve, az *Ábrahám áldozata* c. dráma, ez utóbbi három magyarországi kiadást is megért.²⁴ Magyar nyelvre kizárólag egyházi jellegű művek, énekes-

¹⁴ Καθρέπτης τοῦ ἀνδρογύνου, ἤτοι Πλουτάρχου Χαϊρωνέος Λόγος περὶ τῶν καθηκόντων τοῦ ἀνδρογύνου. Μετενεχθεὶς ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς κοινωτέραν διάλεκτον ὁμοῦ δὲ καὶ εἰς τὴν Σλαβωνικὴν ὑπὸ Γεωργίου Ζαχαριόδου καὶ ἐκδοθεὶς φιλοτιμῶ δαπάνῃ τοῦ ἐντιμοτάτου κυρίου Μάρκου Ἰωάννου ἐκ Ζέμονος. Ἐν Βούδα τύποις τοῦ κατ' Οὐγκαρίαν Βασιλικοῦ Πανδιδακτηρίου 1808.

¹⁵ Τὰ κατὰ Κλεάνθην καὶ Ἀβροκόμην. Ποίημα ποιμενικόν. Κωνσταντίνου Μάνου δναλωμαδι τε καὶ σπουδῆ πρὸς τέρφω τῶν φίλων ἐκδοθέν. Ἐν Βούδα, τύποις τοῦ κατ' Οὐγκαρίαν Βασιλικοῦ Πανδιδακτηρίου, 1801.

¹⁶ Τύχαι Τηλεμάχου, υἱοῦ τοῦ Ὀδυσσεύος συντεθεῖσαι μὲν γαλλιστί παρὰ τοῦ σοφωτάτου κυρίου Φρανκίκου Σαλινακ Δέ Λά Μόττε Φενελόν. Μεταφραστεῖσαι δὲ πλείστοις σημειώμασιν ἐπηυξηθήσαν παρὰ Δημητρίου Παναγιότου τοῦ Γοβδελά. Τόμος πρῶτος. Δαπάνῃ Φιλελλήνων. Ἐν Βούδα. Τύποις τοῦ κατ' Οὐγκαρίαν Βασιλικοῦ Πανδιδακτηρίου. 1801.

¹⁷ Χαριτῶ καὶ Πολυδώρου ἦτοι βιβλίον, ὅπου γράφει πῶς νὰ ἀγαπήθηκαν τότε τὰ δύο ἀρχοντοπόουλα: ἀπὸ τὰς Ἀθήνας τὸν καιρὸν τῶν ταλαιῶν Ἑλλήνων ἀκόμ, καὶ τὰ πόσα πάθη ὅπου ἐδοκίμασαν ἕως ὅπου τέλος πάντων ὑπανδρεύθησαν, καὶ ἀπέρασαν τὴν ζωὴν τους εὐτυχέστατα. Ποίημα ἐκεῖνοῦ τοῦ περιφήμου Γάλλου, καὶ ὑψιλοῦ ἀββᾶ Βαρθολομαίου ὅπου συνέγραψε τὸν Ἀνάκταρον, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδοθέν εἰς τὴν ἡμετέραν ἀπλὴν διάλεκτον. Ἐν Πέστῃ, τύποις Φραγκισκοῦ Πάτζκου. 1801.

¹⁸ Ὁ Ἕθνικός Τρίπους. I. Τὰ Ὀλύμπια. Δράμα τοῦ Ἀββᾶ Μεταστασιῶ τοῦ Ἰταλοῦ. Μεταφραθέν εἰς τὴν ἡμετέραν διάλεκτον. Ἐν Ὀρένη, ἐν τῷ τυπογραφείῳ τοῦ Πανδιδακτηρίου 1815. (σ. 1–96). II. Ἡ Βοσκοπούλα τῶν Ἀλπεων (σ. 97–158). III. Ὁ Πρῶτος Ναύτης. Ποίημα εἰς δύο ἄσμα Γεονέρου γερμανοῦ ποιητοῦ. Μεταφρασθέν εἰς τὴν ἡμετέραν παρὰ Ἀντωνίου Κορωνίου Χίου (σ. 159–204).

¹⁹ Δημ. Σ. Γκίνης–Β. Γ. Μεζάς: Ἑλληνική Βιβλιογραφία. Α. 1800–1839. Ἀθήναι, 1939. Ν^ο 877.

²⁰ POLYZOIS KONTOS: *Invătățuri de multe științe* trad. de Nicodim Greceanul. Sibiu, 1811.

²¹ DARVAR DIM.: *Mai nante gătire spre Cunosțința de Domnezeu*, traducere de Eufrosin Poteca. Buda, 1818.

²² Ahilefs la Skiro. Fapta lui kir *Metastasie* Kesaricescului poetic. Acum intaio tâlmă cită depe Grecie de cătră dumnealui Jordache Slătienau . . . S'au tipărit in Sibiu in tipografia Martin Hohmaister. 1797.

²³ Цвѣтъ добродѣтели. Преведено съ греческаго на славно сербскій языкъ Викентіемъ Раничемъ проигуменомъ фенечкимъ, уроженцемъ земунскимъ, при церкви святаго Спирідона въ свободномъ градѣ и пристанищѣ Триестѣ сучлимъ. Въ Будимъ, печатано писмены славно-сербскія печатни королевскаго всеучилища пештанскаго, 1800.

²⁴ Жѣртва Аврамова и совещедование грешника съ Богоматерію Преведано съ греческаго на сербскій языкъ Викентіемъ Раничемъ проигуменомъ фенечкимъ обретающимся нунѣ при церкви святаго Спирідона сушимъ въ свободномъ Градѣ и пристанищѣ Триестѣ . . . Третие издание. Въ Будимъ писмены кр всеучилища пештанскаго, 1811. de év nélkül van már egy korábbi újjvidéki és egy 1812-es újabb budai kiadás.

könyvek, imádságoskönyvek, hittankönyvek fordítódtak,²⁵ illetve Dimitriosz Argentisz két orvosi tárgyú művét²⁶ nyomtatták ki először magyar nyelven. Miután azonban az irodalom fogalma ebben az időben jóval szélesebb, mint a tulajdonképpeni szépirodalom, helytelen volna említetlenül hagynunk épp a diaszpórával kapcsolatban azokat az értékes kéziratok műveket, amelyek ez idő tájt keletkeztek hazánkban, vagy kerültek Magyarországra, köztük Evjeniosz Vulgarisz, a görög felvilágosodás sokoldalú tudósa *Metafizikájának* egy máig kiadatlan, *Logikájának* a kiadottól eltérő variánsát²⁷ (az Országos Széchényi Könyvtárban található), valamint az ún. Zavirasz-könyvtárat, amelynek darabjait főképp az ELTE Görög Nyelv és Irodalom Tanszékén,²⁸ illetve a szentendrei szerb orthodox püspöki könyvtárban²⁹ őrzik, kisebb részük a görögországi Kozániban van, így Methodiosz Anthrakitisz nemrég kiadott *Omológiájának*³⁰ kéziratát s magának Zavirasznak több munkáját.

Ha az első diaszpóra nem járult is hozzá közvetlenül sem az újjörög irodalom magyar nyelvterületén való megismeréséhez, sem kutatásához, mégis e diaszpóra kiemelkedő egyénisége, a makedóniai Sziatisztából származó Jeorjiosz Zavirasz (1744–1804) az, aki az első lépéseket tevő magyar irodalomtörténetírás képviselőinek (Bod Péter, Wallaszky Pál, Horányi Elek munkái könyvtárában is megtalálhatóak voltak) kutatási módszerét hasznosítva írta meg a *Nea Hellasz* c. munkáját, az újjörög irodalomtörténetírás első, biográfiai alapú kézikönyvét 1790–1804 között, Szabadszálláson. A tudós-íróterát kereskedő munkásságában jött létre a magyar és a görög irodalomtudomány első találkozása, amely azonban elsősorban mégiscsak a görög kultúrát gazdagította. Sokoldalú tevékenységének egyéb megnyilatkozásai is a magyar tudomány korabeli eredményeinek biztos ismeretét mutatják, erről

²⁵ Mogilas Péter Igaz vallástétele a napkeleti közönséges és apostoli eklézsiának, amely görög nyelvből magyar nyelvre fordítottatott Miskolci István által. Most pedig a nem egyesült napkeleti görög vallást és hitet tartó keresztyéneknek lelki hasznokra és épületekre maga hasznán ki-kinyomatta Miskolczi Miklós, Pesten 1791. Nyomt. Patzkó Ferenc betűível. – Imádságos könyvecske, melyet a napkeleti Anyaszentegyház, nemes Magyarországban lakó némely hiveinek lelki hasznokra görögéből magyarra fordítottatta és maga költségével kinyomtatatta Karapács Demeter gyulai kereskedő Pesten, Fűskúti Landerer Mihály betűível. 2. kiadás, Buda, 1814; 3. kiadás, Nagyvárad 1832; 4. kiadás uo. 1854, 5. kiadás, Debrecen, 1859. – A Jeruzsálemi Görög Anyaszentegyháznak Szent Miséje alatt való imádságok. Vátzon. Nyomatott Máramarosi Gottlieb Antal betűível. A Vátzi Görög Templom számára 1801. – Evangyeliomok és episztolák, melyeket esztendő által olvastat a napkeleti nem egyesült görög keresztyény anyaszentegyház vasárnapokon és némely jeles ünnepeken. Magyar Nyelven kibotsájtotta Steriady Theodor tokaji kalmár Vátzon 1802. (Ld. Σπ. Λάμπρος, Νέος Ἑλληνομνήμων 8 (1911) 73. – Orthodox hitvallók imakönyve, vagy a görög synopsis magyarja. . . Fordította görögéről Popovics János g. n. e. lelkész, Karcagon. 1861. Nagy-Várad. Tichy Alajos nyomtatása.

²⁶ *Különféle betegségek hasonszervi gyógyítása.* Pesten, 1847, Ny. Trattner és Károlyi, amely 6 kiadást ért meg. – Hasonszervi útítárs rögtön támadt betegségek elhárítására. Pest, 1863, Grill K. Itt jegyezzük meg, hogy görög szerzők művei Magyarországon németül és latinul is napvilágot láttak. Közülük eszmetörténeti szempontból a fanarióta I. R. NERULOSZ történeti művének gyors lefordítása érdemel említést: Jakovaky Rizo Neroulos, Geschichte des neuen Griechenlands seit der Zeit des Befreiungskrieges. Aus dem Französischen . . . übersetzt durch H. E. Eisenbach. Leipzig–Pest, 1830. Herlebens Verlags-Expéd.

²⁷ Cod. 8. (Fol. Graec. 8.) An 1749, chart. mm. 290 × 212, ff. 179., limn. 37, ill. Cod. 12 (3. Quart. Graec.) An 1795, chart mm. 222, × 165, ff. 245 t.8., limn. 26–31. Ld. KUBINYI M.: *Libri manuscripti Graeci in bibliotheca Budapestiensibus assaervati.* Budapestini 1956 21–23, 30–32.

²⁸ Σπ. Λάμπρος; Ἡ βιβλιοθήκη τῆς ἑλληνικῆς κοινότητος Βουδαπέστης καὶ οἱ ἐν τῇ πόλει ταύτῃ σωζόμενοι ἑλληνικοὶ κώδικες. Νέος Ἑλληνομνήμων 8 (1911), 70–79. – GRÁF A.: *i. m.* Ld. 12. sz. jegyzetünket. – KOPP É.: *Εἰδήσεις γιὰ ἓνα πολύτιμο ἑλληνικό χειρόγραφο.* Παρνασσός 2 (1960), 382–386. – *Uő: Κατάλογος τῶν τῆς τοῦ Ζαβίρα βιβλιοθήκης βιβλίων.* Νέα Ἑστία 42 (1968), 952–954, 996–999, 1078–1080, 1156–1158.

²⁹ FÜVES Ö.: *Neumás énekeskönyveknek és Zavirasz György munkáinak kéziratjai Szentendrán.* Antik Tanulmányok 8 (1961), 293–299.

³⁰ Δ.Γ. Χατζής: *Τὸ κείμενο τῆς ὁμολογίας τοῦ Μεθόδου Ἀνθρακίτη.* Ἑλληνικά 17 (1960), 296–306.

tanúskodik pl. négy nyelvű botanikai szótára, a magyar koronáról írott történelmi tanulmánya, de a magyar nyelvről való történeti, nyelvészeti, orvosi és csillagászati tárgyú fordításai is. Kiemelkedő munkái ezen túl latinból való, egyelőre kiadatlan fordításai is: a comeniusi *Orbis pictus*³¹ és Cornelius Nepos történeti művének nem teljes szövege, ez utóbbi az első újjörög nyelvű Cornelius Nepos-fordítás.³² Zavirasz élete és munkássága főképp Horváth Endre monográfiája nyomán³³ részleteiben is jól ismert, a magyar–görög irodalmi kapcsolatok területén elsősorban főművéért tartjuk számon, de személyében tisztelettel adózunk népünk kultúrája széles spektrumú népszerűsítőjének is. Nem homályosíthatja el ezt – mert nem egyéni felfogása, hanem a diaszpóra ideológiája tükröződik benne – végrendeletének könyvtárára vonatkozó ama kitétele sem, amely az örökösnek, azaz a görög egyházközségnek, megtiltja „a színművek, regények és hasonló erkölcsrontó könyvek” vásárlását.³⁴

Mind ez ideig csak a magyar vonatkozású vagy Magyarországon művelt újjörög irodalomról (szépirodalomról, műfordításirodalomról, ill. irodalomtörténetírásról) beszélhetünk. Ez a kép csak kevésbé módosul a XIX. század első felében, tulajdonképpen csak két új mozzanattal egészül ki. Az egyik a Magyarországon megforduló jeles görög írók számbavétele, akiknek itt írt vagy magyar vonatkozású műveiről egyelőre nem tudunk, sőt jobbára itt-tartózkodásukról is keveset. Egyikük a kozáni Georjiosz Szakellariosz, lángoló hazafi és középversű poéta,³⁵ Pozsonyban végzett filozófiai tanulmányokat a XVIII. század utolsó éveiben, s ott tanult meg franciául és németül, amit később műfordítóként is hasznosított. Budán folytatott viszont ugyanebben az időszakban egy évig orvosi tanulmányokat Athanasziosz Hrisztopulosz, a görög felvilágosodás jeles költője, az anakreóni modorú erotikus és bordal-líra népszerű képviselője.³⁶ A harmadik, aki ugyan nem járt soha Magyarországon, de 1849-ben elhatározta, hogy önkéntesként jelentkezik a magyar szabadságharcba, és csak Bécsig jutott, ott szerzett tudomást a világi fegyverletételről, a 25 éves Arisztotelisz Valaoritisz, a görög romantika legnagyobb epikolirikus költője.³⁷

A másik mozzanat irodalmunk reagálása (a császári rendőrség szigorú cenzúrájával dacolva) a görög nép nagy szabadságharcára.³⁸ Említettük azt az egyértelmű szimpátiát, amellyel a magyar közvélemény az újkori görög függetlenségi mozgalmak iránt viseltetett. Ennek a filhellén rokonszenvnek politikai éle is volt: a Szent Szövetség országaiban különösen vonzó lett a görög példa, s főképp a kettős, nemzeti és társadalmi elnyomás ellen küzdő népeknek, így a magyar népnek is reménysugarat jelentett. Mint 26 évvel később Valaoritisz Magyarországra, 1823-ban a fiatal Jósika Miklós Byron mellé készült Meszolongiba önkéntesnek, de ő sem jutott el úticéljához. Vörösmarty 1825-ben a *Zalán futásában* a görög szabadságharcosok példájával igyekezett élesíteni kora magyarságának nemzeti öntudatát.³⁹ 1827-ben Berzsenyi *Új Görögország* c. költeményével adózott a naverinói győzelemnek, amely a görög szabadságharc sorsát eldöntötte (a vers csak 15 évvel később, a költő halála után jelenhetett meg nyomtatásban). Kölcsey 1833-as országgyűlési beszédében példaként emelte ki a görög szabadságharcba siető Byront. Fáy András utolsó elbeszélését Szuli várának hős védőiről írta, Jókai is elbeszélést szentelt, *Jordáki feje* címmel, a görög nép heroikus küzdelmének. Erdélyi János négy soros

³¹ FÜVES Ö.: *Comenius és a magyarországi görögök*. Magyar Pedagógia 14 (1974), 297–299.

³² FÜVES Ö.: *Zavirasz Übersetzer von Cornelius Nepos*. *Ελληνικά* 26 (1973), 296–300.

³³ HORVÁTH E.: *Zavirasz György élete és munkái*. Budapest, 1937. (Magyar–görög Tanulmányok 3.)

³⁴ A végrendeletnek ezt a részét először Horváth E. adta ki, vö. 12. sz. jegyzetünket, teljes kiadása: FÜVES Ö.: *Remarques complémentaires à la nouvelle édition de l'oeuvre intitulée „Néa Hellas” de Georges Zavirasz*. *Μακεδονικά* 13 (1973), 427–433.

³⁵ Ld. N. A. Λιόφης: *Ιστορία της Κοζάνης*. *Αθήναι*, 1924. 292.

³⁶ PECZ V.: *Christopoulos élete és munkássága*. Akadémiai Értesítő 3 (1892) 140–141.

³⁷ DARKÓ J.: *Valaoritisz, újjörög költő*. Budapesti Szemle 44 (1910), 100–113.

³⁸ E témáról ld. HORVÁTH E.: *Ο φιλελληνισμός του Βόρως και η Οδύγηρια* c. tanulmányát, vö. 11. sz. jegyzetünkkel. – TRENCSENYI-WALDAPFEL I.: *A görög szabadság. A görög szabadságért*. Budapest, 1948, 68–77.

³⁹ TRENCSENYI-WALDAPFEL I.: *Jegyzetek a Zalán futásához*. Humanizmus és nemzeti irodalom. Budapest, 1966, 170–197.

epigrammát szentelt Rigasz emlékének.⁴⁰ Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy Petőfi Bérangernek, Arany János pedig Byronnak a görög szabadságharcról szóló versét tolmácsolta elsőként magyarul. Megjelentek tehát lelkes és őszinte írói-költői reagálások keretében már újjörög író emlékének szentelt, illetve újjörög tárgyú magyar irodalmi alkotások (Jókai regényeiben gyakran találkozni görög kereskedők alakjaival a hazai diaszpórából), az első újjörög irodalmi mű magyart fordítása, az első újjörög irodalmi tárgyú magyar tanulmány azonban még tovább váratott magára. A már másfél évszázada itt élő diaszpóra, mint láttuk – ideológiai okok miatt – nem lehetett közvetítő. A filhellén mozgalom sem bizonyult ehhez elégnék: írónk közül talán csak a szerb származású Vitkovics Mihály tudott újjörögül – e sorok írója még a tárgyi dokumentumok pillanatnyi hiánya ellenére sem tartja eleve kizártnak, hogy lehetett is szerepe az újjörög irodalom magyarországi megismertetésében –, de világnyelveken is csak nagyon kevés újjörög művet olvashattak a század első felében. Nerulosz francia nyelvű irodalomtörténeti összefoglalója⁴¹ sem jutott el hazánkba, vagy nem keltett visszhangot, s figyelmen kívül maradt Goethe nagyra becsülő véleménye az újjörög népköltészetéről, s még inkább korát messze meghaladó világirodalom-felfogása. Költőink-írónk világképébe a kis népek szabadságküzdelmei beleférték, irodalmaik viszont még nem voltak annak szerves tartozékai.

1848 nemcsak a márciusi forradalom, a Habsburg-ellenes nemzeti szabadságharc éve, hanem a magyar neogrecisztika születési dátuma is. Nem a magyarországi görögösgnek, nem is a filhellénizmusnak köszönheti világra jöttét hellénisztikánk legfiatalabb ágazata, hanem a klasszika-filológiának, s ez a tény mind a mai napig rányomja bélyegét fejlődésének s az újjörög irodalom magyarországi recepciójának egész történetére. Ebben az esztendőben jelent meg a budai Királyi Egyetemi Nyomdában (amely már addig is vezető szerepet vitt a görög könyvek kiadásában) egy alig kétszáz lapos könyvecske *Gyakorlati ó- és újjörög nyelvtan* címmel, szerzője Télyf Iván (1816–1898), a pesti egyetem előző évben kinevezett hellénista professzora, bécsi bölcsészdoktor és pesti ügyvéd, volt országgyűlési képviselő, klasszika-filológus, drámaíró, műfordító. Ez a világosan áttekinthető gyakorlati nyelvkönyv két elméleti újítással keltett általános figyelmet: először alkalmazta a magyar hellénisztikában az összehasonlító nyelvtudomány eredményeit, s világviszonylatban is páratlan módon együtt és párhuzamosan tárgyalta az ókori attikai irodalmi nyelvjárás és a még friss, a görög nyelvharok kényszerű, de nem szükségyszerű kompromisszumából született, új mesterséges nyelv, a katharevusza teljes grammatikai rendszerét, ez utóbbit Schinas⁴² és David⁴³ kézikönyveit is figyelembe véve. Az olvasmányok szöveganyaga igen változatos volt: Aiszóposztól kezdve minden korszakot felölelt, így pl. Neofitosz Vamvasz korabeli ógörög nyelvtanából és Ipszilandisz herceg híres 1821-es, felkelésre szólító *Külványából* idézett részleteket. Rendkívüli fontosságú, amit a fiatal kutató a könyv zárszavában⁴⁴ megfogalmazott: a görög nép és a görög nyelv folytonosságának és azonosságának az elvét, a görög felvilágosodás oly ismert s ma igen vitatott, de végső soron helytálló axiómáját tette magáévá. Ez az elv módosította a magyar hellénisztika addig tisztán ókorcentrikus funkcióját, s ettől kezdve feladat lett a klasszikus görög stúdiumokkal párhuzamosan foglalkozni a középkori és az újkori Hellással is. Télyf grammatikáját egyetemi nyelvkönyvnek írta meg, s valóban ettől kezdve az ókori és az újkori görög nyelvet párhuzamosan oktatta az ifjú klasszika-filológus-jelöltek számára. Az újjörög stúdiumok azóta – legalább speciális kollégiumok formájában 1975-ig, az újjörög szakképzés megeremtéséig – állandó hagyománnyá váltak a pesti egyetemen a görög szakos képzésben, s ennek megalapozása Télyf érdeme.

Az ókori és az újkori stúdiumok együttes művelése s a hellénisztika széles körű értelmezése (nyelvészet, irodalom, művelődéstörténet, szövegfilológia, műfordítás), tehát a filológia szélesebb fogalmának alkalmazása, a még nem specializáltság, annak minden veszélyével végigvonul Télyf fél

⁴⁰ E sorok írójának emlékezetében él, hogy amikor 1964-ben A. Daszkalakisz athéni történész-professzor, Rigasz-kutató Budapesten járt, Trencsényi-Waldapfel Imre *Erdélyi epigrammáját* ógörögre metrumhűen lefordította, s a vendégnek ajándékozta. A hosszú idő után megelevenedő kapcsolatok szép példája volt ez a gesztus.

⁴¹ *Cours de littérature grecque moderne*. Genève, 1827.

⁴² *Grammaire élémentaire du grec moderne*. Paris, 1829.

⁴³ *Méthodes pour étudier la langue grecque moderne*. Paris, 1827.

⁴⁴ 190–191. l.

évszázados termékeny pályáján. A felületesség jeleit, amely ennek a pályának éppen túlzottan széles-körűségéből fakad, ma már könnyű regisztrálni, a hagyományteremtő újítás eredetiségét azonban aligha vitathatjuk el tőle. Írói talentuma nem emelte az élvonalba, sem antik tárgyú regénye, sem ifjúkori drámája nem vert nagy visszhangot, Homérosz- és Platon-fordítása is műzeális emlék már, a magyar romantika stíluseszmenyét követő, helyenként bizonyos fordulatokban bővelkedő újjörög- és prózafordításai mégis a nyomtaposó bátor vállalkozásai. Ramfosz *Váratlan találkozás* c. versének fordítása 1863-ban, tudomásunk szerint az első újjörög szépirodalmi műfordítás hazánkban.⁴⁵ Ezt követte egy Vallindasz-vers,⁴⁶ majd egy Angelosz-novella⁴⁷ s egy Lojotatisz-elbeszélés,⁴⁸ s élete alkonyán egy Droszinisz-elbeszélés⁴⁹ zárta a sort. A felsorolt művek, Drosziniszé kivételével, rég elfeledett, harmadrangú alkotások. A szelekció látszólagos torzsága azonban tudatos irányultságot takar. Feltérképezéséhez segít annak ismerete, hogy Télyf magyar verseket is fordított újjörög, mégpedig Vörösmarty *Szózatát* és Kisfaludy Károly *Mohácsát*. Télyf a magyar romantikán nőtt fel, Petőfi népköltészet ihlette plebejus-forradalmi élmény-lírája idegen volt számára. Ugyanez az esztétikai elkötelezettség vonul végig újjörög irodalmi stúdiumain is. Ezért teljesen érthető, ha a munkásságával párhuzamosan épp virágkorát élő, noha az utókor ítéletében könnyűnek találtatott első athéni iskola állt érdeklődésének középpontjában, s hogy a magyar reformkor liberális köznemesi felfogásával rokon eszmeiséget az utolsó fanarióta költők romantika, archaizáló nyelviség és túlzott pátosz jellemezte irányzatában kereste és találta meg. Ez a beállítottság világosan megmutatkozik Télyf első újjörög tárgyú irodalmi tanulmányában, amely *Jelenkori görög irodalom* címmel 1858-ban jelent meg,⁵⁰ s ez a hazai újjörög irodalomtörténet egyik első terméke. Negyven esztendőn át szinte megszakítás nélkül adott ezután hírt újabb görög irodalmi művekről akadémiai és más szakfolyóiratokban,⁵¹ több ízben görögországi útjaival kapcsolatban is, hiszen a kiegyezés után a magyar–görög állami kapcsolatok is rendeződtek. Különös figyelemmel fordult a görög romantikus drámairodalom felé,⁵² Kleon Rangavisz több művével foglalkozott részletesen, érthetően túl is értékelve őket,⁵³ külön tanulmányt szentelt az újjörög drámairodalomnak.⁵⁴ Minden bizonnyal ennek az érdeklődésnek is köszönhető, hogy 1877-ben Kállay Béni fordításában megjelent⁵⁵ és Budapesten bemutatásra is került Szpiridon Vasziliadisz antik tárgyú *Galatia* c. drámája. Télyft azonban esztétikai (romantika) és politikai (konzervatív nemesi reformizmus) irányultsága sem tette elvakulttá, sőt már a 60-as években elsőként

⁴⁵ Koszorú. 1863. N^o 8.

⁴⁶ *A foltozó varga*. Koszorú. 1864. N^o 14.

⁴⁷ *Az újévi ajándék*. Fővárosi Lapok. 1864. N^o 4, 5.

⁴⁸ *A tervező*. Hazánk, 1869, N^o 3–10.

⁴⁹ *A dalnok és a táncosnő*. Fővárosi Lapok. 1889. N^o 300.

⁵⁰ Budapesti Szemle 3 (1857), 474–487, 4 (1858), 147–152.

⁵¹ *A legújabb kori görög irodalom*. Budapesti Szemle 4 (1858), 369–371. – *Hellén irodalmi ügyek*. Új Korszak 1865, N^o 9–11. – *A jelenkori görög irodalomról*. Nyelvtudományi Közlemények 7 (1869), 159–183. – *Ἀλεξανδρου Μαυροκορδάτου ἐπιστολαί*. Egyetemes Philologiai Közlöny (továbbiakban EPhK) 3 (1879), 571. – *Újjörög irodalmi termékek*. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből XI. 2.) Budapest, 1883. – *Jelentés újhellén munkákról*. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből XVI. 4.) Budapest, 1887. – *Újjörög munkák ismertetése* (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből XVI. 5.). Budapest, 1894. Csak a kifejezetten irodalmi vonatkozású munkákra szorítkozunk, Télyf újjörög tárgyú publikációi meghaladják a százat, s kiterjednek a történelem, nyelvészet, nyelvtanítás és a zenetudomány területére is. Pontos listájukat ld. HORVÁTH E.: *Magyar–görög bibliográfia* 88–92.

⁵² *Komnénéi Alexius*. Hellén dráma Pervanoglos Jánostól. Fővárosi Lapok 1890, N^o 31.

⁵³ *Rankavis Kleon újjörög drámája*. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből VII. 6.) Budapest, 1879. – *Julian der Abtrünnige*, von Kleon Rhankavis. Literarische Berichte aus Ungarn 2 (1878). – *Theodore*. Poème dramatique en grec moderne de Cleón Rancavis. Revue Internationale 2 (1885). – *Heraclius*. Rankavis Kleon újhellén drámája. Nyelvészeti jegyzetekkel. (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből XIII. 12.) Budapest, 1886.

⁵⁴ *Drámai irodalom az újjörögöknél*. Budapesti Szemle 15 (1877), 392–417.

⁵⁵ Budapesti Szemle 15 (1877), 267–309.

figyelt fel az élő népnyelven írott alkotásokra, így a történeti tárgyú népdalokra,⁵⁶ foglalkozott a népi hagyományt híven ápoló hétszigeti iskola alkotásaival,⁵⁷ 1871-ben pedig tiszteletre méltó objektivitással írta meg az első részletes magyar tanulmányt Dionisziosz Szolomoszról, Petőfi kortársáról, a század legnagyobb, világszínvonalú görög költőjéről.⁵⁸

A fanarióta irodalom és az első athéni iskola iránti érdeklődést jelzik a XIX. század utolsó évtizedeinek egyéb újjörög műfordításai is. Két Rangavisz-regény vidéki kiadásai⁵⁹ mellett Ahilleasz Paraszhosz múló, ám korában heves népszerűségéről tanúskodnak Hegedűs István, Sztavrinosz⁶⁰ első magyar méltatója, a jeles klasszika-filológus versfordításai is.⁶¹ Hogy azonban ez az érdeklődés, szerencsére, nem kizárólagos, erről Dimitriosz Vikelasz már realista igényű regényének, a *Lukisz Larasz*nak 1892-es fordítása⁶² a bizonyosság, mégpedig végre gördülékeny, színes és mégis világos magyar próza-stílusban. A fordító, Horváth György, elméletileg is képzett stilisztá, igényes újjörög nyelvtan⁶³ szerzője. Figyelemre méltó, hogy 1894-ben egy ismeretlen szerző tollából rövid méltatás jelenik meg a görög reneszánsz kiemelkedő, ékes népnyelven írt elbeszélő költeményéről, Kornarosz művéről, az *Eratokritosz*ról,⁶⁴ s már három évvel előtte egy csokorra való újjörög népdal, szintén ismeretlen fordító jóvoltából.⁶⁵ A tájékozódás kiszélesedését jelzi Erődi Béla munkássága. 1871-es első újjörög publikációja is a görög népköltéssel foglalkozott.⁶⁶ Erődi eredetileg nyelvészeti céllal beutazta a Balkánt, Kisázsiaát és több keleti országot. Bolgár, albán, török és görög népköltészeti műfordításgyűjteménye, amelyet 1892-ben adott ki *A Balkán-félszigeti népek költészetéből*⁶⁷ címmel, metodikai gyengesége ellenére is úttörő, sok évszázados nacionalista előítéletekkel dacoló vállalkozás volt. Ugyancsak Erődi irányította a figyelmet mind tanulmányával, mind versfordításaival a görög preromantikára,⁶⁸ s különösen Hrisztopuloszra. Hrisztopuloszt ettől fogva úgy is mint „az újjörög Anakreónt” újabb tanulmányok méltatták, így Jámbor György,⁶⁹ amelyet azonban megelőzött a magyar neogrecisztika újabb kiemelkedő alakjának, Télyf tanítványának és örökösének, Pecz Vilmosnak (1854–1923) cikke,⁷⁰ és épp Pecz adta közre előbb különböző folyóiratokban, majd újjörög nyelvtanának⁷¹ függelékében a máig legjobb magyar Hrisztopulosz-fordításokat.

⁵⁶ *Történeti népdalok a jelenlegi görögöknél.* Szépirodalmi Figyelő 1861, N° 3, 4, 6. 1862, N° 3, 4, 6.

⁵⁷ *A hellén költészet a jóniai szigeteken.* Szépirodalmi Figyelő 1861, N° 29, 30, 32, 35.

⁵⁸ *Solomos Dénes költeményei és a hétszigeti népnyelv* (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből II. 5.). Budapest, 1871. Szolomoszról az első magyar publikáció SZEGFI MÓR *Az újjörög irodalom Petőfije* c. nekrológja volt, Szépirodalmi Közlemények 1857, I, 53.

⁵⁹ RANGAVIS R. SÁNDOR: *A bánnyában.* Ford.: Új Géza. Győr, 1888, Gross. – RANGAVIS R. SÁNDOR: *Serandis.* Ford.: Albert János. Makó, 1900.

⁶⁰ *Görög históriás ének Mihály vajdáról.* Irodalomtörténeti Közlemények 3 (1893), 37–66.

⁶¹ *Krisztus és a gyermek.* Vasárnapi Újság 40 (1893), 246. – *Az áruló sírja.* Vasárnapi Újság 41 (1894), 723. – *Hellas és a nyugat. A krétai árva.* Vasárnapi Újság 44 (1897), N° 4.

⁶² BIKELAS DÖMÖTÖR: *Lukisz Larasz.* Ford.: Horváth György. Budapest, 1892. (Olcso Könyvtár 307)

⁶³ *Az újjörög nyelv.* Kecskeméti Kegyesrendi Főgimnázium Értesítője 1893/1894.

⁶⁴ *Egy krétai költő.* Nemzet 1897, N° 101 (Ápr. 10). A publikáció dátuma sem véletlen, mert ez időben folyik az egyik legnagyobb krétai felkelés a török uralom ellen.

⁶⁵ *Újjörög dalok.* Külföld, 1894, 126, 216, 262.

⁶⁶ *Újjörög népköltészet.* Figyelő 1871, N° 353–380.

⁶⁷ Budapest (Olcso Könyvtár 844–845). Ennek újjörög anyaga 84–121. l.

⁶⁸ *Az újjörög Anakreon.* Figyelő 1881, N° 147. – KHRISTOPULOS: *Elhatározás.* EPhK 6 (1882), 441.

⁶⁹ *Christopulos és Anakreón.* Budapest, 1906. Itt említjük meg Csokonai és Hrisztopulosz költészetének bizonyos rokon szálát az anakreóni modor követésében. A két költő nem tudott egymásról.

⁷⁰ Ld. 36. sz. jegyzetünket.

⁷¹ *Újjörög nyelvtan olvasmányokkal éa bevezetéssel az újjörög nyelvtudományba.* Budapest, 1894.

A századvég újjörög műfordításirodalma lassan jelzi azt a hangnenváltást is, amely irodalmunkban végbement: a minta, a példa már Arany költészete, a természetesség igénye a kiválasztásban is kitágította a határokat. A versfordítók zöme nem követi híven az újjörög metrumokat, hanem magyaros formákkal igyekszik az eredeti alkotás hangulatát visszaadni. Ez a licentia egyébként a századvégnek az antik versfordításokra is jellemző általános tendenciája. Az aranyi stíluseszmény – a fenti megszorítással – igen alkalmas volt az újjörög népköltészet és népnyelvű műköltészet magyar megszólaltatására. Ezt a pozitív hatást akkor is számon kell tartanunk, ha tudjuk, hogy a század végén költészetünk fejlődésének már gátjává vált az Arany-epigonok sorjázása. Újjörög műfordításirodalmunk a századfordulón – magába foglalva Pecz relatíve értékes Rigasz- és Szolomosz-fordításait is⁷² – nem lépte túl a nemzeti Magyarország izlésnormáinak és eszmei koordinátáinak határát, nyomát sem mutatja még annak a gyökeres fordulatnak, amelynek Vajda, Reviczky és Komjáthy költészete az előfutára, s amely majd Ady lírájában éri el tetőpontját. Igaz, hogy újjörögből fordítóink közül továbbra sem található egyetlen írói-költői egyéniség sem, továbbra is a filológus-túlsúly a jellemző, s azt se feledjük, hogy ezeknek a filológusoknak munkásságában – beleértve a legkiválóbbakét – nem álltak az újjörög stúdiumok az első helyen, megosztódtak a klasszikus görög és latin tanulmányokkal vagy a bizantinológiával, mint pl. a Drosziniszt fordító⁷³ s elmélyült Valaoritisz-tanulmányt író⁷⁴ Darkó Jenő esetében, akire a tudománytörténet elsősorban Laonikosz Khalkokondülész történeti műve kiadójaként emlékezik.

Maga Pecz Vilmos, a kolozsvári, majd 1895-től haláláig a budapesti egyetem professzora filológiai munkássága is megoszlik a klasszika-filológia, számos kisebb részlettanulmány erejéig a bizantinológia és a neogrecisztika között. Télyf sokszor rendszertelen kísérleteit metodikailag a kor tudománya szintjén álló megalapozott kutatásokkal váltotta fel, ezért nem túlzás az a vélemény, amely a módszeres magyar bizantinológia és neogrecisztika alapjai lerakóját látja benne. Nemcsak a klasszikus ókor területén, hanem újjörög tanulmányaiban is a nyelvészeti és irodalomtörténeti érdeklődés kettőssége jellemezte, s fő profilja a nyelvészet volt. Athéni útján személyes ismeretséget és barátságot kötött Jeorjiosz Hadzidakisszal a nagy görög nyelvtudóssal, s ez jelentősen hatott a görög nyelvkérdésben elfoglalt álláspontjára: Pecz is a katharevuszra elsőbbségét vallotta, s ezt összefüggésbe hozta a görög nyelvi és etnikai folytonosság, sőt ezen túl a görög filológia egységének elvével, amelynek nemzetközi nyelvét is a katharevuszában látta.⁷⁵ Közel 60 neogrecisztikai jellegű publikációjának⁷⁶ többsége nyelvészeti, ill. tudományelméleti jellegű, közülük újjörög nyelvtana – ennek önálló tanulmányt alkotó előszavában sommázta álláspontját a nyelvkérdésben hatalmas szakirodalmi anyag alapján – és *A görög nyelv dialektusai*⁷⁷ c. műve emelkedik ki, amely zömében újjörög anyagon alapul. Ezen túl azonban könyvbírálatainak – Krumbacher, Dieterich, Hadzidakisz, Meyer, Thumb, Kalitszunakis, Kondosz, Menardosz és mások munkáiról – is része van abban, hogy a magyar tudomány is bekapcsolódhatott a nemzetközi neogrecisztika áramkörébe. Hrisztopulosz- és Rigasz-tanulmánya⁷⁸ mellett csak az első magyar világirodalom-történet keretében adott rövid újjörög irodalomtörténeti szintézise⁷⁹ képviseli az irodalmi tárgyú stúdiumokat, ez azonban a kutatások akkori nemzetközi szintjéhez méltó. Szolid, pozitivistá összefoglalás, precizségével, de az antik és a bizánci vonatkozások számon tartásával is, hasznos iránymutató volt az újjörög irodalomról még mindig igen

⁷² Rigasból: *Hellas a gyermekeihez, A gyermekek Hellashoz, Az újjörög Marsellaise*. Erdélyi Múzeum 9 (1892), 213–214. Szolomosz *Himnusz a szabadsághoz* c. versének első szakaszai irodalomtörténeti összefoglalójának illusztráló szemelvényeként jelent meg.

⁷³ Erzsébetvárosi Hírlap 1906.

⁷⁴ Ld. 37. sz. jegyzetünket.

⁷⁵ Το ζήτημα τῆς γραφομένης παρὰ τοῖς σημερωῶς Ἑλλήσων. EPhK 33 (1909), 241–250. – *Az egyetemes görög filológia és a καθαρευούσα mint annak nemzetközi nyelve*. Viszontválasz Vári Rezsőnek. EPhK 35 (1911), 705, 783.

⁷⁶ Vö. HORVÁTH E.: *Magyar–görög bibliográfia* 84–86.

⁷⁷ EPhK 31 (1907), 273–369.

⁷⁸ Erdélyi Múzeum 9 (1892), 208–211.

⁷⁹ Hellének: Újkor. *Egyetemes irodalomtörténet*, szerk. Heinrich G. Budapest, 1903, I, 698–722. Méltatta: Vári R.: *Byzantinische Zeitschrift* 13 (1904) 576–577.

keveset tudó szélesebb magyar olvasóközönség számára. Pecz professzúrájának három évtizedére esik Görögországban a dimotocista mozgalom küzdelme és frontáttörése, a költészetben a népnyelvet végelesen győzelemre juttató Palamasz-iskola kibontakozása. Mindennek nem sok nyoma van a XX. század első húsz évének magyar tudományában (műfordító művészetében pedig semmi), illetve kizárólag a nyelvharca irányult a figyelem. Csaknem minden magyar hellénista letette a voksot, a Pecz-tanítványok sorát is megosztotta ez a nagy horderejű kérdés. A konzervatív álláspontot vallotta Asztalos Lajos Koraisz-tanulmányában,⁸⁰ s az a Vértesy Dezső (1881–1917) is,⁸¹ aki műfordítóként Erődi ezzel homlokegyenesen ellentétes hagyományát folytatta évtizedekig hézagpótló gyűjteményeiben: 1906-ban a görög reneszánsz szerelmi költészetből jelentetett meg válogatást,⁸² 1913-ban pedig száz görög népköltészeti (és részben műköltészeti) alkotásból álló kitűnő antológiát adott ki.⁸³ Közelebb állt a dimotocista iskolához Darkó Jenő,⁸⁴ s teljesen a népnyelv primátusát fogadta el Pecz három legjobb tanítványa: Czebe Gyula,⁸⁵ Moravcsik Gyula⁸⁶ és Horváth Endre.⁸⁷ Mindebben a személyes élmények és görögországi kapcsolatok is közrejátszottak: így Szpiridon Lambrosz a neves görög történetész, néprajztudós és filológus budapesti kutatásai, Ruszosz Ruszopolosz több éves budapesti oktatói munkája a Keleti Akadémián, majd Konsztandinosz Liondasz, Állami Operaházunk későbbi tagja lektori működése az egyetem Görög Filológiai Tanszékén, mégis törvénytörő ez a frontáttörés a magyar tudományban is. Az új generációra várt annak hasznosítása is, amelyet a dimotocizmus a görög irodalomnak adott.

Ezt a feladatot a hazai újjörög irodalomtörténetírásban mindenekelőtt Horváth Endre (1891–1945), a magyar neogrecisztika legnagyobb alakja végezte el. Alig pár évvel Romanosz Melodoszról írott doktori értekezése⁸⁸ megvédése után, az első világháború viharában Görögországba került, s ott hét esztendő telt, megismerkedve nemcsak neves hellénistákkal, de egy sor íróval is, akik

⁸⁰ *Koraisznak Vaszhiliihoz intézett levelei*. EPhK 36 (1912), 450–457, 503–514.

⁸¹ *Nyelvészeti mozgalmak a mai Görögországban*. Magyar Nyelvőr 38 (1909), 213–217. – *Nyelvészeti viták a görög kamarában*. Magyar Nyelvőr 40 (1911), 278–280.

⁸² *A szerelem ABC-je*. Görög dalok. Ford.: Vértesy Dezső. Budapest, 1906, Franklin Társulat.

⁸³ *Anthologia az újjörög nép költészetéből*. Száz görög dal. Ford.: Vértesy Dezső. Budapest, 1913, Franklin Társulat. A gyűjtemény részletes (47 oldalas) bevezetője az első szintetikus tanulmány hazánkban az újjörög népköltészetéről. Nem érdektelen a későbbi nagy tudományos vitával kapcsolatosan is megemlítenünk, amely J. Megasz és Vargyas Lajos között bontakozott ki, hogy az *Arta hídja* és a *Kömvies Kelemenné* rokonságát Sarudy György vetette fel *Újabb adatok Kömvies Kelemenné mondájához* c. cikkében (Irodalomtörténeti Közlemények 15 (1905), 174–192, 293–316) a téma görög eredete mellett foglalva állást, Vértesy viszont tartózkodóbb. Az *Arta hídja* a legtöbb magyar műfordítót is megihlette: Erődi, Sarudy, Vértesy után Samu János, Trencsényi-Waldapfel Imre, Kopp Éva és Lator László is lefordította, noha korántsem ugyanabból a variánsból indultak ki (a görög balladának eddig 333 variánsát találták meg). Ezeknek a fordításoknak az összevetése megéri a fáradságot, mert kimutatható bennük a fordítások korhoz kötöttsége, de a költői és a tudós megközelítés igényének foka is (variánsok, magyar párhuzamok, verselési problémák). Vértesy már Passow gyűjteménye alapján készítette el antológiáját. 26 szabadságharcos, 31 erotikus, 34 történeti és más dal (Akritasz-dalok, Hárosz-dalok, az idegenbe szakadtság dalai, lakodalmi és más alkalmi dalok) mellett Vitalisz, Droszinisz, Rangavisz, Paparrigopulosz, Zakokosztasz, Vizandiosz, Karaszucasz és Orfanidisz 1–1 versét is belevette gyűjteményébe. Az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás iránti érdeklődés jele, hogy Orfanidisz *A kakukkszó* és Arany János *A fülemile* c. versének közös forrását Naszreddin Hodzsa egy tréfájában épp Vértesy mutatta ki: EPhK 29 (1905), 296–301.

⁸⁴ *A koiné viszonya az ógörög dialektusokhoz*. EPhK 26 (1902), 484–515.

⁸⁵ EPhK 36 (1912), 884.

⁸⁶ Közvetlenül nem kapcsolódott a vitába, de újjörög nyelvű publikációit következetesen népnyelven jelentette meg.

⁸⁷ Πέτρον Βλαστοῦ, Γραμματικὴ τῆς δημοτικῆς. Νουμάς 13 (1915), 74–76. – Γιὰ ἕνα βιβλίον τοῦ Γ. Ν. Χατζιδάκη. Γράμματα 5 (1919), 205–210.

⁸⁸ Budapest, 1913.

közül szorosabb kapcsolatba került a kiemelkedő lírikussal és drámaíróval, Angelosz Szikelianossal,⁸ s magával a görög élettel. Ezek az évek nemcsak a pályára való szorgos felkészüléssel teltek el, hanem újjörög nyelvű – s már dimotikiban, tehát az élő népnyelven írott – publikációs sora is ekkor indult meg. Szolomosz *A krétai c.* művének holdsugarba öltözött leányalakjáról írta meg első tanulmányát,⁹ ez a finom elemzőkészségről tanuskodó írás már előkészítési későbbi szintetikus magyar, illetve (önálló füzetben megjelent) görög nyelvű Szolomosz-tanulmányát,⁹ amelynek Szolomosz idealizmusáról szóló fejezetét görögül és franciául külön is közreadta.⁹ Az első tanulmányban már megragadható a neoplatonista filozófiái alapvetés – ez az irányzat vezető szerepet vitt a hazai polgári filozófiában – és a szellemtörténeti módszerrel való rokon elemzés. Ugyanezt alkalmazta 1930-ban írt Palamasz-tanulmányában is,⁹ amelynek parergáihoz tartozik egy sor Palamaszra vonatkozó kisebb közlemény is.⁹ Az újjörög irodalom két klasszikusáról szóló írások Horváth irodalomtörténeti munkásságának alapvetései. Egyértelműen a népnyelvű költészet hagyományát állította újjörög irodalomtörténeti összefoglalója középpontjába is, amelyet a Dézsi Lajos szerkesztette *Világirodalmi Lexikon*ba írt 1933-ban⁹ – e lexikon, többi, kb. két tucat újjörög irodalmi címszavának is szerzője volt. Sok részletében finom irodalomszemlélete immanens, az irodalom és a társadalom kapcsolata a szintézisben háttérbe szorul. Ez a szemlélet lényeges vonatkozásokban nem tért el a klebelsbergi kultúrpolitikától, amelynek baloldalról jött kritikájára is találunk példát a Benedek Marcell szerkesztette, Ikorábban, 1927-ben kiadott *Irodalmi Lexikon*ban: egy másik Pecz-tanítvány, a főképp bizantinológus Czebe Gyula (1887–1930) – az első magyar hellénista, akinek útja a munkásmozgalomhoz vezetett – írta a görög irodalom egészét felölelő, nagyívű, irodalom, nyelv és történelem szoros kapcsolatát és kölcsönhatását szem előtt tartó kismonográfiányi címszót.⁹

Horváth néhány év múlva a budapesti egyetem oktatója lett, előjárója pedig egykori hallgató-társa, az egyetemes bizantinológia kiemelkedő alakja, Moravcsik Gyula (1892–1972), aki 1936-tól 31 évig állt a tanszék élén. Moravcsik fő műveit itt nincs hely méltatnunk, de munkássága találkozott a szorosabb értelemben vett neogrecisztikai problémákkal is: a bizánci Hárosz-daláról írott tanulmánya,⁹ a várnai csatáról írott históriás ének szövegeinek kiadása,⁹ ill. Koraisz-tanulmánya⁹ méltán dokumentálja hatalmas anyagtudását, metodikai biztonságát. A Moravcsik vezette tanszéken Horváth Endre közel másfél évtizeden át tartott újjörög irodalomtörténeti órákat. Horváth, aki már par excellence irodalomtörténész volt, ezen túlmenő komplex felkészültségét munkásságának másik területén, a magyar–görög kapcsolatok s főképp a magyarországi görög diaszpóra kultúrája kutatásában is kamatoztatta. Az erre való súlypontváltás azonban nem érthető meg általánosabb összefüggések

⁸ Szikelianosz több műve dedikált példányát Horváth a budapesti egyetem görög tanszéke könyvtárának ajándékozta.

⁹ Η φεγγαροντυμένη στον Κρητικό του Σολωμού. Δελτίο τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ. Ὀμίλου 9 (1921), 169–176.

⁹ Szolomosz. Debreceni Szemle 9 (1935), 120–128, 219–222. – Ὁ Σολωμός. (Ἐρευνα. 80) Ἀθήναι–Ἀλεξάνδρεια. 1935. Méltatta: M. Ροῦάς, Ἐλεύθερον Βῆμα 6. 4. 1936. – I. M. Παπαγιωτόπουλος, Νέα Ἑστία 10 (1936) 731–732.

⁹ Ὁ ἰδεαλισμός τοῦ Σολωμού. Πρωϊα Νῦ 12–167. 19. 4. 1937. – *L' idéalisme de Solomos.* Le Messenger d'Athènes. Nῦ 4661 és 4662. 1937. V. 5. és 6.

⁹ Kosztisz Palamasz, az újjörög költő. Debreceni Szemle 4 (1930), 217–225.

⁹ Γιὰ τὴν γιορτὴ τοῦ Κωστή Παλαμά. Νέα Ζωή (1926) Nῦ 6, 35–37. – Le domaine Égyptienne 4 (1930), 40. – Ἐνέργειαι ὑπὲρ τοῦ κ. Παλαμά διὰ τὸ βραβεῖον Νόμπελ. Ἐλεύθερον Βῆμα 11. 9. 1930. – *Le prix Nobel à M. Costis Palamas.* Indépendant (Salonique), le 9. Sept. 1930.

⁹ Az újjörög irodalom. *Világirodalmi Lexikon III.* Budapest, 1933, 1680–1683.

⁹ Görög irodalom. *Irodalmi Lexikon.* Budapest, 1927, 399–428.

⁹ *Il caronte bizantino.* Studii bizantine e neoelenici 3 (1931), 47–68.

⁹ Ld. 7. sz. jegyzetünket. A vers formahű fordítása, Pecz Vilmos munkája 1894-ben jelent meg *Zotikos és Hierax a várnai csatáról* címmel, Budapesten, elemző tanulmánnyal, jegyzetekkel.

⁹ Adamandinosz Koraisz. Parthenon 8 (1934), 13–21. Moravcsik Gyula neogrecisztikai munkásságáról ld. D. HADZISZ *Τά νεοελληνικά μελετήματα τοῦ Ἰουλίου Μπράβτσικ.* Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 23 (1975), 25–40.

nélkül. A Horthy-rezsim normális gazdasági, kulturális és politikai kapcsolatokat tartott fenn a görög állammal, s ez még szorosabbá vált 1936-tól, amikor Metaxasz fasiszta diktatúrája jutott hatalomra. A magyar–görög kapcsolatok történeti síkon való hangsúlyozása nem állt szemben azzal a hungarocentrikus kutatási modellel sem, amely a hellénisztika területén is vezető irányvá vált, megfelelően a nacionalista kultúrpolitikának. A diaszpórákutatás alkalmasnak látszott mind a közvetlen szomszédnépekkel szembeni ún. „kultúrfölény” elméletéhez szolgáltatni nyersanyagot, mind a görög diaszpórával szembeni egykor pozitív nemzetiségi politika hangsúlyozásával lepezni a magyar uralkodó osztályok politikájának azokat a súlyos hibáit, bűnös mulasztásait, amelyek Trianon imperialista békéjéhez vezettek. A hungarocentrikus feladatmegjelölésről a magyar neogrecisztikában magának Horváthnak a magyarországi újjörög stúdiumokról szóló rangos és alapos összefoglalásai – magyarul és görögül – is tanúskodnak.¹⁰⁰ A feladatváltás okára való rávilágítás azonban egy pillanatra sem homályosítja el Horváth érdemét, hogy bizonyos korábbi előzményeket folytatva a diaszpórákutatásban is érdemes műveket alkotott. Vonatkozik ez elsősorban 1937-ben megjelent Zavirasz-monográfiájára – ezzel habilitált egyetemi magántanár – , amely neogrecisztika és hungarológia, irodalomtörténetírás és tudománytörténet komplex alkalmazásának mesterdarabja, a filológiai erudíciót és a szélesebb összefüggések megmutatását egyaránt igénylő feladat sikeres megoldása.¹⁰¹ Ezt mondhatjuk alig-alig hiányos *Magyar–görög bibliográfiájára*, különösen annak a görög nyomtatványokra vonatkozó részére és a magyar filhellénizmusról szóló tanulmányára is.¹⁰² Tervbe vette a magyarországi görög diaszpóra történetének teljes feldolgozását, ez azonban félbemaradt, ez irányú munkásságát már a háború után tanítványa, Füves Ödön folytatta. Utolsó átfogó műve *Az újjörögök* címmel Budapesten, 1943-ban jelent meg, s ma is haszonnal elővehető, noha eszmeileg vitatható, népszerű kismonográfia az újkori Görögország kultúrájáról, a magyar–görög kapcsolatokról, amellyel az újjörög vonatkozású tudománynépszerűsítő munkának is úttörője lett. Horváth, Czebe és Moravcsik tanulmányai mellett a két világháború között csak Szolymosi Sándornak az *Arta hídjá* és a *Kőműves Kelemenné* balladák rokonságáról írott – a görög mű primátusát valló – cikke¹⁰³ képviseli az újjörög irodalomtörténetírását.

Amilyen jelentősen előrelépett – minden szemléleti problematikussága mellett is – színvonalában, valójában a nemzetközi élvonalba az irodalomtörténetírás, annyira megdöbbenően sivár a Horthy-Magyarország újjörög műfordításirodalma. A húszas években egy Rangavisz-regény,¹⁰⁴ illetve a Kunos Ignác Ruzsopuloszal való együttműködése nyomán kiadott népmese-gyűjtemény,¹⁰⁵ a harmincas években a klasszika-filológus Földy József novellafordításai,¹⁰⁶ később csak az akkor még pályakezdő kiváló romanista, Gáldi László romantikus költőktől (Ipszilandisz, Szucosz, Rangavisz, Paraszhosz),¹⁰⁷ illetve a dimotocista iskolából (Palamasz, Mavilisz, Kambanisz)¹⁰⁸ való válogatása képviseli egy-egy folyóirat-publikáció erejéig az újjörög irodalmat. Köztük vannak az első magyar Palamasz-fordítások (ha nem számítjuk a Horváth-tanulmány félig nyersfordított szemelvényeit), de már 1941-et írunk ekkor, dúl a második világháború, Palamasz elmúlt 82 éves, s Gáldi majd pár évvel később a szolomoszi *Himnusz a szabadsághoz* első strófái (ez a görög nemzeti himnusz ma is)

¹⁰⁰ *Újjörög tanulmányok Magyarországon*. EPhK 58 (1934), 84–88, 191–194. – *Νεοελληνικές μελέτες στην Ουγγαρία*. *Νέα Έστια* 11 (1937), 651–661.

¹⁰¹ Ld. 33. sz. jegyzetünket. Nemzetközi visszhangját az alábbi méltatások dokumentálják: R. JANIN, *Échos d'Orient* 40 (1937), 253. – K. Άμαντος, *Ελληνικά* 10 (1938), 190–191. – M. B. Σακελλαρίδης *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 14 (1937), 142–143. – K. Θ. Δημαρῶς, *Νέα Έστια* 11 (1937), 553–555. – M. Ροῦῆς, *Ἐλεύθερον Βήμα* 15. 2. 1937. – Γ. Ζ., *Πρωτα* 22. 2. 1937. – G. L. A., *Messenger d'Athènes* 5, 6, 11. Mars 1937.

¹⁰² Ld. 13., ill. 11. sz. jegyzetünket.

¹⁰³ *Ethnographia* 34–35 (1923–1924), 133–143.

¹⁰⁴ RANGAVE SÁNDOR RIZOSZ: *Leila*. Ford.: Csillay Kálmán. Budapest, 1920, Singer és Wolfner. (Milliók Könyvtára 31.)

¹⁰⁵ *Hellász Tündér Birodalma*. Újjörög népmesék. Rhonsopolos Rh. elmondása alapján írta Kunos Ignác. Budapest, 1924, Napkelet.

¹⁰⁶ *Mai görög elbeszélők*, Hermes-himnusz és egyéb műfordítások. Pápa, 1935, 104–135.

¹⁰⁷ *Újjörög romantikusok*. *Vigilia* 7 (1941), 264–267.

lefordítása után¹⁰⁹ végleg búcsút vesz a hellenisztikától, túl kitűnő görög nyelvészeti tanulmányain,¹¹⁰ amelyeknek csak melléktermékei voltak ezek a szép, igényes, s már a Nyugat nagy költőnemzedékének vívmányait is tükröző versfordítások. Mindez súlyos árnyékot vet a magyar neogrecisztika első virágkorára, s jelzi korlátait: szűk szakmai körbe való zárkózottságát (némileg kivétel Horváth utolsó kézikönyve), hogy képtelen volt legalább egyetlen magyar író az újkori Görögország irodalma irányában akár ideiglenesen is orientálni. Jelzi azonban azt is, hogy mély szakadék tátongott most már nemcsak filológia és irodalom, de a korábban még oly szerény mértékben is egymást támogató kutatás és közművelődés között is.

A Palamasz-iskola költészetének idejében meg nem szólalása magyarul – különösen Varnalisznak mint költőnek hazánkban 1945 előtt való meg sem említése – jóvátehetetlen mulasztás. Mire akadtak, évtizedekkel később, akik megszólaltathatták ezt az irányzatot, az irodalmi ízlés nagymértékű változása miatt már nem kelthetett visszhangot, nem lehetett elevenen ható eleme világirodalmi közkinccsünknek. Palamasz és kortársai, Griparisz, Malakasszisz kongeniális, mert azonos hullámhosszon érző bemutatója nálunk Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád lehetett volna, ha akadt volna valaki, aki rájuk irányítja figyelmüket. Pedig a mi nyugatosaink és a Palamasz-iskola szemléletében, tájékozódásában és költői módszerében nagyon sok a rokon vonás. Itt most csak egyetlen apró érintkezési pontra utalhatunk: ahogyan Babits és Lambrosz Porfirasz teljesen azonos szellemiség alapján, egymásról nem is tudva, s az eredetihez azonos módon formailag hűtlenül, tartalmilag mégis hűen írta újra versbe a vergiliusi „sunt lacrimae rerum” motívumot.¹¹¹ Ha azonban költőink között nem is jöhetett létre a műfordításban is realizálódó közvetlen kapcsolat, egy olyan közvetett szálról mégis meg kell emlékeznünk, amely a fasizmussal szemben való ellenállás jegyében köti össze népeinket: a görög szabadságharcért lelkesedő Shelley *Hellász*ának jobb kort, békét és szabadságot hirdető zárókórusát ezekben az években Radnóti Miklós fordította le, aki maga is fiatal életét áldozta ennek a jobb kornak eljöveteleért.

A második világháború befejezése hazánkban meghozta a békét és a szabadságot, népünk rálépett egy új társadalom kialakulása felé vezető útra. A szocialista forradalom győzelmével kirajzóldtak a magyar neogrecisztika és az újkörög irodalom hazai recepciójának új perspektívái is. Erről azonban már egy másik tanulmány hivatott számot adni.

¹⁰⁸ Magyar Lapok 1941. XI. 8.

¹⁰⁹ Megjelent: *Világirodalmi Antológia*, Budapest, 1956, IV, 983.

¹¹⁰ Ezek közül kiemelkedik *Les mots d'origine néo-grecque en roumaine à l'époque des Phanariotes* c. monográfiája. Budapest, 1939. (Magyar–görög Tanulmányok 9.)

¹¹¹ SZABÓ K.: *Sunt lacrimae rerum*. Egy vergiliusi sor utóéletéhez. Acta Iuvenum. Emlékkönyv az Eötvös József Kollégium hetvenedik évfordulójára. Budapest, 1968, 306–314.

Prémcsand jelentősége India irodalmában

ARADI ÉVA

Jövőre lesz Prémcsand születésének századik évfordulója. Ez az esemény indokolta teszi, hogy megemlékezzünk az indiai irodalom egyik legnagyobb alakjáról, a hindi széppróza megteremtőjéről. Jelentőségét hazájában már régen felismerték, s annak, hogy a világirodalomban ez idáig méltatlanul mellőzték, az volt az oka, hogy műveit csak nemrég ismerhette meg fordításban a nemzetközi olvasóközönség.

Ezért van az, hogy ez az író, aki jelentőségében egyáltalán nem marad el a Nobel-díjas Tagore mögött, kevésbé vált ismertté hazája határain túl, mint nagynevű honfitársa. Pedig Prémcsand ugyanazt jelentette a hindi irodalomban, mint Tagore a bengáliban.

Prémcsand halála óta több mint negyven év telt el. Ez a negyven év elég volt ahhoz, hogy irodalmi munkásságát megfelelően értékeljék mind az indiai, mind az európai irodalomtörténészek. Irodalomalkotó szerepe abból is kitűnik, hogy munkássága korszakelnevezés a hindi irodalomban, az 1918–36 közötti kort ugyanis Prémcsand-korszaknak nevezik. Sivdanzingh Csauhan, ismert indiai kritikus így foglalta össze Prémcsandról szóló tanulmányát: „Prémcsand még a mai napig is a legjelentősebb regény- és novellaíró a hindi irodalomban. Legnagyobb érdeme az indiai társadalmi élet minden területének széles körű bemutatása és ennek az életnek realista ábrázolása.” Cselisev szovjet irodalomtörténész pedig abban látja Prémcsand jelentőségét, hogy „ő volt az első író az indiai irodalomban, aki a falu, a szegényparaszt nyomorúságos életét bemutatta.”

Méltóinak mindezen véleménye helytálló, ezen túlmenően azonban Prémcsand jelentőségét hazája irodalmában a következőkben lehetne összegezni:

1. Prémcsand a hindi regény és novella, tehát a hindi széppróza első igazán nagy alakja, megteremtője. Első híressé vált regénye: a *Szolgálat háza* óta beszélhetünk igazán a hindi nyelvű prózáról.

2. Mint ahogy az regényeiben és novelláiban is jól látható, Prémcsand korának propagandistája volt, vagy ahogy fia, Amritraj nevezte apjáról szóló regényében: „a toll harcosa”. Ez a harc kettős síkon történt: Prémcsand egyrészt eszményképének, Gandhinak tanításait hirdette műveiben, tehát az ahimszát – a békés ellenállást –, a szív megváltoztatásának elméletét a rábeszélés eszközével, a haridzsanak jogaiért, a kasztrendszer eltörléséért s a hazája függetlenségéért folytatott küzdelmet. De másrészt túl is lépett Gandhi mozgalmán, bírálta a kialakuló tőkés osztályt, és ostromozta a társadalmi igazságtalanságokat: a földesurak, a bráhmanok és az uzsorások kíméletlenségét. Ennek a sokoldalú harci feladatnak megoldásáért méltán tarthatjuk Prémcsandot az indiai társadalom legjelentősebb irodalmi ábrázolójának az 1920-as és 30-as években.

3. Mivel a Prémcsand előtti írók, beleértve a bengáli irodalom nagyjait: Bankim Csandrát és Tagorét is, romantikus alkotók voltak, Prémcsand tekinthető az indiai kritikai realizmus, valamint az indiai társadalmi regény megteremtőjének.

4. S végül Prémcsandnak igazán nagy jelentősége volt – túl műfaji, eszmei és stílusirányzatbeli újításain – a megújított hindi nyelv irodalmi alkalmazásában, annak bizonyításában, hogy ez a nyelv használható a széppróza minden területén.

Nagy jelentősége mellett természetesen tévedései is voltak. A Gandhi-mozgalom tanításainak megfelelően Prémcsand is ellenezte India iparosítását, idegenkedett a gépesítéstől, minden gyári terméktől, s a háziiparban látta hazája jövőjét.

Másik ilyen, ha tévedésnek nem is nevezhető, de talán ellentmondásos állásfoglalása a tradíciókkal kapcsolatos. Míg harcolt a negatív, a fejlődést erősen gátló tradíciók ellen, mint az özvegyek sorsa, a nők helyzete, az indiai nagycsalád, a hozomány kötelező volta ellen, addig a gandhii tanításokhoz híven védte műveiben a hagyományos indiai falut, idealizálva annak erkölcsiségét, tisztaságát, egyszerűségét. Ez a tradíciótiszteltet mégsem negatív vonás Prémcsandnál, hiszen ezeken a tradíciókon a kor igényei szerint átfogalmazott, átmentett hagyományokat értett.

Míg hazája irodalmában könnyen értékelhető, nehéz Prémcsandot elhelyezni a világirodalomban. Semmiképpen sem hasonlítható a század első harmadában alkotó nyugat-európai írókhoz. Bár első művei írásánál Prémcsand az angol irodalomból merített, Thackeraytól és Dickenstől, ezek XIX. századi írók voltak, tehát nem Prémcsand kortársai. S később, mint személyes nyilatkozataiból, leveleiből kiderült, egyre inkább hatottak rá a nagy orosz írók: Tolsztoj, Csehov és főképpen Gorkij. Munkássága leginkább a kelet-európai kritikai realizmushoz hasonlítható, mind tárgyválasztásában, mind ábrázolásmódjában.

Prémcsand irodalmi jelentőségét minden méltatója elismeri, de értékelése meglehetősen ellentmondásos. Másképpen értékeli az indiai polgári irodalomtörténészek és másképpen a marxista indológusok. A legmegfelelőbb értékelés a szovjet irodalomtörténészek részéről hangzott el: „Prémcsand – kritikai realista, helyenként romanticizmussal.” Ezzel a meghatározással kapcsolatban néhány szót kell ejteni a XX. századi indiai romantikáról, jellemzőiről és haladó vonásairól.

Az indiai romantika erősen különbözött az európaiktól. Ez az irányzat itt politikai jellegű is volt, hiszen az ország gyarmati uralom alatt állt. Ezért az írók úgy bírálták koruk társadalmát, hogy a nemzeti múltból vettek példát, vagy elképzelt eszmei hőst állítottak olvasóik elé. Realizmus és romantika két egyenlően fontos ábrázolási eszköz volt; egyrészt a valóság kritikus bemutatása felnyitotta a kortársak szemét, és a fennálló társadalom bírálatára készítette őket, másrészt a romantikus eszközökkel bemutatott múlt a hősi nemzeti tettek felett érzett büszkeséget ébresztette fel, és erőt adott a küzdelemre. Realizmus és romantika Indiában nem álltak szemben egymással, sőt, egyazon írónál vagy egyazon műben párhuzamosan, egymást kiegészítve voltak jelen. Ezért helytelen az az álláspont, amely a Kelet irodalmát úgy tárgyalja, hogy a romantika után kialakult a realizmus, mert ez csak az európai irodalom fejlődésének dogmatikus alkalmazása a keleti irodalmakra, elfelejtve azt a tényt, hogy ezek különböző korszakokban és különböző történelmi, társadalmi feltételek mellett alakultak ki.

Ezt a haladó romantikát szólataltja meg Prémcsand, helyenként hangsúlyozottan, később, a harmincas évektől azonban mindinkább a kritikai realizmus válik általánossá műveiben, és az idealizált szereplők helyét elfoglalják a tipizált hősök. Ebben az időszakban írt novellái is – különösen azok, amelyek a falusi életet mutatják be – az indiai kritikai realizmus gyöngyszemei.

De mint ahogy a romantika, úgy az idealizált hősök szerepe is élő hagyomány az indiai irodalomban. Elég, ha a középkori Rámájana átdolgozást, Túlszidász *Rám-csarit-mánaszát* említjük („Ráma jellemének története”), ahol a költő a XVI. századi, a mogulok által leigázott India népének állít egy emberfelettien idealizált hőst: Rámát, a tökéletes fiút, testvért, férjet és államférfit, elképzeltetlenül magas erkölcsiséggel; s ezzel mintegy tükröt tart kortársai elé: „Ilyenek legyetek, így őrizték a dharmát” [vallás, jogszokás, törvény, kötelesség], akkor sikerül összefogni és győzni a hódítók ellen.

Ilyen idealizált hősök Prémcsand szereplői is, akik a XX. századi India gyarmati sorban élő népének mutattak példát az újkori leigázók, az angolok ellen, s ezzel a tettel Prémcsand nemcsak korának harcosa, de nagy nevelője is lett. Idealizált alakjaival az éppen kialakulóban levő, még szűk értelmiségre – tehát olvasóközönségének nagy részére – akart hatni, hogy bennük a nemzeti érzéseket elmélyítse, az emberi értékeket felmagasztosítsa. Így írt idealizált hősei szerepéről egyik cikkében maga az író: „Ha a műben idealizált hőseket alkotunk, akkor általuk teljesíteni tudjuk azokat a magas eszméket, amelyek az életben nincsenek jelen. Ezért csak azt a regényt tartom kiválónak, ahol a realizmust a romantika erősíti.”

Így egészíti ki egymást két különböző stílusirányzat és ábrázolásmód Prémcsand műveiben, és így alkot teljes összhangot.

Értékelésének összegezeként megállapítható, hogy tévedései, s a gandhii mozgalom tanításai-ból adódó korlátai ellenére is nagy író volt, aki méltó arra, hogy elnyerje helyét a világirodalomban. És

mindenekelőtt humanista, a haladásért, hazájáért küzdő igaz ember volt, aki harminc év alatt eljutott első írásának, *A legnagyobb érték a világon* című romantikus novellájának tétova hazaszeretetétől annak kimondásáig – hattyúdalában: a *Kapitalista civilizáció* című esszéjében –, hogy „Elfogadom a bolsevik tanokat. Csak egy új korszak, egy új kultúra vethet majd véget a kapitalizmusnak és a vele járó embertelenségeknek. Egy országban már bekövetkezett, és előbb vagy utóbb elterjed majd az egész világon ez az új korszak.”

IRODALOM

- SIVDANSZINGH CSAUHÁN: *Socialist Ideology on Hindi Literature*. In: *Problems of Modern Indian Literature*. Calcutta, 1975, Statistical Publishing Society.
- J. CSELISEV: *Lityeratura hingyi*. Moszkva, 1968, Akagyemija Nauk SzSzsZR, 22.
- DVIVÉDI: *A Critical Survey of Hindi Literature*. Delhi, 1966, Motilal Banarsidass, 208–209.
- V. K. LAMSHUKOV: *Englightenment in Maharashtra*. In: *Problems of Modern Indian Literature*. Calcutta, 1975, Statistical Publishing Company.
- PRÉMCSAND: *Levelek*. (Patra). Allahabad, 1962, Sarasvati Press, 106.
- PRÉMCSAND: *Esszék* (Vividha). Allahabad, 1963, Hans Prakásan, 91.

Egy polgári Heine-képről

(Walter Wadepuhl: Heinrich Heine. Sein Leben und seine Werke. Köln–Wien, 1974, Böhlau Verlag)

Walter Wadepuhl német irodalomtörténész terjedelmes Heine-monográfiájához 1936-ban kezdte meg a kutatásokat. Munkájára rendkívüli alaposággal készült, állítása szerint hozzávetőlegesen kétezer tanulmány és majdnem ezeröttszáz különféle Heine-kiadás feldolgozásával. Ez a nagy apparátus azonban nem mentette meg – mint olvasása során kiteszik – alapvető hibáktól és torzításoktól sem monográfiája alapkonceptióját, sem ábrázolási módszerét.

A könyv végigköveti Heine életútját, a düsseldorfi gyermekevéktől az európai utazásokon át a párizsi évekig, matrac-sírban bekövetkezett haláláig. A keretet a költő „előtörténete”, azaz a szülők életútja, a családi környezet bemutatása, illetve a Heine-hagyaték sorsa alkotja. Az életút szinte napi eseményeinek felvonultatásához kapcsolja Wadepuhl az egyes művek elemzését. Ami az elemzést illeti, a szerző gyakran téveszt arányt: sűrűn helyettesíti a műelemzés alapvető összetevőit keletkezéstörténeti adathalmazzal, ami koncepciójából következik. Ugyanakkor értékelendő az az alaposág, amellyel a jelentéktelennek tűnő vagy általában éppen csak megemlített Heine-műveket felkutatja és az életfolyamatba illeszti. Ez a fajta rendszeresség könyvének erényei közé tartozik, akárcsak a *stílus*-elemző képesség. Ha a heinei ironia világnézeti mélységeire nem is figyel fel, gazdag, „káprázatos” stílusát látható élvezettel, érzékletesen elemzi. Kiemelkedő ezen a téren a *Dalok könyve* (Buch der Lieder) *Északi-tenger* (Nordsee) ciklusának és néhány prózai műnek a formai méltatása. Az *Útirajzok* (Reisebilder) adott összegzésében elismerően beszél a lebilincselő hatású gúnyról (egyébként figyelemre méltó a gúny – Spott – szimplifikáló használata az Ironie-val szemben), a lírikus kedvességben és szenvedélyben megnyilvánuló jelenlétéről, a művész átható szelleméről, a német nyelvet gazdagító stílusáról – majd hozzáteszi: az *Útirajzok* „nem tekinthetők tiszta értékű műalkotásoknak”. Hogy miért? Mert összefüggnek a napi politikai törekvésekkel és hangulatokkal. Az olaszországi útirajzokban pl. Heine nem elsősorban az antik kultúra felhalmozott kincseivel foglalkozik, hanem az osztrák elnyomás alatt élő olasz nép problémáival. Goethe utazása során elmélyült műélvezettel dolgozta fel esztétikai élményeit. Heine ezzel szemben „kávéházi” fecsegő politizálásba („Kannegießerei”) fog.

Ez a példa azért érdekes, mert szorosan kapcsolódik Wadepuhl nagy „műveletéhez”: a költő és a politikus, a költő és az „ember” különválasztásához és szembeállításához.

Könyve elé írott bevezetőjében Wadepuhl tisztázza alapelvét: Heine életművének megítélésekor szükséges elválasztani egymástól az *esztétikai* és a *morális* nézőpontot. A költő Heinét (akit egyébként „nem szabad klasszikus német irodalmunk úttörő, teljes mértékben a szép jegyében alkotó költőivel egy vonulatba állítani”) egyes egyedül „a szép és a rút”, „az emelkedett és az alantas” alternatívájában lehet mérlegre tenni, távol tartván a szellemet bénító, moralizáló szemléletet.

E meglehetősen sajátos kiindulópont éietképtelenségét a mű kimerítően bizonyítja. Az utóbbi megállapítás – miszerint irodalmi műveket nem szabad morális szempontból megítélni – sorsa a monográfiában különösen érdekes. Ezt az érdekességet nem más adja, mint az, hogy Wadepuhl tanulmányának túlnyomó részét az „erkölcstelen” Heine elleni kispolgári-moralizáló támadásoknak szenteli. Az „erkölcsi” Heine lejáratása mellett a politikus Heine negligálása, illetve meghamisítása adja a monográfia lényegét.

A mindezt illusztráló számtalan példa közül csoportosítsunk itt most néhányat. (Az alábbi címválasztásokat Wadepuhl módszereinek uralkodó jellege diktálta. Mindez nem jelenti azt, hogy átfedések, közös területek nem fordulnak elő a különböző jellegű intrikák világában.)

Bevezetéskeppen előre kell bocsátani: Heine nem minden helyzetben viselkedett kifogástalan „úriemberként”. Hibáit a *maguk helyére* kell tenni – mint ahogy ennek számos objektív elemzés, pl. Turóczy-Trostler József tömör Heine-tanulmánya¹ vagy Hans Kaufmann monográfiája² eleget is tesz. Wadepuhl módszere azonban korántsem ilyen. Néhány konkrét példa:

A *Heine–Goethe viszonyról* részletesen beszél a szerző. Általánosan elfogadott és bizonyított tény, hogy átmeneti nézeteltérések, időleges támadások ellenére Heine igen nagy tisztelője, sőt, csodálója volt és maradt Goethe művészetének. Némely időszakokban egyoldalúan túlhangsúlyozta az apolitikus, a hatalommal békélő, arisztokratikus vonásokat jellemében, de később érettebb, tapasztaltabb fejjel a maga egyetemes nagyságában érti meg, bizonyos véleménykülönbségek fenntartása ellenére. „... mégis kitartok a nagy pogány mellett...” – írja Goethéről, akiben „a legszabadabb német jelenséget” látja, és fegyvertársának tekinti őt – mint Turóczy professzor megállapítja – „az antihumanista, nacionalista front, a költőietlenség és művésziatlenség, a korlátozott filiszterség, a le-süllyedt romantika elleni hadjáratában.”³ Kiáll mellette, amikor Németországban tetőfokára hág a Goethe-ellenesség hulláma.

Wadepuhl mindent elkövet, hogy a német irodalom e két klasszikusát kibékíthetetlen ellentétbe állítsa, amiért természetesen Heinét teszi felelőssé. Már kezdeti nézeteltérésükben egyértelműen őt marasztalja el. Kisserű rosszmájúsággal utal találkozásuk történetére: Heine mindenáron fel akart tűnni Goethénél, aki nemtetszéssel fogadja „nagyképűségét”, fennhéjázó fellépését (bizonyítás elmarad); a mester jogos hidegségén megsértődve Heine már csak a szemét találja „tisztának és ragyogónak” – holott annak előtte egész egyéniségét így ítélte meg. Hogy mi van mindennek a mélyén? „Minden irodalmi konkurrensre irigy volt. Elég gondolnunk Goethével kapcsolatos állásfoglalására, amikor az még élt; mivel nem tudta Goethét, a költőt megtámadni, Goethét, az embert gyalázta” – írja Wadepuhl. Amikor Heine 1828-ban Menzel irodalomtörténetéhez írott recenziójában sajnálattal – bár éllel – szól arról, hogy a *Görz* hajdani írója milyen szelíd lett később, ez Wadepuhlmal így jelenik meg: Heine leszámol az „arisztokraták szolgájával.” (Utóbbi kifejezés egyébként *más helyütt* volt válasz Goethe „utcakölyök” titulására, amellyel Heinét illette.)

A Goethe–Heine kapcsolat mélységére, pozitív tartalmára a szerző érdemben nem tér ki.

Világnézeti fejlődése során Heine fokozatosan felülvizsgálta a *valláshoz* való viszonyát. Az antiszemita környezettel szembeni zsidó ellenzékiesség kérdésében is részben módosult álláspontja – amennyiben világosan kezdte látni *mindenféle tételes vallás* hiábavalóságát; ez már a „zsidó-keresztény spiritualizmussal” való szembefordulást jelenti, lépést afelé, amikor majd rámutat, hogy a zsidóság felszabadítása nem külön kérdés, hanem széles társadalmi átalakulások szerves részeként kell megvalósulnia.

Wadepuhl Heine véleményalakulását (mint a monográfiában mindenütt a nézetváltozásokat, többnyire a gondolkodás fejlődését) úgy értékeli, mint az erkölcsi romlás egy-egy újabb állomását. Különösen a megkeresztelkedés miatt támad a költőnek, ami egyébként kényszerű taktikai lépés volt Heine részéről. Amikor Heine egyaránt elutasítja a „nazarénusokat” (keresztények) és a „hébereket” (zsidók) mint a valóságidegen hitviták és a szított ellenségeskedések következtében egyaránt visszahúzó erőket, Wadepuhl így foglal állást: úgy látszik, mindegy már Heinének ez az ellentét, amely pedig korábban annyira izgatta.

Gondolkodó olvasó aligha hiheti el a szerzőnek, hogy nem tudja, miről van szó valójában.

Heine erkölcsi befeketéítésének vonulatába tartozik végül a *Heine–Börne vita* bemutatása.⁴ Mint köztudott, a Junges Deutschland két kiváló személyiségének barátsága éles viták tüzeiben szakadt meg.

¹ HEINRICH HEINE: *Versek és prózai művek I–II*. Szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta Turóczy-Trostler József. Budapest, 1960, Európa Könyvkiadó.

² HANS KAUFMANN: *Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*. Berlin und Weimar, 1967, Aufbau Verlag.

³ TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *Id. tan.* X–XI.

⁴ Vö. LUDWIG BÖRNE: *Párizsi levelek*. Szilágyi András előszavával. Bukarest, 1975, Kriterion Könyvkiadó.

Ezek a viták gyakran kölcsönösen kisztíltű rágalmozással, marakodással fajultak. Heine lényegesen szélesebb látókörrel, összetettebb történelmi érzéssel rendelkezett pályatársánál, akinél a következetes radikális republikánus indulat a realitásokkal elemzően számot nem vető, beszűkült, anakronisztikus fantáziaképeket kergető, kispolgári korlátoltsággal párosult. (Ugyanakkor Börnénak a gyakorlati munkásmozgalomhoz való viszonya számos tekintetben lényegesen pozitívabban értékelendő, mint Heinéé.)

Tehát nem egyszerű kérdéssel van dolgunk. Csak Wadepuhl biztos abban, hogy a Heine–Börne vita merőben személyes indítékú, és Heine hibájából fajult el. A konfliktus mély *világnézeti-politikai* tartalmát még csak *nem is érinti!*

Hogy érvel Wadepuhl? „Még ma is elborzadunk Heine aljas támadásain.” Valóban nem elfogadható, hogy a kölcsönös gorombáskodások hevében Heine – igaz, Börne halála után – kiteregette annak illegitim viszonyát kortársa, Strauß feleségével, Jeanette Wohllal. Nem értesülünk viszont Wadepuhltól Börne éveikig, főleg Heine háta mögött folytatott pletyka-háborújáról, csak arról a kiadványról, amelyet 1840-ben jelentetett meg a végig sértett Jeanette Wohl és Börne baráti köre a következő címen: *Ludwig Börne véleménye H. Heinéről. A Párizsi levelek eddig kiadatlan részei*. Ezeket a részeket Börne állítólag nagylelkűségből nem adta ki *Párizsi leveleiben*. Itt megtudhatjuk Heinéről, hogy lélektelen, hitetlen, szentségtelen, megvesztegethető, nyomorultul gyáva, neveltséges, aljas, feslett életű és megvetésre méltó. Ezek után Wadepuhl idéz egy *Geheimberichte aus dem Vormärz* című Börne-párti kiadványból, amely ezeket mondja Heinéről: „Legtöbbször csak pénzszerezés céljából ír . . . hiú, karaktergyenge, jellemtelen, fecsegő, szellemtelen . . . liberalizmusával ugyanúgy kokettált, mint Napóleonnal . . . elvei sohasem voltak, nincs semmiről véleménye . . . erkölcsi és politikai kaméleon . . . Elviselhetetlen Heinét magát látni és beszélni hallani. Kibírhatatlan fizimiska, laposabb, közönségesebb társalgót el sem lehet képzelni. Teste és beszéde sántít . . .” Mire Wadepuhl: „Ezek a helyek és Börne először elhallgatott megnyilatkozásai teljesen fedik egymást, úgyhogy igazságukban már aligha lehet kételkedni.”

Az olvasót kissé meglepheti az az állítás, hogy ha két kiadvány megállapításai rokon szemléletben fogantak, akkor „igazságukban már aligha lehet kételkedni”!

A történetnek azonban még nincs vége. Wadepuhlnek egyáltalán nem sikerül ugyanis például a posztumusz Börne-könyv hitelességét sem bizonyítani, ami pedig nem lenne lényegtelen! Érdekes idézni Julius Campénak, Heine kiadójának leveléből: „. . . ezek a levelek nekem nem tűnnek valódinak. Nem az ő [Börne] módján íródtak. Önnek egészen más bőrt kellene öltetnie . . . ha ez az Ön portréja volna. Gonoszság kandikál elő mindenhonnan . . . csak egy aljas . . . nő találhat ki ilyesmit; ezt Börne nem írhatta . . . szegényes, nyomorúságos könyvecske . . .” (Idevág Marx levele is Heinéhez, 1846 áprilisából: „Néhány nappal ezelőtt véletlenül a kezembe került egy Önt gyalázó kis szennyirat . . . Börne hátrahagyott levelei. Sohasem hittem volna, hogy ez az ember ilyen unalmas, kicsinyes és izléstelen . . . Részletes bírálatot fogok írni az Ön Börne-könyvéről valamelyik német folyóiratba. Ennél otrombább eljárásra, mint ahogyan ezek a keresztény-germán német számarak az Ön könyvével elbántak, aligha van példa a német irodalomban, noha az otrombaságnak ez az irodalom egyik szakaszában sem volt híjával. . . .”⁵)

Campe levelének érvelését Wadepuhl azzal utasítja el, hogy Heine – legalábbis a szerző szerint – csakugyan olyanná lett, amilyennek az állítólagos posztumusz Börne-mű lefesti. Ám ekkor maga is elismeri, hogy kicsit „át kellett rendezni” Börne szövegét az új összeállításához – ezért változott meg a rá oly jellemző pregnáns forma! És végül is – mondja a szerző szelíd szeméremmel – „Frau Wohl-Strauß és baráti köre a szövegvisztaadást valószínűleg nem éppen pontosan végezték.” („nem ragasztottak éppen feltétlenül . . .” a német kifejezés pontos jelentése.) A monográfia szerzője ennek ellenére bizonyítottan veszi a kiadás hitelességét, az állítások igazságát, és Campéról tételezi fel, hogy téved!

(Az már valóban csak zárójelében kívánczik a történet végére, hogy Heine – a „betegesen feltékeny” Heine – nagy elismeréssel is ír könyvében a valóban nagy Börnéről, az „elkészt jakobinusról”, Robespierre-hez és Lessinghez hasonlítva őt. Ezekről a tényekről is csak Heinét magát olvasva értesülhetünk.)

⁵ MARX–ENGELS: *Művészetről, irodalomról*. Budapest, 1966, Kossuth Könyvkiadó, 588.

Heine erkölcsi képének alakítása mellett a politikai nézetek sorsa is figyelemre méltó a könyvben. Ismét néhány példa:

A konkrét politikai tartalom elsőként a *William Ratcliff* című tragédiában jelentkezik, ahol Heine még romantikus szenvedéllyel beszél éhezők és „okos, kövér jóllakottak” ellentétéről. „Anarchista hencsereg” – értékelt Wadepuhl.

Párizsban Saint-Simon utópista szocialista nézetei nagy hatással vannak Heinére. Wadepuhl jó két oldalt szentelt arra, hogy Heinét, aki érzéki gyönyörök hajszolásába „süllyedt”, a saint-simonizmus „kétes tanításának” áldozataként állítsa az olvasó elé. Már a nagy gondolkodó tanainak rövid „bemutatója” is figyelemre méltó. A kizsákmányolás megszüntetésére, az egyenlősítésre vonatkozó nézetek egy-két foghíjas mondatban nyerne „elintézés”⁶; a nemzeti vagyon köztulajdonának, a termelőerők elosztásának, egyéni és társadalmi érdek új összhangjának, az *előttünk* levő „új aranykornak”, a dolgozó osztály felemelésének gondolata egy fél szóban sem kerül említésre. Annál inkább – igaz, meglehetősen torzított formában – a saint-simoni rendszer egy másik fontos gondolata: a bigott vallásos aszkézis által száműzött érzékiség rehabilitálása. Ennek is inkább a Heinére gyakorolt és Wadepuhl által negatívnak ítélt hatásáról esik szó. (Hosszasan elmélkedve a „lélek szépsége felé” törekvő, „kifinomult érzelmi életű” emberekről, a szerző meg is feddi Heinét, aki végül „nyomorúságosan” pusztult el „erkölcsi nézeteinek vígasztalan összeomlása után.”)

Az *Új versek* (Neue Gedichte) sem kerül el a különféle csonkításokat. A kötet záró ciklusa (*Mai versek*, Zeitgedichte) foglalja magába a legradikálisabb, egyenesen forradalmi hangú, jövődőlő nagy történelmi változások előfeszültségeit akumuláló verseket. (Csak egy példa: *A szüléziai takácsok*, Die schlesischen Weber) Mindezekre a művekre csupán igen szűkszavú utalás történik.

Nem lehet említés nélkül elmenni amellett, hogyan Wadepuhl *Heine és Marx* barátságát taglalja – azaz nem taglalja, hiszen csak futólag tesz róla egy-két helyen említést, megint csak egy mondatral intézve el, hogy Marx hatott Heine politikai műveire. Ennek a barátságnak pedig igen nagy jelentősége volt Heine életében, politikai és irodalmi fejlődése szempontjából egyaránt. Marx nagyra becsülte Heinét (bár hibáit nem hagyta figyelmen kívül), Goethe mellett őt idézte a leggyakrabban. Franciaországból való kiutasításakor ezt írta neki: „Mindazok közül, akiket itt hagyok, a legnehezebben Öntől válok meg. Szívesen becsomagolnám Önt is a poggyászámba . . .”⁶ Heine levelében pedig a következőket olvashatjuk: „. . . Éljen boldogul, drága barátom, és bocsássa meg kusza irkafirkaimat. Nem tudom elolvasni, amit írtam . . . de hát kevés jeltől is értjük mi egymást! Szívből üdvözl: H. Heine.” (Ugyanebben a levélben kéri fel Marxtól nagy műve, a *Németország, téli rege* (Deutschland, ein Wintermärchen) propagálására, amire – felismerve annak kiemelkedő jelentőségét – Marx és Engels is örömmel vállalkozott.)

Heine nem vált marxistává, nem jutott el a kommunizmus elméletének teljes, tudományos megértéséhez, de kora leghaladóbb szellemei közé tartozott („korának legsokoldalúbb és leghaladóbb német írója” – írta Lukács György⁷), akinek művészi együttműködésére Marx és Engels mindig igényt tartott. Barátságuk nélkül nem lenne teljes a Heine-kép.

Fontos kérdéshez érkezünk. *Ez Heine és a kommunizmus viszonya*. Miután ebben az alapkérdésben is prekonceptióval és hamis egyoldalúsággal foglal állást Wadepuhl, feltétlenül ki kell térni rá.

Hogy milyen Wadepuhl viszonya a kommunizmushoz, az sejthető. A *Németország, téli rege* elemzésében elmondja, hogy Heine és a kommunisták között volt bizonyos egyetértés „a feltétlen tagadás és rombolás örömeiben” (?), de később a költő „az új tan elszánt ellensége lett” (látni fogjuk, így ez természetesen nem igaz); „értelmével bizonyára alkalomadtán a kommunista egyenlősdi [„Gleichmacherei” pejoratív szóhasználat] mellett volt, szíve mégis elrettent egy ilyen jövő kietlenségétől és bárgyúságától.” Azaz Wadepuhl átveszi és *abszolutizálja* (saját megjegyzés nélkül) azokat a tévedéseket és előítéleteket, amelyek csapdájába Heine időnként beletévedt.

⁶ MARX–ENGELS: *i. m.* 587.

⁷ LUKÁCS GYÖRGY: *Adalékok az esztétika történetéhez*. I. kötet. Budapest, 1972, Magvető Könyvkiadó, 658.

A súlyos betegen, válságos lelkiállapotban, reménytelen helyzetben fogalmazott *Vallomások* (Geständnisse) a kommunista mozgalmat bíráló kemény szavakat is tartalmaznak. Heine tévesen képzelet el az egyenlőségért folytatott harc végeredményét, ezért szemérmetlennek és borzasztónak nevezi a mozgalmat, bár jogosságát itt is elismeri. (A *Vándorpatkányok* [Wanderratten] c. vers például számos tévedése mellett a mindent előzőnlő éhező proletároktól tulajdona védelmében rettegő polgár gúnyos-szatirikus képét is felvillantja.)

Mi rejlik Heine ellenérzései mögött? Wadepuhl szerint a költő nem azért utasítja el itt a kommunista tant, mert azt hiszi, hogy a kommunizmus szétrombolja a művészetet, tudományt, kereskedelmet, hanem azért, mert a „csöcselék”, a tömeg ellen „a legmélyebb undort és ellenszenvet” érzi. Nem véletlen, hogy *ez is torzítás*. Turóczy és Kaufmann sem tagadja Heine tömegmozgalomtól való idegenkedését és bizonyos arisztokratikus vonásait. (Ez nem csupán enyhébb fogalmazás; a tömegekkel együtt haladó radikális Heinét is ismerjük, aki „olyan messzire jutott a szocializmus megértésében, mint csak nagyon . . . kevesen legkiválóbb kortársai közül” – írja Bodi László.⁸) Ezt igazolja Heine életművének lényege, fő vonala. Wadepuhl véleményével szemben először is figyelemre méltó és lényegre világító Turóczy professzor megjegyzése: „Annyit mindenestre megállapíthatunk, hogy Heine aggodalmai és fenntartásai a mozgalommal szemben nem a humanista, hanem a lírikus érzületét tükrözik, a lírikusét, aki még nem tudja, hogy a kommunizmus jobban megőrzi az emberi kultúra minden nagy eredményét, mint a burzsoázia.”⁹ Ez derül ki egyébként Heine *Lutetia* címmel összegyűjtött írásai francia kiadásának 1855-ös *Előszavából* (Vorwort zur französischen Auflage der *Lutetia*) is, amely hű tükre belső vívódásának, ellentmondásainak – és egyértelműen haladó végkövetkeztetéseinek. Amikor Wadepuhl ezt az *alapvető fontosságú* Heine-dokumentumot bemutatja, csak bizonyos kiragadott részeket idéz, az összetett gondolatmenet *egyik felét*.

„Aggodalommal” és „félelemmel” gondol Heine arra, hogy a kommunistáké a jövő; fél, hogy „széttörök a szépség valahány márványszobrát”, lerombolják a költő babérjait, elűzik a csalogányokat, „ezeket a haszontalan dalosokat”, a *Dalok könyvéből* kávé- és dohányzacskókat hajtogatnak; úgy véli, a győzelmes proletariátus pusztulással fenyegeti írásait. A halála közeledtét érző polgári származású művész téves sorai ezek – de ez a művész mégis *Heinrich Heine*, aki tovább megy gondolatmenetében. Minden félelme ellenére „oly vonzást” gyakorol szívére ez a kommunizmus, hogy nem tudja alóla kivonni magát. Felkiált: „. . . már régen kimondatott az ítélet a régi társadalom fölött. Teljesedjék megérdemelt sorsa! Hát rombolják le ezt a régi világot, amelyben elpusztult az ártatlanság, amelyben oly pompásan virult az önzés, amelyben az ember kizsákmányolta embertársát! Dűlják csak föl fenekestül ezeket az álszentül átmázolt sírokat, ahol a hazugság és a kiáltó méltánytalanság trónolt! S áldott legyen a szatócs, aki egykor majd staniclit sodor verseimből, hogy kávé vagy dohányt töltsön bele a szegény, derék öregasszonyoknak, akiknek mostani igazságtalan világukban talán le kellett mondaniuk az ilyen kellemetességekről – *fiat iustitia, pereat mundus!*”

Mindezt Wadepuhl még idézi, de rögtön el is siet onnan, nehogy ezt is kommentálnia kelljen. (Úgyis eleget tett már saját szempontjainak a kommunizmust bíráló sorok kimerítő, nagy konzekvenciákat sugalló elemzésével.) Pedig Heine mond még egyet-mást. „A nacionalizmus védelmezőinek gyűlölete szinte megszeretteti velem a kommunistákat. Ezek legalább nem képmutatók, akik egyre csak vallásról és kereszténységről papolnak . . . legfőbb tanításuk az abszolút nemzetköziség, a népek egész világra kiterjedő szeretete, s az embereknek, e föld szabad polgárainak a javak egyenlő elosztásán alapuló testvérisége.” Majd szemébe vágja a német nacionalistáknak, álhazafiknak: „Eljön az a nap, amikor menthetetlenül eltiportattok és szétzúzottok. Ebben a meggyőződésben nyugodtan távozhatok ebből a világból.” Ez idő tájt jelenik meg a jellemes zsidó tudósról, Ludwig Marcusról szóló írás is, ahol ezt olvashatjuk: „. . . a népek általános testvérisége . . . a proletariátus hatalma által fog megvalósulni.”

⁸ *Heine napjai*. Levelek, cikkek, beszélgetések. Bodi László előszavával. Budapest, 1956, Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó, XII.

⁹ TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *Id. tan.* XLVII.

Az előző két pontban foglaltak összegezve érvényesek arra az eseményvonulatra, melyre Wadepuhl könyvében állandóan visszatér: ez a Heinének a francia külügyminisztérium, közvetve a Rothschild-bankház által juttatott *járadék* története. Azért érdemes az említettek után erre még külön is kitérni, mert központi helyet foglal el a monográfiában; a szerző torzításai itt a legkiszámítottabbak – mondhatni: a legveszélyesebbek.

Az idevágó nagy fejezetek címei: A nem politizáló Heine; A reakciós Heine.

Heinén kívül még számos emigráns kapott ösztöndíjat a francia kormánytól. Tagadhatatlan viszont – ezt Wadepuhl bizonyítja is –, hogy Heine kapcsolatban állt Rothschildékkal, és igyekezett ezt a kapcsolatot anyagi forrásainak erősítésére felhasználni, ami összefüggött az ösztöndíj folyósításával. A francia belpolitikai viszonyokkal kapcsolatos állásfoglalásában kompromisszumokba is bocsátkozott, amiért több esetben jogos elmarasztalás illetheti. (Vitatható pl. a kormány, illetve Guizot dicsérete, a Rothschild-bankház gazdasági érdekeinek publicisztikai képviselete.)

Sokkal több bizonyítékot ugyan nem tud szállítani, mégis messzemenő következtetéseket von le a monográfia írója, aki kétségtelenül szeretné, ha Heine nem lett volna az, aki volt.

Nagy súlyt helyez egy többé-kevésbé tisztázatlan eredetű titkos jelentésre (Rumpf, a Szabad Városok párizsi miniszterelnöke írta), amely szerint Heine otthagya jakobinus cimboráit, és új barátokra tett szert, akiknek állítólag megígérte, nem fog alkalmatlankodni többé. Ebből a „megdöntetlen érvből” teljesen önkényes következtetések születnek: „Az életében mindig arisztokratikus hajlamú Heine most, átállása után maga is arra a meggyőződésre jutott, hogy a forradalmi veszelé inkább balról, mint jobbról fenyeget; hisz jól tudta ő, melyik oldalról várhatja az előnyöket.” Ez a kijelentés azért is meglepő, mert Wadepuhl *nem sikerül* – nem is sikerülhet – tényszerűen bizonyítani azt, hogy Heine a Rothschild-támogatás érdekében áruló lett, és feladta társadalmi elveit. Sőt, 1843-ban magát Guizot-t és közvetve a Rothschildokat is megtámadja, élesen bírálva a kormányfő korrupciós rendszerét; ezért megvonják tőle az ösztöndíjat, melyet 1845-től 1848-ig még újra kap. 1851-ben a már súlyosan beteg Heine a *Vallomásokban* és a *Waterloo-törédek*ben (Waterloo-Fragmente) dicsőíti III. Napóleont, és elutasítja az államcsínyig működő Ideiglenes Kormányt, amelyben fontos szerepet kapott a szociáldemokrata munkásság. Valóban elképzelhető, hogy a császár méltatásával többek között esetleges új járadékra is számított Heine, és ez az ügyeskedés nem rokonszenves – bár ennek megítélésében is körültekintőbben kellene eljárni, mint azt a szerző teszi. (Például a teljesség kedvéért idézni lehetne magát Heinét, aki a *Lutetia* előszavában így ír: „Kénytelen voltam gondolataim bárkájának árbocára olyan lobogót felvonni, amelynek címerképe igen kevésbé egyezett politikai vagy társadalmi nézeteim igazi kifejezésével. Ám az újságíró-csempész nem sokat törődött annak a rongynak a színével, amely a bárka árbocán lógott, s a szelek játékaaként csapongott; én csak hajóm jó rakományára gondoltam, . . . aki megérti szavaim szellemét, mindenütt fölismeri bennük a gondolat szigorú egységét, törhetetlen ragaszkodást a humanitás ügyéhez, a forradalom demokratikus eszméihez.”) Annál is inkább, mivel 1853-ban Heine gyilkos gúnyverset ír III. Napóleon ellen (*Első Fülves király* [König Langohr I]). Ami pedig az Ideiglenes Kormány megítélését illeti – amivel Wadepuhl szerint Heine politikai szolgálatot tett a burzsoáziának –, az akkori helyzet rendkívüli bonyolultságára, a kormány heterogén voltára jellemző: „Egyetlen periódusban sem találkozunk . . . a szárnyaló frázisoknak és a tényleges bizonytalanságnak és tehetetlenségnek, a lelkes újításra törekvésnek és a régi rutin alaposabb uralmának . . . tarkább keverékével.” (Marx: *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*.¹⁰) És még egy kiegészítés: nem mehetünk anélkül tovább, hogy ne utalnánk Heinének a forradalomról írt lelkes cikkeire is, valamint *1849 októberében* (Im Oktober 1849) c. versére, amely a népek szabadsága, a nemzetköziség ügye melletti szép kiállítás. A költő fájdalma itt a Népek Tavaszának gázszos vége fölött érzett fájdalom.

Mindazonáltal Wadepuhl így értékeli a tényállást: Heine hízeleg III. Napóleon kegyeiért; saját testi szenvedéseit is csak azért eseteli, hogy részvétre hangolja az uralkodót; feltámadt vallási érzései is műviak, „meggyőzően hangzanak” – mindez ügyesen használt eszköz „a kívánt szájalom elérésére.” Hát „melyik uralkodó tudná megvonni a megérdemelt bért Napóleon ügyének ily bátor harcosától, aki ráadásul ilyen borzalmas testi fájdalommal küszködik?” Igaz, mindez túl későn történik ahhoz, hogy – bár a kívánt célt elérte – „előnyeit még élvezni tudja.”

¹⁰ MARX–ENGELS: *Válogatott művek*. I. kötet. Budapest, 1949, Szikra Kiadás, 231.

Wadepuhl végső következtetést sugall: Heinrich Heine a *reakció szövetségésévé* vált.

A Heinét istenként magasztaló, egyoldalúan dicsőítő, hibáiról, tévedéseiről tudomást nem vevő zelfogás ellen jogosan lép fel Wadepuhl, helyenként figyelemre méltó tényeket is közzétéve, viszont nem veszi magának a fáradságot, hogy ezeket a tényeket objektív módon helyezze el összefüggéseikben, és így kommentálja őket. (És ez nem pusztán azt jelenti, hogy nem foglalkozott még „az igazat mondd, ne csak a valódit” gondolatával!)

Az igazság érdekében pótolni kell azt, amit Wadepuhl jórészt elmulasztott, vagy nem a maga jelentőségében méltatott. Lássunk néhány tény a járadék éveinek, illetve az azt megelőző és rákövetkező néhány esztendőnek vonatkozásában.

Többször elhangzik a könyvben, hogy Metternich sohasem üldözte Heinét, mivel politikailag nem volt veszélyes. Ehhez annyit kell hozzátenni, hogy 1832-ben a kancellár személyes utasítására tiltották be a költő tudósításait az Augsburger Allgemeine Zeitung hasábjain. Másutt is sajátos ellentmondással találkozunk: a franciaországi állapotokról szóló „radikális-politikai tudósítások . . . államellenes tendenciáit” nem Metternich vagy Lajos Fülöp csonkította meg, nyomta el! (Csak a cenzúrájuk!) 1833-tól 1840-ig írta Heine a *Franciaországi állapotok* (Französische Zustände) című művét, amelyben a forradalomnak mint a történelem törvényszerűségének elméleti definícióját adja, sőt felismeri a tömegek szerepének központi jelentőségét (és tíz évvel később először használja a „világforradalom” szót); ekkor írta *A német vallás és filozófia történetéhez* (Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland) c. könyvét, ahol rámutat, hogy a Németországban már régóta folyó vallási és erkölcsi forradalomnak politikai forradalomhoz is kell vezetnie. („Ez az állásfoglalás magyarázza, hogy a mai szociális forradalmárok is magukénak vallják Heinét”, ismeri el egyébként maga Wadepuhl is.) Ekkor született meg *A besúgóról* (Über den Denunzianten) c. munka, amelyben határozottan a német kispolgári radikálisok mellé állva támadja az Ifjú Németország elleni hatósági fellépésre uszító Wolfgang Menzelt; továbbá *A romantikus iskola* (Die romantische Schule), világos levonása a romantikus mozgalom konzekvenciáinak; és a *Ludwig Börnéről* szóló emlékirat (Ludwig Börne. Eine Denkschrift). 1840-től íródnak az új cikkek az Augsburger Allgemeine számára (a későbbi *Lutetia* cikkanyaga ez), és ez idő tájt jelenik meg az *Atta Troll, nyáréji álom* (Atta Troll. Ein Sommernachtstraum) is – a korlátozott nacionalista „irányköltészet” persziflázsa. 1843-ban kezdődik a Heine–Marx barátság; a költő a *Deutsch–Französische Jahrbücher* számára dolgozik; e minőségében a porosz kormány letartóztatási parancsot ad ki ellene a határ esetleges átlépése esetére; megjelenik a *Németország . . . és az Új versek*; 1845-ben Poroszország követelésére ki akarják utasítani mint a Vorwärts! c. baloldali lap munkatársát. 1848–49-ben cikkeket és verseket ír a forradalomról; 1851-ben Berlinben és Stettinben elégetik utolsó kötetét, a *Romanzerót*, „botrányos” erkölcsi és vallási tartalma miatt. Végül 1855-ben írja nagy jelentőségű Előszavát a *Lutetia* francia kiadásához.

Összegezve úgy vélem, hogy Wadepuhl – művének fontos *részlet*igazságai ellenére – *erkölcsi és politikai szempontból egyaránt hamis Heine-képet* tár az olvasó elé.

Maga a költő számára sem volt már új az efféle eljárás. Egy „hazafias” filiszter támadásáról ezt mondta: „Az egész értekezésben az a rég ismert fogás a legjobb, amellyel egy szerző legkülönbözőbb írásaiból vett megcsonkított mondatokat raknak egymás mellé, hogy tetszés szerint varrhasanak nyakába bármilyen gondolatot – vagy elvtelenséget. Persze a fogás nem új, de mindig beválik . . .” Azt hiszem, magunkévá tehetjük Hans Kaufmann megjegyzését: „Nem kell tartanunk a Heine költészete és politikai magatartása körüli idéztpárbajtól, de még kevésbé életművének lehető legszélesebb népszerűsítésétől – valamennyi ellentmondásával együtt.”¹

A recenzió végére Franz Mehring 1899-es sorai kíváncsoznak: „Aki a kor nagy harcában azon az oldalon áll, ahol Heine is állt, nem ünneplheti meg szebben a költő születésének századik évfordulóját, mint azzal a becsületesebb elhatározással, hogy ugyanolyan bőségesen igyekszik mindenféle népbütítő és hígfejtő gyűlöletét a fejére vonni, mint ahogy azt Heine tette, akinek ez dicsőségére válik a történelemben.”²

Loránd Gábor

¹ HANS KAUFMANN: *i. m.* 45.

² FRANZ MEHRING: *Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Leipzig, 1972, Verlag Philipp Reclam jun., 216.

Iglói Endre–Misley Pál: Древнерусская художественная проза – Régi orosz széppróza

Budapest, 1977, Tankönyvkiadó, 344+8 lap illusztráció

Egy új, nagy formátumú, szép kiállítású kétnyelvű egyetemi segédkönyvvel gyarapodott szakirodalmunk.

Az antológia – a tantervi követelményeket szem előtt tartva – jól egészíti ki a változatlan utánnomásban több kiadást megért következő két munkát: Iglói Endre: *Isztorija drevnyej russzkoj literaturi XI–XVII vv. A régi orosz irodalom története XI–XVII. sz.* (egyetemi tankönyv) és Iglói Endre: *Régi orosz irodalmi szöveggyűjtemény* (egyetemi jegyzet, kézirat). Mindkettő a Tankönyvkiadó gondozásában jelent meg.

Az összeállítóknek talán az az elképzelésük, hogy az antológia majd idővel végleg felváltja a sokkal olcsóbb, szerényebb kivitelű egyetemi jegyzetet? (Mellesleg szólva addig sem ártana kijavítani a jegyzet értelemzavaró sajtóhibáit.)

A címben szereplő, ismertetendő antológia a jelen sorok írója által kezdeményezett és szerkesztett, kéziratban levő, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának *Az orosz szak tanterve és tájékoztatója kiegészítő jegyzék (1973–1977)* (Bp., 1978) régi orosz irodalmi előírásaival, követelményeivel összevetve is megállja a helyét. Az *ELTE BTK orosz szak tanterve és tájékoztatója* (Bp., 1972) és a *Kiegészítő jegyzék* követelménye között úgyszólván lényegtelen a különbség, mindössze egy mű (a *Poveszty o Semjakinom szugye – Semjaka bíró ítélete*) került az ajánlott irodalomból a kötelező irodalomba. A régi orosz irodalom ezáltal tizenhárom kötelező, illetve hét ajánlott mű felsorolását tartalmazza. (Szerencsésebb lenne egyébként a régi orosz irodalom történetét a X. század végétől, a kijevi korszakkal kezdeni, mint ahogy a fenti tankönyvben is van, s a tankönyv borító- és címlapján is úgy feltüntetni.)

A szóban forgó bilingvis antológiába az összeállítók harminckét irodalmi emléket, ill. szemelvényt vettek fel. Ebből a következő tizenhetet Iglói Endre fordította: *Szlovo O zakonye i blagodatyi mitropolita Ilariona* – Ilarion metropolita elmékedése *A törvényről és a malasztról*; *Poveszty vremennih let* (otrivki) – Öskrónika (részletek); *Poucsenyije Vlagyimira Monomaha* (otrivki) – Vlagyimir Monomah intelmei (részletek); *Kijevno-Pecerszkij paterik* (otrivki) – Barlangkolostori paterikon (részletek); *Szlovo tretyje Szerapiona Vlagyimirszkogo* – Vlagyimiri Szerapion harmadik prédikációja; *Molenyije Danyuila Zatocsnyika* – Száműzött Danyuil könyörgése; *Poveszty o razorenyii Rjazanyi Batijem* – Elbeszélés arról, hogyan pusztította el Batu Rjazanyt; *Poveszty o Petre i Fevronyii Muromszkih* – Muromi Pjotr és Fevronyija története; *Hozsenyije za tri morja Afanaszija Nyikityina* (otrivki) – Afanaszj Nyikityin utazása három tengeren túlra (részletek); *Poveszty o muntyjanszkom vojevogye Drakule* – Elbeszélés Drakula havaselvei vajdáról; *Szkazanyije o Magometye-szultanye Ivana Pereszvetova* – Ivan Pereszvetov: Elbeszélés Mohamed szultánról; *Perepiszka Ivana Groznogo sz knyazjem Andrejem Kurbszkim* (otrivki) – Rettegett Iván levelezése Andrej Kurbszkij herceggel (részletek); *Novaja poveszty o preszlavnom Rosszijszkom carsztve* (otrivki) – Új elbeszélés a legdicsebb Orosz Birodalomról (részletek); *Poveszty o brazsnyike* – Elbeszélés a korhelyről; *Poveszty o Tverszkom Otrocse monasztiye* – Elbeszélés a tveri Otrocs-kolostorról; *Poveszty o Frolje Szkobejeve* – Elbeszélés Frol Szkobejevéről; *Poveszty o Karpe Szutulove* – Karp Szutulov története. Tizenkettő Misley Pál fordítása: *Szlovo o pogibelii Russzkoj zemli* – Ének Oroszföld pusztulásáról; *Zsityije Alekszandra Nyevszkiego* – Alekszandr Nyevszkij legendája; *Zadonscsina* (– *Zadonscsina*); *Szkazanyije o Vavilonye gragyie* – Elbeszélés Babilon városáról; *Szkazanyije o knyazjah Vlagyimirszkih* – A vlagyimiri fejedelmekről; *Poveszty o novgorodszkom belom klobuke* – A novgorodi fehér püspöksüveg története; *Domosztroj* (otrivki) – Házirend (részletek); *Poveszty ob Azovszkom oszadnom szigyenyii donszkih kazakov* – A doni kozákok hősiességéről Azov várának visszavételekor; *Poveszty o Jerse Jersovicse* – Durbincs Durbincsovics története; *Poveszty o Semjakinom szugye* – Semjaka bíró ítélete; *Kaljazinszkaja cselobitnaja* – A kaljazini barátok kérelme; *Poveszty o Szavve Grudcinye* – Szavva Grudcin története. Egyet (*Poveszty o Gorje-Zlocsasztyii* – História a Keserű Balsorsról) Rab Zusza fordított, míg a *Szlovo o polku Igorjeve* – Ének Igor hadáról Képes Géza korábbi átültetésében

(1956, illetve 1974) s a *Zsiznyeopiszanyije Avvakuma* (otrivki) – Avvakum protopópa önéletírása (részletek) Juhász József szintén előbb (1971) megjelent fordításában került a kötetbe.

Az egyes művek, szemelvények a régi orosz irodalom korszakolásának megfelelően (A kijevi korszak irodalma [a X–XIII. sz. eleje], A feudális széttagoltság korszakának irodalma [a XIII–XIV. sz.], Az északkeleti fejedelemségek egyesítése korának irodalma [a XIV–XVI. sz. eleje], A moszkvai korszak: A XVI. század irodalma, A XVII. század irodalma) követik egymást.

Az irodalmi emlékek nagy részét egy-két kivételtől eltekintve a mai orosz nyelven közlik az összeállítók. Nem ártott volna megadni, felvenni az eredeti (őegyházi szláv, óorosz) változato(ka)t sem, ezáltal lehetőséget adni a hallgatónak, az olvasónak az összehasonlításra.

A legtöbb irodalmi emlék először szólal meg magyar nyelven, kivételt csak a legfontosabbak, legjelentősebbek képeznek.

El lehetne gondolkozni a hangsúly kitételén az orosz szövegben, hiszen az a könyv használójának segítséget jelentene, különösen a problematikus (pl. присыпать, присыпали, ссыпали, 30. l.) esetekben, a nem szótárazott szavak esetében. Néhány szóra ki van téve a hangsúly: насыпали (30. l., orosz hangsúly, a befejezett alak kell: насыпали), изобрены (51. l.), в полночи (52. l.), стрелки (63. l.), хиновá (118. l.) stb.

A régi orosz irodalom értékes és gazdag tárházából, kincsházából való válogatás nem könnyű feladatával lényegében véve jól, sikeresen birkóztak meg az antológia összeállítói. Indokoltnak tartjuk, és örömmel látnánk a kötetben a *Szkazanyije o Borisze i Glebe* – Elbeszélés Boriszról és Glebről című, egyik első, eredeti hagiografikus művet. Nem értjük, hogy miért maradt ki.

A szövegek fordításának buktatóit is többnyire sikerült elkerülniük. Kisebb pontatlanságok, következetlenségek akadnak, ezek korrigálhatók.

A fordítást valakinek alaposan egybe kellett volna vetnie az eredetivel, ennek hiánya ugyanis érződik. Ez szokás, ez gyakorlat, s ilyen, az oktatásban használt munkák esetében különösen indokolt, semmiképpen sem mellőzhető, nem hagyható el. A magyar fordításban levő olyan részeket, amelyek nincsenek az orosz eredetiben, következetesen szögletes zárójelbe kellene tenni. Erre kevés példa van a kötetben. Egy kis bőbeszédűség, többlet helyenként érződik a magyar szövegben.

Az egyes műfordítások részletes, elemző értékelésére itt most nincsen lehetőség. Kivételt szűrőpróbaként csak egy-kettővel (az *Őskronika* egyes részei, *Ének Igor hadáról*, *Zadonscina*, *Házirend* stb.) teszünk az alábbiakban. A megjelenés óta eltelt aránylag rövid idő, az oktatás, a könyv használata s a gyakorlat sem szolgáltatott eddig elég észrevételt, adalékot az alaposabb, mindenre kiterjedő bírálatra. Érthetetlen viszont, hogy miért csak egy bírálója volt az antológiának. Az ő bírálatát minden próbálkozásom, utánajárásum ellenére sem sikerült megkapnom, s ezért nem állapíthattam meg, hogy mi valósult meg belőle. A másik bíráló a gyakorlatnak megfelelően az ország harmadik, szegedi tudományegyeteméről jöhetett volna számításba, s egy esetleges harmadik lektor pedig az érdeklődő olvasóközönség szempontjából nézhetne volna át a kéziratot. Ők minden bizonnyal hasznosan segíthettek volna az összeállítóknak a kézirat végleges kialakításában, megformálásában. A Kiadónak talán az utólagos bírálat, a kontrollszerkesztés gondolatával és megvalósításával foglalkoznia kellene.

A *Régi orosz irodalmi szöveggyűjtemény*ben található huszonhat emlékhez képest újak a *Régi orosz szépprózában* a következők: Ilarion metropolita elmélkedése „A törvényről és a malasztról”, Vlagyimir Monomah intelmei, Barlangkolostori paterikon, Vlagyimir Szerapion harmadik prédikációja, Száműzött Danyil könyörgése, Zadonscina, Elbeszélés Babilon városáról, A vlagyimiri fejedelmekről, A novgorodi fehér püspöksüveg története, Elbeszélés Drakula havaselvei vajdáról.

A jegyzetek, illetve az előttük levő rövid tartalmi kivonatok, ismertetések, magyarázatok (például *Karp Szutulov történetében* majdnem teljes egészében *A régi orosz irodalom története. XI–XVII. sz. c. tankönyvből* valók) a szövegmegértést, az eligazodást, a tájékozódást segítik, könnyítik meg. A jegyzetek egyébként csaknem szó szerint megegyeznek a megfogalmazás szempontjából a régi orosz irodalmi szöveggyűjteménybeliekkel, számuk azonban kevesebb ebben az antológiában, pedig némelykor (pl. az *Ének Igor hadáról* esetében) többre lenne szükség. Az átvételt, az egyezést az előszóban meg lehetett volna említeni, utalni a forrásra, s az átvett szövegrészt idézőjelbe tenni.

A borítólapon közölt, Boriszt és Glebet (Vlagyimir kijevi fejedelem megölt fiait) ábrázoló illusztráció szerencsés kezű választásra vall. Nem érdektelen, nem is hiábavaló a kötetben – sajnos a tartalomjegyzék után, nem pedig az egyes irodalmi emlékeknél – található illusztrációk felsorolása.

Ezek a következők: Usztav XI–XIII vv. *XI–XIII. századi unciális írás*, Tyitulnaja oblozka pervogo izdanyija „Szlova o polku Igorjeve” *Az Ének Igor hadáról első kiadásának címlapja*, Pervaja sztranyica tyekszta „Szlova o polku Igorjeve” (pervoje izdanyije) *Az Ének Igor hadáról első szövegoldala (első kiadás)*, Karta pohoda knyazja Igorja v 1185 g. *Igor 1185. évi hadjáratának a térképe*, Kijev–Pecerszkij paterik *Kijevi barlangkolostori paterikon*, Poluusztav XIV–XV vv. *Félunciális írás, XIV–XV. sz.*, Szlovo Danyiila Zatocsnyika *Száműzött Danyiil könyörgése* (ezt az aláírást közvetlenül a szövegrész alá kellett volna tenni, nem pedig a lap alá), Pjotr i Fevronyija *Pjotr és Fevronyija*, Ipatyjevszkaja letopisz *Ipatyevi évkönyv*, Szkazanyije o velikih knyazjah Vlagyimirszkih *Elbeszélés a vlagyimiri nagyfejedelmekről*, Szkoropisz XVI v. *XVI. századi folyóírást*, Poveszty o muntyjanszkom vojevogye *Drakule Elbeszélés Drakula havaselvei vajdáról*, Pervoje poszlanyije Ivana Groznogo knyazju A. M. Kurbszkomu *Rettegett (IV.) Iván első levele A. M. Kurbszkij herceghez*, Szkoropisz XVII v. *XVII. századi folyóírást*, Zsityije protopopa Avvakuma *Avvakuma Avvakum protopópa önéletírása*, Poveszty o Gorje-Zloczasztyiu *Elbeszélés a Keserű Balsorsról* (ez az aláírás nem az illusztráció mellett vagy alatt van, s nincs utaló jel sem), Pehod ot sztaropecsatnogo ornamenta k „ruszskom barokko” *Átmenet egy ősnymtatvány ornamentumból* (dísz[ítés]éből) az „*orosz barokk*”-bá.

Az *Afanaszij Nyikityin utazása három tengeren túlrá*-ban és más helyeken előforduló sok földrajzi név magyarázatát okvetlenül meg kellett volna adni jegyzetben.

A (великий князь) *nagyfejedelem* következetesen mindenütt egybeírandó, mint ahogy az esetek többségében úgy is van.

A *druzszina* (17. l.) és a *druzszinyik* (31. l.) szavak jelentését első, magyar szövegbeli előfordulásukkor jegyzetben meg kellett volna adni. A *druzszina* szó a magyar „fordításban” többször fordul elő ilyen alakban (pl. a 29. l., a 34. oldalon háromszor, a 112. l., 131. l., stb.). A дружина-t a következő jelentésekkel fordították: *harcosok, hadak* (50. l.), *vitézek* (58. l.), *csapatok* (120–121. l.). A пирог *pirog* és a кисель *kiszsel* szó (187. l.) is értelmezésre, magyarázatra szorul. A протопоп *protopop, főpap, esperes* (ugyanaz, mint a протоиерей), a поп *pap, pápa* mintájára jól, ízesen hangzik *protopópa* jelentésben is magyarul (247. l. és a mellékletek 8. old.).

Óskronika (az eleje és a vége): kár volt kihagyni a szláv népek neveit, mert így nem teljesen érthető a folytatás, hogy kik is tulajdonképpen „ezek a szlávok”? . . . a népeket, felosztván őket 72 részre helyett *népre* vagy *szám szerint hetvenkettőre*; szétszórta *azokat* helyett *őket*; a bábeli zűrzavar után . . . lerombolta az *Isten* (kimaradt); Chám fiai *megtelepedtek* (nincs az orosz szövegben) helyette *elfoglalták*; a Pripjaty és a Dvina közét *megszálló* helyesen *között letelepedett*, a Dvina mentén *élőket* helyett *letelepedetteket*; *élő* szlávok *letelepedett* . . . ; ezen a néven is emlegettek helyett *saját nevükön* (ez mind a 11. old.); a 12. oldalon: *a maguk gazdái voltak* helyett *saját törzseiket, nemzetségüket irányították*; *ismertek* voltak helyett *poljánok* voltak; i kazsdiy upravljaszja *szám s zobjo* magyar fordítása *kimaradt* (és *mindgyikük magát irányította, kormányozta*); *valamikor tényleg volt Kijev túlsó partján egy rév* e helyett *akkor volt Kijevnél a Dnyeper túlsó partjáról átkelő rév*; a 38–39. oldalon: *Mert Jaroszlav szerette* (a kötőszó nem kell); *s ismét mások leartják* (beszúrando *pedig* vagy *meg*); *hiszen atyja–Vlagyimir* (a *gondolatjel* helyett *vesszőt* kell tenni); *a könyvek–folyók* (*felesleges a gondolatjel*, használata orosz nyelvi hatásra vall); *i szmiszl ja prizvala* fordítása *kimaradt*; sokat *másolt*, inkább *írt*; *városban* helyett *városokban*; *Isten ezt a feladatot róta ki rájuk*. *Megkövetelte azt is, hogy gyakran járjanak el a templomba* *bizta rájuk, és azt, hogy gyakran járjanak el a templomba.*

Ének Igor hadáról: mindenütt *Kiev, kievi* van *Kijevi, kijevi* helyett; *Putyivol* nem *Putyivl?*; *izvesztnije* *voini opitnije* . . . ; *szolnce puty zagrazsdalo, . . . zasztupalo* (51. l.), a szöveggyűjteményben (az egyetemi jegyzetben) az *opitnije*, ill. a *zasztupalo* fordul elő; *krasznije* *scsiti* helyett *cservenije* . . . ; *krasznij* *sztyag* helyett *cserven* . . . ; *ruszskije szini* helyett *ruszicsi* van a szöveggyűjteményben, *kijevszkij* lesz *kijanyi* erdő? (57. l.); . . . *gorje* um *polonyilo* *leked a bánat béborítá*, inkább *a baj eszedet elvette, elmédet elborította* (57. l.); *hrabreja* *mislz* *velesot* *vas* um na *podvig* *bátor szándék hajtja* *szívete* *ket harcba* helyett . . . *viszilragadja elméteket a hőstett(ek)re* (60. l.); *mecsi bulatnije* *dömöcki* *kardok* helyett *damaszkuszi* . . . (60. l.); *Donec* helyesen *Donyec* (64–65. l.).

Zadonszina: . . . *kedves asszonyunktól* (többes számban kell a főnév: *asszonyainktól*, 118. l.); *orosz földnek hős fiai* (az oroszban *nincsen jelző*, 118. l.); *biztos menedékbe* (ez sincs az orosz szövegben, 118. l.); *Dmitrij nagyfejedelem* pontosan . . . *nagyfejedelmünk* (119. l.); *indította hadba* *bátor* *csapatait* (az oroszban *nincs jelző*, 119. l.); a *Kraszvajaja* *Mecs* (a jelző mindenütt hiányzik a

fordításban, 119., 121., 123. l.); udalíh panov litovszkih jeles litván *harcosokat*, inkább . . . *pánokat*, *földesurakat*, *nemeseket* (120. l.); jasztrebi belozerszkije a *belozerói* héják helyett a *belozerszki* . . . (121. l.); doszpehi zolocsonije *aranyos vérték* (*arany[ozott]* . . . , 121. l.); velikaja Rusz a hatalmas Rusz helyett . . . *Oroszország*, a *nagy orosz föld/hon*, 122. l.); Dmitrij herceg sérelméért *adta életét a kulikovói mezőn* pontosan így: *Dmitrij nagyherceg sérelméért adta életét* (122. l.); sztrasno grajali voroni *gyakran károgtak a hollók* helyett megfelelőbb: *félelmetesen /szörnyen/rémesen* . . . (123. l.); O Don, . . . prinyesz na volnah ko mnye goszpogyna mojego (123. l.) helyes fordítása: *Ó Don, hozd el hozzám hullámaidon/habjaidon uramat*; sztrasnaja veszty *balhír* helyett inkább: *rossz /félelmetes/ szörnyű hír*; v gorkoje vremja nem *keserű*, hanem *keserves* időben (123. l.); a tatár vezérek *lezuhantak* nyergükből helyesen így hangzik: *a tatár vezéreket kiütötték/ledöntötték nyergükből* (124. l.); a 124. oldal utolsó sora: *Kényünkre-kedvünkre!* nincs az orosz szövegben; dorogije podarki *jóféle kelmét* fordítása helyett *drága ajándéko(ka)t* (125. l.); russzkij velikij knyazj a *nagyherceg*, illetve az *orosz nagyherceg* (125. l.); nyi knyaz'kov tatarszkih, nyi vojevod *sem tatár kishercegeket/kisfejedelmeket, sem vajdákat* (125. l.); Fuss csak tovább tőlünk, vesztes Mamaj vezér, sötét erdőn túlra! (a 125. oldalon az orosz szövegben nem található a *vesztes* és a *vezér* szó); ily *kegyelmes* volt helyett . . . *kegyes* . . . (125. l.); nasi knyazja *fejedelmeink* (125. l.); az *elesetteket* helyett a *holttesteket* (126. l.); za cervki pravoszlavnije nem a *szent*, hanem a *pravoszláv templomokért* (126. l.); ezen az oldalon az utolsó sor: *Dicsőség Istenünknek!* nincs az orosz szövegben.

A *poubival* nem *leszámolt*, hanem *megöl(et)te, lemészárolt(atta)* (108. l.), az Ingvar Ingvarevics név mellől elmaradt a *fejedelem* szó (112–113. l.), majd a 113. oldal alja felé és a 114. oldalon viszont ki van téve.

A *klobuk* szó jelentése *szerzetesi süveg*, nem *püspöksüveg* (161. l.), ez utóbbi *mitra* vagy *infula*.

Házirend: Az atya intelmei gyermekeéhez (*fiához*, 182. l.); az *imjarek* (kétszer, 182. l.) jelentése *ez és ez*, *N. N., X. Y., a pokorjajszja-é hódolj, engedj, alázkodj meg* (183. l.); *naimladsih a legeslegfiatalabbakat* (183. l.); a *vszjakufu szkorb mindenféle bajt* (a jelzőt nem fordították, 183. l.); *i vszegda és mindig* (kimaradt, a *vszegda mindig* is, 184. l. mindkettő); a 15. fejezet címének helyes fordítása: *Hogyan neveljük gyermekeinket minden eszközzel a jóra és az istenfélelemre*, a 17. fejezet címe így fordítható: *Hogyan tanítsuk a gyermekeket és hogyan mentsük meg őket a (beljük oltott) félelemmel; vkonce inkább v konce* (185. l.); *poszle az(u)tán* (185. l.) kimaradt; *obida bántódás, kellemetlenség* (185. l.); *ukorzina ot szoszejey* (185. l.) így fordítható: *szemédre fogják vetni, szemrehányást fognak tenni szomszédaid; engedetlen fiad miatt* (186. l., nincs az orosz szövegben), *dragocennij kameny drágakő, drágakincs* (186. l.); *vszju nocs egész éjjel/éjszaka* (186. l.) nem pedig *sohasem*; a 29. fejezet címéből kimaradt: *jól; pokorjatszja muzsu engedelmeskedjék, vesse alá magát ura akaratának, posztpaty tak, kak on velit* (186. l.) úgy *cselekedjék, ahogy ura parancsolja; domasnyaja rabota* (187. l.) *házi munka* (csak *munka* van); 187. l. felül az 5–6. sor így javítandó: . . . *munkát: a főzést, hogy milyen . . . ; egyszóval* (187. l., *zsargonszerű, mechanikus átvétel* az oroszból, s nincs az orosz szövegben); *lucsseje platyje finomabb ruhá(ka)t*, nem *kelmék* (187. l.); *dobrij muzs jó férj* (187. l., a *jó* jelző elmaradt a főnév előtt); a 187. oldal utolsó bekezdésében így alakítandó át: *inget varrjon vagy kendőt hímessen, fonalat szőjön, selyemmel és aranyfonállal hímessen (dísztísen, varrjon)*; 34. fejezet (188. l.): *vendégei társaságában* helyett *vendégeivel*; *csakis férje parancsolata szerint* így változtatandó meg: *férje parancsa szerint; illetlen, szégyenletes dolog* pedig nem egyezik az eredetivel: csak *illetlen (dolog)*; a *házi munkáról* többes számba teendő; *vesztyi hozjajsztvo háztartást vezetni* nem *gazdaságot; válaszukat . . . mondjuk azzal kapcsolatban . . . a gazdaságot* és feleslegesek; *beszédet hall arról* (az utolsó szó beszúrandó); a háztartást, *miként irányítja házá[ot]thonát* (a dőlt betűs rész beveendő); nem *ért* helyett nem *tud*, *udvarias formában* helyett pedig *udvariasan; társalogjon róluk/ilyenekről* megfelelőbb a . . . *vegyen részt ilyen társalgásban-nál*; ez is közelebb áll az eredetihez: *jól eltársalogjanak, és jól tanuljanak egymástól*, mint *nemes dolgokról váltsanak szót és erényes dolgokat tanuljanak egymástól*; a 189. oldalon fent a második sorban: *mások felett pedig ne ítélkezzünk* így javítandó: *másokról ne vitázzunk, másokat ne ítéljünk meg* (az oroszban *obszuzsdaty* ige van, nem *oszuzsdaty!*); 35. fejezet (189–190. l.): *ne fecsejgen* helyett *ne beszéljen*; *egyebekről* inkább *más egyébről*, kezdenek *faggatni* helyett . . . *kérdezni*; a *Ha pedig* kezdetű rész így javítandó: *És ha ő mindent clismétel, ahogy parancsoltad, akkor rendben van (a dolog)*. Az *Az is előfordul*, hogy kihagyandó, a mondat így kezdendő: *Ha valakinek . . . ; esetleg egyebet is; . . . esetben is-sel befejezve, kihagyandó, a továbbiakban így javítandó, alakítandó: A portékát számold meg, vagy mérd meg; a portéka természetétől*

függően felesleges, kihagyandó, amit lehet, súlyra is mérj meg; az a legjobb kell legbiztosabb helyett; mert így a legbiztonságosabb-bal cserélendő fel az ez adja a legnagyobb biztonságot; tisztázd jól előre, az utolsó szó felesleges; úgy vigyázz; dolgokról; ne fecsegy helyett: akkor; dolgról; ne beszélj; 38. fejezet (190–192. l.): a cím így hangozhat: *Hogyan kell a háztartási eszközöket rendben és tisztán tartani; a különböző háztartási eszközök* (a különböző szó beszúrandó); *a szobákban kallódnak* helyett . . . *szétszórtan heverjenek; az ablakokat, után beszúrandó az ajtókat; így nem hordják be a sarat a lépcsőre, ennél talán jobb így nem sározzák be a lépcsőt; ott, ahol serény, dolgos feleség van a házban, ennél jobban megfelel az ott, ahol takarékos [ügyes] házas feleség van; az és asszonyát megfontolt tanácsokkal lássa el és a jóra tanítsa* így alakítandó át: *és asszonyát mindenféle megfontolt tanáccsal lássa el, és tanítsa; A férj sohase haragudjék vétkező feleségére, de az asszony se urára, szeretet és nyíltszívűség uralkodjék közöttük.* Ez a mondat így alakítandó át: *A férj ne haragudjék feleségére, de az asszony se urára, mindig szeretetben és nyíltszívűségben éljenek. Az a szolgálk így hűségesek maradnak hozzá rövidítendő: a szolgálk hűségesek maradnak; ne fenyítsünk helyett ne verjünk, ne okozunk fizikai fájdalmat; a sok ártalmat okozhat kifejezést a sok bajt okozhat-tal váltsuk fel. A 213. oldalon a cím így alakulhat: *Ezt a levelet is Vlagyimir(ec)ből küldte az uralkodó . . . , a nyirette, joháztatá* (292. l.) és a *joházz* (299. l.) szavak megmagyarázandók.*

Az orosz szavak elválasztása elég sokszor – nyomdatechnikai okból – nem felel meg a szó-elválasztás szabályainak (pl. 38., 55., 61., 119., 156., 157. l. stb.). Az *avtor-agiograf* szó elválasztásában a következő sor elején is ki kell tenni a *kötőjelet*, ezzel jelezve, hogy nem írandó egybe. (263. l.).

Az antológia csak *szemelget* (5. l.) helyett inkább *válogat*.

Néhány cirillbetűs sor nem egyenes, „táncol” (53. l.), más helyen is, és magyar betűs sorok is.

Sajtóhiba egyaránt van a magyar és az orosz szövegben is. Íme néhány: *proraszta*lo (prorasztalo, 54. l.); *meszjap* (114. l., fordított cirill *p* helyett cirill *c* kell); *f* Sok szomorúságot . . . (114. l., a *kis f* nem kell); . . . *a trónjára ültette* után pont teendő; *knyazja* Vlagyimira Kijeszko (119. l., Kijeszko); *Jakov, lezsit duscso* otdal (122. l., *Jakov lezsit, dusu* otdal); *szántóvatók* (122. l., *szántóvetők*); *Polovepkuju* (123. l., *Poloveckuju*, fordított cirill *p* van a cirill *c* helyett); *pisu* (187. l., *piscsu* kell); *magadtól* (190. l., *mogadtól*); *bogatszvo* (199. l., *bogatszvo*) stb.

A kötet ára kissé magas, nem a hallgatók pénztárcájához, zsebéhez méretezett. A tartalomjegyzéket inkább a könyv elejére kellett volna tenni, mint az „illusztrációk” elé. Nem ártott volna könyvjelzőt (szalagot) tenni a könyvbe. A nagy formátum miatt a könyv nehézkesen kezelhető, s nem praktikus.

Mindent egybevéve úgy érezzük, hogy egyetemi hallgatóink és az érdeklődők hasznos segéd-eszközt, ismereteiket gyarapító jó olvasnivalót kaptak kézhez. Ezt a feltevéünket s egyúttal megállapításunkat – reméljük – az egyetemi oktatás gyakorlata és a kötet használata is minden bizonnyal igazolni fogja.

Csak dicséret és elismerés illeti meg a két összeállítót, hogy az antológia elkészítésére, erre az egyáltalán nem könnyű és részben hálátlan feladatra vállakozott.

Az antológia megjelenetésével a Kiadó meglevő hiányt pótolta és adósságot törlesztett. Ezt a kezdeményezést – az orosz nyelvészeti és irodalmi igények új felmérésével és rangsorolásával – tovább kell folytatni.

Kovács Zoltán

Thomas Mann und Ungarn. Essays, Dokumente, Bibliographie

Mit einer einleitenden Studie herausgegeben von Antal Mádl und Judit Györi.
Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 696 p.

„Meggyőződésem, hogy az a költő, aki ma emberies állásfoglalás dolgában az embernek a politikában felvetett létkérdésére megtagadja a választ s a szellemet az érdeknek elárulja, a szellem terén is elveszett ember.« Thomas Mann írja ezeket a Szép Szó 12-ik számában, és azt hiszem, aki költő, az Th. Mannak a szavait olyan örömmel hallgatja, mintha saját maga közölné társaival, jóllehet érezné, hogy van még hozzátennivalója. De hol az az igazi költő, akinek ha embertelenségre bukkan

(s hol nem bukkan embertelenségre éppen a mi korunkban?), ne volna hozzátennivalója a világhoz és művéhez, az emberek közös művéhez és önmagához? A költő alkot, és ez nem jelent kevesebbet, minthogy alakítja a világot, az emberi világot, az emberiséget azoknak a segítségével, akik a társadalmi munkamegosztás révén mással lévén elfoglalva, úgy osztoznak a költő tevékenységében, hogy művét szeretettel veszik magukhoz. Mert a mű nem annyira a művész, mint inkább azok által él, akik szeretik a művészetet s azért szeretik, mert keresik az emberséget.”

Ez az idézet József Attilának a prágai Új Szellem 1937. október 15-i számában megjelent cikkéből származik*, és szinte összefoglalja Thomas Mann magyarországi fogadtatásának valamennyi lényeges elemét. Esztétikum és etikum megbonthatatlan egysége, a szellem tudatos cselekvő ereje teszi Thomas Mannt magyarországi méltatói, barátai, tisztelői és olvasói számára a XX. századi irodalom mindig értékes újat nyújtani tudó, kiemelkedő képviselőjévé. A Mádl Antal és Győri Judit által összeállított, csaknem hétszáz oldalas válogatás nemcsak hat évtizedet felölelő esszéket, részint eddig ismeretlen dokumentumokat és minden eddiginél részletesebb bibliográfiát tartalmaz, hanem Thomas Mann fogadtatásának bemutatásakor felvázolja a haladó magyar értelmiség egyik jelentős vonulatát is. Az esszék, cikkek azt bizonyítják, hogy Th. Mann magyar olvasóiban és méltatóiban értő partnerekre talált. A kötetben szereplő leveleiben nagy elismeréssel szól az őt értékelő írókról és gondolkodókról, akik műveiben új, érdekes összefüggésekre világítottak rá, sőt segítséget nyújtottak további munkájához.

A több mint ötven oldalas bevezető tanulmányban Mádl Antal számba veszi Thomas Mann magyarországi kapcsolatait, hazánkban tett hat látogatásának körülményeit, a magyar Th. Mann-képet bemutatva elemzi annak sajátosságait, és kitér Th. Mann műveinek magyar vonatkozásaira is.

Különösen érdekes a magyar Th. Mann-kép alakulása. Már a század elején, 1904-ben cikkek jelentek meg a *Buddenbrook-házról* és a *Trisztán* című novelláskötetről, Lukács György tanulmánya 1909-ben a *Királyi fenség* c. regény elmélyült, alapos elemzését adja, a polgári patrícius előkelőség, a tartás kérdését állítva fejtegetéseinek középpontjába. A gyors reagálás és az etikai kérdésfeltevés jellemzi a felszabadulás előtt íródott többi esszét is, de a harmincas években a magyar Thomas Mann-kép új vonással bővül, és kap ezáltal sajátos színezetet. A haladó magyar értelmiség számára Th. Mann szimbólummá válik: saját eszméinek megtestesülését, antifasiszta népfronttörekvéseinek a kor körülményei között lehetséges megfogalmazását jelképezi. Thomas Mann európaiságában, humanizmusában olyan eltérő szándékú, világnézetű írók, költők találják meg a közös hivatkozási alapot az irracionális, a fenyegető fasiszta terror elleni harcra, mint Kosztolányi Dezső és Nagy Lajos, József Attila és Babits Mihály. Társadalmi-politikai szempontból különösen Th. Mann két utolsó magyarországi látogatása jelentős, hiszen 1936-ban Budapesten fogalmazta meg a „harcos humanizmus” programját mint az emberiség és Európa megmentésének egyetlen lehetséges eszközét. Thomas Mann tehát példakép, amint ezt Ignotus Pál az 1937-es budapesti felolvasóest bevezetőjében meg is fogalmazza. Bálint György, Halász Gábor, Mátrai László, Hatvany Lajos esszéi és a dokumentumok között szereplő cikkek egyértelműen bizonyítják, hogy a magyar alkotó értelmiség legjelesebb képviselői nemcsak megértették, hanem saját gyakorlatukban igen magas szinten érvényesítették a „harcos humanizmus” gondolatát.

A felszabadulás utáni években íródott esszék, továbbra is hangsúlyozva Th. Mann műveinek etikai jelentőségét, a példakép közvetlen aktualitása helyett inkább az irodalmi elemzést helyezik előtérbe. Így nagyon érdekes összevetéseket olvashatunk Thomas Mann és Móricz írói ábrázolásmódjáról (Somlyó György), *A varázshegy* és József Attila *Ódájának* kapcsolatáról (Heller Ágnes). A további tanulmányok többek között a struktúra (Sótér István), az idő (Halász Előd), az ironia (Rényi Péter) problematikáját és az egyes műveknek az életműben elfoglalt helyét (Egri Péter) vizsgálják. Az esszéválogatás ívét Mádl Antal *Thomas Mann útja a harcoss humanizmus*hoz c. tanulmánya zárja, nyomon követve az író humanizmus- és művészetfelfogásának alakulását.

A több mint kétszáz oldalnyi dokumentumot a közreadók – keletkezési idejüknek megfelelően – négy csoportra osztották. Az első korszak az első világháború végéig tart, a második a weimari köztársaság éveit, a harmadik a svájci, míg a negyedik az amerikai emigráció idejét és az utolsó éveket öleli fel. A dokumentumok között szerepelnek Thomas Mann-nak és magyar barátainak, fordítóinak és kiadóinak levelei, magyarországi látogatásainak sajtóvisszhangja, cikkek, riportok, recenziók. Mindezek

**József Attila összes művei*. 3. kötet. Budapest, 1958, Akadémiai Kiadó, 194.

alátámasztják és kiegészítik Th. Mann fogadtatásának az esszéiben kirajzolódó képét, ugyanakkor utalásokat tartalmaznak a Horthy-Magyarország közéletének azokra a szereplőire is, akiknek Thomas Mann „nem kell”.

A kötet harmadik része az 1764 tételt tartalmazó bibliográfia – Szász Ferenc munkája –, amely felsorolja Thomas Mann műveinek valamennyi magyar kiadását, nyilatkozatait és a vele készült interjúkat, és sorra veszi a róla szóló magyar tanulmányokat, cikkeket, recenziókat, a magyar költők hozzá írott verseit és műveinek magyarországi színpadi feldolgozásait.

A válogatás – összeállítóinak szándéka szerint – kétirányú: Thomas Mannról és Magyarországról szól. Magyar vonatkozású adalékokat szolgáltat Th. Mann életművéhez egyfelől, másfelől pedig – ezáltal – tudósít a magyar szellemi élet bizonyos mértékig máig feltáratlan korszakáról.

Az esszék és dokumentumok jelentős része német nyelven ebben a kötetben jelenik meg először, lehetőséget nyújtva a külföldi olvasónak arra, hogy megismerkedjen Th. Mann életművének magyarországi vonatkozásaival és egy – a nyelvi nehézségek miatt – számára nehezen hozzáférhető kultúra néhány igazán színvonalas termékével, a németül is olvasó magyar közönség pedig tágabb perspektívából tekintheti át a hazai értelmiség és szellemi élet történetének egy fontos fejezetét.

Fenyves Katalin

Political Developments on the British Stage in the Sixties and Seventies

Szerk.: Horst Höhne. Rostock, 1977, Wilhelm-Pieck-Universität, 135 l.

Az 1976-os rostocki szümpozicionon elhangzott előadásokat tartalmazó kötet az angol színházi és dramaturgiai „áttörés”, az ötvenes években kezdődött drámaírói mozgalom újabb fejleményeit tekinti át – mondjuk meg rögtön előljáróban – sokoldalúan és rendkívül mélyrehatóan. A kötetben közölt öt nagyobb tanulmány (Horst Höhne, Günther Klotz, Clive Barker, Leonard Goldstein és Eva Walch munkái) és nyolc rövidebb lélegzetű írás egyöntetűen a politikai tartalom, a forma és a drámai kifejezési eszközök összefüggéseit vizsgálja a brit drámairodalom legújabb terméseinak példáján, kellő figyelmet fordítva arra a politikai és művészi fejlődési folyamatra, amelynek a mai drámairodalom minden kétséget kizáróan egy igen jelentős állomását képezi.

A mai brit színházi világban a kritika által „alternatívnak” nevezett irány („alternatív”, mert a polgári színház és dráma mellett, és azzal szemben, a másik lehetséges trendet, a szélsőbalon politikázó, az angol munkásosztály harcaihoz kapcsolódó, azt tükröző drámát képviseli) egyrészt az egykori „dühös ifjak”, a tegnapi „új hullám” drámájához kapcsolódik, ugyanakkor döntő módon túl is lép azon. Már indíttatásában is világosan kirajzolódott az Osborne-nemzedéktől való különbözősége, mert míg Osborne és legtöbb követője még „legdühösebb” pillanataiban is polgári lázongó volt csupán, addig a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején jelentkező nemzedék (köztük John McGrath, Trevor Griffith), valamint a régiek közül az új és teljesebb hangot találó John Arden már egyértelműben kapcsolódott azokhoz a nemzetközi és hazai erőkhöz, amelyek meghatározták az évtizedforduló politikai életét: a vietnami háború elleni világméretű tiltakozáshoz, a 68-as diákmozgalmakhoz, a növekvő munkanélküliség és a nyugati infláció által kiváltott általános elégedetlenséghez.

Abban is újat jelent ez az alternatív dráma, hogy politikai hovatartozásának kifejezésére olyan formákat hozott létre, illetve újított fel (a music-hall forma, a népi vásári játékok, „Punch-and-Judy show”-k, melodramák stb.), amelyek már önmagukban is jelzik a „legitim” polgári színházzal való szembenállást. Az egykori „új hullám” – nyíltan vagy be nem vallottan – a polgári színházban próbált magának helyet követelni, s ha mondandójában újat hozott is (sokszor ugyancsak izgatót, forradalmi!), többnyire olyan formákat és olyan drámai kifejezési eszközöket alkalmazott, amelyek vagy hagyományosak voltak, vagy más közvetítések útján már valamelyest polgárjogot nyertek a hivatalos színház világában. Az alternatív színház viszont, amely az ún. „fringe”-től, a brit színházi kultúra

perifériára kényszerített, „törvényen kívüli” színháztól indult, soha nem akart részévé válni a polgári színháznak.

Maga a „fringe” – ahogyan azt egykori vezéralakjai is elismerik – mint a színház megújítását célzó mozgalom nem bizonyult minden tekintetben életképesnek, annyiban azonban mindenképp jelentős helyet biztosított magának a legújabb kori brit színháztörténelemben, hogy az újszerű formák szakadatlan keresésével, a kifejezési eszközök szüntelen kutatásával olyan formai elemeket hagyományozott az alternatív színház számára, amelyek elsőrendűen alkalmasak voltak politikai mondandók közvetlen kifejezésére, s a külsőségekben is dokumentálták a polgári színháztól való különállást. Ezeknek a formáknak a fejlődéstörténetét Horst Hühne tanulmánya (*Political Analysis, Theatrical Form and Popular Language in Charles Wood, Henry Livings and John McGrath*) tekinti át Joan Littlewood *Oh, What a Lovely War* (1963) c. sajátosan music-hall ízű, kabaré formájú antimilitarista alkotásától, valamint McGrath *Events While Guarding the Bofors Gun* (1966) és Wood *Dingo* (1967) c. drámáitól kezdve, az 1971-ben alakult 7 : 84 elnevezésű színházi csoport jelentős művészi sikert aratott darabjaiig, az Arden-házaspár *The Bellygombeen Bequest* és Griffith *Occupations* c. színművéig. Nagy erénye Horst Hühne tanulmányának, hogy meggyőzően bizonyítja az alternatív dráma tartalmi és formai kapcsolatait a megelőző korszakok politikai drámájával (elsősorban Brecht és O’Casey alkotásaival), valamint azokkal a hagyományokkal (vásári komédiák és melodramák), amelyek a polgári színházon kívül maradvá, az angol munkáskultúrának váltak alkotóelemeivé. Ezt a kapcsolatot hasonlóan meggyőző elemzéssel, de szűkebb összefüggésekben – Arden dramaturgiájára korlátozva – G. Helling tanulmánya is tárgyalja, míg Clive Barker *Form Fringe to Alternative* c. írásában a fringe-en belül kialakult formáknak az alternatív színház tevékenységében való továbbélését vizsgálja. Az „alternatív” megkülönböztetés a mai angol drámairodalomban mindenképp jó és hasznos tájékozódási pont: a nyíltan politikai témák ugyanis a hagyományos színházban is elfogadottak, sőt kedveltek lettek, a nemhivatalos színházi csoportok tevékenységében pedig a legkülönbözőbb eszmei-politikai árnyalatokat képviselő színpadi művek bukkantak fel az elmúlt fél évtized során. A tarka, eszmei és művészi szempontból egyaránt rendkívül kusza összképben a radikálisan baloldali „alternatív” dráma a széles néptömegek érzéseinek, nézeteinek, hangulatainak kifejezésével válik el egyrészt a nyíltan vagy burkoltan konzervatív, jobboldali szellemben politizáló West End-i színházak repertoárjától, másrészt az ultrabal anarchista eszméket sugalló, propagáló színpadi megnyilatkozásaitól. Három jelentős írás elemzi a jelen vagy a közvetlen tegnap angol színházi életét az alternatívák bemutatása és gondos összevetése segítségével. A három írás közül Günther Klotz tanulmánya (*Alternatives in Recent British Drama*) érdemel igen nagy figyelmet, már csak azért is, mert pontos határvonalat húz az egykori új hullám és a ma alternatív színházának alkotásai között, ugyanakkor a különböző politikai, művészi irányzatokat követő alkotók, alkotócsoportok között is világos, mind politikailag, mind esztétikailag teljes érvényű megkülönböztetéseket tesz. Figyelemreméltó írás Leonard Goldstein *Trevor Griffith’s “The Party” (1973) and the Left-Radical Critique of Bourgeois Society* c. tanulmánya is, amely a Griffith-dráma mélyreható politikai elemzésén kívül feltárja az Angliában is számottevő politikai erőt képviselő ultrabalos, anarchisztikus nézetek társadalmi és pszichológiai háttérét. A kötetet az teszi teljessé, a mai angol drámaírást szinte maradéktalanul feltérképező útikalauzzá, hogy helyet kap benne egy, a „nagy nemzedék” legkiemelkedőbb képviselőjének, Arnold Weskernek legfrissebb alkotásait tárgyaló írás is. Eva Walch mutatja be *On Wesker’s Most Recent Plays* című tanulmányában Weskernek 1971 és 1976 között írt négy darabját, a *The Journalists* (1971), *The Wedding Feast* (1974), *Love Letters on Blue Paper* (1976) és a *The Merchant* (1976) c. drámáit, s elemzi e művek sajátos vonásait, amelyek Wesker művészetének továbbfejlődéséről, érlelődéséről tanúskodnak, s ugyanakkor a Wesker által teremtett politikai dráma tartalmi, formai készletének életképességét is bizonyítják.

A rostocki szümpozion, illetve anyagának közzététele jelentős mértékben járul hozzá a modern angol színház és a legújabb angol drámairodalom kutatásának alaposabbá, mélyebbé válásához, megítélésének biztosabbá tételéhez. Jelentőségét csak fokozza, ahogy feltárja az új angol dráma politikai fejlődésének esztétikai vonatkozásait is, s ebben az összefüggésben bizonyítja, hogy az a folyamat, amely 1956 májusában, a *Dühöngő ifjúság* londoni bemutatója után elindult, nem jutott holtvágányra, hanem új elemekkel gazdagodva, politikailag és művészileg magasabb fejlődési fokra érve, rendkívül erőteljes, mondanivaló és forma tekintetében valóban újszerű drámairodalmat tudott létrehozni.

Pálffy István

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Имре Сабич</i> : Возвращающиеся мотивы в романе Кретьена де Труа <i>Chevalier au lion</i>	381
<i>Янош Сабо</i> : „Последние дни” сатирика (о драме Карла Крауса и его венгерском переводе)	397
<i>Геза М. Себени</i> : Мальро в Индо-Китае	413

Сообщения

<i>Ференц Земплени</i> : Вопросы ранней поэзии трубадуров и „новая песня” Гильема де Пейтнеу	425
<i>Лена Силард</i> : Аполлон и Дионис (о русской судьбе одной мифологемы)	446
<i>Кальман Сабо</i> : Новогреческая литература в Венгрии до 1945 г.	457
<i>Ева Аради</i> : Значение Премчанда в литературе Индии	471

Обозрение

О буржуазном представлении о Гейне (<i>Габор Лоранд</i>)	474
Iglói Endre–Misley Pál: Древнерусская художественная проза (<i>Зольтан Ковач</i>)	481
Antal Mádl–Judit Györi: Thomas Mann und Ungarn (<i>Каталин Феньвеш</i>)	485
Political Development on the British Stage in the Sixties and Seventies (<i>Иштван Пальфи</i>)	487

SOMMAIRE

É t u d e s.

<i>Imre Szabics</i> : Motifs récurrents dans le <i>Chevalier au lion</i> (Yvain) de Chrétien de Troyes.	381
<i>János Szabó</i> : Les derniers jours du satirique (Du drame de Karl Kraus et de sa traduction en hongrois).	397
<i>Géza M. Szebeni</i> : Malraux en Indochine	413

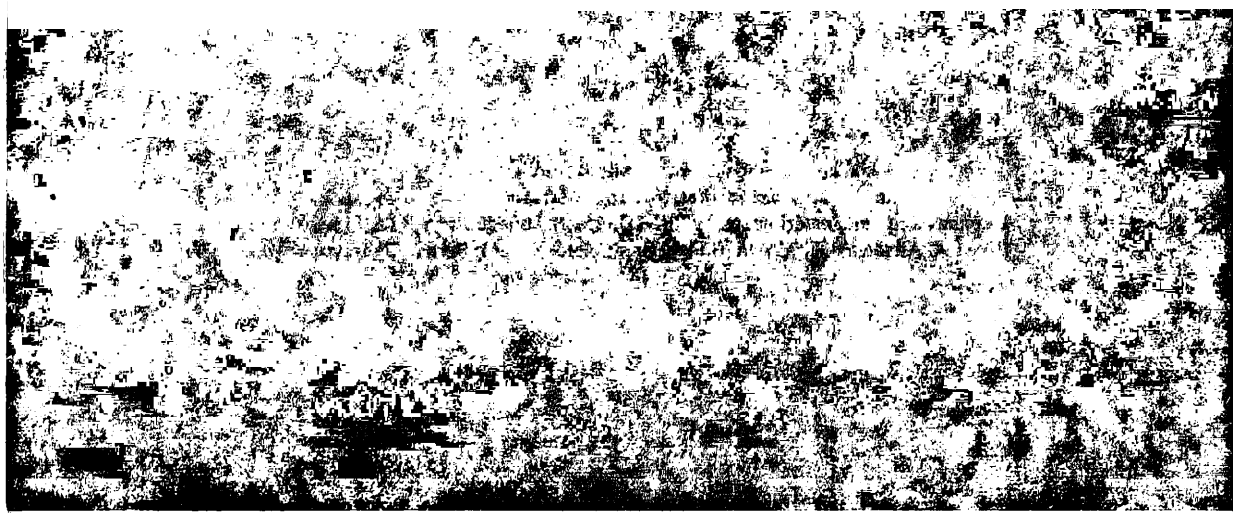
C o m m u n i c a t i o n s

<i>Fereñc Zemplényi</i> : Les questions de la poésie troubadour des débuts et la „nouvelle chanson” de Guilhem de Peitieu	425
<i>Léna Szilárd</i> : Apollon et Dionysos (Contribution à l’histoire d’un mythogème en russe)	446
<i>Kálmán Szabó</i> : La littérature néo-grecque en Hongrie avant la libération	457
<i>Éva Aradi</i> : L’importance de Prém’tchand dans la littérature de l’Inde	471

R e v u e

D’une image bourgeoise de Heine (<i>Gábor Loránd</i>)	474
Iglói Endre – Misley Pál: Régi orosz széppróza (<i>Zoltán Kovács</i>)	481
Antal Mádl – Judit Győri: Thomas Mann und Ungarn (<i>Katalin Fenyves</i>)	485
Political Development on the British Stage in the Sixties and Seventies (<i>István Pálffy</i>)	487

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat a nyomdába érkezett: 1978. VIII. 15. – Terjedelem: 9,8 (A/5) ív
79.6190 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György



TARTALOM

Tanulmányok

<i>Szabics Imre</i> : Visszatérő motívumok Chrétien de Troyes <i>Chevalier au lion</i> (Yvain) c. regényében	381
<i>Szabó János</i> : A szatirikus „végnapjai” (Karl Kraus drámájáról és annak magyar fordításáról)	397
<i>M. Szebeni Géza</i> : Malraux Indokínában	413

Közlemények

<i>Zemplényi Ferenc</i> : A korai trubadúrköltészet kérdései és Guilhem de Peitieu „új dala” ...	425
<i>Szilárd Léna</i> : Apollón és Dionüszosz (egy mitológéma orosz sorsához)	446
<i>Szabó Kálmán</i> : Az újjörög irodalom a felszabadulás előtti Magyarországon	457
<i>Aradi Éva</i> : Prémcsand jelentősége India irodalmában	471

Szemle

Egy polgári Heine-képről (<i>Loránd Gábor</i>)	474
Iglói Endre–Misley Pál: Régi orosz széppróza (<i>Kovács Zoltán</i>)	481
Antal Mádl–Judit Győri: Thomas Mann und Ungarn (<i>Fenyves Katalin</i>)	485
Political Development on the British Stage in the Sixties and Seventies (<i>Pálffy István</i>) ...	487

Ára: 16,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 64,— Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015-1785