

Tandori Dezső

Párizsi Mindenszentek

*Lelkessel jártuk Párizst,
otthon is voltunk már
– olyan ez csak, mint pécses "tt",
vagy Székesfehérvár is "tt".*

*S – a végtelenbe végest –
meggyújtottunk egy mécses.
Halottak Napja volt épp,
egy szomorú, de szép est.*

*S róttuk, mert bazaar tarték
– ott – a rue Bonapartét,
lelkem is, tartva velem,
belsőbb zsebemben alszék.*

*S aludtak szinteképpen,
már se hosszán, se széltén,
a csillagkép halottak,
és nem is csak az égen.*

*És a fények futottak,
szememre bályogodtak,
aludtuk végre Párizst,
bazaarlopott kopottak:*

már se széltet, se hosszát.

Tanulmány

NYILASY BALÁZS

Toldi Miklós esete az eposszal, az újkori regénnyel, a modern romance-szal és a népiességgel

Az epepeia

(*Az eposzság és a Toldi*) Arany János *Toldját* Nagy-Magyarországon és a két világháború között irodalmunk legfényesebben csillogó gyöngyének tartották, és értelmezések sokaságával tisztelték meg. Nagy-, déd- és ükapáink figyelemre méltó, tanulságos gondolathalmazt örökítettek ránk, s e gondolathalmaz legfontosabb eleme, orientáló centruma, tengelye alighanem az eposz, az eposzság. Az epepeia (ahogyan akkoriban gyakran nevezték) azt jelentette a régieknek, mint a latin világnak Róma: az értelmezési utak rendre a hősénekhez vezettek, és belőle indultak ki. Az eposzság a *Toldival* kapcsolatban hol önmagában is elegendő műfaji fogalomnak látszott, hol pedig összetételek alapelemeként szerepelt. A nagy klasszikus, Lehr Albert az Arany-költemény műfaji hovatartozásán töprenkedve az eposz négy alapvető karakterjegyét sorolja fel, s bár jelentős fogyatkozásra is felhívja a figyelmet (*a tárgy nagyszerűségét* csak részben leli fel, *a felsőbb isteni akarat evidens, meghatározó jelenlétét* pedig egyáltalán nem találja a műben), az 1846-os nagy verset mégiscsak „eposzközelben” látja. „»Toldi« az epikai vagy elbeszélő költészet azon tágkörű műfajába tartozik, melynek költői elbeszélés vagy költői beszély a neve, s az epikai rokonfajok közül legközelebb áll a hőskölteményhez vagy eposzhoz.” – fejtegeti.¹

(*Arany János műfaji töprengései*) Lehr Albert a maga epepeiacentrikus perspektíváját egyébként részben magától a *Toldi* szerzőjétől örökli meg. Az eposzság a szalontai alkotó értekező írásaiban ugyancsak kulcsfogalom, viszonyítási alap, bárha a költő-kritikus a hősénnel szemben rendre elhatároló, distanciózó gesztusokat tesz:

Távol legyen, hogy ama klasszikai epepeának mesterséges kompozícióját tartsam szem előtt, mely Homérosz örökbecsű költeményei után az arisztotelészi szabályok által szentesítve s Virgil eposzában mindenkor példányul állítva föl, egy Tasso, egy Camoëns, egy Zrínyi mintaképe lőn. A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabhâratâig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint nálunk olykor történt) valamely hősköltemény talpraesettséget egyedül Virgil formái (sokszor csupán *vers*-formái) közvetítéséből határozni meg. A klasszikai epepeák eme ragyogó naprendszerén kívül még nagyon sok bolygó és üstökös kereng az elbeszélő poézis egén [...].²

¹ ARANY János, *Toldi. Költői elbeszélés*, magyarázta LEHR Albert, Bp., Franklin, é. n.¹⁴, 27. (Kurziválás az eredetiben. A továbbiakban: LEHR Albert, *Magyarázat*.)

² ARANY János, *Náiv eposzunk* = *A. J. Összes művei*, X, s. a. r. KERESZTURY Mária, Bp., Akadémiai, 1962, 265–266.

Én sem kívánom ez »utánzó« utánzását. Nem a tíz-húsz énekes eposzokat, római mintára. Nem a »Hová ragadtok *piéri* szent szüzek!«-féle lelkesedést. Nem a hitrege sallangjait, az ódon versformákat, semmit, a mi korunk szellemével össze nem fér.

– tünteti fel az említett distancírozó, elhatároló gesztust az *Aeneis*-fordítás alkalmából megjelenített kritikában is, jelezve, hogy a szó szorosabb értelmében vett (klasszikus-formális) eposzhoz képest tágabb, rugalmasabb műformákat keres.³ S az idézetek úgyszólván tetszés szerint folytathatók. Arany János számára az eposzeia örök példakép, viszonyítási pont, a műforma modernizálásán, korszerűsítésén a költő-kritikus folyton-folyvást gondolkozik. Igazából nem is nagyon csodálkozhatunk ezen, hiszen a magyar alkotó a biztos értékérvényű világhoz, a létszilárdság, teljesség, normalitás princípiumaihoz egész életében különös makacssággal ragaszkodik. S – ezt is tegyük hozzá – a modern kor vezető műfajával szemben meglehetősen bizalmatlan, gyanakvó – a „formátlan”, polgári mindennapokba alámerülő 19. századi prózai elbeszélést, a *regényt* jobbra csonka, töredékes, távlathiányos műformaként tartja számon. Az epopoeia (az archaikus epika) nagy értékei, a naiv perspektíva biztonsága, a magasabb akarat által garantált világrend, a hősi elhivatottság e műfajban – a költő így látja – szétporladnak, semmivé lesznek. A regény, ahogyan a Hebbel-kritikában írja, „próza és költészet határán ingadoz”⁴, és nem járnak jó úton szerinte azok a verses elbeszélések sem, amelyek a regény módjára megtagadják a mindennapi világ transzcendálásának elvét. A költészet célja nem filiszteri életformák műbe vitele, prózai küzdelmek, apró, házi bajok bemutatása, a csupasz való nyomorúságainak festése; a poézis „ünnepe a léleknek, nem hétköznapija” – fejtegeti.⁵ A Mihail Bahtyin által merev, változásra képtelen, élettelen entitásként felfogott eposzi „érték-idő” Arany számára a transzcendáló, eszményítő képzelet természetes médiuma, közege. „Mondjatok népi elbeszélést, mely ki ne ragadná hallgatóját a jelenből, s oly eszményített korba ne helyezné át, midőn az emberek nagyobb tökélyel bírtak, a világ szebb volt!” – jelenti ki az *Anyja és gyermekeiben*, s a Wittgenstein-kritikában azon világ költői meghódítását sürgeti, ahol a piperkőccel, a rókalelkű diplomatával, a nyárspolgárral szemben még találunk hősoket, eposzi jellemeket, ahol „A testi erő, ügyesség éppen úgy számot tesz, mint hajdan a *gyorslábú* Achillesnél.”⁶

A komoly elbeszélő költészet lehetőségeit számba vevő költő-kritikus számára, látjuk, a magasabb rendelés által értelmesített világ, az érvényes, naiv perspektíva, a mindennapokból való kiemelkedés, a szakrális ünnepiség, a magasabb értékcentrumokhoz kapcsolt pszichikum éppúgy nélkülözhetetlen, mint a „valódiság bájja”-val rendelkező, hitelességteremtő modernizáció. Aligha véletlen, hogy Arany szeme előtt állandóan olyan műformák lebegnek, amelyek az eposzeiát modernizálják, de annak lényegiségét mégsem vetik el. A mesét, legendát, költői beszélyt (Puskin *Anyeginjét*, Byron *Don Juanját* is) rendre ebben a keretben helyezi el, „a naiv hőskor

³ ARANY János, *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. VARGA Pál, Debrecen, Kossuth, 1998, 464.

⁴ *I. m.*, 384.

⁵ *I. m.*, 382.

⁶ *I. m.*, 382, 387. (Kiemelés az eredetiben.)

és a kifejtett polgárosodás szerencsés kombinálásai”-ról, a „több-kevesebb romantikai vegyülettel modernizált eposz”-ról beszél, úgy is mondhatnánk, hogy a régít és újat displacementek sokaságával összekapcsoló műalkatot vizionál.⁷

A Toldi eposzji vonásai

(Az „utolsó homéroida”) A *Toldi*, Arany archaikus nagyepikájának egyetlen verőfényes, optimista nagyelbeszélése, e „tisza és boldog magyar idill”⁸ a maga egységteremtő világával, biztonságot sugalló atmoszférájával egészében nagyon is emlékeztet az eposzei kerek világára, harmonikus teljességére. A műben visszavétnak a modern újkor már-már orvosolhatatlannak látszó szakadásai; Lukács György-i kifejezésekkel azt mondhatnánk, hogy az ember transzcendentális hajléktalansága megszűnik, a világ újra kerek lesz, áttekinthetővé és teljessé válik.⁹ A *Toldi* egyetemes, mélyértelmű eposziságát a Lukács fogalmait felhasználó kutató, Tamás Attila is erőteljesen hangsúlyozta az ezerkilencszázhatvanas években. Az irodalomtörténetész *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig* című tanulmányában főképpen Arany János, Ady Endre és József Attila világképét vizsgálta, s a *Toldi* író Aranyt az utolsó homéroidaként tartotta számon, olyan alkotóként, aki a valósággal való sokoldalú és harmonikus kapcsolatot egy pillanatra még visszaállítja. Az 1846-ban született elbeszélés művészi víziója a fiatal irodalmár számára azt tanúsította, hogy a költői szemléletben „[...] még nem állt be a tragikus törés ember és külvilág között: a szubjektum még teljesen fel tud oldódni az objektív külvilágban, még nem szűnt meg a vele való azonossága”.¹⁰ Az Arany János-i helyreállítás mindazonáltal – a kutató így látta – kivételes jelenség, olyan egyszeri lehetőség csupán, amelyet a polgárosodás kora a maga mind nyilvánvalóbb anomáliáival, a hasadások, elidegenedettségek fölerősödésével evidensen felszámol, s ezt a tényt Tamás Attila nemcsak Ady és József Attila későbbi versein szemléltette, de Arany további munkásságával (a *Toldi estjével*, a *Bolond Istók* első énekével) is illusztrálta.

(A *homéroszi természetes ember*) Persze az 1846-os művet nemcsak egészében, hanem sok-sok részletanalógia révén kapcsolhatjuk a hősénekekhez. Az alakformálás módzatait fürkészve például azonnal számos eposzi párhuzam merülhet fel előttünk. Toldi Miklós, mondhatni, az Achilleuszok (Aljosa Popovicsok, Ilja Muromecek) testvéröccse. Roppant, szakrális fizikuma, vehemenciája társaihoz hasonlóan őt is bajba sodorja; meggondolatlanságot követ el, s a bajból, miként elődei, jelentős hőstettel vágja ki magát. Zlinszky Aladár 1900-ban megjelent nagy tanulmányában különösen hitelesen, meggyőzően beszél Toldi és az iliászi hősök rokonságáról. Az

⁷ I. m., 372.

⁸ KERESZTURY Dezső, *Arany János*, Bp., Magyar Szemle Társulat, 1937, 25.

⁹ „És Giottónál és Danténál, Wolframnál és Pisanónál, Tamásnál és Ferencnél a világ újra kerek lett, áttekinthetővé és teljessé vált [...]” (LUKÁCS György, *A heidelbergi esztétika. A regény elmélete*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Magvető, 1975, 500.)

¹⁰ TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Bp., MTA ITI, 1964, 17.

irodalomtörténész a nagy görög eposzszíró hőseiben a természetes ember mintáját látja, s egyértelműen úgy véli, hogy „Aranyt a természetes ember lényeges jellemvonásainak megállapításában Homéros segítette”.¹¹ Ilyen lényeges jellemvonás például a modern kultúrember által gyakoroltnál őszintébb, közvetlenebb, szenvedélyesebb érzelmkifejezés. „[...] mi európaiak, csiszoltabb gyermekei a felvilágosult utókornak, jajjaink és könnyeink felett jobban őrködünk. Udvariasság és illem tiltják a kiáltást és könnyeket [...] Nem úgy a görög. Ő érzett és félt és kifejezést adott fájdalmainak és aggodalmainak; nem szégyenelt semminemű emberi gyengeséget [...]” – jegyzi meg a tanulmányíró, és hangsúlyosan utal Toldi gyakori sírásaira.¹² S Miklós „természetes” érzelmkifejezéseivel valóban a mű számos pontján szembesülhetünk. A György által megalázott fiú a második ének végén félrevonulva zokog magában, a nádasban Bence beszéde csal nagy, meleg könnycseppet a szemébe, anyjától búcsúzkodva hosszú, patakzó sírás után oldódik meg a nyelve, s a győzelmes párbaj után is csak akkor tud szóhoz jutni, mikor már könnyáradattal vezette le a benne felgyülemlett feszültséget.

Homéroszi indítást lát Zlinszky Aladár a *Toldi* fokozott „testisége”-ben is, abban a tényben, hogy Aranyt nemcsak Miklós lelki mozgalmi, de testi szükségéi: álma, éhsége, fáradtsága is nagyon érdeklik. „Az Odyszeiában egyre, néha napokon át rágiák a sok húst, csak isszák a vörösbort [...] Miklós a csárdában tombolja ki magát az átszenvedett nélkülözések után.” – illeszti az étvágy, az evés Arany János-i motívumát a homéroszi *Odüsszeiához* Harmos Sándor is.¹³ A megállapításokkal újfent nem volna érdemes vitába szállnunk. Az 1846-os mű narrátora valóban nagy kedvvel festi a falatozásokat. A nádasbeli étkezés megfestésekor valóságos kis rituálét eleve-nít meg: a hűséges Bence a tarsolyfödélből rögtönöz asztalt. Cipót, kulacsot, pecsenyét rak rá, végül két almával adja meg a módját a terítésnek, majd a kulacs nyakát tekeri ki, urára köszönti a vörösbort, s mindeközben gyönyörködve bámulja mohón falatozó gazdját. „Toldi a jó késsel a cipót fölszelte, / S a cipóval a hust jóízűen nyelte. / S mily örömmel nézte Bence, a hű szolgál! / Jobban esett, mintha maga falta volna; / Mintha ő is ennék, úgy mozgott a szája, / Néha szinte könnybe lábadt ősz pillája.”¹⁴ A tizedik énekben a pesti (rákosi, Pest környéki) kopott kis csárda asztalánál megintcsak a hűséges cseléd szolgál urának eledellel, s Toldi újfent nagy étvággal lát neki a roppant ivászatot megelőző vacsorának. „Bence a tarisznyát béhozá ezalatt: / Miklósnak ugyancsak jól esett a falat, / Rakta is szaporán, alig győzte nyelni, / Három sem érkeznek vele versent enni.”¹⁵

Az erőt visszaadó, frissítő pihenést a *Toldi* elbeszélője-szerzője Homéroszhoz hasonlóan szintén az élet fontos, említésre méltó részeként tartja számon. A hatalmas fizikumú főhősnek az alváásra nélkülözhetetlen szüksége van. Álma – mint

¹¹ ZLINSZKY Aladár, *Toldi, a természetes ember*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1907, 363–386, 457–474; az idézet: 468.

¹² *I. m.*, 468.

¹³ Dr. HARMOS Sándor, *Petőfi »János vitéz«-ének hatása Arany »Toldi«-jára*, ItK, 1912, 145.

¹⁴ ARANY János *Összes művei*, II, s. a. r. VOINOVICH Géza, Bp., Akadémiai, 1951, 112. (A továbbiakban: *Toldi*.)

¹⁵ *I. m.*, 141.

Zlinszky is megjegyzi – nem jóslat, előrejelzés, a tudatalatti sejtéseit, vágyait közvetítő üzenet, hanem egyszerűen az alapos felfrissülést elősegítő „fiziológiai tény”.¹⁶ Miklós nádon, zsombékon is tud aludni, s a kocsmasztalon is elpihen fejét a karjára hajtva. „Nádtors, lőn az ágya, zsombok a párnája, / Isten kék egével földve a tanyája, / Mígnem a sötét éj szárnya alá vette / S fekete ponyvából sátort vont felette.”, „Toldi is beléunt a mulatozásba, / Asztalon leborult két izmos karjára: / (Meztelen karjában dagadtak az erek) / Úgy aludt el, úgy hált a hatalmas gyerek.”¹⁷

(Az intenzív erő atmoszférája) A nagy, archaikus eposzeiák (a hősnének és a modern elbeszélések különbözőségét hangsúlyosan taglaló regényelméletek is egyetértenek ebben) nem a történeti időben, hanem valamiféle archaikus „értékidő”-ben mennek végbe, s a „valóságos”, történeti léthez képest intenzívebb, erősebb, monumentálisabb világ bontakozik ki bennük. Az eposzok intenzív erőterét a *Toldi* is megörökli. A költemény nyelve különleges intenzitásfokú, a műbeli cselekvések, lelki történetek, karaktervonások rendkívüli energiát sugároznak. Miklós hangja *düböngő*, pajzsa *rettenetes*, ha megharagszik *iszonyatosképen* teszi. A király *hatalmas beszédet* tart, a cseh *nagy*, miképpen kardja is, nemkülönben a budai hegyek.¹⁸ Az energiát sugárzó jelzőhöz, határozóhoz az elbeszélő gyakran még egy nyomósító párt illeszt. A holt vitéz vérét a föld *nagy-mobón* nyalja föl, a fölfrissült Rigó *kegyetlen vadul* viszi gazdáját, a bika ökleléskor *nagy-le* bocsátja szarvát, még Toldiné is *erős-kegyetlenül* ad parancsot Bencének.¹⁹ A főhős járása, hirtelen nekiindulásai is teli vannak energiával. A nádrengetegben és a pesti utcán is *nagy sebbel-lobbal* megy, a csónakból kiszállva *nagy-sebesen* indul neki fegyvert vásárolni s mikor végre eszébe ötlik, hogy elkérhetné a holt ifjak páncélját *azt gondolnák, hogy fut, úgy menésnek indult*.²⁰ A költemény alighanem leggyakoribb nyomósító jelzője, határozója a *szörnyű*, a *szörnyen*. Érdemes belepillantani abba az idézetcsokorba, amit különböző variációiból össze lehet gyűjteni. Az első énekben *szörnyű vendégoldal* reng Miklós vállán, Györgyre *szörnyű nagy káromkodás* emlékezik. A második rész utolsó strófájában a főhős mint *szörnyű gyermek* ereszti le búsan a karját, a negyedik énekben *szörnyen* hányja a hab a jövőt tervezve. A tizedik énekben *szörnyűképen* örül a száz aranyat meglelve, a tizenegyedikben meg *szörnyű erejével* rángatja az ellenséget. A malomkő ütötte legénynek *szörnyű halála* lesz a harmadik részben, a cseh vitéznek a hetedik ének tizenegyedik strófája tanúsága szerint *szörnyűképpen* szolgál a szerencse s a bika is *szörnyen* bődül el a kilencedik rész ötödik versszakában.²¹ A „fájvirág” költő a *Toldi*val robusztus, erőtől, energiától sugárzó művészi világot teremtett meg. A kultúrtörténet nyelvén szólva az aranykor tér itt vissza, mitopoétikai terminussal, Eliade kedvenc kifejezésével az „illo tempore”, a „szent és erős idő”, „az eredet ideje”, „az erős, friss és tisztá világ”, amely az

¹⁶ ZLINSZKY Aladár, *Toldi, a természetes ember*, i. m., 471.

¹⁷ *Toldi*, 110, 143.

¹⁸ *I. m.*, 99, 108, 150, 146, 148.

¹⁹ *I. m.*, 109, 145, 134, 139.

²⁰ *I. m.*, 119, 128, 144, 136.

²¹ *I. m.*, 100, 102, 107, 111, 140, 147, 109, 127, 133.

idők kezdetén létezett” és amelyre csillapíthatatlan emberi vágy irányul, vágy, amely „[e]gyszerre szomjúhozás a *szentre*, és honvágy a *lét* után”.²²

(Az eposz konvenciókövetelményei. Propozíció és homéroszi hasonlat) Az eposz – konvenciókövetelmények sorát igénylő műfaj. A propositio, invocatio, enumeratio, obiurgatio, az in medias res kezdés, a machina és a homéroszi hasonlat – jól tudjuk – a homéroszi, vergiliusi, tassoi eposz nélkülözhetetlen részei, s a harci küzdelmek, párviadatok megjelenítésében ugyancsak számos sztereotípiát fedezhetünk fel. (A párviadatokhoz, összecsapásokhoz kapcsolódó ismétlődő motívumokat éppen Arany János térképezte fel mintaszerű pontossággal akadémiai értekezésében.) A Toldi propozíciója, az *Előhang* mindenesetre sok tekintetben eposzias atmoszférát teremt a maga öblös hangjával és rusztikus sugallataival. A költő-elbeszélő hősét a jelentől leválasztott érték-időbe helyezi, s a nyers fizikai nagyság attribútumaival jellemzi. A kilenc-tíz emberöltő régiségben valamiféle gigászi, archaikus éra dereng fel, a jelennel nem is érintkező előidő, olyan korszak, amelyet a mai emberek elképzelni is nehezen tudnának. Miklós hangja dübörgő, pajzsa, sarkantyúja rettenetes, buzogányát a maiak közül hárman sem bírnák elhordozni, s a hős archaikus fegyverzetének fontos része az ókori, biblikus tradícióhoz húzó parittyá is.²³

A „költők apja” ismeretesen egy különös, érdekes hasonlatfajta tradícióját is megteremti.

A homerosi hasonlat magában különálló genre-kép vagy apró novella [...] A költőnek nem az a szándéka, hogy egy eseményt jobban megértessen egy másikkal való összehasonlítás által. Fogalmazás közben eleven képzelete előtt hirtelen fölmerült egy hasonló folyamat és az alkotás lázában élénken kiszínezve a főtárgya mellé állítja. A rendes beszédben, a milyen hamar fölillant, ép oly gyorsan letűnik e mellékképzet; a költő azonban megrögzíti, lelki szeméi előtt látomászerűen megvilágosodnak a részletek, míg a cselekvény vezérmotívumai egy időre a háttér homályába merülnek.

– jellemzi találónan e sajátos „költői eszköz”-t Loisch János *A Buda haláláról* írott dolgozatában.²⁴

Az unikális, mondhatnánk Homérosz védjegyének számító hasonlat tréfásabb-komolyabb formában több, modern, tizennyolcadik-tizenkilencedik századi elbeszélésben is felbukkan. A *Tom Jones* negyedik könyvének nyolcadik fejezetében a Somerset megyei csőcselék zsvivaja hasonlítottatja a jómódú gazda udvarán bőgő, borjai közeledtét érző, tejét féltő tehéncorda bőgéséhez,²⁵ *Az istenbegyi székelly leányban*, Jókai Mór briliáns elbeszélésében pedig a tatárhad pusztulását köti össze a narrátor a többeleművé alakított sáskadúlással, egérjárással.²⁶

²² Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1987, 87. (Kiemelések az eredetiben.)

²³ A „súlyos buzogány”, a pajzs, a parittyá, a kopja és a csizmán viselt sarkantyú Ilosvai históriájának végső sorokban szerepelnek.

²⁴ LOISCH János, *Buda haláláról*, ItK, 1912, 152–174; az idézett részlet: 155.

²⁵ Henry FIELDING, *Tom Jones*, Bp., Európa, 1984, I, 186.

²⁶ „Mint mikor nagy sáskacsoport jön, az emberek elijednek tőle; felfalja ez az egész világot, aztán nekijön egy zivatar, s egy óra alatt földre paskolja őket; vagy amikor nagy egérjárás van, egész falu népe

A *Toldi* negyedik éneke ugyancsak hamisítatlan homéroszi hasonlattal indul. A fejezet első versszaka a sebesült gímszarvas kis történetét tartalmazza: a hasonló nyolc sornyi terjedelmével egész strófát foglal el, míg a történések valóságos terébe visszavezető hasonlított mindössze fél soros. „Mint a hímszarvas, kit vadász sérte nyállal, / Fut sötét erdőbe sajgó fájdalommal, / Fut hideg forrásnak enyhítő vizére, / És ezerjófüvet tépni a sebére; / Jaj! De a forrásnak kiszáradt az ágya, / Az ezerjófüvet írul sem találja, / Minden ág megtépte, túske megszaggatta, / Úgyhogy még aléltabb most az isten-adta: // Úgy bolyonga Miklós [...]”²⁷

(Az *eposziság deficitjei*) A *Toldi*hoz társított eposzi, homéroszi párhuzamok elől, mint az olvasó is láthatja, egyáltalán nem zárkózom el. Mindazonáltal az epepeia jelentőségreszesedését latolgatva nem árt óvatosan eljárunk. Hiszen már a fentebb jelzett analógiákhoz, párhuzamokhoz is több esetben megszorításokat kellett tettünk. Ezeket a megszorításokat utóbb csak tovább szaporíthatjuk, bővíthetjük! A *Toldi* eposzi alakformálásáról mondottak is csak az igazság egyik felét képviselték. Miklós lelki mozgalmi ugyanis (amint a későbbiekben részletesebben is kifejtem) sokkal gazdagabbak, komplexebbek, mint ahogyan az eposzokban megszoktuk, mint ahogy Akhilleusz, Odüsszeusz, Aeneis, Tankréd esetében megfigyeltük. S bizony az *Előhang* eposzias jellemzése is némi kiegészítésre szorul! A fentebb mondottakhoz hozzá kell tennünk, hogy az Arany János-i propozícióban a hőseneki regiszterhez képest személyesebb, individuálisabb momentumokat is észlelhetünk. A pásztortűzhasonlat szubjektív, individuális karaktere, emléktátusa a narrátor személyességét hangsúlyozza: „Mint ha pásztortűz ég őszi éjtszakákon, / Messziről lobogva, tenger pusztaságon: / Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem / Majd kilenc-tíz ember-öltő régiségben [...]”. S a befejező sorokban sem csupán az archaikus, roppant fegyverzetre érdemes odafigyelnünk. Észre kell vennünk azt is, hogy (az első strófa utolsó sorának előzménye után) a záró versszak második felében egyre-másra tűnnek fel többes szám második személyre utaló megszólító gesztusok – az elbeszélő a műbefogadókat, hallgatókat, olvasókat is mintegy „megeleveníti”, bevonja a történetmondásba. „Ha most feltámadna s eljöne közétek, / Minden dolgát szemfényvesztésnek hinnétek. / Hárman sem birnátok súlyos buzogányát, / Paritytyaköveit, öklelő kopjáját; / Elhülnétek, látva rettenetes pajzsát” / »És, kit a csizmáján viselt, sarkantyúját.«²⁸

De a „propozíció” kétarcúsága csak a kisebb baj. Nagyobb gondot jelent, hogy a standard eposzi sajtáságoknak csak töredékét tudtuk a *Toldi*ból tisztán, evidensen kimutatni! A formális hősenek-kellékek nagyobb részét ugyanis Arany részben a fölismerhetetlenségig átalakítja, részben pedig nyugodt lélekkel lemond róluk. A „rókalelkű bátya” csak távolról emlékeztet Homérosz állandó jelzőire. A harcra készülő Miklós eltökélt megnyilvánulását („Együnknek itt ma gyászos lesz a vége,

nappal írta, mégsem látszik meg rajta; egy hideg, ködös éjszaka pedig úgy elenyészetti őket, hogy azt kérdik, merre voltak?” (JÓKAI Mór, *Az istenhegyi székegy leány*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 224.)

²⁷ *Toldi*, 110.

²⁸ *I. m.*, 99.

/ S nem lesz a halottnak hajóra szüksége”)²⁹ legfeljebb analogikus kapcsolatba lehet hozni az Iliász vitézeinek obiurgatóival, az összecsapások előtti indulatos szópárbajokkal. A büszke fegyverek, cifra nyergű mének, csillogó aranyhímek hadseregével kapcsolatban pedig már alighanem értelmetlen volna az enumerációkra gondolnunk, emlékeznünk! Nagyon fontos, jelentőségteljes tény az is, hogy a közvetlen transzcendens kapcsolatra utaló invokációk, segélykérések a *Toldi*-ból teljességgel hiányoznak, és kifarad a machina, a csodálatos, az eposz lelke, főeleme. Felsőbb hatalmak, természetfölötti lények az 1846-os költeményben nem lépnek fel. A gondviselésként is értelmezhető segítő véletlen (a későbbiekben erről még lesz szó) szerepet kap ugyan a műben, de a szó konkrét értelmében vett csodát Arany János mellőzi; az eposzi kettőzés helyett megmarad az immanens kauzalitás „regényi” síkjánál.

A Toldi narrációjának elevensége és az újkori, modern elbeszélések

De a hősenek-analógiákkal kapcsolatos óvatosságra nemcsak az eposzi kötelezvények hiánya miatt van szükségünk! Az 1846-ban született *Toldi* ugyanis minden „eposziassága” ellenére sokkal komplexebb, hajlékonyabb műformát mutat, mint a hősenek; mondhatni az újkori, modern fikció paradigmatis karaktervonásait rendre tartalmazza, felmutatja. A költeményben nemcsak a Ian Watt-i világhírű regényelmélet által feltárt sajátságokat leljük fel (az egyedítő tér- és időkezelést, a környezetrajz konkrét plasztikusságát), de az elbeszélői attitűd rendkívüli hajlékonyságát, elevenségét, mozgékony dinamizmusát is. Azt a karaktervonást tehát, amelyet Wolfgang Kayser kiváló tanulmányában éppenséggel a modern fikció legfontosabb differentia specificájának lát, s amely által a régi és az új határát kijelöli.³⁰

E hajlékony, eleven személyességet a régebbi (klasszikus iskolázottságú) irodalomtörténészek tekintete elől rendszerint az *epikai nyugalom, epikai szélesség* fogalmi takarták el. Lehr Albert nagy hírű *Toldi*-kommentárjainak tizennegyedik kiadásában követelményként jelenti ki, hogy „az epikai költő csak közlője legyen az elmúlt dolgoknak, csak mint elbeszélő legyen jelen, de ne keverje az események elbeszélésébe a maga személyét, ne fejezze ki a maga gondolatjait, véleményét, ítéletét és érzéseit”, s hogy a *Toldi* a „tárgyiasság ezen szigorú kellékének teljesen eleget tesz”, ámbar közvetlenül e megállapítások után valóságos kis csokrot gyűjt egybe a szubjektív, személyes állásfoglalásokból: az 1846-os mű narrátora – Lehr megidézése így mutatják – hol Miklós iránti részvétét fejezi ki, hol György iránti megvetését prezentálja, hol pedig az idősebb testvér felsülése fölötti örömet fejezi ki.³¹ Mások (Harmos Sándor például korábban már idézett tanulmányában), noha nagyon is érzékelik a *Toldi* narrációjának hajlékonyságát, analogikus lehetőségeket keresve mindössze Petőfi *János vitézéig* és a népies műfajok nyújtotta inspirációkig jutnak el.

²⁹ I. m., 147.

³⁰ Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága = Narratívák. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, II, 173–202.

³¹ LEHR Albert, *Magyarázat*, i. m., 54.

Az 1844-es Petőfi-költemény és a népi, folklorisztikus irodalmi formák idekapcsolása természetesen korántsem indokolatlan, de az analógia nem túl széles perspektívát nyit meg. A látászöveget tágítva pedig beláthatnánk, hogy a *Toldi* egyáltalán nem az eposzias, archaikus epika narratív tradícióját követi, hanem az újkori elbeszélés személyes, individuális hangján szól – ahhoz a nagy-nagy narrációs megújuláshoz kapcsolódik, amely a cervantesi, fioldingi, wielandi prózát oly élenként elkülöníti a barokk regény, a régi romance, a hősenek tradíciójától! Az Arany János-i személyes-dinamikus elbeszélésmód bemutatására törekedve már a mű első énekéből is sok-sok illusztratív, meggyőző részletet, igazoló tény emelhetünk ki. Az elbeszélő az *epicre* jellemző narrációs stratégiát feladva rendre érzelemnyilvánításokat tesz, megszólításokkal, kérdésekkel él, a mindentudó narrátor attitűdjét léptenyomon lazítja, történetmondó és olvasó közösségét evidensen szuggerálja, az elbeszélői attitűdöt és a főhős gondolatait összeköti, egybecsomózza. „Hej, pedig üresen, vagy félig rakottan, / Nagy szénás szekerek álldogálnak ottan” – csóválja a fejét mindjárt az első strófában a szolgálak lustaságát látva. „Szép öcsém, miért állsz ott a nap tüzeben?” – szólítja meg természetes közvetlenséggel hősét. „Vagy sohasem láttál olyan forgó szelet, / Mint az, aki mindjárt megbirkózik veled, / És az utat nyalja sebesen haladva, / Mintha füstokádó nagy kémény szaladna?” – kapcsol az indító szituációhoz újabb érdeklődő kérdést. „Nem is, nem is azt a forgószelet nézi, / Mely a hamvas utat véges-végig méri; / Túl a tornyon, melyet porbul rakott a szél, / Büszke fegyver csillog, büszke hadsereg kél” – helyesbíti, korigálja korábbi felvetését, veszi észre a porfelhő mögött a közelgő katonákat, és mutat rá Toldi szenvedélyes érdeklődésének igazi okára. „Óriás szunyognak képzelné *valak?*”, „Azt hinné *az ember*. élő tilalomfa” – alakít ki közösséget az olvasókkal, hallgatókkal, befogadókkal oly módon, hogy az egyedi, költői társításokat általános alannal egészíti ki. „Mert vitéz volt apja; György is, álnok bátyja, / A királyfi mellett nőtt fel, mint barátja; / S míg ő béresekkal gyűjt, kaszal egy sorban, / Gőgösen henyél az a királyudvarban”³² – jeleníti meg a főhős gondolatait *elbeszélő monológként*, azaz használja azt a különös, érdekes (a harmadik és az első személyű beszédet evidensen összeszálazó, a narrátor és a hős „communió”-ját mintegy megteremtő) narrációs formát, amelyet bizonyos szempontból a modernség védjegyének tekinthetünk, és amelyet a magyar irodalom vizsgálói általában csak jóval későbbi szövegekből, Mikszáth Kálmán, Kaffka Margit, Móricz Zsigmond elbeszéléseiből mutatnak ki.

S a modern elbeszéléshez kapcsolható individuális-dinamikus narratori attitűdök nemcsak a *Toldi* első énekéből tűnnek ki. A történetek világában való ottlétet, ott-honlétet, az empatikus, „naiv” elbeszélői részvételt szuggeráló gesztusok, a véleménynyilvánítások, esélylatolások, megszólítások, óvások, megriadások és megkönnyebbülések nyelvi formulái a további fejezetekben is jellegadóak maradnak. „Fuss, ha futhatsz, Miklós! pallos alatt fejed! / Víz se mossa rólad le a gyilkos nevet!” – idézi meg a narrátor baljóslatúan a Toldira váró rémitő lehetőséget a harmadik énekben. „- Mít csinálsz most Miklós? jaj, dehogy birsz vélek! / Ezer lelked

³² *Toldi*, 100, 101. (Kiemelések tőlem: Ny. B.)

volna, mégis megölnének.” – hőköl meg a hímfarkas támadására az ötödik részben. „Semmi baj! az néki a tulajdonsága, / Hogy, ha nő veszélye, nő a bátorsága” – csilapodik le ijedtsége ugyanebben a minutában. „Szerencse, hogy Toldi a Duna tükreben / Meglátta s megkapá a kardot kezében” – veszi tudomásul megnyugodva, hogy hősének sikerült elhárítania a cseh alattomos támadását. „...Állj meg, állj meg, Toldi! gyilkos a szándékod, / Jaj ne vess bosszúdnak véres martalékot” – riad meg, úgy véelve, hogy Miklósban fölülkerekedhet a György iránti indulat.³³

Az *elbeszélt monológ* ugyancsak felbukkan az első részt követően, sőt a mű folytatásában autoreflexív, a narrátori funkcióra utaló közbevetéseket is felfedezhetünk. „Merre menjen? Mihez fogjon? Uramfia! / Nincsen hő lelkének hová fordulnia.”, „De hát mért akarja bátyja őt megenni, / Mért akar hóhéra, nem testvére lenni? // De az ő testvére – de az ő testvére, / Ki mondja meg neki: mért tör életére?” – találkozzunk a főhős gondolatainak elbeszélő-perspektívájú megjelenítésével a negyedik és az ötödik énekekben. „Toldi György pediglen kigondolta bölcsen, / (Hogy egyik szavammat másikba ne öltsem)”, „Mi történt ezalatt a budai szélen? / Hallgassatok rá csak, azt is elbeszélem”, „Róla, mint az öklöm (ha kicsit nem mondok), / Lógtak köröskörül oly nagy arany bojtok” – vet közbe a narrátor zárójeles, önreflexív megjegyzéseket a nyolcadik és a tizenegyedik fejezetekben a történetmondást hozva képbe, s a hallgatóval való kapcsolattartás közvetlenségét erősítve.³⁴

A Toldi mint modern romance

A *Toldi* hajlékony, dinamikus narrációjának bemutatása, remélem, végleg meggyőzte olvasóimat arról, hogy Arany művét epeoéának csak sok-sok pontatlanság árán nevezhetjük. Sőt! Az eposziságot különféle előtagokkal kiegészítő, árnyaló, megszorító szóösszetételek is alkalmatlannak, elégtelennek tűnnek. A „displacement-perspektíva” bizonyos esetekben igen termékeny, lényegmegragadó lehet, de Arany János radikális „átalakításai” nem teszik lehetővé, hogy folyamatosan érvényesíthesük ezt a látószöveget.

A *Toldi* „nyugtalanító” különössége, sajátyszerűsége persze ettől még megmarad. A hasadások összeforrasztása, a transzcendentális hajléktalanság visszavétele, a kerek, áttekinthető, magasabb rendelés által értelmesített világ képe nyilvánvalóan nem a modern, realista regény képviselte művészi vízióhoz kapcsolódnak. Az 1846-os költemény egyáltalán nem válságkifejező, válságmegjelenítő indíttatású, nem ahhoz az áramlathoz tartozik tehát, amely legfőbb feladatának a krízisérzület közvetlen kifejezését, megjelenítését tartja, s amelyet a modern kor kritikusai gyakran az új éra egyedüli (egyedülvalóan autentikus) reprezentánsaként tartanak számon. Csakhogy a modern újkor irodalmát nem egyedül a válságkifejező, válságmegjelenítő művészi látomás uralja! A 18–19. századi elbeszélések alakváltozatait számba véve érzékelhetünk egy olyan műcsoportot is, amely, bár a tér- és időkezelés, a kör-

³³ *I. m.*, 109, 117, 148, 119.

³⁴ *I. m.*, 111, 118, 128, 145.

nyezetrajz, a mimetikus reprezentativitás, az eleven-személyes elbeszélésmód, a komplex, plasztikus lélektani ábrázolás jelentős újításait fölhasználja, az irodalom archaikus, mitikus, románcos tradícióit is továbbviszi. E művek a vágyteljesülés jegyében fogantak, s a teljesség iránti elkötelezettséghez ragaszkodva, erős szelférzéseket érvényesítve, kerek világképet kirajzolva, biztos értékérvényt megjelenítve teremtenek művészi víziót. A műhalmaz az archaikus hagyomány irodalmi gesztusait átalakítva-megújítva is továbbviszi: a jót és a rosszat polarizáltan elkülöníti, a nagy formátumú hőst az irodalom fő-fő alakjává avatja, a hőstett-próbatétel motívumát meghatározó cselekménynukleusként alkalmazza, a rendezett, magabiztos, magasabb értékcentrumokhoz kapcsolt pszichikum vízióját újfent érvényesíti. Az újkori elbeszélések e csoportját én összefoglaló néven *modern románcként* nevezem, és a *Toldira* nézve is ezt a műfaji címkét tartom legalkalmasabbnak. Sőt! Az 1846-os Arany-művet éppenséggel a modern magyar románc legelső jelentős (az archaikus-patriarkális-hősi perspektíva elemeit, építőkockáit mindenekfelett őrző, felhasználó) műveként tartom számon.

(*Természetfestés és idill*) A *Toldi* modern románcként való felfogása minden bizonnyal nyitottabb nézőpontot, hajlékonyabb perspektívát tesz lehetővé, mint az egyoldalúan eposzcentrikus vizsgálódás. De derítsük fel az 1846-os költemény románckarakterét kissé konkrétabban, a részletekről sem feledkezve meg! Arany János maga az *Elegyes darabok* előszavában saját művét ismeretesen hősidillként határozza meg. „Az a derült, nagyobb munka, melyben 1848 előtt hősidylli képeket kezdtem rajzolni (Toldi) elvesztette rám varázsát [...]” – írja.³⁵ Az elnevezés találó, a *Toldi* „idilliség”-e valóban meglehetősen szembeötlő. Az emberrel „egylényegű” természeti világ, az alföldi róna a maga flórájával, faunájával, zsombékjaival, nádasával, rovarhadával, vízi szárnyasaival, vadjaival széles spektrumban, plasztikus kidolgozottságban jelenik meg a műben. A zárt, mikrokozmoszra lokalizált, derűs, békés jelenetek ugyancsak gyakoriak a költeményben. A vidáman füstölő nagyfalui udvarház konyhája körül tarka, serény népség sűrög-forog, bort hordoznak csobolyóban, kenyeret bükkfateknőben, ösztövért-nyúlhúst spékelnak szalonnával, és malacot hintálnak a láng fölött. Bence asztalt terít a nádasban, gyönyörködve lesi nagy étvággyal falatozó gazdáját, és odaadóan figyel Miklós szavaira. A roppant, szakrális fizikumú Toldi hatalmasan mulat a csárdában, veri fejével a mestergerendát, és vidáman kötődik a vele lépést tartani nem tudó, kicsi emberekkel. E harmonikus, mikrokozmoszra kisvilág-teremtés azonban nem annyira az eposzra, mint inkább a modern művekre jellemző. Békés pihenőhelyek, nyugalmas jelenetek ugyan a hősénekekben is akadnak, de az idill harmonikus mikrokozmosza igazából az újkorban válik elterjedtté,³⁶ mintegy az iparosodás-városiasodás kusza, diszharmonikus folyamataival szembeni védekező világteremtésként. S hasonló a helyzet a természeti világ plasztikus, széles

³⁵ ARANY János *elegyes költői darabjai*, Pest, kiadja RÁTH Mór, 1867, 4.

³⁶ Az irodalmi modell értelemben felfogott idill fénykorát Virgil NEMIANU, a műforma neves teoretikusa az 1750 és 1850 által közbezárt száz évre teszi. (*Micro-Harmony. The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, Bern–Frankfurt am Main–Las Vegas, Peter Lang, 1977, 24.)

körü ábrázolását illetően is. A hősének, a „heroic poetry” (mint ezt a műfaj monográfusa C. M. Bowra is kimutatta) harc- és eseménycentrikus.³⁷ Az *Iliász*-ban a természetfestések nem kapnak külön hangsúlyt, már csak azért sem, mert ember és természet kapcsolata nem jelentkezik – miként ember és szimbolikus rend kapcsolata sem jelentkezik – külön problémaként. A magyar költő azonban (a schilleri metaforát kölcsönvéve) már nem a naivitás, hanem a szentimentalitás világekorszakának költője, az ő rekonstrukciós gesztusában erős víziós nyomatékot kell, hogy nyerjen ember és természet, ember és környezet, életforma-együttes, szokásrend egybeforrottsága, egysége.

(*Romance-karakterek, romance-pszichikum*) A modern romance, mint említettem, a mítoszok, hősénekek, régi románcok sajátosságait, építőköveit, nukleuszait evidensen felhasználja, továbbfejleszti; azok központi vízióját, a nagyarányú hős látomását magáévá teszi. Arany *Toldija* mindazonáltal még a románc-standardhoz képest is különös buzgósággal, evidens nyilvánvalósággal használja fel az archaikus-patriarkális perspektíva-mozzanatokat, valóságteremtő elemeket. A *Toldi* szereplőarzenálja is idekapcsolható. A hatalmas erővel, nagy, nyílt szívvel, robusztus energiával rendelkező (s mindezt persze adományozott képességként birtokló) főhős az eposzok, románcok, hőmesék héroszainak unokafivére. S az ízig-vérig patriarkális mellékfigurák, a hűséges, odaadó szolga, az integráló, rendteremtő, népét atyai szeretettel irányító (jóraláló vitézeit egytől egyig névről ismerő) király az Arany-epika más darabjaiból is jól ismertek. Mitikus-archaikus gyökerű az a módszer is, amellyel az elbeszélő figurái jellemét, karakterét megalkotja – egy-egy domináns, archaikus, affektív magot telepít szereplői lelkébe, s a figura lelkiségét jórészt ez a mag határozza meg. A pozitív hősök (Bence, Toldiné, Lajos király, Miklós) pszichikuma egységet mutat: az ösztön-én és az egotudatosság nem válik szét, hanem a hűség, a szeretet, az igazságosságra-méltányosságra törekvés jegyében, a hősi élet vágyában összeolvad bennük.

Ám a *Toldi*-ból kitetsző lélektani vízió, mint már előljáróban említettem, a mítoszi, hőséneki kereteken túllép. A műben a próbatételes, hősi elv mellé a pszichológiai ábrázolás sokrétű konkrétsága, plasztikussága, motivációs korrektsége társul. A *Toldi*-történet ugyanis, úgy, ahogyan a szalontai költő elbeszéli, egyfajta „pszichológizáló karriertörténet”, a méltatlan körülmények között élő, de az önmegvalósító ösztönt teljesen elfojtani nem tudó s végül önmagához eljutó fiatalember története. A szalontai költő – tudjuk – csodálta Katona lélekábrázolási módját, ama folyamat árnyalt megfestését, amelynek során Bánk bánban fokozatosan megizmosodik a bosszú gondolata. Pedig mennyivel tökéletesebb, érzékletesebb az Arany által megalkotott lélekrajz: az önmagában nagy erőt érző, a körülmények hatalmával szemben mégis minduntalan elcsüggedő fiatalember lelki mozdulásainak árnyalt, finom, sokoldalú rajza. A messzeségek hívása, az ábrándozó elvagyódás éppúgy ott van Miklós lelki konvulziói között, mint a megaláztatás miatti agresszív düh vagy zokogó bele-

³⁷ C. M. BOWRA, *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952, 48.

törődés; a célt vesztő tanácstalanság energiátlan téblábolása éppen annyira jellemző rá, mint a gyors elhatározásokból merített friss energia; előszámlált elképzeléseiből, töprengéseiből az alap és szilárd cél nélküli önbiztatást éppúgy ki lehet hallani, mint a céltudatos határozottságot. A lelki állapotok olyan sokrétűek és olyan jellemző erejűek a *Toldiban*, hogy végigkísérve őket szinte lehetetlen nem gondolnunk magára a szalontai világ mindennapjaiba belesüppedt, az önkiélés művész-ösztönét elfojtó, az önerő érzetét elnyomni teljesen mégsem tudó fiatal jegyzőre.

(*A Toldi realizmusa. Hős és környezet kölcsönhatása*) Riedl Frigyes úgy tartja, hogy irodalmunkat a romantikus irányból Arany János vezette át „az Európaszerte uralomra jutó elemző realizmus felé”.³⁸ A nagy irodalomtörténésznek nincsen teljesen igaza, de az kétségtelen, hogy a realizmus elemeit Arany sokrétűen, széles körben alkalmazta verses epikájában és persze a *Toldiban* is. E realizmuselemeket éppenséggel Homéroszra is visszavezethetjük, de leginkább mégiscsak a modern, újkori elbeszélésre jellemző „gondolkozásmóddal”, valóságteremtő gesztusrenddel érdemes összekapcsolnunk őket. Riedl monográfiájában hangsúlyosan beszél az 1846-os költemény „fiziológiai realizmusá”-ról is. A szellemes terminus azt jelzi, hogy a lelki jelenségekre a *Toldiban* testi elváltozások, testjelek utalnak, s hogy a lélektani állapot rendre kiváló érzékkel összeválogatott gesztusjeleken, mozgásokon, önkéntelen mozdulatokon, tárgyakkal való manipulációkon keresztül fejeződik ki. Miklós szeme szinte fáj, mikor a távot fürkészi, vagy éppen úgy hányja haragjában a szikrát mint az acél, Toldi György veresebb lesz „a főzött ráknál” szégyenében és elkeseredésében. A sértett Toldi tehetetlen dühében csaknem összetöri a roppant rudat, Bence szája együtt mozog a falatozó gazdával, s a fájó feszültséget önkéntelen motorikus gesztussal mérsékeli: körmével kereszteteket ró a bocskorára, miközben buzgón pottyognak a könnyei.

Mindamelletts hangsúlyoznunk kell, hogy a *Toldi* figurái a maguk fiziológiai realizmusával nem elkülönülten-statikusan, hanem a környezettel való kölcsönhatásban mutatkoznak meg. A főhős mindjárt a mű elején maga mutatja be magát: mély, gyötrő lelki problémáját, roppant fizikumát, amint belső nyugtalanságtól vezérelve talpon áll a szundikáló béresek között és előregörnyedve (élő tilalomfaként) „messze, messze bámul”. A puszta, kiégett mező betöltötte láthatár azonban pszichológiai jelentésmező is, a fölkavart por fölhívó, fölszólító arculatú. S amint a lehetőségmező a fölhívást egyre biztosabban, szilárdabban közvetíti, amint a porfátyol lassan csillogó-villogó lovas csapattá szilárdul, úgy szakadnak fel az ifjában az eltemetett (félíg eltemetett) érzések, vágyak, úgy lesz egyre erősebb az emóció. A fölrázó lehetőség azonban mihamar sokkoló, negatív benyomássá válik. A fiú szíve olyat dobban a becsmérő, méltatlan megszólításra, „hogy kívül is hallik”, s a sokk hatása alatt, a sértettség gesztusjelével tartja ki a rudat, jelzi a Budára vezető utat, úgy, hogy közben szóba sem áll az őt lekezelő katonákkal. Majd a költeménynyitó nagyjelenet végén, az első ének zárásakor (a megaláztatást hozó, fölkavaró, s végül

³⁸ RIEDL Frigyes, *Arany János*, Bp., Pallas, 1920⁴ [részben átdolgozott kiadás], 345.

csupán a tehetetlenség érzetét növelő processzus után) komor bika módjára ballag hazafelé, dülva-fülva, hasztalan, tomboló indulatában a szálfát szorítva. A gondosan megrajzolt környezet a *Toldiban* – látjuk – a hős lelki folyamatait nagymértékben befolyásoló szociálpszichológiai lehetőségmező, s a hívásokra, ingerekre a hős a testjelek, tartások, pózok, gesztusok, gesztusértékű cselekvések változatos, gazdag tárházából vett reakciókkal válaszol. A „fiziológiai realizmus” Riedl Frigyes által megalkotott terminusát kibővítvé, továbbfejlesztve kijelenthetjük, hogy az 1846-os műben fizikum, gesztus, jel és környezet mindig lelki átítatottságú, ugyanakkor a pszichikum a környezet meghatározott léttérében egzisztál.

(*Realista-motivált kompozíció*) A *Toldi* kompozícióját tekintve messze meghalad minden korábbi magyar elbeszélő művet – a ténynek már a kortárs Kemény Zsigmond is tudatában volt.

[...] a szétszórt és idom nélküli részeket kerek egészé tudta átvarázsolni, melynek minden tagja szükséges ok vagy okozatként jelen meg. Beszélyéből a legcsekélyebbnek látszó történetet sem lehet kihagyni anélkül, hogy a mese fejlődésében hézag ne támadjon, és a motívumok szerkezete szét ne bomoljék [...] Általában Arany kompozíciója oly számított s mégis mesterkélttség nélküli, oly népies s mégis művészien tiszta, oly takarékos s mégis teljes, hogy e tekintetben szépirodalmunk semmi terménye azzal a versenyt ki nem állhatja.

– írta 1854-ben.³⁹ S a kompozíció motivált teljességét illetően a későbbi, tizenkilencedik, huszadik századi elemzők is rendre egyetértenek. Széles Klára például az irodalomtörténész elődökre hivatkozva a cselekmény egységéről, az időbeli összpontosításról beszél az 1846-os művel kapcsolatban. A kritikusasszony azt konstataálja, hogy az elbeszélésben az események egymásból fejlődnek, hogy lényegében nincs is benne epizód, a tagolás arányosságáról szól, s az énekek előrehaladtával megmutatkozó fokozatos emelkedésről. „Kristálygömb a *Toldi*, mely – akár kisebb, akár nagyobb – de az egész képét, formáját, szerkezetét hordozó kristályszilánkokra hasad. S az egybevágásnak, a belső szerkezetnek ez a teljessége beláthatóan több már, mint az anyagi, tárgyi elrendezés.” – állapítja meg.⁴⁰

A megfigyeléseket a romance-perspektívájú vizsgálódás is megerősíti. A *Toldi* cselekmény-láncszemei valóban tökéletesen illeszkednek egymáshoz. A Laczfi-had sértése fölkarvarja Miklósban az eltemetett vágyat és indulatot szül. Ezt az indulatot korbácsolja tovább az arculcsapás és a szolganép bosszantása. Az akaratlan emberölés és a hajtóvadászat elkergetik hazulról, azaz kimozdítják helyéből az otthon már-már tehetetlenségbe süppedt legényt. Toldi azonban a nádasban csak téblábol, jön-megy, nem tud végleg elszakadni hazulról. Tervei homályosak, gyerekesek. Bencének beszéli ki magát, így próbálja önmaga előtt tisztázni, mit is akar tulajdonképpen, de ez sem tudja még végső elhatározásra bírni. Az ötödik énekben a fenevadölés helyettesítő cselekvése által kiéli magát, és legyűri a testvérgyilkosság kezdettől kísértő szándékát. Másrészt a farkastemek adják az ötletet a hazamenetelhez. Haza is

³⁹ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 371, 372–373.

⁴⁰ SZÉLES Klára, *Közlebb a remekműhöz. Élmények és értelmezések*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1995, 13.

siet, s bátyja ágyához teríti őket, a szimbolikus, helyettesítő cselekvéssel mintegy végleg demonstrálva az egotudatosság győzelmét az ölésvágy felett. Az otthonlét során találkozik anyjával (újbóli kibeszéléssel edzi szándékát), s a fölneszelt vitézek most már eldöntik a sorsát – a hasztalan téblábolásnak vége, György katonái olyan messzire kergetik, hogy a visszatérés lehetősége többé nem merülhet fel.

Pest alatt találkozik az özvegyel, s ekkor egycsapásra fölkinálkozik a megváltó hőstett alkalmá-lehetősége. De az élet dolgaiban nem túlzottan talpraesett fiú elfelejti elkérni a holt fiúk páncélját. A bikakaland ugyan megmutatja (helyesebben szólva: újra dokumentálja), hogy az érzékeny, sebezhető fiatalember krízishelyzetben hősként tud viselkedni, de – úgy látszik – mindez hasztalan, hiábavaló. A kilencedik ének vége az egész *Toldi* mélypontja, legcsüggesztőbb, legreménytelenebb pillanata, itt egy pillanatra megbicsaklik a biztonság, szétfoszlik a remény. („Könnyű díbdáb játék maga, esküvése, / Pajkos gyermek a sors, csak úgy játszik véle.”⁴¹) Bence váratlan föltűnésével és a cipóból kihulló pénzes szelencével azután a gondviselő világtrend áll helyre. A csárdabeli jókedvű, szilaj mulatási jelenet, ahol Miklós hatalmas, szakrális fizikuma még egyszer megmutatkozik, már csak kitűnő érzékkel elhelyezett pihenőpont a cselekményben, lélegzetvétel a nagy próba előtt, boldog megünneplése annak, hogy végre minden együtt van.

(A csárdajelenet tárja fel legnyilvánvalóbban, legszemléletesebben a Toldi–Bence viszonyt is. Epikus figurák párhuzamosítása, tudjuk, a legrégebb időktől kedvelt elbeszélői fogás. Itteni funkciója, hogy Bence fizikai kisszerűsége, együgyűsége, tehetetlensége által állandóan kiemelje Miklós jelentékenységét, erejét, frissességét. Az öreg szolga a kocsmában is csak szerencsétlenkedik, a pintes pohár apró kortyait „megolvassa” titkon, s riadt sopánkodással kíséri a kannából hörpölő, fejével a mesztergerendát verő gazda szilaj mulatozását.)

(*A romance értelemadó, vágyteljesítő étosza a kompozíció tükrében*) A mítoszok, eposzok világtrendje, fátuma, ha acélos-kegyetlen, ha megfellebbezhetetlen volt is, stabilitást, szilárdságot adott a létnek. Az újkori realista elbeszélések dimenziós elemei között azonban az esetlegesség az egyik legfontosabb világképi sajátosság. Maurice Z. Shroder *A regény mint műfaj* című írásában a *novelet*, a regényt *antiromance*-ként prezentálja, a távlatvesztés, a dezillúzió, és a demitizálás műfajaként mutatja be. A prózai regény-elbeszélés nála a világ realitásaiba való belenevelődés műformája, az ironikus, kiábrándult „contes philosophiques” méltó párja, még ha az allegorizmust, parabola-jelleget, tézises gondolatosságot a „filozófiai regény”-nyel szemben mellőzi is. Shroder felfogásában a műfaj lényegileg, evidensen ironikus. A regény „deflációs” forma, és e „deflációs jelleg” az időben előrehaladva egyre fokozódik: Balzac világvíziója kiábrándultabb mint George Sandé, és Flaubert-é kiábrándultabb mint Balzacé. S a kutató a francia irodalomból vett képletet az angol irodalomból vett anyagmintán is szemlélteti: Dickens világa szerinte kiábrándultabb mint Scotté, és Jamesé kiábrándultabb mint Dickensé. A regény bázisa – az irodalomtörténész így

⁴¹ *Toldi*, 137.

látja – nem más mint „[...] az ironikus distinkció az ártatlanság [...] és a tapasztalat létállapotai között”.⁴²

Maurice Z. Shroder okfejtésével jórészt egyetérthetünk. Annál fontosabb azonban megjegyeznünk, hogy modern romance-ban azonban az esetlegesség, a kiszámíthatatlan véletlen a *novelle* ellentétben nem nyer centrális jelentőséget. Toldi Miklós kijelentését, melyet a tizenkettedik énekben tesz, hogy sikerét nem a maga erejének, hanem „az Isten gazdag kegyelmének” köszöni, jórészt komolyan is vehetjük. A történet során ugyanis mindig érkezik segítség az el-elcsüggedő ifjú számára. Ha tanácstalan búnak ereszti a fejét, édesanyja gondoskodása Bence képében rendre utoléri. A száz arany megérkezése éppen akkor, amikor a „Felmegyek Budára bajnok katonának, / Mutatok valamit ottan a királynak” általános, körvonalazatlan terve megszilárdult, lehetőséggé vált, s a megvalósításhoz csupán a pénz hiányzik, legalábbis különös véletlen. De igazából a *Toldi* egész eseményláncába, az okszerű-motivált, realista kompozíció eme mintapéldányába belelátható a gondviselés-szerűség. A pillanatnyiság perspektívájából minden történés rossznak látszik, a végső kibontakozás felől visszatekintve mégis mindegyik fontos láncszemmé válik. A történések végül mindig előre tolják-lökik Miklóst, a méltatlan állapot fölszámolásához, a nagy cél, a vitézi hivatás eléréséhez viszik egyre közelebb. Az 1846-os nagy mű okszerű-motivált realizmusa nem az újkori realista regény földies „céltalanságának”, a „teleologia” elvesztésének jegyében működik, hanem a romance értelemadó, vágyteljesítő étosza járja át. A realizmus ezúttal is fontos, de „rész-érdekű” sajtáságnak bizonyult: a hitelességet, a „modernizálást” szolgálja, de a modern románcnak alárendelten.

A Toldi népiessége

Az eposz, a modern elbeszélések és a modern romance fogalmait segítségül hívva nagyjában-egészében elmondtam Arany művéről mindazt, amit különösen fontosnak véltem. A címben foglaltak értelmében azonban még egy magyarázattal tartozom. A *Toldi*hoz rendszeresen hozzáragasztott *népiesség* címkéjével is szükséges foglalkoznom, jeleznem kell, milyen szerepet szánok a terminusnak a költeménnyel kapcsolatban. De mielőtt az Arany-művel összefüggő kérdéseket érinteném, szólnom kell pár szót a terminusról általában. A kifejezés jelentéscentruma, nem vitás, adott művelődéstörténeti processzushoz, szituációhoz kötődik. A *népiesség*, ahogyan a 19. században értették, egy társadalmi-politikai, kultúrfilozófiai, mentalitás-, ízlés-, stílustörténeti paradigmaváltás fontos fogalma volt. A műszó jelentéscentruma azt a feszültséget jelezte, amely a demokrácia felé gravitáló társadalmi attitűdök, a „korturnus”-t terhesnek érző, frissítést, újítást igénylő irodalmi tudat és a magas, eufemisztikus, „klasszicizáló” literatúra, nyelvi regiszter között feszült. A népiesség műszó tehát a *nem eufemisztikus regiszter* választásának jele, szimbóluma volt, így került át a későbbi korokba is, és a terminus jelentése ebben az értelemben tulajdon-

⁴² Maurice Z. SHRODER, *The Novel as a Genre = The Theory of the Novel*, ed. Philip STEVICK, New York, The Free Press, 1967, 16, 17, 20, 22, 25.

képpen mindmáig tisztázottnak mondható. A nehézségek akkor kezdődnek, amikor a fogalom konkrétabb, irodalmibb, poétikusabb jelentésrészleteire vagyunk kíváncsiak, a kategória megértési potenciálját latolgatjuk, alkalmazási módjain töprenkedünk.

Arany valahai kőrösi kollégája, Salamon Ferenc *Arany János és a »népiesség«* című, először a Budapesti Hirlapban publikált tanulmányában nem csekély gondolkodói eredetiséget mutatva már idejekorán, 1856-ban rámutatott a fogalom problematikuságára, s jelezte az irodalmi alkalmazással összefüggő dilemmákat.

A mint a dolgot most egy tized múlva látjuk, tévedés volt *Petőfi* és *Arany* költészetét túlnyomóan a *népiesség* szempontjából fogni föl.

– emelt szót a történet-irodalmár a terminus centrális szerepbe helyezése ellen.

[...] a költészet, az esztétika szempontjából népies költészetnek kevés értelme van.

Midőn egy, akármely nemzetbeli művész *Petőfi* vagy *Beranger* művét olvassa, nem az jut eszébe, hogy őket azon eszmék nagysága szerint ítélje meg, melyek csak *anyagát* képezik a műveknek; hanem magát azon művészetet, azon alakító tehetséget, teremtő erőt veszi mértékül, mely az anyagot a maga illő formába tudja önteni; azon költői egyéniséget, kinek lelkében minden, a mi környezi, sajátos, eredeti fölfogás szerint nyomul be és megfelelő módon nyilatkozik. *Petőfi*-nek költői egyénisége a legföltünőbb mind egy itész, mind a közönség előtt. Nagy hatását nem a népies forma fölvétele fejt meg [...] A francia kritika legkevésbé sem jött zavarba a »népies« szóra; hanem ezen műveit is teljesen a művészi szempontok, a jellemek kivitele és a compositio szempontjából vette bírálat alá; sőt pl. *Planche* igen helyesen s igen tisztán mondá ki, hogy az által legkevésbé sem nyer egyik költői mű is, ha csupán a népies nyelv, a népies modor az, melytől szerzője a hatást várja.

– fejezett ki határozott kételyeket a fogalom irodalmi, esztétikai, poétikai használhatóságával kapcsolatban, és tette le voksát a per excellence irodalmi szempontok, elvek érvényesítése mellett.

Hát népies forma létezik-e? *Homer* népies költő volt, de egyszersmind a classicismus ősapja; *Ossian* is népies költő, valamint a *Nibelungen* és a középkorból fennmaradt legendák és balladák szerzői; népies forma az arab regék szerkezete, a hindu és kínai elbeszélések, drámák és dalok; s már e roppant változatosságban mi az általános jelleg a formára nézve?⁴³

– utalt a műszó jelentéstartalmainak meghatározatlanságaira és divergenciáira konkrét példákkal.

Salamon Ferenc kételyeivel jórészt egyetérthetünk. A népiesség fogalma, mint említettem, egy művelődéstörténeti szituációhoz kötve látszik működőképesnek, s ha alkalmazásától ellentmondásmentes, korrekt, irodalmias eredményeket várunk (ha erős fogalomként, központi értelmező szerepbe állított megértési kategóriaként kezeljük), csak gyengései fognak mindinkább kiütözni. A népiesség kifejezés jelentéspotenciálja irodalmi értelemben nem eléggé konkrét, s a komplexebb művekhez mérten menthetetlenül szűkös, korlátozott. És a *Toldi*, mint írásomban kifejtettem, éppen ilyen, komplex, több irodalmi gondolkozásmóddal érintkező, többféle tradíció gyökereihez lenyúló munka!

⁴³ SALAMON Ferencz, *Irodalmi tanulmányok*, Bp., Kisfaludy-Társaság, 1889, 23, 24, 28, 26. (Kiemelések az eredetiben.)

Más kérdés persze, hogy mértékkel használt segédfogalomként a *népiesség* az 1846-os Arany-költeménnyel kapcsolatban is alkalmazható. A mű szókincsválasztását, mondatalkotását, az idiomatikus kifejezésmód keresését, az általánosító, elvonatkoztatató karakter kerülését és a konkrét, egyedi nyelvi jelentés preferálását például nyilvánvalóan „népies” alkotói gesztusoknak minősíthetjük. A *Toldi* második énekének tizedik és tizenkettedik strófájában a vádaskodó György és a védekező Miklós olyan nyelven szólalnak meg (a népi-idiomatikus formuláknak olyan sokaságát számlálják elő), amely a műirodalomban úgyszólván párját ritkítja. Replikájukat originális tájnyelvi kifejezések, szó-és mondat szerkezetek sokasága frissíti. („S tövel-heggyel össze hagyja a cselédet”, „Átok és hazudság minden ige százban!”, „Béressek között is től cudar csihésnek:”), s az indulat a friss, népi nyelvi metaforák, körülírással szólások nyelvén buggyan ki belőlük. („Úgy anyám! Kecsegted ölbeli ebedet, / Ójad fúvó szél-tül drága gyermekedet; / Mártad tejbé-vajba, mit se kímélj tőle, / Majd derék fajánkó válik úgy belőle.”, „Jól tudom, mi lappang bokrodnak megette, / Úgy szeressen Isten, ahogy engemet te! [...] Forr epéd, hogy más is márt veled egy tálba, / Vesztenél, ha tudnál, egy vizes kanálba.”⁴⁴) Harmos István a *János vitéz* és a *Toldi* nyelvi, stilisztikai rétegére koncentrálna az archaikus kifejezésmódot és szerkezeteket, a szavak megszorított jelentésben való használatát, a nagyság, számtalanság konkrétabb köznévvvel vagy szóképzéssel való kifejezését, a szenvedő mondat szerkezet kerülését és a névszói kifejezések kedvelését tartja számon népies sajátosságokként.⁴⁵

A *Toldi* „népiességére”, mint jeleztem, megfelelő arányérzékkel és mértéktudattal természetesen bízást utalhatunk. Csakhogy a mértéktartásról az elemzők igen gyakran elfeledkeznek, s az arányokat elvétik. Lehr Albert hírneves könyve fő szövegében a *Toldi* népiességét Harmoshoz hasonlóan az alsó nyelvi regiszterhez kapcsoltan határozza meg – Arany tiszta, romlatlan nyelvét a tanulatlan nép közmondásaihoz, költészetéhez kapcsolja.⁴⁶ De magyarázó jegyzetében az irodalomtörténész már alaposan (mondhatnánk: parttalanul) kibővíti, kiszélesíti a keskenyre szabott gondolati medret – a verses elbeszélés nagyon sok vegyértékű, többféle tradícióba illeszthető (a népi hagyománnyal olykor nem is igen érintkező) sajátosságait mindegyre a népiesség fogalmával köti össze. Népies Lehr számára az Arany-költemény általános szelleme, „a felfogás naivság”-a, népies a műbeli jellemzési mód, népiesek maguk a személyek és népmeséi a *Toldi* szerkezete is.⁴⁷ A népiesség felhasználásával végrehaj-

⁴⁴ *Toldi*, 105–106.

⁴⁵ Dr. HARMOS Sándor, *Petőfi »János vitéz«-ének hatása Arany »Toldi«-jára*, i. m., 134.

⁴⁶ „elejétől végig azon a tiszta, romlatlan, tősgyökeres magyar nyelven van írva, melyet nem a míveltek s az irodalom, hanem a tanulatlan nép használ beszédében, közmondásaiban, költészetében.” (LEHR Albert, *Magyarázat*, i. m., 64–65.)

⁴⁷ „Tudnivaló dolog, hogy »Toldi« népiessége nem csupán a nyelvében van, mert ez csak külsőség, hanem az egésznek szellemébe, a felfogás naivságában; népiesen van felfogva és rajzolja az a viszony, mely a Toldi-család tagjai, kivált György és Miklós között van; jobbára népies a gondolkozás, a jellemzés módja; maguk a személyek jobbára a népiéletből valók, de még a király rajzán is tiszta népies felfogás látszik, az egyes jelenetek is nagyobb részt a falusi, mezei életet tüntetik fel; a szerkezet egyszerű ereje is a népmesékre emlékeztet.” (I. m., 63–64.)

tott gépies, mechanikus leszámaztatás útját járja Kéký Lajos is, amikor a népmese analogikus jelentőségét messze eltúlozva azt a kijelentést teszi, hogy Arany a „*Toldi*-ban, egészen a nép fogalom- és képzet-körében maradvá, a tiszta népmesei stílusból indul ki [...]”, s hogy „[m]int *János vitéz*, *Toldi* is bizonyos mértékben a magyar népmese megnemesítése, a költészet legmagasabb régiójába emelten.”⁴⁸

Az 1846-ban született Arany-költemény nagyon komplex, sokféle tradíciót, irodalmi gondolkozásmódot ötvöz, szintetizáló elbeszélés. „Nem szabad egy-egy helyét csak homérinak vagy csak népiesnek vagy csak korszerűnek stb. felfognunk.” – vette észre a geneologikus lehetőségek sokirányúságát, és figyelmeztette az értelmezőket óvatosságra, körültekintésre már 1912-ben is a hatástörténettel foglalkozó irodalomtörténész.⁴⁹ A *Toldi* komplexitása és a népiesség terminus problematikusságai mindenesetre hathatós érvek arra nézve, hogy a mű világteremtését, alakformálását, kompozicionális eljárásait, narrációját semmiképpen se próbáljuk e fogalom Prokrusztész-ágyába beleszorítani.

⁴⁸ KÉKY Lajos, *Arany János epikájáról*, Bp., Franklin-társulat, 1917, 32, 77.

⁴⁹ Dr. HARMOS Sándor, *Párbuzamos helyek az Odysseiából Arany János Toldijához*, ItK, 1912, 116.

SIPOS BALÁZS

Rákosi Jenő: *Emlékezések*

Az újságíró, szerkesztő, író Rákosi Jenő önéletrajzának, memoárjának¹ elemzése módszertani szempontból nem túl nehéz feladat, hiszen életét, gondolkodását, világgképét cikkeiben folyamatosan dokumentálta. Ezek a szövegek műfaji szempontból eltérnek ugyan az *Emlékezésektől*, de elemzési szempontból nincs olyan lényeges különbség közöttük. Bár nem túl eredeti fordulat, de igaz: feladatunk nehézsége másfelől pontosan abból származik, hogy minimum évtizedek sajtóanyagát kell összevetni az önéletrajzzal, memoárral ahhoz, hogy elemezni tudjuk, illetve értsük és ne félreértsük az *Emlékezéseket*.

Dolgozatomban Rákosi életének egy-két csomópontját vizsgálom cikkei és memoárja, önéletrajza alapján. Kérdésem tulajdonképpen az: mennyiben ismerhető meg az *Emlékezésekből* Rákosi Jenő.

Az Emlékezések értelmezési keretei

A magyar irodalom története című, jóval a rendszerváltozás előtt készült összefoglaló munkában Rákosi Jenő mint jeles színműíró, illetve Ady és általában a modern magyar irodalom kérelmelhetetlen ellensége szerepel.² Horváth Zoltán nagyhírű monográfiájában ezzel összefüggésben (is) Tisza Istvánnal való szoros viszonyát, valamint az első világháború alatti harcok pacifizmus-ellenességét vetette a szemére (miként az akadémiai irodalomtörténetben is történt). E szerint a könyv szerint Rákosi az irodalmat és a művészeteket kizárólag nemzeti funkciójukban tudta elképzelni, és tagadta az önértékű, „önmagáért való” irodalom és művészet létjogosultságát.³

Ezek és a még hosszan sorolható hasonló ábrázolások Rákosi Jenő egykori ellenfelei (elsősorban Hatvany Lajos, Ignóty, Fenyő Miksa, Schöpflin Aladár) interp-

¹ A szöveg 1926 végén jelent meg először (a Franklin Társulatnál) RÁKOSI Jenő életműkiadása darabjaként, három kötetben. Másodszor 2009-ben, egy kötetben, az első kiadásban szereplő, Klebelsberg Kunó által készített előszó nélkül, az új kiadás szerkesztőjének, GYURÁ CZ Ferencnek a *Rákosi Jenő memoárja* című utószavával (Magyar Nyugat Könyvkiadó, Vasszilvágy, a továbbiakban: *Emlékezések*). – A szöveg műfaji kérdéseiről dolgozatomban részletesen írok.

² „Pályája szinte tankönyvi ábraként mutatja, miként válik egy tehetséges, egyben-másban újítani akaró csoport vezető tagja mind szűklátókörűbbé és ártalmasabbá szellemi életünk egészére nézve.” „Míg Rákosi korábban szembeszállt az Akadémiával, s pártolta az irodalmi ellenzék, most irodalompolitikai téren is egyre visszahúzóbb erőnek számít, sajtóhadjáratot vezet Ady ellen (1909-ben és 1915-ben), ám nem kíméli Babitsot sem, aki útjában áll háborús propagandájának. A „keresztény kurzus” alatt már nem tudja visszanyerni régi osztatlan népszerűségét: a szélsőjobboldali körök nem bocsátják meg Rákosinak az üldözött zsidóság érdekében való fellépését a fehérterror idején.” (*A magyar irodalom története. 1849-től 1905-ig*, főszerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, IV = <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/04/280.html> [2011. 06. 31.]

³ HORVÁTH Zoltán, *Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896–1914)*, Bp., Gondolat, 1974.

retációira vezethetők vissza, azok továbbélésének tekinthetők, természetesen a kor ideológiai kívánalmainak megfelelő kiegészítésekkel (e kérdésre később visszatérek).⁴

Az újabb munkákban – még az ellentétes irodalom-fölfogást képviselőkben is – az efféle leírásokból két elem szerepel. Egyrészt az, hogy Rákosi vad nacionalista vagy sovinizta volt mindenkifelett, másrészt – ezzel szoros összefüggésben – az, hogy az irodalom számára csak akkor képviselt értéket, ha (közelebbről meg nem határozott módon) nemzeti, esetleg a magyar nemzetnek hasznos volt. Ez a két elem tehát akkor is érvényesnek tűnik, ha mást és mást akarnak a szerzők elmondani Rákosiról.

A kortárs leírások elemeinek továbbélésére jó példa Schein Gábor tanulmánya. Itt Rákosi továbbra is vad sovinizta, aki „az irodalomnak semmiféle önértéket nem tulajdonít, közvetlenül és eltéphetetlenül a nemzeti politika ügyéhez kapcsolja”.⁵

Az egyik legfrissebb, átfogó igényű magyar irodalomtörténeti munkában, a három kötetes *A magyar irodalom története* című „összefoglalóban”, Rákosi Jenő neve csupán két összefüggésben merül fel. Egyrészt jeles Shakespeare-fordítóként szerepel, másrészt egy zenetörténeti esemény mellékszereplőjeként – tudniillik „még a nemzetieskedő Rákosi Jenő is” fájlalta Gustav Mahler távozását a budapesti Operaháztól. Azaz a hírhedett sovinizta is sokra tartotta a karmestert.⁶ Itt tehát Rákosi Jenő a modernizmus és a progresszió elsőszámú ellenségéből és vad nacionalistából jelentéktelen nemzetieskedő figurává süllyedt.

Ettől eltérő Rákosi Jenő ama újra-felfedezése, amely részben az életrajz és életmű újrapolitizálását (átideologizálását) is magával hozta. Ennek oka, hogy ez az új ábrázolás kifejezetten az 1945-öt követő és a rendszerváltás előtti évtizedek leírásával szemben született, illetve formálódik, és így ama régi túlzásait az új leírás-értelmezés túlzásai követik (azaz az egyik politikai-tudományos leírásra ma már egy másik politikai-tudományos leírás rímekkel). Az inkább baloldalinak tartott (rég)

⁴ HATVANY Lajos, *Az úri bölgybőz*, Nyugat, 1910/16, 1133, 1136, 1137, 1139; IGNOTUS, *Hagyomány és egyéniség*, Nyugat, 1908/2, 103; FENYŐ Miksa, *Hadi készülődés*, Nyugat, 1909/1, 49–50; UÓ, *Lengyel mezőkön, táborút mellett. Gyóni Géza versei*, Nyugat, 1915/21, 1235; SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly, 1937, 183.

⁵ SCHEIN Gábor, *Az irodalmi modernizáció pillanatfelvétele a Nyugat megindulásakor*, Holmi, 2008/1, 40. – Schein Gábor föltevésével ellentétben Rákosi 1908-as *Az év* című cikkében sem mutatta idegennek „modern művészeinket”. A nemzeti-közösségi érzéssel az individualizmust állította szembe, nem az idegenséget. Bizott benne, hogy az „intellektuálisok” megtalálják „magyar szívüket”, ami egy „idegentől” „nyilván” nem várható. Vö. REINHART Koselleck, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Bp., Józsefvárosi Műhely, 1997, 5–16.

⁶ „Az a tény, hogy még a nemzetieskedő Rákosi Jenő is sajnálta a karmester távozását, világosan mutatja, milyen döntő hatást tett a magyar szellemi életre” – írja SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*Nemzeti kultúra és világszínvonal: feszültség vagy összhang = A magyar irodalom története. 1800–1919*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES ANDRÁS, Bp., Gondolat, 2007, II, 581.). – RÁKOSI az *Emlékezések*ben azt írta, hogy egyetlen zseniális muzsikussal állt az Opera élén, Mahler, és „[e] is bántak vele úgy, hogy csakhamar ott kellett hagynia az Operát, amely azután tovább verklizte nemzetközi, jobban mondva német sablonját.” (i. m., 207.). Azaz Rákosi Jenő „szomorúsága” nem annyira Mahler hatását mutatja, mint inkább azt, hogy Rákosi fölfogása szerint a művészi érték járul hozzá a nemzeti kultúra fejlődéséhez. Ezt a gondolatot több, évtizedekkel korábbi írásában is kifejtette. Lásd például *Ibsen, A szabadság harca szobra*, valamint *Az idegen elemek beáramlása* című cikkeit = UÓ, *Tárcák, cikkeik*, Franklin Társulat, é. n. II, 30–31, 34–35, 135.

interpretáció szerint Rákosi ízlésében, irodalom-felfogásában és politikai nézeteiben „maradi” és sovíniszta volt. Az inkább jobboldalinak tekintett (új) interpretáció szerint a „marxista irodalomtörténet-írás” áldozata, aki azonban jelentős közéleti és irodalmi figura volt, és akinek a megértése és elhelyezése az irodalmi panteonban együtt járna a „lényeges, talán paradigmaticus változásokat igénylő mai magyar irodalmi gondolkodás” megváltozásával. Tehát egy új, „helyes”, azaz a művek megítélésükor elsősorban-hangsúlyosan a nemzeti szempontokat érvényesítő irodalmi gondolkodás létrejöttével.⁷

Mint látszik (és mint köztudott), az irodalomtörténet-írásban, illetve az irodalom-értelmezésben mindig is létezett az a felfogás, amely szerint az irodalom nemzeti vagy társadalmi funkciója önmagában meghatározza, meghatározhatja egy mű irodalmi értékét, biztosíthatja helyét az irodalmi kánonban. Amennyiben ez a tradicionális elgondolás napjainkban újra elfogadott lesz (természetesen a „nemzet – társadalom (osztály) – nemzet” variálódásnak megfelelően), és mondjuk egy vers értékét a nemzeti közösség életében betöltött szerepe adja meg (vagy adhatja meg esetleg az esztétikai értékektől függetlenül), akkor az Rákosi Jenő irodalomfelfogásának „rehabilitálását” eredményezi (vagy a neki is *tulajdonított* irodalomfelfogását). Ez pedig az *Emlékezések* olvasását és interpretációját is befolyásolja (lásd Gyurácz és Hegedűs írását) vagy befolyásolni fogja, mégpedig abban az értelemben, hogy ha Rákosi irodalom- és nemzetértelmezése egy az egyben megfeleltethető az elemző értelmezéseivel, akkor a szöveg egyszerre lehet forrás és (irodalom)történeti mű (értelmező feldolgozás). A memoáriró pedig az egyik (irodalom)történész versenytársa – a másiknak kollégája.⁸

Létezik azonban másik lehetőség is. Mert lehetséges, hogy (1.) a Rákosi–Nyugatvita előbb felidézett interpretációi tévedésen, túlzó leegyszerűsítésen alapszanak, illetve (2.) hogy Rákosi és a „nemzeti kérdés” viszonya, kapcsolata másként is leírható, mint az újabb megközelítések kidolgozói remélik. Ekkor Rákosi Jenő se a „maradi nemzetieskedésre”, se a „kozmpolita progresszió” elleni fellépésre nem (tökéletes) példa, és emlékezése, önéletrajza is más szemmel olvasandó. Azaz az emlékezések és más írások együttolvásása elvezethet egy árnyaltabb Rákosi-kép kialakulásához, amely ismeretében az új olvasók egy pontosabb értelmezési keretben szemlélhetik a memoárt. Ez persze csak akkor lehetséges, ha nem saját Rákosi-

⁷ GYURÁCZ Ferenc, *Rákosi Jenő memoárja = Emlékezések*, 362. – Az ehhez hasonló fogadtatásra lásd HEGEDŰS Imre János, „*Svábokból jött magyaroknak...*” *Rákosi Jenő: A legnagyobb bolond; Emlékezések*, Kortárs, 2011/1 = <http://www.kortaronline.hu/1101/hegedus.htm> [211. 06. 12.] – Természetesen tudományos igényű elemzések is megjelentek, így például N. PÁL József háromrészes tanulmánya, amely Ady Endre műveinek kritikai kiadásával függ össze. („...*de mit csinálnak azok a kevesek, kiknek szívét egyformán rontja győzelem vagy vereség?*”, I–III, Hítel, 2009/4, 5–6.)

⁸ Itt PRITZ Pál gondolatára utalok: eszerint a memoár azért lényeges műfaj, mert „a visszaemlékező olyan *megélt* tudással rendelkezik, amit a historikus többnyire eleve nem birtokolhat. Ebből következően a memoárok sokat segíthetnek munkánk eredményességében. Ugyanakkor a memoáriró – *versenytársunk*, olyan versenytársunk, aki széles olvasói körök szemében velünk szemben behozhatatlan az előnye.” (*Emlékirat és a történeti valóság – Barcza György emlékiratai fényében = Uő, Az objektivitás mítosz? Hazánk és a nagyvilág. 20. századi metszetek*, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 2011, 149.

olvasatunkat toljuk előtérbe, hanem megkíséreljük rekonstruálni a szerzői szándékot, és ennek viszonyát a korábbi művekhez. Dolgozatomban erre teszek kísérletet – illetve azt próbálom meg bemutatni, hogy az *Emlékezésekből* csak korlátozottan ismerhetjük meg Rákosi Jenő világképét.

Az Emlékezések lehetséges elemzési szempontjai

Egy visszaemlékezést többféle módon is lehet elemezni. Kérdés, hogy „mire”, és kérdés, hogy milyen módon használjuk. Az első „tárgyi” kérdés, a második pedig módszertani. Rákosi szövege kapcsán a „mire?” kérdésre az evidens válasz a következő: az *Emlékezések* a magyarországi színháztörténet, sajtótörténet, irodalomtörténet, politikátörténet, társadalom- és mentalitástörténet remek forrása, hiszen a szerző drámaíró, színházigazgató és -bérlo, illetve szerkesztő, majd lapkiadó és negyvenöt évig a Budapesti Hírlap című országos napilap főszerkesztője volt, aki nemességet kapott, és tagja lett a Főrendiháznak. Ennek megfelelően leírja például a modern magyar sajtó kialakulását, a „régii” eszmehirdető sajtó és a tömegsajtó közötti különbséget, illetve működésüket, bemutat egyes zurnalisztákat és újságírói pályákat, továbbá viszonylag hosszan ír valami olyasmiről, amit az újságírói hivatás(tudat) alakulásának nevezhetünk. (Itt most csak utalok rá, hogy a visszaemlékezés értelemszerűen Rákosi Jenő életére is forrás – ráadásul nem csak az 1919-ig terjedő időszakra, hanem „ezen (a szövegidőn) kívül” a megírás idejére is, noha ezekről az évekről lényegében nem esik szó.)

Ami a módszertani kérdéseket illeti, itt elsősorban arra gondolhatunk, hogy a szerző „pontosan emlékezik-e”. Vajon emlékei elég elevenek-e, illetve emlékezői helyzete miatt pontosan azt és úgy írja-e le, ami és ahogy történt?

Természetesen Rákosi Jenő *Emlékezések* című munkája tanulmányozható e módszer szerint – annál is inkább, mivel ehhez számtalan forrással rendelkezünk. Összevethető (a levéltári, kéziratos hagyatékon, így mondjuk a kortársak levelezésén túl) például Rákosi magántitkára, Schiller Jenő visszaemlékezésével, amely az 1930-as évek első felében jelent meg.⁹ Igen jelentős publicisztikai munkássága is alkalmas lenne egy ilyen vizsgálathoz, hiszen a cikkek összevethetőek a memoár állításaival.¹⁰

Egy másik lehetséges módszertani kérdés is az, hogy az emlékező „mit élt át [...] a maga világából és hogyan tapasztalta meg kora történéseit”.¹¹ Ez látszólag teljesen ellentétes az előző szemponttal, hiszen itt nem a „valóság”, hanem a „tapasztalat” a téma. Nekem azonban úgy tűnik, hogy itt nem annyira a történeasz valóságához való viszonyában van a különbség, hanem inkább „tárgyi” szempontból. Abban, hogy

⁹ SCHILLER Jenő, *Rákosi Jenő. Egy magántitkár feljegyzései*, Bp., Káldor, 1933.

¹⁰ Az *Emlékezések* és a Budapesti Hírlap számainak összevetésével Csík Tamás elemezte Rákosi Jenő Tisza Istvánhoz és az egyesült ellenzékhez való viszonyának változását, és kimutatta az *Emlékezések* „pontatlanságát”. (*A koalíciós kormány hatalomra kerülése és a Nemzeti Munkapárt létrejötte (1906–1910) a Budapesti Hírlap és Az Újság valóságkonstrukciójában*, Médiakutató, 2010/4, 78.)

¹¹ GYÁNI Gábor, *A napló mint társadalomtörténeti forrás. A közhivatalnok identitása = Uő, Emlékezés, emlékezet és a történetelem elbeszélése*, Bp., Napvilág, 2000, 152. – Gyáni Gábor itt a naplóval mint forrással foglalkozik, de minden személyes forrásra kiterjeszti kijelentései érvényességét.

„mire” használjuk az ilyen forrásokat. Arra gondolok, hogy a második esetben a tapasztalat *valósága* az alapvető kérdés, azaz az, hogy a memoár alapján a szerző „tapasztalatát” ismerjük-e meg, vagy saját olvasatunk és horizontunk miatt valami mást állítunk elő. Az ugyanis, hogy az emlékező miként tapasztalta, élte meg a világot, egy tény, amelynek rekonstruálása ugyanúgy igényli a („hagyományos”) forráskritikát.

Esetünkben a kérdés: megismerhető-e az *Emlékezésekből*, hogy Rákosi Jenő mit és milyen módon tapasztalt meg, élt át kora történéseiből¹² – vagy inkább azt tudhatjuk-e meg belőle, hogy miként értelmezte és ruházta föl jelentéssel *utólag* ezeket a tapasztalatokat. Hiszen a tapasztalatot meg kell különböztetnünk a rá való emlékezéstől, valamint attól, ahogy egy egységes történetbe rendezve értelmet nyer – például a többi átélt, megélt esemény sorában.¹³

De hogyan lehet ezeket (az eltéréseket) rekonstruálni a mi esetünkben? Egyrészt a publicisztikával összevetve. Másrészt a következő kérdések alapján: a választott műfaj, az önéletrajz vagy emlékirat „normája”, illetve az elbeszélői-emlékezői helyzet, pozíció mennyiben befolyásolta-alakította a szöveget? A szerző feladatának tartotta-e, hogy ellenőrizze saját állításait, vagy sem? Azaz miként viszonyult a műfaj szubjektivitásához és „objektivitás-igényéhez”, az emlékezéshez és felejtéshez? Emlékezésről van-e szó vagy önéletrajzról? Vajon a műfaji szabályokat betartotta-e a szerző – vagy a szövegben másfajta műfajú részeket is megkülönböztethetünk? És „végül”: mi szerepel hangsúlyosan a szövegben, tehát mit tárgyalt részletesen és hosszan a szerző, és mi az, ami kimaradt, amit „kifelejtett”, vagy jelentőségéhez képest igen röviden, kurtán intézett el?

Itt természetesen fölvethető, hogy nem lehet teljesen objektív módon megítélni valaminek a jelentőségét, és pontosan ez a sajátos történészi objektivitás egyik jellemzője.¹⁴ Ám másfelől a publicisztikai harc cikkanyaga segít a jelentőség megítélésében: legalábbis összevethető, hogy Rákosi élete korábbi időszakában, aktuálisan éppen mit tartott jelentősnek, azaz publicistaként miről írt sokat és gyakran – illetve mit tartott *utólag* annak, azaz miről írt sokat vagy éppen keveset az *Emlékezésekből*. Azaz miként módosult a jelentése valamelyik eseménynek az életút során.

Emlékirat, önéletrajz és publicisztika

Az *Emlékezések* alapvetően, döntő részben a szerző személyes emlékeit, saját életét meséli el, természetesen az általa szükségesnek ítélt kontextusba, és így egyúttal értelmezési keretbe helyezve. Néhol azonban ettől eltér. Ilyenkor a történelem me-

¹² Már itt is közbe lehet vetni, hogy egy esemény megélésekor is valamilyen jelentést tulajdonítunk neki, és ez a jelentés egyidejűleg is változhat.

¹³ Vö. Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, Bp., Typotex, 2004, 11–31. – ILLYÉS Gyula a történészekről írta le a Hayden White cselekményesítés-fogalmához hasonló meglátását: „[...] azoknak is újra kellett konstruálni a [valóságot], hogy valami logikát tudjanak teremteni abban, amiben nem volt logika. Csak esemény. A valóság nem ismeri a mi logikánkat.” (*Naplójegyzetek. 1961–1972*, s. a. r. ILLYÉS Gyuláné, Bp., Szépirodalmi, 1989, 385.

¹⁴ Paul RICOEUR, *Objektivitás és szubjektivitás a történelemben és a történetírásban = A történelem anyaga. Francia történelemfilozófia a XX. században*, szerk. Takács Ádám, Bp., L'Harmattan–Atelier, 2004, 89–90.

netét értelmező, „idegen” műfajú részek bukkannak fel a szövegben: Rákosi a magyar nemzeti történelem (a köztörténelem) valamelyik kérdéséről fejt ki véleményét (a szöveg stílusában fogalmazva: nemzeti sorskérdésekről). Igaz, az ilyen véleményeknek általában fellelhetők publicisztikai előzményei, azaz itt jobbra olyan leírásokról van szó, amelyek egykor, a felidézett „pillanatban” szimpla politikai vélemények voltak – míg az emlékezés megírásának pillanatában a múlt magyarázatává lényegültek. (Bár lehet, hogy tévedek, de az a sejtésem: eme részekben publicisztikákból való idézetek, fordulatok köszönnek vissza, illetve szerepelnek.)

Ez talán szórszálhasogatásnak tűnik, ami nem visz közelebb a szöveg megértéséhez. Hiszen legalábbis kérdés, hogy mennyiben van értelme egy-egy műfaj definícióját számon kérni a szerzőn. De az is lehet, hogy az „idegen műfajú” részek kiválnak szövegből, és ennek – Rákosi Jenő világméretű értelmezése során – valamilyen jelentést vagy funkciót is tulajdoníthatunk.

A szöveg az *Általánosságok* című fejezettel kezdődik, amelyben többek között az *Emlékezések* megírásának okait és céljait foglalta össze. Eszerint „sok oldalról” kapott felszólítást „*emlékeim* megírására”. Feladata tehát, hogy „*magamról* írjak könyvet”, ám „nem is vagyok rá felkészülve. Se naplóm, se semmiféle följegyzésem nincsen azon kívül, ami esetleg el van raktározva az emlékezésem kamrájában.” Önéletrajzot¹⁵ ígér: az „ember élete nem egyéb, mint verejtékes vagy táncos felkapaszkodás egy hegyre, amelynek lábánál született. Én hát itt ülök mostan, és nézek le a völgybe, és látok egy kisfiút nekikapaszkodni a hegy meredek oldalának. [...] és most el kell mondanom, hogy kúszott fel a *kisfiú*, amíg ideért a maga magaslatára. [...] Talán nem lesz a dolog tanulság nélkül.”¹⁶

Később is ezt írja, illetve ígéri: „*magamról* kell könyvet írnom”; „[...] e könyvben azt fogom megírni, ami *életemből emlékemben* elevenen megmaradt. Mert azt hiszem, az vagyok *én*. Ami kiesett emlékezetemből, az nem számít, akár énrám, akár másra vonatkozott legyen.”¹⁷

Eközben két másik, a hiteles önéletrajz, visszaemlékezés lehetőségeivel kapcsolatos szempont is előkerül. Nevezetesen: „egy íróember igazi életrajza voltaképpen benne van az ő munkáiban [tanulmányaiban, cikkeiben stb.]”, ugyanis ezekből jobban megismerhető, mint bármilyen életrajzból vagy önéletrajzból.¹⁸ Egy író életét azonban teljesen és hitelesen csak akkor ismerhetni meg, ha tudjuk, milyen volt „magánélete, mit tanult, mint élt, bizonyos körülményekkel hogyan birkózott meg

¹⁵ Lásd például a *Világirodalmi lexikon* „emlékirat” és „önéletrajz” címszavait (főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, II, 1972; IX, 1984).

¹⁶ *Emlékezések*, 7. (Kiemelések tőlem: S. B.)

¹⁷ *I. m.*, 9, 12. (Kiemelések tőlem: S. B.) – Ehhez hasonlóan később: „A közéleti férfiak, akik a nemzet sorsát intézik, jól teszik, ha naplót írnak, forrásul a magok, a helyzetek és a kor helyesebb megítélésére a történetírók és a magok utódai számára, akiket *felvilágosítani* vagy *felnevelni* szeretnének. Én ebben a könyvben csak azokat az emlékeket sorakoztattam fel, amelyek élve ideáig eljöttek velem [...]” (*I. m.*, 39. – Kiemelés tőlem: S. B.)

¹⁸ *I. m.*, 11. – Erre utal a következő rész: „[...] ha Kemény Zsigmond remek tanulmányait olvassa az ember, jobban megismeri belőlük magát Kemény Zsigmondot, mint azt, akiről a tanulmány szól.” (*I. m.*, 11–12.)

[...]”. Ám mindez és az erről szóló beszámolók „ellenőrizhetetlen[ek]”. Még az írók is csak ritkán képesek életüknek ezt a részét: a magánéletéről szóló beszámolókat „uralni” – viszont ezek nélkül „csak csonka és hazug életrajzot adtunk”.¹⁹ Azaz a személyes sorsról és életről szóló szövegek (életrajzok, önéletrajzok, visszaemlékezések) csak nagyon ritkán mutatják be, mutatják *igazán, pontosan* a főszereplőt.

Azt mondhatjuk tehát, hogy Rákosi Jenő ebben a részben, „módszertani bevezetőben” az önéletrajz műfaji kérdéseiről és lehetőségeiről elmélkedik (illetve azt foglalja össze, hogy miért érdeklí-érdekelheti kortársait az ő élete). Könyve felénél viszont kicsit máshogyan tér vissza ezekhez a gondolatokhoz. Írói szándékát úgy határozza meg, mintha az önéletrajznál is szubjektívabb szöveget kívánna alkotni: „Amit eddig ebben a könyvben megírtam, az életem negyven esztendejéből való. Nem életrajz, nem emlékiratok, nem történelem. Utazás gyorsvonaton vagy éppen gépkocsin, s futólagos fölemlgetése annak, ami a gyors utazás közben megragadta a figyelmemet, s aminek emléke elevenen él most is bennem.”²⁰ Másutt viszont – amikor a Budapesti Hírlap egyik polémiáját mutatja be – így vet véget ennek a beszámolónak, pontosabban a lap álláspontja ismertetésének: „De itt nem okoskodnom kell, hanem elbeszélnem nagyjából a Budapesti Hírlap pályafutását.”²¹ A Budapest nemzeti: magyar jellegéről szóló, fejezetkezdő és önálló publicisztikai betét (fejtegetés) után meg az áll: „Mindebből e könyvben engemet természetesen a Népszínház érdekel elsősorban.”²² – E részek szerint tehát vállaltan emlékiratot ír.

Itt vagy csak egy írói gesztussal van dolgunk, vagy azzal, hogy a szerző bizonytalan szándékában. De az biztos, hogy Rákosi Jenő szubjektív műfajú szöveget készít éppen. Ezt elszórt megjegyzései is megerősítik: például többször közli, hogy egyik-másik állításában, emlékében nem biztos, de mégsem ellenőrzi.²³ Továbbá elsősorban valóban életének a publicisztikai írásaiból kevésbé ismerhető részét, tehát magánéletét írja meg (ami inkább önéletrajzra utal), illetve kortársaira-kollégáira emlékezik (ami inkább emlékiratra utal). Csak alkalmanként és röviden-utalásszerűen idézi föl, hogy egy-egy témáról mit írt valaha a lapjában. Ettől csupán egy-két helyen tér el, ahol is hosszabban bemutatja, hogy miket írt bizonyos témákról. A néhány rövid és az egybefüggő részekben ismertetett nézeteit egyaránt publicisztikai tevékenységéhez köti, és esetleg értékeli is az eltelt évtizedek fényében. Ezért is tartom feltűnőnek, hogy a szövegben ettől eltérő, hosszabb publicisztikai részek is szerepelnek: helyek, ahol a szerző a magyar történelem egyes kérdéseiről fejti ki álláspontját. Ez a részek természetesen kapcsolódnak valamilyen életrajzi tényhez (történethez), de nem egykorú véleményként, és/vagy nem az egykorú publicisztikai tevékenység megidézéseként szerepelnek a szövegben.

¹⁹ „Szent Ágoston vagy asszisi Szent Ferenc legyen az az író, aki elbírja a teljes és hiánytalan életrajzot. Minden író pedig csak olyan szent, aki uralkodik a szellemén, míg az anyag uralkodik ő rajta.” (*I. m.*, 11.)

²⁰ *I. m.*, 188.

²¹ *I. m.*, 211.

²² *I. m.*, 157.

²³ Például jelzi: nem biztos benne, Apponyi Albert mikor lett képviselő (*I. m.*, 124.); ha jól emlékszik, Tóth Béla az Akadémiától kapott valami díjat (*I. m.*, 144.); ha jól emlékszik, akkor éppen Wekerle volt a miniszterelnök (*I. m.*, 221.).

Mi lehet ennek a magyarázata? Csupán a műfaji szabadság, amely Rákosi Jenőt életműkiadása okán is megillette? Véleményem szerint ennél többről van szó: az *Emlékezések* a szerző életkörülményeire, a keletkezés idejére reflektál (ahogy mindenféle emlékezés is egyszerre szól a felidézett múltrol és az elbeszélő aktuális helyzetéről, nézőpontjáról).²⁴

Az *Emlékezések* 1926-ban, konkrétan „pár hónappal” 1926 novembere, Rákosi 84. születésnapja előtt készült. Az elbeszélés ideje szinte kizárólag elmúlt korszakokat jelent: a történet az 1848–1849-es szabadságharcból való gyerekkori emlékekkel kezdődik (ami önéletrajzra utal), és lényegében 1919-ben végződik. Így Rákosi Jenő nem mutatja be, hogy az 1919 utáni Magyarországon alapvetően változott meg közéleti-kulturális pozíciója. Sőt, a memoár, önéletrajz ebből a szempontból is egységesnek ábrázolja az életutat. Pedig a Horthy-korszakban, különösen is az elején, többek között kérdésessé tették magyar identitását és hazafiságát, mégpedig nem csak a radikális jobboldaliak, hanem például a *Három nemzedék*ben Szekfű Gyula, aki a magyarság ügyéhez felnőni nem tudó asszimilánsként és franciás drámák szerzőiként mutatja be.²⁵ A szövegben azonban ez nem szerepel, miként az se, hogy az 1920-as évtized közepén miért kellett távoznia a Budapesti Hírlaptól, amelynek pedig alapító főszerkesztője volt, és amely a kormány anyagi befolyása alatt állt.²⁶ Nem tárgya tehát, hogy milyen ellentét volt közte és a Bethlen-kormány, elsősorban is közte és a miniszterelnök között. Továbbá nem ismerhető meg belőle, hogy 1919 után a radikális jobboldal miként támadta személyét és politikáját, és milyen hírlapi csata fejlődött ki közte és az „ébredő magyarok” között. Ebben a formában (ebben a keretben) nem merül fel tehát, hogy Rákosi és említett politikai ellenfelei gyökereken máshogy ítélték meg a dualista állam liberalizmusát.

És csak utalásszerűen szerepel benne, hogy eközben a Nyugat és Rákosi viszonya megváltozott, és hogy a politikai rendszer baloldali (liberális demokrata, liberális-konzervatív és szociáldemokrata) ellenfelei pozitívan ítélték meg tevékenységét.

Míndez életrajzi történeteken keresztül nem jelenik meg, ám erre a helyzetre reflektál a teljes szöveg, és ezért szerepelnek benne az emlékiratszerű részek.

Műfaji kérdések és narratív identitás

Nem az a fontos, hogy milyen volt az életed, hanem az: hogyan tudod elmesélni – hangzik el a mondat a török rendező, Ferzan Özpetek *Az utolsó hárem* című filmjének a vége felé, amely film egy sajátos nézőpontból az első világháború elvesztése miatt eltűnt „régii török világot” idézi. Felmerülhet a kérdés: hogyan kerül egymás mellé egy fikciós és egy nem fikciós műfaj – azaz egy játékfilm és egy visszaemléke-

²⁴ Itt gondolhatunk az oral historyra is.

²⁵ SZEKFŰ Gyula, *Három nemzedék és ami utána következik*, Bp., ÁKV–Maecenas, 1989, 260, 262. – Művészete „importcikk, gyökértelen a hazai talajban” – írta Szekfű. RÁKOSI *Aesopus* című darabja kapcsán annak franciás stílusáról értekezett, amely stílus idegen volt a pesti közönségnek. (*Emlékezések*, 103.)

²⁶ Rákosi nem írt arról, hogy az első világháború alatt Tisza István közbenjárására az állami Pénzintézet Központ megvette a Budapesti Hírlapot; ezt viszont megírta magántükára. (SCHILLER Jenő, *Rákosi Jenő*, i. m., 72.)

zés-émlékirat? Hogyan kerülhet egy fiktív történet mint példa egy sajátos történeti forrást (visszaemlékezést-émlékiratot) szándéka szerint tudományos igénnyel feldolgozó szövegbe?

A válasz magától értetődő: egy-egy emlékirat, önéletrajz szerzője hiteles vagy hitelennek tűnő, nem fikciós elbeszélését alkot, amely elbeszélés azonban legalább annyira szól a múltról, a szerző életéről, illetve az elbeszélő és a külvilág hajdan volt viszonyáról, mint az emlékező szerző identitásáról, illetve a leíraskori pillanatnyi helyzetéről. Hiszen a szerző az emlékei írásba foglalása során nem csupán minősíti és átgondolja addigi életét, hanem egyúttal személyisége formálódását magyarázza magának és olvasóinak (például az önéletrajz és az emlékezés műfaji szabályai szerint eltérő módon). Fontos arra is emlékeztetni, hogy önazonosságunkat történeteken, elbeszéléseken keresztül (is) formáljuk. Erre utal a narratív identitás fogalma. Illetve erre utal az Özpetek-idézet.

Az elbeszélt történetet ezen kívül „eltéríti” az is, hogy az önéletrajz, az emlékirat írását befolyásolja, hogy az emlékező szerző mit gondol az önéletrajz, az emlékirat műfajáról, műfaji szabályairól. Nem az a kérdés, hogy az elbeszélő maga pontosan ismeri-e a műfaji szabályokat, ugyanis akár így, akár úgy, de mindenképpen alkalmazkodik valamiféle elgondolt rendszerhez. Hiszen máshogy magyarázzuk a világot egy visszaemlékezésben, mint egy esszében, és nem csak azért, mert előbbi személyesebb műfaj, hanem például azért, mert a visszaemlékezésben természetesnek tekinthetjük, hogy a szerző emlékeivel és a felejtéssel viaskodik, arra reflektál. Szemben például egy esszével.

Az önéletrajz, az emlékirat vagy a múlt részben-egészben átélt periódusáról szóló esszé ugyanakkor (természetesen) egyformán valamiféle konstrukció, ám az eltérő műfajok szabályai szerint eltérő módon és mértékben. A történet elbeszélésének módja és a „csupas” történet (a történet váza) között kölcsönhatás van. Az elbeszélés módja pluszjelentésekkel „egészíti ki” a szöveget – illetve egy adott elbeszélési mód kiválasztásában-megválasztásában tükröződik a szerző előzetes jelentéstulajdonító szándéka. Gondolhatunk például Szekfű Gyula híres történeti, történetpolitikai esszéjére, a *Három nemzedékre*, az első világháború utáni válságirodalom darabjára, amely egy nemzet hanyatlásáról szóló nagy romantikus mű – a romantikus regény szabályai szerint megkonstruálva.²⁷

A kezdés, a felütés igen hangsúlyosan mutatja az elbeszélés módja, megformálása, valamint az előzetes jelentéstulajdonítás fontosságát. Emlékiratot, önéletrajzot olvasva gyakran már e kezdő történetből megtudhatjuk, hogy az emlékező milyen jelentést tulajdonít (addigi) életének.

Természetesen senki sem emlékszik születése körülményeire, és nincsenek személyes emlékei családjá születése előtti történetéről se. Ennek ellenére számos visszaemlékezés ilyesmi részekkel kezdődik. Ám vannak olyan visszaemlékezések,

²⁷ Itt tehát jóval többről és másról van szó, mint amit Hayden WHITE állít a történeti munkákról – hogy tudniillik egy 19. századi angol regény szabályait követve épülnek fel. (*A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997. 18.)

amelyek ettől eltérő módon, egy hangsúlyos történettel indulnak. Ennek két oka lehet: egyrészt valamiféle retorikai (mondjuk a figyelem felkeltése, a visszaemlékezés megírásának indoklása), másrészt az önazonosság, a személyiség, az élettörténet valamelyik elemének hangsúlyozása. Aurélien Sauvageot a *Magyarországi életutam Előjáték* című részében, tulajdonképpen visszaemlékezése legelején azt beszéli el, hogy 1900-ban, hároméves korában édesanyjával és kishúgával Magyarországon keresztül utazott haza Franciaországba, és hogy ekkor miként segített nekik egy gáláns és franciául beszélő magyar házaspár. A történet tanulsága természetesen nem az érzelgősen megfogalmazott bekezdésben fogalmazódik meg (ennek zárómondata: „Magyar karok emeltek gyöngéden engem [...]”),²⁸ hanem az olvasóban: végzetserű volt, hogy Sauvageot a magyar nyelvvel és kultúrával kezdett foglalkozni, noha eredetileg más tudományos témája volt.

Rákosi Jenő visszaemlékezéseiben az első felidézett történet (egy hosszabb bevezető fejezet után) hasonlóan szimbolikus jelentőségű: 1848-as emlékeit meséli el.²⁹ Rákosi saját magyarságát, nacionalizmusát, azaz személyisége számára legfontosabb elemeit idézte fel, hangsúlyozta azzal, hogy ezt a nyitótörténetet választotta. Ezt a döntését-választását egyrészt befolyásolta a megírás időpontja, pontosabban helyezte a megírás időpontjában. Ezt az a részlet mutatja a legjobban, amelyben Rákosi sajátmagáról így írt: „[...] annak előtte a forradalmi sajtó reakcionáriusnak, antiszemitának és klerikálisnak hirdetett, a forradalom után hatalomra került irány viszont destruktívnak, zsidópártinak stigmatizált, és mint valamikor a szocialisták a vasútra küldött lapjainak megsemmisítésére az utcasarkon lesben álltak, most a kereszténynek nevezett irányzat szbirrijei [rendőrök] süllyesztették el a B. H. postai küldeményeit.”³⁰

Másrészt befolyásolta, sőt: meghatározta egész addigi pályafutása, az életét végigkísérő és/vagy nagyon mélyen rögzült nacionalizmusa, magyarságtudata. Ez abból is látszik, az *Emlékezések*ben szó sincs jellemfejlődésről, a főhős egyénisége nem változik (ami az önéletrajzok sajátossága). Lényegét tekintve két tulajdonsága van: magyar és romantikus módon becsvágyó. Előbbi az első oldalaktól fogva jellemzi, utóbbi a szöveg első ötöde végén tűnik föl, de ilyen módon: „[...] természetesen azt hittem, hogy megalkotom a *Bánk bán* mellé a második magyar tragédiát”.³¹

Rákosi magyarsága azért érdekes, mert – mint közismert – német nyelvű környezetben gyerekeskedett és családneve Kremsner volt. Ez a két tény szerepel is az *Emlékezések*ben: nagyapja csak németül tudott, az anyja tőlük, gyerekeitől tanult meg magyarul (!); ő kisgyerekként magyar dalokat énekelt, magyar táncot járt; Sopronban kisgimnazistaként német önképzőkört alakítottak, amely német lapot adott ki, és

²⁸ Aurélien SAUVAGEOT, *Magyarországi életutam*, Bp., Európa, 1988. 14.

²⁹ *Emlékezések*, 13–16.

³⁰ *I. m.*, 201. Időről-időre máshogy is előkerül a megírás idejének horizontja, amikor kiszól a szövegből. Például egykori újságíró kollégáinak: „Boldognak mondalak benneteket, hogy meg nem érték, amit nekem meg kellett érnem.” (*I. m.*, 135.) Alexander Bernáttal való együttműködésének bemutatását 1919-es szerepére való utalással kezdi (*I. m.*, 136).

³¹ *I. m.*, 86.

Rákosi maga is német verset írt. Ám mindezen részek mellett az áll: „nekünk magyaroknak” a magyar nyelvet németül tanították. Illetve kicsit később: az önképző-kör magyarrá lett és „ekkor már” magyar ruhát hordtak.³² Összességében tehát itt nem annyira arról van szó, hogy Rákosi asszimilálódott, mint arról: magyarnak született. „Németség” nem merül fel, és így nem is kell a szövegben „összebékítenie” magyarságával.³³ Mindez talán összefügg azzal, hogy az *Emlékezések* szerint (és életében is) mindenféle germanizálási, germanizálódási törekvéssel, tendenciával szemben fellépett. Ez határozta meg viszonyát Németországgal (Szekfű Rákosi Jenő első világháború alatti németellenességéről is negatívan írt) és Ausztriával, elgondolását az újságírásról és a színjátszásról (beleértve a műfordítást is).

És itt térnek vissza a publicisztikai részek szerepéhez. Ezek négy témáról szólnak: Magyarország germanizálásáról és magyarosításáról, beleértve a magyar–német viszonyt; Tisza Kálmán politikájáról;³⁴ a világháborúról és a forradalmakról;³⁵ Ady „forradalmi” és „dekadens” költészetéről. Hangsúlyoznám, hogy ezek megítélésem

³² *I. m.*, 20, 34–35, 41.

³³ Természetesen mindez csak a gyerekkoráról szóló rész kapcsán merül-mérülhetne fel. Élete későbbi szakaszáról szólva természetesen tekinthetjük az ilyen megjegyzéseket: „Magyarországot [...] a független sajtó, az önzetlen hit, az irodalom, a művészet s a magyar nyelv” „csinálja meg” (*I. m.*, 135.); „[...] a mi munkánk itt a Népszínházban a főváros magyarságáért folyt, s elsősorban hadjárat volt a németség ősi vára, a német színház ellen.” (*I. m.*, 181.); a Budapesti Hírlap programja a magyarosítás és a „magyar imperializmus” volt (*I. m.*, 188–189, 196.).

³⁴ Tisza Kálmán kapcsán kétszer is hangsúlyozta, hogy nem értette meg a kiegyezés lényegét – se amikor ellenezte, se amikor „ortodox híve lett”. Ez a kétszeres rövidlátás ártott a magyar nemzet ügyének. „Nemcsak hogy a szellemét nem ápolta [tudniillik a kiegyezés szellemét], hanem a betűjéhez sem ragaszkodott, s némely vívmányát is feladta. Ebből származott a [...] véderővita [...]” (*I. m.*, 123.) „Tisza Kálmán, mikor opponált, nem tudta, mit opponál. Mikor pedig a kiegyezés alapjára lépett, nem tudta, mit védelmez. Nemcsak hogy nem engedte a kiegyezésben fenntartott nemzeti jogok követelését; nem is érte be azzal, hogy fenntartsa a kiegyezés betű szerinti értelmében, hanem kapható volt arra, hogy visszafejlessze, aminek következtése volt az úgynevezett véderővita [...]” (*I. m.*, 203.) – Tisza másik súlyos hibája az volt, hogy mivel a jobbágyszabadítás „erősen megviselte a magyar nemzeti középosztály helyzetét”, kárpótlásul fölösleges állami hivatalokat kreált dszentri fiúknak – ahelyett, hogy a gazdaságban hasznos feladatokat kaptak volna. „Így termelődött ki a dszentrinek az a része, amelynek régi nemesi büszkesége átváltozott osztálygöggé, és amelynek ősi birtokából nem maradt más, mint a predikátuma és a címeres névjegye.” (*I. m.*, 204–205.)

³⁵ Rákosi véleménye az 1918-as forradalomról nem változott, de a háborúról nem 1914 és 1918 közötti cikkei szellemében nyilatkozott: „A leggyávább forradalom, kis lelkek forradalma, pojáccák, bohócok forradalma, akiket világesemények a történelem színpadára löktek, s kik ott kimaszkírozták magokat, felöltötték a tragikusok mezét, és forradalmi bukfeneket hánytak.

De ennek a forradalmi gyászos komédiának borzalmas előszava volt a nagy világháború. Ami nagy szerűt, dicsőt, csodálatosat az emberi kutatás, tudás és alkotó erő az európai civilizáció elért tetőfokán produkált, azt mind a gabszág, álnokság, önzés és haszonlesés vette a kezébe, hogy pusztító fegyverül használja fel ember ember, nemzet nemzet ellen. Tömegesen öló fegyvercsodák, irtóztató gyilkos gépek, monstruózus, hosszú kilométerek távolságáról romboló ágyúszörnyek, tengeralattjáró hajók, levegőben bombát hordó repülő, hallatlan embertömegek, Amerika hadainak áthajózása Európába, a lövészárkok világa, öló gázok ráfújása a hadsorokra, az ártatlan honnmaradtak kiéheztetése blokádot által: ezek ennek az előszónak az alcímei, e réműletes háború fegyverei, megkoronázva a vér- és kincs-szomjas ember állati szenvedélyeitől. Hogyne törték volna ezek össze a nemzetek csontvázát, hogyne készítették volna ki őket az őrjöngésre, a dűlásra, önfertőzésre és politikai tébolyra.” (*I. m.*, 238–239.)

szerint „idegenek” az *Emlékezések* szövegétől, illetve az első két téma esetében ismétléseket (is) jelentenek. (Az ismétlések még inkább mutatják ezeknek a részeknek a hangsúlyos voltát.)

Az eddigiek fényében nem meglepő, hogy e témák közül az első a leginkább kidolgozott. Így összességében azt látjuk, hogy az *Emlékezések* e szempontból hűen mutatja Rákosi világvégét és személyiségét. Kivéve a „magyarnak született – magyarrá vált” kérdését, ami felett itt átsiklott. Pedig ez talán számára sem volt ennyire problémamentes. Legalábbis erre utalhat, hogy Szinnyei József *Magyar írók élete és munkái* című lexikonában a Rákosi Jenő címszónál is szerepel az önképzőkör magyarrá válásának amúgy nem túl érdekes, lényeges kérdése – amely szöveg nyersanyagát maga Rákosi készítette.³⁶

Kihagyások, „felejtések”

A publicisztikai részek tehát a pillanatnyi helyzet (1926) és a Rákosi identitása szempontjából fontos kérdéseket hangsúlyozzák. Természetesen vannak olyan témák, amelyek az *Emlékezések*ben röviden vannak elintézve.

Rákosi Jenő hírlapi vitái közül csak néhányról írt igazán részletesen: a Zeneakadémiai törvényről, a polgári házasságról és a csángó-telepítésről. Valamivel rövidebben – de szintén jelentősüket hangsúlyozva – írt három másik „nagy háborújáról”: a „kiegyezési hadjárat”-ról, a koalíció melletti küzdelméről és a választójogi harcokról.³⁷ (Ezek közül az első, a harmadik, a negyedik és az ötödik szerepel a szövegben nemzeti kérdésként.) Viszont csak az 1918-as forradalom kapcsán és csak megemlítette, hogy „[...] valóságos irodalmi hadiállapot fejlődött ki köztem s az úgynevezett Holnaposok vagy Nyugatosok között”. Mindezt pedig azzal összefüggésben említette, hogy 1918-ban az „irodalmat is forradalmasították”, és az Ady Endre körül tömörülő nemzedék „átvette a szellemi élet vezetését is”.³⁸ Miként azt is leírta, hogy valaha egyedül ő szállt szembe az „Ady-iskola dekadens hadjáratával”.³⁹ Ezután pedig ráért Ady pályájának, költészetének értékelésére.

Az *Emlékezések*ből tehát nem ismerhető meg a Nyugat és Rákosi Jenő közötti ellentét lényege.

Publicisztikája alapján az látszik, hogy Rákosi Jenő nem volt eleve az irodalmi modernizmus ellenfele, és nem állította, hogy a művészetnek mindenkor a nemzet ügyéhez kell kapcsolódnia, és csak ebben az esetben értékes.⁴⁰ Mivel megrögzött

³⁶ SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, Popeszku–Rybay, Hornyánszky, XI, 1906.

³⁷ *Emlékezések*, 236.

³⁸ *I. m.*, 244.

³⁹ *I. m.*, 245. – RÁKOSI Jenő *Az Ébredő Magyarokról* című vezércikkében (Budapesti Hírlap, 1920. május 9.) azt írta az Ébredő Magyarok egyik csoportjának személyét ért támadására válaszul, hogy amikor az ébredők még „aludtak”, amikor a magyarok a galileisták, nyugatosok, adysták (stb.) „nem nemzeti és magyar” irányzatait követték, ő már akkor riadót fűjt.

⁴⁰ Az *Emlékezések*ben például arról is ír, hogy Toldy István volt „közöttünk a legmodernebb költő. Franciás modorban írt vígjátékokat [...]” (150.), ami természetesen nem mond ellent a „spenót” azon megállapításának, miszerint az egykori újító konzervatív, az akadémiai ízlés képviselője lett.

liberális volt, természetesen nem „követelte”, hogy mindenki az ő irodalmi felfogását kövesse, továbbá hangsúlyozta, hogy a magyar irodalom egyetlen barátját és művelőjét sem tekinti ellenségének. A magyar és az idegen kultúrák találkozását azért tartotta veszélyesnek, mert a magyar kultúrát fejletlennek, elmaradottnak tartotta.⁴¹ Olyannak, amely nem képes feldolgozva befogadni az „idegen elemeket”.⁴² Igaz viszont, hogy a modern költészet nyelvezetét nem mindig tudta elfogadni (néhánykor magyartalannak vélte) – viszont éppen az *Emlékezések*ben írta, egy gyerekkori emlékét kommentálva: „[...] megtanultam, hogy vannak versek magyarul írva, amelyek jók, elég jók, néha nagyon jók, de nincsenek magyarul.”⁴³

A Nyugatosok viszont szintén a sajátos nemzeti jegyeket keresték az irodalomban, és minden nemzet alkotójától elvárták a sajátos nemzeti színt, zamatot. Némelyikük politikai szándékok miatt (mert a progresszió és maradiság politikai-társadalmi harcában is előnyt remélt ettől) szándékosan félreinterpretálta Rákosi nézeteit.⁴⁴ Azaz a „maradi – haladó” szembenállás nem a felek nézeteiből következett, hanem a harci szükség diktálta. Ehhez társul, hogy a Rákosi–Nyugat-viszony 1919 után megváltozott, kiegyensúlyozottabb lett. A szereplők respektálták egymást – Rákosi Jenő pedig finomította Ady Endre költészetéről vallott elgondolását.⁴⁵ Nyilvánosan az *Emlékezések*ben fogalmazta meg először, de Benedek Marcell memoárja szerint már pár évvel ezt megelőzően is másként vélekedett Adyról (amikor is közölni tervezte Benedek Ady költészetét dicsőítő dolgozatát a Budapesti Hírlapban, ám a felelős szerkesztő, aki Bethlen István embere volt a lapnál, nem járult hozzá).⁴⁶ 1926-ben úgy gondolta, hogy Ady Endre Petőfihez mérhető tehetség volt – abból azonban nem tudott engedni, hogy a magyar nemzetnek sok kárt okozott.⁴⁷

De már igen kurtán intézte el a Pesti Hírlap kiadója és a szerkesztőség közötti, szakítással végződő konfliktust, amelynek eredménye a Budapesti Hírlap megalakítása lett.⁴⁸ Ennek egyik oka lehet, hogy Rákosi az *Emlékezések* írásakor már a Pesti Hírlap főmunkatársa volt. Viszont a „B. H.”-hoz kötötte a modern magyar sajtó születését, és nem mondjuk a három évvel korábban indult Pesti Hírlaphoz.

Érdekesebb ennél, hogy a tiszzaeszlári pert csak egyszer említette, és ekkor is ennyit jegyzett meg: a Budapesti Hírlap egyik munkatársa, Balogh Pál „[l]egremekebb

⁴¹ Ehhez kapcsolódik a következő megjegyzése: „[...] a mi értelmiségünk átlagának alacsony nívója [...] károsan hat vissza egész kulturális életünkre” (*I. m.*, 44.)

⁴² Lásd RÁKOSI Jenő, *Az idegen elemek beáramlása*, i. m.

⁴³ *Emlékezések*, 35.

⁴⁴ SCHÖPFLIN Aladár *Összegyűjtött levelei*, szerk. BALOGH Tamás, Pécs, Pro Pannonia, 2004, 56. – Igaz viszont, hogy ADY 1911-ben így írt Schöpflinnek: „A Nyugat ügye [...] jól érzed: a szabad, kulturás, művészi irodalom (talán hagyjuk el már a harci »modern« jelzőt).” (*I. m.*, 94.)

⁴⁵ Lásd SIPOS Balázs, *Modernizmus és liberalizmus. A Budapesti Hírlap és a Nyugat párbeszédei = A Nyugat párbeszédei. A magyar irodalmi modernizáció kérdései*, szerk. FINTA Gábor, HORVÁTH Zsuzsa, SIPOS Lajos, SZÉNÁSI Zoltán, Bp., Argumentum, 2011, 26–35.

⁴⁶ BENEDEK Marcell, *Naplómat olvasom*, Bp., Szépirodalmi, 1965, 380–381.

⁴⁷ „[...] annyit rontott az ízlésen, az erkölcsön, a magyar egységen, a nemzet sorsán verseivel, azzal a tizenhárommal [tudniillik tizenhárom kiváló versével] nincs megfizetve a nemzet kára.” (*Emlékezések*, 246.)

⁴⁸ *I. m.*, 188.

munkája volt egy cikke, amelyben a tiszzaeszlári Scharf Móric-per bonyodalmait foglalta össze oly művészi előadásban és oly kerek kompozícióban, hogy annak is izgalmas olvasmány volt, aki a legszorgalmasabb olvasója volt a per tárgyalásainak.”⁴⁹ Érdekes egyrészt azért, mert a per igen jelentős hírlapi polémiát eredményezett, és mert ebben a Budapesti Hírlap sajátos pozíciót foglalt el. Sajátosat abban az értelemben, hogy álláspontját, írásait az antiszemita tábor is magához közelinek érezte.⁵⁰ Ennek értelmezéséhez talán azt kell megemlíteni, hogy Rákosi 1919 után a radikális jobboldal szemében filozemita lett, mivel tiltakozott a numerus clausus törvény ellen, és több cikkében tagadta a fajvédelem értelmét, valamint kiállt az izraelita vallású magyarok mellett.⁵¹

Összegzés

Rákosi Jenő *Emlékezések* című alkotása rendkívül erősen szubjektív szöveg. Egyrészt műfaja egyszerre memoár és (a még annál is szubjektívabb) önéletrajz.⁵² Másrészt csupán ebből a műből nem ismerhető meg a szerző világképe, élete, és csak részben tudható meg innen az is, hogy egy-egy eseményt miként élt át és tapasztalt meg. Az *Emlékezések* ugyanis részben az életút átértelmezése, amely átértelmezés egyik fő oka a mű keletkezésének környezete.⁵³

⁴⁹ I. m., 196.

⁵⁰ Lásd például: *A tiszzaeszlári bűnper. Bary József vizsgálóbíró emlékiratai*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1933.

⁵¹ Ezekből a cikkekből született a *Mi az igazság?* című sorozat darabjaként RÁKOSI Jenő *A zsidókérdésről* című füzeté, amely miatt KOLOSVÁRY-BORCSA Mihály *A zsidókérdés magyarországi irodalma* című kötetében „zsidóbarát” íróként szerepel (Bp., Stádium, é. n., 65, 229.)

⁵² A hivatkozott *Világirodalom lexikon* szerint az *emlékezés* „egy adott kor alakító erőinek, erkölceinek, szokásainak stb. bemutatásán túl általában a szerző szerepének igazolásául is szolgál.” A szerző „személyes élményeit csak a történelmi eseményekkel összefüggésben tudja előtérbe. Tanúskodik és nem vall.” Az *önéletrajz* „az ember és a világ kölcsönhatását mutatja be egy életút folyamában, amelyben minden mozzanat az egyéniség kialakulását szolgálja, minden tény élettapasztalattá válik.”

⁵³ A dolgozat a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus (Kolozsvár, 2011. augusztus 22–27.) „Emlékirat és történelem” elnevezésű szekciója számára készült.

SZALAGYI CSILLA

Folytonosság a lírai beszédben

Pilinszky János költészetének irodalmi recepciója Takács Zsuzsánál

Visszafele, visszafele:
a nyírfaerdő lángban áll,
s a kertünnep hó alatt.

Visszafele, visszafele:
közeledünk, távolodunk,
mint a cirádák közelítenek
és távolodnak.

Pilinszky János költészetének megjelenési lehetőségeit is befolyásoló befogadásai az irodalomkritika területén születtek, s miközben ezek az írások a publikált versek és a kiadott kötetek első értelmezéseit is rögzítik, hírt adnak a korabeli irodalomfelfogás korántsem egységes voltáról, annak változásairól és a 20. század második felének kultúrpolitikájáról is, mely által az értelmezések mára történelmi síkra helyeződnek.¹

Az irodalomkritika befogadástörténeti vonalához képest másik irányt mutat a kortárs költészetek közös tereinek feltárása, vagyis azon motívumok és közös horizontok elemzése, melyek által a lírai megszólalások közti dialógusok megformálódhatnak. A folytatólagosság kérdésfeltevése felől való értelmezés több kortárs életművön keresztül alakítja ki azt a szövegközi teret, melyben a 20. század késő modernség szakaszának ez a kiemelkedően jelentős költészete napjainkig érzékelhető hatást gyakorolt a mai magyar irodalomra.

Pilinszky János és Takács Zsuzsa lírai életművének kapcsolódására több utalás is felhívja a figyelmünket: először is saját költészetéről szólva Takács Zsuzsa ezt maga kiemeli: „A költők közül Pilinszky volt a legnagyobb hatással rám. Egy házban laktunk, a volt szervita rendház melletti épületben, a Petőfi Sándor utcában. Elfulladt a lélegzetem, ahogyan megláttam, amint karcsún, poétikus könnyedséggel fölsiet a lépcsőn nagynénjeihez, Baitz Máriához és szegény Bébihez.”² Majd méltatást is kapott tőle: „Később elvittem hozzá a verseimet: a *Költők egymás közt* című antológiába ő írt bevezetést a verseim elé. Őt olvasva ugyanazt éreztem, amit Thomas Mann *Kiválasztottja*, vagy Graham Greene *A kezdet és vég* című regénye olvasásakor. A kiátkozottság felemelő tudatát, a lázadás és a könyörület fontosságát.”³ Más-

¹ Vö. SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 147–162; TOLCSVAY NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 10–19.

² TAKÁCS Zsuzsa, *Sötét és fény kora* = T. Zs., *Jaj a győztesnek!*, Bp., Vigília, 2008, 180–181.

³ I. m., 181. – PILINSZKY a következőket írja az említett bevezetőben *Takács Zsuzsáról* (= *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek*, Bp., Századvég, 1993, II, 158.): „Két vonását emelném ki: hangjának tisztaságát s egyfajta tétovaságát, mely azonban végül sose hagyja eltéríteni magát, s épp bolyongó, kereső célba találásával, megérkezéseivel tölti be sajátos feladatát, térképezi fel a számára rendelt tágakat, másokénál talán omlékonyabb külső és belső vidékeit. [...] [Takács Zsuzsa költészet] egy valódi költészet széles és gazdag kombinációit, kibontakozását rejti magában.”

felől verseiben sorakoznak olyan motívumok, melyek valamiképpen visszautalnak a Pilinszky-líra egyes elemeire.

Pilinszky János neve Takács Zsuzsa költészetének recepciójában is megjelent már, mint egy olyan versnyelv, mely „termékeny párbeszédet” folytat a Pilinszky-lírával,⁴ illetve mint akinek a műveivel a takácsi költészet állandó „értelmező, újraértelmező” viszonyban áll,⁵ hiszen kötetekben szemmel láthatóan olyan kérdések és jellegzetességek merülnek fel, melyek egyértelmű utalásokkal kapcsolódnak Pilinszky verseihez. Különösen, ha a korai költészet időszakából indulunk ki: „Pilinszky tárgyaltalanul depresszív tónusai, a tétova metrumok és esendő asszonáncok, a sorát-hajlásokkal gondosan élő mondattan s mindenekelőtt a szókészlet, a motivika, a képi világ jelzi a korszak alkalmasint legjelentősebb költőjének befolyását a pályakezdő művészre”.⁶ Ellenvélemény is akad, mely szerint „[a] korai Pilinszky- és más Újholdas hatások szórványosak és esetlegesek.”⁷

A folytatólagosság feltárásához elsőként a versnyelv felől lehet közelíteni, mely szorosan kapcsolódik a tárgyakhoz való viszonyhoz és a lírai életművek közös morfológiai-szemantikai jellemzőjéhez.

Versbeszéd

A Takács Zsuzsa-versekben található konkrét utalások a Pilinszky-szövegekre csak még inkább felerősítik a lírai elsajátítás egyéb módjait, melyek mintegy lappangva jelzik a költészetek közötti kapcsolatot a versbeszéd sajátosságainak felmutatásával.

Többféle regiszter keveredik a lírai korpuszokban, melyekből – Pilinszkyból kiindulva – egyfelől az ágostoni vallomásköltészetet lehet markáns hatásként megemlíteni. Jelenits István szerint a költő, „mióta tollat fogott a kezébe, a szentágostoni vallomásirodalmat művelte, akár verset írt, akár prózát”⁸. Ez a tónus Babits Mihály költészeti hatása alatt feltehetőleg még inkább elmélyült a versnyelvben, melynek egyik kiemelt területe a nyelv és a transzcendens kommunikáció kapcsolataira irányul, ahogy ezt a Jónás imája és az Apokrif beszéd- és imafelfogása mutatja. Ez az „egyrészt vallomásos, másrészt „hermetikus tárgyiasságú, ontikus beszédfajtájú líra”⁹ találkozik Takács Zsuzsa költészeti hangjával, ugyanis a saját élet fiktív megnyilatkozásainak szánt egyes szám első személyű, karakteresen belső monológokat tartalmazó költemények mellett a nyelv kritikus felfogása (*A tiltott nyelv*) is megjelenik a kötetekben. De felbukkan más közös költészeti hatás is, elsősorban József Attiláé. A Pilinszky-lírában elsősorban a *Trapéz és korlát* kötetben érvényesül,¹⁰ Ta-

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Takács Zsuzsa: Üdvözlégy, utazás!, Élet és Irodalom* [Ex libris], 2004. december 10., 23.

⁵ HALMAI Tamás, *Köszönetünk és Kétségbeesésünk*, Parnasszus, 2009 tavasz, 26.

⁶ *I. m.*, 29.

⁷ BODOR Béla, *Takács Zsuzsa költői pályaképe*, Digitális Irodalmi Akadémia, 2007 = http://dia.pool.pim.hu/xhtml/_szakirodalom/takacs_bodor_takacs_zsuzsa_koltoi_palyakepe.xhtml

⁸ JELENITS István, *Az ének varázsa*, Bp., Új Ember, 2000, 248.

⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993, 57.

¹⁰ SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, i. m., 163–177.

kács Zsuzsánál ez a hatás egyenletesebb, legutóbbi köteteiben is előfordulnak utalások József Attila-versekre.

Az *Indiában*, melynek alcíme: – *Kalkuttai Teréz emlékének – (versek egy készülő kötetből)*, a *Betűid vagyunk* és az *Egy a koldusok között* című versek egyaránt egy rejtetten kitárulkozó ént foglalnak magukban. A személyiség kiüresítését, s az ezáltal rejtekezést mindkét versben a többes szám első személy adja. Ez a jellegzetesség nem csupán az én háttérbe húzódását segíti, de az irgalom által vezérelt közösségi elköteleződést is markánsan kifejezi. „Pedig a betűid vagyunk mindannyian, / Bárány. Könyvedből léptünk elő, és / megsemmisülni oda igyekszünk vissza.” (*Betűid vagyunk*) „Ki minek adja meg magát? – Végül / mindegy. Esésünk íve nyilvánvaló. Meghajlunk, megtörünk előtted – de / nem emelsz föl minket álló Istenünk.” (*Egy a koldusok között*). A *Végkifejlet* és a *Kráter* kijelentő hanghordozásának, illetve „monologikus, kimondó beszédének”¹¹ hatása a remény nélküli létezés elfogadásával kapcsolódik össze.

A továbbiakban a várakozás és a mozdulatlanság, a kimerevített pillanat formálta motívumok is ide sorolhatók. A *Foszló kötélben* a végletesen lelassított idő („Amíg a levert pohár földet ér”) az, ami az álom médiumán keresztül a gravitáció vonzásának irreális sebességet ad. A Pilinszky versekre való utalások szervesen beépülnek a vers szövetébe: elsősorban a *Trapéz és korlátot* idézi fel a vers: „Hintád kötele mármár / leszakad [...] Eldobod törékeny verseidet, / sértetlen földet érnek. Életed / tartókötele kiegyenesedik.” Más példa a *Dániel az oroszlanok között* című vers, ahol az érzékelhető valóság és a mögöttes tartalmak rejtjeles tényei alkotják a tapasztalati világot – bevonva az öniróniát („Sóhajtsunk! mondja, / és mi sóhajtozunk [...] összeomlásunk ágropogását fölírja / noteszába”), ami a szenvedés komorságát kioltó mechanizmussal árnyalja a költeményben fölsejlő veszélyt. A bibliai utalás Dánielre és az ő sorsát ismétlő lírai többes szám első személyre („De hogy ne legyen rajtunk / sérülés az oroszlanbarlangban / töltött éjszaka után?”) a nem látható realitás kifejtésére szolgál, így mintegy a Pilinszky esszéiben gyakorta előforduló tények és realitás ellentétes irányú érzékelésén nyugszik a vers két alappillére: „A tények, emberi világunk tényei mindenkori részei a valóságnak, de sohase azonosak egészen vele. A tények: az emberé. A valóság: Istené. Földéríthetjük a tényeket, s igyekezhetünk egyeztetni azokat a valósággal – ez minden.”¹²Itt az orvos a tények által uralható világ képviselőjében annak analiziséhez közel, megfejtésétől mégis távol áll.

A többes szám első személy

Amint látható, a Pilinszkyvel szorosabb kapcsolatot tartó versek gyakorta élnek a többes szám első személy használatával. Ez a jellegzetesség a Pilinszky-lírában is több hangsúlyos helyen előfordul, részint, mint a megszólaló háttérbe húzódásának grammatikai jelzése. Ha a jellegzetesség kiindulópontjaként a *Juttának* című vers

¹¹ TOLCSVAI NAGY GÁBOR: *Pilinszky János*, i. m., 149.

¹² PILINSZKY JÁNOS, *Az igazság szolgálatáról* = UŐ., *Tanulmányok, esszék, cikkek*, i. m., 128.

Naplórészletét választjuk, akkor ez a grammatikai szám és személy a közös emberi sors adottságának jelzésévé válik:

»Latrokként – Simone Weil gyönyörű szavával
– tér és idő keresztjére
vagyunk mi verve emberek.«

A költeményekben transzcendens jelentéssel párosul ez a jellegzetesség – így a *Mielőtt* című versben is, ahol a végítélet képe egy közös katartikus látomásban csúcsosodik ki: „S a hirtelen támadt tülekedésben / sírásunk mégegyszer fölszabadítja a tengert, / mielőtt asztalhoz ülnénk.”

A Takács Zsuzsa-líra sokkal személyesebb közegében ez az alkalmazott lehetőség, a megszólaló én központi helyétől a többes számú megnyilatkozás felé való távolodás még nagyobb fontosságot nyer. Jelentésében a közös sorsvállalás, a közös könyörgés („nem tudja, hogy mi egy térdeplőn könyörgünk, hogy együtt maradjunk még” – *A figyelmes varjú*), a közös félelem következtében a halálra való felkészülés, a halálos fenyegetettség („Föld – suttogtuk –, hallgatjuk / dobogásod, és félünk tőled. Kérjük, / ne rendelj magadhoz túl hamar.” – *Kert, éjszaka*) léhelyzetekkel kapcsolódik össze. A Pilinszky-versek vonzásában való tájékozódás arra is felhívja az olvasói figyelmet, hogy egyúttal a személyesség státusának hiányára adott válaszkíséret egyik formája is a „mi”-ben foglalt jelenetetés. Takács Zsuzsa költészetére is érvényes lesz ez a morfológiai és szemantikai szinten megjelenő jellegzetesség. Az igealak tehát az együttérzés, a Másikért, a Másikkal együtt felvállalt közös szenvedés, az irgalom („Mégis, akik merünk még egyes / számban beszélni, és pusztá együttérzésből / használjuk a többest” – *Panasz*) irodalmi kifejeződésének módja lesz, mely által a versbeszéd közösségi elköteleződésésként is manifesztálódik.

Tárgyak

További közös jellegzetességeket keresve a költészetekben, a tárgyak szerepének értelmezése hívja fel magára a figyelmet. „Apró, a hétköznapokban észrevehetetlenül jelen levő események vagy tárgyak versszervező mozzanattá emelése Takács Zsuzsa egész költészetében kivételes színvonalon ment végbe, s megy végbe ma is”.¹³ Ahogy a költőnő a vele készült beszélgetésben az emlékezésről beszél: „a mások számára mellékes dolgokra emlékszem inkább. Körülményekre, látványra, párhuzamokra. A háttérben zajló történetek élesebben megmaradnak emlékeimben, mint 1-1 fő esemény.”¹⁴ Pilinszky-nél a ’70-es évek lírájában látható ehhez hasonlítható tárgyválasztás: fésű, kőedény, akvárium és még sorolhatnánk az apró, életünket rejtetten átfogó motívumok kiemelését. Az *Egy szép napon* című vers részletében az apró, észrevétlen jelen levő egyszerű eszközök válnak emblematikussá:

Mindíg az elhányt bádogganalat,
a nyomorúság lim-lom tájait kerestem,

¹³ HALMAI Tamás, *Köszönetünk és kétségbeesésünk*, i. m., 25.

¹⁴ *Némi reményt kifejezni. Takács Zsuzsával Bedecs László beszélget*, Parnasszus, 2009 tavasz, 7.

remélve, hogy egy szép napon
előnt a sírás, visszafogad szeliden
a régi udvar, otthonunk
borostyán csöndje, susogása.

A szegénység, a nehéz sors jelzésértékű eszközeiből alakul ki az a viszonyulás a tárgyak felé, mely összekapcsolódik a helyrehozhatatlan helyrehozása utáni vágygal. Pilinszky-nél a háború tapasztalata által előhívott tárgyértelmezés az egyéni élet nyomait annak történelmi valóságaként hordozza magán:

Auschwitz ma múzeum. [...] Legotthonosabb tárgyaink, hétköznapi civilizációnk szinte valamennyi eszköze – az utolsó elhányt bádogkanál – soha nem látott metamorfózison ment itt keresztül. Egyrészt pusztá funkciójára süllyedt, oda, ahová annak előtte csak a kínozószerzők, másrészt ugyanezek a tárgyak, beleértve az eredendően kínzásra szánt eszközöket, lettek végül is a század legsajátosabb ereklyéi. Valamennyit egyazon jelentés elvéthetetlen jegyei borítják. Űtések és kopások, miknek kibetűzésére alig tettünk valamit. Pedig ezek a század betűi; ezek a kor betűformái.¹⁵

Közös ez a sajátosság a költészetek tárgyértelmezésében, de Takács Zsuzsánál egyéni életének fiktív közegében, egy személyes térben kapnak a tárgyak jelentést („ezek a másnak semmit sem érő emlékek számomra életem hitelességének dokumentumai”¹⁶). Nekik maguknak is önálló létezőként egyéni történetük van („A szobában maradt száraz, üres tok / hallgatott és viselte történetét.” – *Test és lélek*), magukon hordozzák az életeseményeket. A személyesség felé való lépés tehát ez, a történelmi tapasztalattól a *mi* felé való közeledés érzékelhető Pilinszky-éhez képest.

Van tehát különbség a recepcióban, mert míg a Pilinszky-hagyomány a személyes élettörténetből hozott tapasztalás útján a tárgyakban a történelem lenyomatát látja, addig Takács Zsuzsa verseiben a tárgyak már visszavezetnek a személyes léthez. A költő saját történelmi tapasztalatát már egy olyan korszak formálja, melyben tudathasadásosan viszonyult az egyes ember a világhoz: annak realitásához és az irrealitás megéléséhez – beláthatatlanul hosszas évtizedekre berendezkedve. A Pilinszky-életműnek sem témája a háború utáni évtizedek megélése. Viszont hatott Takács Zsuzsára Pilinszky történelem-tapasztalatának művészi megfogalmazása:

Pilinszky radikális költészete, megvesztegethetetlen fogalmazása többet követelt annál, mint amit a családi tradíciót követő fiatal nőként valaha is hittem: személyes vallomást, tremtő szabadságot, a történelem végiggondolását. Tőle tanultam meg, hogy a háború, a holokauszt nem múltó tragédia, hanem végpont.¹⁷

Máshol beszámol arról is, hogy ez a tudás jellemformáló erővel is bírt számára:

Én tizenhat éves korom táján megváltoztam attól, hogy tudomásom lett Auschwitzról. Egy nyári diákmunkán megláttam egy könyvtárosnő alkarjába égetett számsort. Megkérdeztem tőle, hogy mi az? Sírva számoltam be otthon a hallottakról. Szemrehányást tettem a szüle-

¹⁵ PILINSZKY János, *Ars poetica helyett = P. J. összegyűjtött versei*, Bp., Századvég Kiadó–2000 könyvek, 1992, 83.

¹⁶ *Uo.*

¹⁷ TAKÁCS Zsuzsa, *Reményről, reménytelenségről, a szív hidegségéről* = T. Zs., *Jaj a győztesnek!*, i. m., 206.

imnek, hogyan engedték, hogy üldözzenek és deportáljanak embereket, és számon kértem tőlük, hogy én miért nem tudtam erről semmit.¹⁸

A helyrehozás, emlékezés vágya már ebből a tapasztalatból kifolyólag is mindkét poétikát mélyen átítatja. Ez a vágy Takács Zsuzsánál a személyes lét tematikájából indul ki, így például a Tárgyak könnye kötet Tollpihe című versében:

A fotelban, ahol ültél, maradt egy tollpihe.
A párnából esett ki, amellyel
megtámasztottad sajgó csigolyáidat.
Nem tudom levenni, szüntelen
visszaszáll, ott virít az élénkzöld
szöveten. Nehéz mint a kő.
Ez az utolsó csepp a pohárban.
Nem bírom tovább a fülsértő csattogást,
ahogy a szövetre szüntelen visszaszáll.

A költőnő versében a megszólított hiánya a dialógust a magány állapotába helyezi, s ahogy az értékvesztés, a fájó hiány alakot ölt, megtestesítője egy tollpihe lesz. Ezáltal a könnyű és nehéz, a fehér és élénkzöld, néma és zajos érzetek képzelt és valós ellentétei szervezik a befejezett, mert vissza nem térő múlt („ültél”) és a folyamatosan ismétlődő jelen („szüntelen visszaszáll”) köré a költeményt. A fájdalom elviselhetetlenségét, de egyúttal az emlékezés biztonságát is az ismétlődés vég nélküli állandósulása tartja elevenen.

Nemcsak a villák, kések és kanalak,
életem is elvesztette fényét.
(*Evőeszköz-készlet*)

A hiányérzet állapota szólal meg a részletben, ahol a hasonlítás a tárgyérzékelést az életérzésre vetíti: a megszólalónak éppen a keze ügyébe kerülő eszközök tárják fel az üresség önmagán való elhatalmasodását. Az azonos mondatrészek halmozása és a sor eleji elhelyezkedése az „életem” szónak különös nyomatékot ad annak az élethelyzetnek, amit a megszólaló számára a tartós hiányállapot jelez. Az élet nem szürke, hanem elvesztett valamit, ezzel a kiüresedés fizikai megformálójává válik.

A szelíd vadság

Takács Zsuzsa két legutóbb megjelent, az *Üdvözlégy, utazás!* és *A test imádása. India* címet viselő köteteiben igen feltűnő a szelíd, illetőleg a vad tematizálása. Egy olyan világ tárul fel, melyen a látszólag tapintható szelídség mögött, a felszín alatt vad élet zajlik. Hogy ez végleg elcsituljon, teljességgel lehetetlen, hiszen a létező lényegéhez tartozik. Így válik az ember egy kibékíthetetlen őstermészeti csatatérre.

Pilinszky János verseit első kötetektől kezdve erőteljes kontúrok, markáns ellentétek jellemzik. A minél tömörebben és végletesebben kifejezett körülvevő világ ábrázolása így egyszerre szinte elviselhetlenné, de egyúttal szelíddé is formálja a

¹⁸ TAKÁCS Zsuzsa, *Isten és művészet* = T. Zs., *Jaj a győztesnek!*, i. m., 240.

befogadói érzékelést. Az előbbihez sorolhatók az emberi szenvedés borzongató kifejeződései – mint a *Frankfurt*, vagy a *Gerard de Nerval* című versben –, az utóbbihoz olyan ábrázolások, melyek az emberi szelídség és szeretet lenyomatai. S amikor ez a két vonás egyesül, mint a *Napló*ban a bárány víziójában, erőteljes művészi feszültséget teremt.

A Pilinszky- és a Takács Zsuzsa-költészetben hasonlóan hangsúlyosan megjelenő ellentétpárhoz a közös vonás épp a szelíd és vad oppozíció egyesítésénél található. A vad szó előfordulását kutatva elsőként Pilinszky-nél, megállapítható, hogy melléknévként ritkán, ám rendkívül hangsúlyos helyeken fordul elő mind verseiben, mind publicisztikájában. Esszéi között egy érdekes szókapcsolat érdemel különös figyelmet: „a szentek vad drámájáig” – írja *A címzett ismeretlen* című írásában a kötelességtudók hitéről elmélkedve 1979-ben. A megjegyzés rávilágíthat, hogy a téma kifejezése, egymás mellé állításának gondolata nem elszigetelt jelenség volt. Maga a vadállat tematizálása pedig ennél természetyszerűleg jóval gyakoribb. Érdemes itt megemlíteni a farkas-történetet a *KZ-oratóriumból*.¹⁹ A narráció a farkas szemszögéből annak vad és egyszerűségében tiszta tekintetén át találkozik az emberi világgal, melyben élehetlenségre van kárhozthatva. A fabulában kimunkált ellentét a hétköznapi tudást bontja le, helyezi a jelenetet a szent és a profán dimenzióiba. A mese felidézi az akkoriban népszerű, *A pusztai farkas* című Hermann Hesse-regény főhősét, s a művészként való létezés, a művészi belefeledkezés szépségét és tragikumát – kívülállóságát, halálra ítéltségét. A *Szálkák* kötet *Juttának* című versrészlete újra föl-eleveníti ezeket a motívumokat, egyszerű, rövid tömondattal, liturgikus utalásaival már egy személyesebb érintettséget idéz:

Január
A tél növekszik.
Egy magányos farkas jött le a faluba.
Reszket előtted.
Mise ez.
Utolsó áldozás.

Visszatérve Takács Zsuzsa és Pilinszky János költészeti kapcsolatára, Pilinszky *Napló* című verse különös figyelmet érdemel. A cím személyes és epikus műfaj ígéretével kecsegtet, majd egy rejtjeles rövid bekezdés következik. Itt rövid és egyszerű szerkezetű mondatok arról adnak tájékoztatást, milyen történések vették körül a naplóíró, s az események és benyomások mögül egy visszahúzódozó személy rajzolódik ki: „N. N. ismét gyönyörű volt. / K. elfelejtett üdvözölni. / P. nem vett észre.” A következő szakasz a hétköznapi beszámolót egy látomásos képpel megnyitja a bibliai jelképek felé: „[...] De a tükörben, / ott másról volt szó, / ott mintha egy

¹⁹ Hol volt, hol nem volt, / élt egyszer egy magányos farkas. / Magányosabb az angyaloknál. / Elvetődött egyszer egy faluba, / és beleszeretett az első házba, amit meglátott. / Már a falát is megszerette, / a kőművesek simogatását, / de az ablak megállította. / A szobában emberek ültek. / Istenen kívül soha senki / olyan szépnek nem látta őket, / mint ez a tisztaszívű állat. / Éjszaka aztán be is ment a házba, / megállt a szoba közepén, s nem mozdult onnan soha többé. / Nyitott szemmel állt egész éjszaka, / s reggel is, mikor agyonverték.

bárány / tört-zúzott volna, / ott valami nagy szelídség / azt mondta: megítéllek téged.” A vadság és a szelídség kifejezései – legyenek ezek természetből fakadó, vagy az ellen hatók – nem ritkák tehát Pilinszky költészetében sem, Takács Zsuzsánál pedig még erőteljesebbek ezek a megjelenítések. Pilinszky *Naplója* mellé a *Bizonyos emlékek* című vers állítható *A test imádása. India* kötetből. Itt egyes szám második személyű megszólalásban a lírai beszélő egy őz érkezéséről számol be. A vad meglehetősen szelídségről tesz tanúbizonyságot, ezt követően „Törni-zúzni kezd, majd / géped elé ül és verset ír”. A bárány (Pilinszkynél) és az őz (Takácsnál) hagyományosan szelíd voltának ellentmondó viselkedése az egyik versnél a végítélet (bibliai tematika), a másikban a művészet vonatkozásában nyitja meg a vers belső terét. Olyan nyitás ez mindkét költeményben, amely Pilinszkynél a beszélőre, Takácsnál pedig a másik személyére vonatkoztatva teszi viszonylagossá az emberi természet kiszámíthatóságába vetett tudást. A takácsi költészettől nem áll távol az érzékelés elbizonytalanodásának költészeti megfogalmazása, melyet az álom racionalizál – megfelelő közeget nyújtva a lírai beszédhez.

A vad szó és a hozzá társuló képzetek Takács Zsuzsánál tematikusan visszatérők. Leggyakrabban valamiképpen a beszélőre vonatkoztatva jelenik meg ez a vízió, nem ritkán egy álomittas közegben, összekapcsolódva az Isten-kapcsolat, a *Biblia* motívumaival. Az *Üdvözlégy, utazás!* című kötet *Vad hely* ciklusának címadó versében egymás után sorakoznak a Pilinszky-reminisztenziák:

Feljött a Nap, sötétséget ontva.
A vak szem a világ minden
nézését fölissza. Vagyis:
könyörgünk, feléd fordulunk.
Az elfelejtett Könyv
most kinyílik önmagától,
és a Pokolra enged látni.
Egymáshoz verődve
függünk nézésed előtt.

A mindössze kilenc sor felidézi az *Apokrifet*, a *Senkiföldjémet*, az *Introituszt*, és utolsó soraiban, az egzisztenciális kiszolgáltatottság, az én és a transzcendens megszólított lírai megfogalmazásában utal a *Halak a hálóban* című költeményre. Ezenközben pedig az utolsó ítéletet idéző motívumok követik egymást. A verseket beemelve az értelmezési körbe, a velük való párbeszédéből komor és rettegéssel teli világkép rajzolódik ki, melyben a megszólalók kényszerű sorsközösségben élnek át a végső kiszolgáltatottság állapotát, melyben hiába vannak egymás mellett, mégsem jelent ez számukra megkönnyebbülést, ahogy a végső pillanatokban, a halál közelében is egyedül kell szembenézni az elkövetkezőkkel. Ez a sorsközösség tehát hiába kapcsolódik társakhoz, végeredményben a magány élethelyzete, s így a *Trapéz és korlát* kötet verseinek egzisztenciális létérzékelését vetíti magára. Egzisztenciális magány és a külvilágnak való kiszolgáltatott rettegés csak az életlehetőség, mely mintegy büntetésként árnyékolja be a létezést. A lírai megszólaló(k) számára a félelem és kiszolgáltatottság elfogadása jelenik meg egyetlen járható útként.

Nézőpontok váltakoznak és terek nyílnak meg *A vad hely* című versben. Pilinszky-nél a tér a hiány-lét (csönd) és a végtelen transzcendencia felé nyitott – a végítélet képében, mely egyfelől félelmet keltő és komor, másfelől viszont üdvözítő és a tengerhez hasonló végtelenség örömteli kifejezését implikálja. Takács Zsuzsa több verse inkább az előbbivel rokonítható. A fent idézett költemény olvasható ezért úgy is, mint Pilinszky-versekre való utalások sora, melyek összességükben egy félelmetes végítélet-képet festenek. Más oldalról viszont Pilinszky *Mielőttjének* a kifordításaként is felfogható.

[...]
A sokaságban senki se keresi egymást.
Az Atya, mint egy szálkát
visszaveszi a keresztet,
s az angyalok, a mennyek állatai
fölütik a világ utolsó lapját. [...]

Megjelenik itt is a többes szám első személy, mint a beszélő látomása, azonban nincs már szükség közös sorsvállalásra, hiszen a végítélet nem szenvedést hoz, hanem épp megszabadít attól. Így tehát közös a szenvedés a közös öröm, a közös és félelemmel telt könyörgés a nyugodt várakozás, a végítélettől való rettegés pedig a történések természetes elfogadásának ellenében áll.

Látomásos képalkotás

A látomás lényeges eleme mindkét költői nyelvnek. Takács Zsuzsánál az álom szolgáltatja a kifejezésformát, a médiumot, mely a látomásos képet, azok sorát közvetíti. Fontosságukra ő maga utal egy vele készült beszélgetésben: „Az álmok képileg és nyelvileg is sokszor segítettek [...] Mert nemcsak útmutatást olvashatunk ki belőlük, képeket, dialógusokat, a szerkesztés trükkjeit, a fondorlatos cselekményszöveget, a hártás, a késleltetés, lebegtetés fogásait is felkínálják.”²⁰ Ahogy a *Foszló kötélen* a gravitáció különleges vonzása, a különböző érzékszervekre ható impulzusok és az időt végtelen egységre bontó lassítás szervezi a költeményt.

Amíg a levert pohár földet ér,
egy tornacsarnok közönsége előtt,
álmod tágas, belső térben foszló
kötélen lengsz, mint egy alpinista
merek fal előtt. Porlepett, laza
polcokról életed lim-lomjait
szedegeted össze, szórványos tapsot
hallasz szétgurulni közben a teremben.
Kezedben üveg csecsebecsék
gyűlnek. Híntád kötele már-már
leszakad, mikor húsz éve halott
apád egyetlen mozdulattal helyére
lendíti. Eldobod törékeny verseidet,

²⁰ *Némi reményt kifejezni*, i. m., 11.

sértetlen földet érnek. Életed
tartókötele kiegyenesedik. A levert
pohár szétrobban darabokra.

A Pilinszky-féle imaginárius látomáshoz lehetne hasonlítani az álom által előhívott képek sorát. Ez „a láthatóként reprezentált kép a világban-benne-lét és a transzcendenshez való viszony módozatainak esztétikai megragadási kísérlete. [...] Természetesen e látomások is tagoltak: szerkezetük összetevője a tárgyias megnevezés, a hasonlat és a metafora.”²¹ Közel állnak ezek a víziók a Takács Zsuzsánál megjelenő látomásokhoz, a költő verseiben azonban jelentésükben kevésbé a végítélet vagy az Isten-kapcsolat, sokkal inkább az egyéni élet, a halálos fenyegetettség kifejeződéseit rejtik magukban.

Ide kapcsolódik, hogy Pilinszkynek készült ugyan filmterve,²² néhány versében azonban a képi szerkesztettség szolgált okot arra, hogy a fantasztikus irodalommal, s azok filmesített változataival rokonítsuk, nem feledkezve meg arról, hogy mindezzel kimondottan az álom képi csapongásai, egyenetlen narrációja is az értelmezési körbe kerülhet. „Senkiföldje egy csecsemő szemel / E puszta és lakatlan égitesten, / e csillagpuszták roppant és kietlen / fönnsíkjain kallódva egyedül, / hogy vissza többé soha ne találjak, / úgy eltűnök, örökre felelőtlen!” (*Senkiföldjén*). A fantasztikum csupán díszlet, erőteljes kelléke az elbeszélte történet ívének, mely a csecsemő parányi pupillája és a megszólaló megjelenése közti ellentétet feszegeti – ez elsősorban a tiszta, emlék nélküli létezés és a zajos külvilág közt teremődik. Két nézőpont érvényesül tehát, melyeket a lírai én és a csecsemő versbeli megjelenése implikál: „Először nézel a *mi* éjszakánkba”. A hirtelen események a vadságot, a biológiai meghatározottság kiengesztelhetetlen vonzását foglalják magukban, s az ettől a vonzástól szenvedő ember megnyilvánulásait kifejező sorok, képek a rémisztő és borzongató minőségeivel alkotnak jelentést („pár zökkenő, az autó lassított, / de mielőtt még fékezhetett volna, / az első éhség máris támadott!” – *Frankfurt*). Közös ezekben a költeményekben a narráció, a mozgás erőteljes képi jelenléte és a látomásos képalkotás.

Folytonosság

Az áttekintett motívumokban megvalósuló folytonosság mindkét költszettel más-más árnyalatokkal gazdagítja. Kapcsolódásukban tág költészeti tér jött létre, melyben a megalkotott dialógusok fő íve egyrészt a Másikkal vállalt közös szenvedésen, a Másikért való kiálláson és az irgalmon alapul. Emellett nagy szerepet kap az az elköteleződés, mely a megtörténekekkel szemben emberi választ kísér meg adni a helyrehozhatatlan irodalmi feldolgozására, melyet a lírai lelkiismeret szorgalmaz a tények szikár világában – ellensúlyt képezve az újra és újra bekövetkező emberi és történelmi kihívásokkal szemben.

²¹ TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, i. m., 78–79.

²² Vö. BÀN Zoltán András, *Vasgolyó, avagy a mozdulatlan regény* = „Merve, hogyan?”. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 173–177.

Lírai korpuszok egymásra gyakorolt kölcsönös hatása, közelítése és távolodása adja ki az irodalmon belüli párbeszédnek azokat a magasrendű kifejeződéseit, melyekre például Pilinszky János és Takács Zsuzsa költészetének olvasása közben tapasztalhatunk. A dialógusok olykor elvontak és jelzésszerűek, máskor feltűnően harsány kifejezőerővel vannak jelen. Az irodalmi szövegek továbbélését kutatva a mottóban szereplő *Visszafele* című Pilinszky-vers felidézheti azokat a folyamatokat, melyek hatására egy másik alkotásban vagy akár életműben az eredeti motívum egy egészen más szerepbe és értelmezési körbe kerülve gondolható tovább. A Takács Zsuzsa költészetében továbbélő Pilinszky-líra visszatérő motívumaival hívja fel önmagára a figyelmet, miközben a két költészet érintkezési pontjain újabb és újabb úttjai nyílnak a befogadás katartikus élményének.

FARAGÓ KORNÉLIA

A törés helye és a töredékesség ideje*

Ady Endre: *Kocsi-út az éjszakában*

Nagyon nehéz megragadnunk a töredékességet – mondhatnánk Maurice Blanchot nyomán – „anélkül, hogy meg ne másítanánk”.¹ Miközben a *Kocsi-út az éjszakában* című Ady-vers a töredékesség problémáját veti fel, mint versegész „megőrzi eredetiségét és erejét.”² És éppen ezáltal állít elő egy sajátos kettősséget, azon kettőségek sorában (a kettős ritmust is beleértve), amelyekből a vers építkezik. Ez az Ady-vers kétféle nyelven szól, haladhatunk tovább a parafrázáló gondolkodás útján, a vers alakjához, hármas szerkezetéhez fűződő jelentések nyelvén, meg a szöveg figuratív és metrikai szintjein megnyilvánuló beszéd nyelvén. Az egyik mindenképpen a koherens lírai diskurzusé, amelyet néhol már-már a végsőig kíván vinni, kikezdzhetetlen alanyával, párhuzamaival, reddíciós, minden tartalmi „látszat” ellenére is precízen szerkesztett textuális egészlegességével. A másik nyelv a töredéket is kifejező metrikáé, a kettősségké, a tartalomforma és a kifejezésforma ilyen értelmű szétválásáé. A verskép elhárítja a töredékesség jelentésképződését, a látványi dimenzió megformáltsága szabadnak mutatkozik a tartalomforma töredékességképzeteitől. A látvány kontextusában megjelenő vers mintha nem lépne bele az általa létesített figuratív mozgások áramába. Kijelenti a minden egész eltörtségét, de alakilag nem kelti életre a kijelentést. Az építés azzal, hogy nem enged érvényesülni ilyen intenciókat, legalábbis dupla hangzatúvá teszi a verset. S minthogy az egyik hangzat nem szemlélhető a másik nélkül, a vers mint *együttérzékelés* e kétféle nyelv interakciójában képződik meg. Azt is előrebocsáthatnánk, a verskép maga is szerves része a kifejezett tartalomnak, csak éppen nem a kilátástalanság tragikus vonalán, hanem egy lényege szerint ellentmondásos versgondolat bizakodást keltő elemeként.

A „*rész és az egész*” filozófiai problematikájának a keretében³ kibontható értelmezés nem állíthat mást, mint hogy az írásra mint megragadási formára ekkor még feltétlenül érvényes az előbbi, a töredékesség „*megmásítására*” vonatkozó gondolat. A vers nagy paradoxona, hogy, a hagyományos szövegformai szempontokat alapul véve, képi meghatározottságát illetően nem teremt formát ahhoz, ami általa bejelen-

* Faragó Kornélia, Tarján Tamás és Herczeg Ákos dolgozatai *A tizenkét legszebb magyar vers* projekt *Kocsi-út az éjszakában*-konferenciáján, Nagykárolyban elhangzott előadások szerkesztett változatai.

¹ Maurice BLANCHOT, *Nietzsche és a töredékes írás*, Atheneum, 1992/3, 57.

² *Uo.*

³ ANGYALOSI Gergely, *Az egésztől a részig. Ady és Kosztolányi egy-egy verséről*, Alföld, 2006/10, 30. (Kiemelés az eredetiben.)

tődik, miközben „diszharmonikus élményekhez kapcsolt diszharmonikus eszközök”⁴ különös harmóniáját hozza létre.

Kijelenthetjük: az írás ebben a versszemléletben még nem törött el. Legalábbis olyan értelemben nem, amilyen értelemben ez az eltörtség a továbbiakban említésre kerülő Tolnai-szöveg kiterjesztett olvasata alapján jelenhet meg a gondolkodásban. Amolyan funkcionális kitérésként említem, hogy Tolnai Ottó *Költő disznóságában* című interjúregényében a szoba tárgyvilágának szövegi reprezentációja mintegy késlelteti az egészek sokrétűsége fölé rendelt Mindenség eltörését: „Ha körül nézel, látod valóban »minden eltörött«, csempe, repedezett itt, azt is sejtjük, nagyon sokszor kell még ennek a mindennek eltörnie, lecsempülnie, megrepednie ahhoz, hogy a Mindenség is eltörjön, jóllehet, minden új törést, repedezést tapasztalva, hallva, immár egyértelmű, hogy a Mindenség csempül, repedezik, törik [...]”⁵

Ugyanebben a könyvben azután egy későbbi szöveghelyen a következő allúziós utalást találjuk az Ady-vers szóban forgó sorára: „Az immár nagy becsben tartott – mint mondtam, Vitéz nagyanyám cseréptárgyai között lógó – korszó zsinórja egy napon elvált. A korszó, az írott összetört.”

„Minden írott összetört.”⁶

A Tolnai-reflexió, amely beszédelőzményeit illetően maga inkább a megszakítatlan áramlásokhoz vonzódik mintsem a töredékességhez, utalás és rámutatás is egyben: a *széltöredezett írás* képzetkörébe helyezve át a gondolkodást voltaképpen rávilágít az Ady-vers szemléletének hiányzó, vagy inkább beteljesületlen dimenzióira.

Aki a *Kocsi-út az éjszakában* című versbe bevezeti az egész metafizikai fogalmát, az a sajátjának tudja a totális értelmezést mint gondolati formát, rendelkezik az egész perspektívájával, ebből adódóan beszélhet az Egész eltöréséről. Az individuális beszélői hang világhoz való viszonyát alapvetően az Egészről alkotott tudata határozza meg: a volt világot mint az egész-jelentések többesét teszi meg a gondolkodás mércéjévé. Figyelemreméltó, hogy a „középső szakasz minden sora az élmény totalítására mutató szóval kezdődik”.⁷ Az én-pozíció szilárd, a lírai én alakzatának megalkotottsága problémátlan. Tudati szinten még szinte folyik a szintézissteremtés: a vers felül is múlja a totalítás-diskurzus alapváltozatát, azzal, hogy nem egy egészcéről hanem többről beszél. Így rendkívüli módon megerősíti azt a paradoxont, amely szinte megkerülhetetlen a töredékességről való beszéd minden változatában. Egy villanásnyi emlékeztetés hadd történjen itt Husserl *Tanítás az egészekről és részekről*⁸ című fejezetére a *Logikai vizsgálódásokból*.

⁴ SZUROMI Lajos, *Ady Endre: Párisban járt az Ősz – Kocsi-út az éjszakában. Funkcionális metrikai elemzés* = ItK, 1977/4–6, 583.

⁵ TOLNAI Ottó, *Költő disznóságából. Egy rádióinterjú regénye*, Pozsony, Kalligram, 2004, 16.

⁶ I. m., 24.

⁷ SZUROMI Lajos, *Ady Endre: Párisban járt az Ősz – Kocsi-út az éjszakában*, i. m., 582.

⁸ Kiemelés tőlem: F. K.

Újabb rövid kitérésként említem, hogy a kései verses utalások között olyan újrafeldolgozás is van, amely voltaképpen már a töredék új egészlegességében gondolkodik, mint például Karafiáth Orsolya ...*asztán* című versének sorai: „Minden egész / egészen furcsa most. / Darabkák, mozaikok.”⁹ Mintha *az egész* egy poszt-helyzetű értelme nyílna meg a lírai hang számára, a mai verses kifejezésformák működtetésével, mintha a darabkákban, a mozaik kockáiban egy saját és sajátos egész-értelmet keresne/látna és láttatna, amely alapul szolgálhatna az egész voltaképpeni fragmentum-létének megértéséhez, az egész-rész problematika filozófiai-poétikai jelentésének újraértelmezéséhez.

Ady Endre mai megszólíthatóságának, e költészet újraszituálásának¹⁰ kérdését az utóbbi években többen is felvetették. Jelen esetben abban találhatunk egy olyan perspektívát, amelyből a vers eddigi értelmezéseit újraolvashatjuk, hogy a vers jelentéssége több szinten is plurálisan határozva meg önmagát, előállít egy különös eldöntetlenséget – „ami persze bizonytalanságot és a bizonytalanságban észlelt nyitott értelmezői mozgásteret”¹¹ eredményez. Ebben a hermeneutikai mozgásterben a *Kocsi-út az éjszakában* olyan szöveggént tárulhat fel, amely az egész-elvűség igényével szerveződő alanyi, versalaki, vizuális komponensek révén bizakodást generál. Bár a töredékességi határhelyzettel való kacérkodásként is érthetjük a sorokat a különösen erős *megállítások* révén, a vers nem vállalja fel a saját egészlegességéről való merész lemondást. A keretező sorok pozícionyerésével, a strófák ismétléses lezárásával, az *azonosba rejtett különbözőséssel* még a versszakokat is egészebbre formálja, mint amilyenek az ismétlési megoldás nélkül lehetnének. De mégis, mielőtt esetleg arra gondolnánk, hogy a vers strófákra hullását vethetnénk fel töredékességi jellemzőként, felmerül, hogy mindenekelőtt talán a háromszakaszos versszerkezet szimbolikus komplexitását kellene mélyebben megértenünk, és az ebben megjelenő mitikus *teljeség*képzetet. Akár Adytól vett idézetként is olvashatnánk: „És éppen ez az én költői tettem és igyekezetem, hogy költve együvé fogom, ami töredék és rejtély és szörnyű véletlen.”¹²

Eszerint képi-strófikus meghatározottságában egy jól komponált egészlet mutató versről kell beszélnünk, amely a minden egész eltörtségét a nyelvre nem terjeszti ki, és az írás töredezettségét sem veszi fel kérdéseinek sorába. Inkább a kettősség-értelmezés próbatételének veti alá az olvasást. Ennek nyomán a teljes kilátástalanság vonatkozásában némi bizonytalanságot keltő jelentésorientáció érhető tetten a forma töretlensége és a kifejezett törtsége közötti feszültségben. Ebben a határozatlan-ságban pedig mintha bizonyos fokig feloldódna az a kozmikus döbbenet, amelyet a részleges versjelentés kivált(ani kíván).

⁹ KARAFIÁTH Orsolya, *Lotte Lenya titkos éneke*, Bp., Noran, 1999, 79.

¹⁰ H. NAGY Péter, *Az Ady-líra poétikai dilemmái* = H N. P., *Kánonok interakciója*, Bp., Fiala Írók Szövetsége, 1999, 7–27.

¹¹ BACSÓ Béla, *Romantikus mű és fragmentum* = B. B., „Mert nem mi tudunk...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Bp., Kijárat, 1999, 18.

¹² BLANCHOT Nietzsche-t idézi (*Nietzsche és a töredékes írás*, i. m., 74.).

És mindez még akkor is igaz, ha a verstani építettség, úgymond, a kifejezendő tartalom szolgálatában áll, és a kutatás a *Kocsi-út az éjszakában* metrikai térképén megtalálja a törtségre utaló jeleket és jelzéseket. A funkcionális metrikai elemzés¹³ nélkülözhetetlen tanulságainak nyomán mindenképpen olvasnunk és értenünk kell a versben az „élmény és hangulat, érzés és gondolat pontos metrikai tükrét”, a „jambusi egész töredezettségét”, a „karaktert érintő” mennyiségű trochaizálás törést jelző funkcióit, a metrikai törtséget choriambusokkal erősítő kifejezőmódot a hetedik sor anapesztusaiban, a hangakusztikai zörgést, a „széthullás, a csörömpölő szét-esés” kifejezőit, a sorok zárlatában pedig a csonkaütemek következetes, funkcionális érvényesítését.

Ugyanakkor feltétlenül meg kell jegyezni azt is, hogy a *Kocsi-út az éjszakában* című Ady-vers a sorvégi szintagmatördelés eszközével egyáltalán nem él, holott egyes elemzők, más költők versei kapcsán, eléggé érdekes módon a szintagmatikus tagolás (az enjambement-ok) szerepét kiemelve, az elemzésünk tárgyát képező Ady-vers jelentésteréhez kötik a gondolatmenetüket, annak ellenére, hogy ezen Ady-vers meghatározói közül teljességgel hiányzik e jellegzetesség: „a sorvégen széttördelt szintagmák az Ady-féle széttörtség-érzést, a lelki szétesés miatti fájdalmas sóhajt vizuálisan jelzik: »Minden szerelem darabokban.«”¹⁴ Nem zárható ki, hogy a *Kocsi-út az éjszakában* éppen azért nem él az áthajlás eszközével, mert a szintagmatikus törések, még az élesnek bizonyulók is, jobban összefűzik a sorokat, és inkább bizonyulnak a kontinuitás eszközének, mint a nagybetűs sorkezddéssel súlyosbított, anaforikus indítású daraboltság.

A nyelv lehetőségeivel reprezentált látásélmény a Holdat jelöli meg a fragmentaritás paradigmájaként, jóllehet a hold motívuma ilyen értelemben csak az átmenetiség jelentéseivel láthatja el a feladatát. Az ugyanazon sorok nemazonossága voltaképpen egy perspektivikus szerkezetet ismétel. A hold csonkaságának távlati a periodikus ismétlődés nyomán az egészet involválják. A csonkaság az aktuális perspektíva terméke, a holdból az látszik, amit az aspektuslátás megragadhat belőle. A holdfázisok periodikusságáról, a hold fényváltozásairól való tudásunk ott rejlik a pillanatnyi vizuális észlelés mögöttesében. A Hold-egész láthatatlanul látszik, visszahúzódva az értelmezés közvettségébe, eltörli magát mint jelenlétet. Szimbolikus értelmei úgy vetülhetnek rá a versre, hogy a Hold esetében az egésznek mint nem érzéki jelenlétnek a jelentései is hatóképesek. Így az aktuálisan jelenvalót, a pillanatnyi jelentéshelyzetet, a jelen válságát a látó-látott, látható-láthatatlan jelentéspárok keretezik. Az Ady-versekben általában jelenlévő látványiságból itt hiányzik a látás kifejezett aktusa, a jelentésszervezésben csak a „látszás” vesz részt (talán azért, hogy ezzel is szélesebbre tárulhasson a *látatlan* szemantikája). Mindemellett a tapasztalat nyitottságában az éjszakát is nappal követi a bizakodást keltő, lehetséges változások rendjében.

¹³ SZUROMI Lajos, *Ady Endre*: Párisban járt az Ősz – *Kocsi-út az éjszakában*, i. m.

¹⁴ SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Versről textológiai megközelítésben*, Magyar Nyelv, 1999/3, 268. – A tanulmány JUHÁSZ Gyula *Anna örök* című versével foglalkozik.

Most már elkerülhetetlennek tűnik annak kimondása, hogy a jelen értelmezés voltaképpen azokat a *bizakodás-jelentéseket* szeretné erősíteni, amelyekre már Szuromi Lajos is utalt Király István nyomán: „*Bizakodás* csak rejtetten húzódik a versben, az első strófa háromszor ismételt *ma* szócskájában, jelezvén, hogy pillanatnyi hangulat válik időtlenné a versben.”¹⁵ Ilyen vonatkozásban szeretném idézni Angyalosi Gergelyt is: „A beszélő hang olyan állításokat tesz, amelyek hangsúlyozottan átmeneti, mulandó mozzanatok emelnek ki. A Hold csonka ugyan, de csupán *ma* (amikor törvényszerűen ilyennek kell lennie; [...]). Az éjre *ma* sivár némaság jellemező (de holnap talán már nem).”¹⁶ Mindezekén túl, arról is szót kellene ejteni ezen a helyen, hogy a természeti tényezőben hagyományosan olyan totalizációs illúziók rejlenek, amelyek a *bizakodás* jelentéseit is közvetíthetik. Igaz, kevesebb *bizakodásra* ad viszont okot, ha a dinamikus gondolati mezőben, a ciklikus idővel szemben az én ideje jelenik meg dominánsként, amely véges *egyszeriségevel* nem alkalmas a Holdhoz köthető újrakezdés- és körforgás-szimbolika érvényesítésére.

Mindenesetre egyre bizonyosabb, hogy a vers lenyűgöző erejét éppen az a feszültség adja, amely feszültség, a kilátástalanság-jelentések és a (bizonyos és kevésbé bizonyos) kilátás-mozzanatok (*bizakodás-reflexek*) között alakul ki.

A némaság beíródása az éji sivatag végetekig letisztult minőségeibe az aktuális észlelés része. Az éj néma artikulálódása azt jelenti, hogy a lírai *beszédhang csöndet* közvetít. A verskezdet az „én” beszédeként képződik meg, amely beszéd jelenidejű érzékenységevel voltaképpen meg is törli ezt a csöndet, ellenpontozva az éj sivatagi némaságát, akár belső beszédként is. Az égboltnak, a holdbéli tájnak a képzete, és a sivatag-éj némaságának átfedései erősítik az alapjelentést, és ezekhez kapcsolódik, a *ma* idősjátosságaként, a jelenidejű érzésmegnyilvánítás. Az emberi idő és a kozmikus idő egymáshoz való viszonyában a személyes idő tudatát a *ma* jelzi, a sivatagi auditív kitérhetlenség felfokozott érzékletességével. Meggondolásra ajánlom, hogy a némasággal, éji fénytelenességgel társított sivatag-képzet a kietlenség szorongató benyomásain túl más jelentésösszefüggéseket is generálhat. Itt azokra a sivatagértelmezésekre szeretnék utalni, amelyek *nem* kizárólag a félelmetes megfosztottság jelentéskörében mozognak, s így a kettőségek tárházát gazdagítják a versben. Arra a képzetrendszerre gondolok, amelyben a sivatag „egyszerre vonzó és félelmetes, felszabadító és megkötöző. [...] Az élet burjánzását nélkülöző tájék egyben finoman jelzi az alkotó keserűségét, mélységes csalódottságát a cselekvésben, a Sors elfogadásának és elfogadhatatlanságának nyugtalanító konfliktusát.”¹⁷ A gondolatmenet, amelyre itt utaltam, folytatásában a következőképpen parafrázálható: sivatag és égbolt, béklyózó sors és feloldó szépség, törekeny egyensúlyukkal jellemezve az ember életútjának tragikumát és fenségét.

¹⁵ SZUROMI Lajos, *Ady Endre: Párisban járt az Ősz – Kocsi-út az éjszakában*, i. m., 583. (Kiemelések tőlem: F. K.)

¹⁶ ANGYALOSI Gergely, *Az egészről a részig*, i. m., 32.

¹⁷ CSANTAVÉRI Júlia, *Széljútta sivatagok képei. A sivatag képe és képzete Pier Pasolini műveiben*, Pannonhalmi Szemle, 1999/3, 86.

A harmadik sorban a szomorúság jelentéseivel telített (az egyes szám első személyű létigét erősítő) *én* belső tájaira tevődnek át a vershangsúlyok. Az érzéki észlelés önvonatkozásai mutatkoznak meg a sorok egybeolvasásával. Az érzés a látványhoz korrelál, a személyes idő és a természeti időtlenség temporalitásának egybefűzésével. Fenomenológiai elgondolások szerint az *én* csakis azért érzékeli a külvilágot, mert teste maga is ehhez az érzékelhető-érzéki „külvilághoz” tartozik. Az érzéki világ önmagát érzékeli az *én* érzékiségén keresztül, ahogyan az *én* is saját teste tükröződéseit érzékeli a világ dolgaiban.¹⁸ Ilyeténképpen a vers érzékelési összetettsége az *én*-probléma összetettségének a tükröződése. A beszédmódként megjelenő személyesség (az első versszak „metrikai csúcsára” emelve), oralitás és vizualitás, vizualitás és auditivitás együttthatásának terepeként, eszerint paradox szerepkörénél fogva lesz jelentéssé az első strófában. Az *én* érzésvilága itt a személyesség beszédalakzatában reprezentálódik, nem érinti kétely a szubjektum-egész lírai létrehozhatóságát. A vers mégis az *én*-jelölés különböző változataiban gondolkodik. Az *én* lírai állításának itteni szerkezetétől eltérően, a második strófában az egyes szám első személy jelenléte önhivatkozásokban nem mutatható ki, mintegy kilépünk a közvetlen önreflexivitás köreiből. A másik két versszakkal összevetve a középső *elliptikus hely*, a megnyilvánuló „*én*” hiányának a helye. A vers értelmezhetősége e hiátusképzéssel, az „*én*”-től való eltávolítás poétikai megoldásával jelentősen kitágul, „*én*”-en túli érvényességet szerez. És így állítódik az *én*feltárás a szélesebb érvényességek megragadásának szolgálatába. A törés helye e versszak hiányában egyértelműen tudati lokalizáltságú lehetne, és a töredékesség ideje is a személyes idő részét képezné. Így azonban megnyílik egy értelmezésre váró új dimenzió. „A második versszak beszélője szinte személytelen, általános összefüggéseket szögez le, fogalmi magasságokba emelkedik, és teljes mértékben kilép az éjszakai kocsiszáz szcenikájából.”¹⁹

A harmadik versszak újra megnyilvánulási teret nyújt az *én* számára, bár jelöltsége névmási kódolás hiányában jóval erőtlenebb. A költői tapasztalat nagyon egyszerű képi világa a zárlat szituációs jelentését a kimozdulás közegébe helyezi („fut velem”), a lehetőség, a pillanatnyi szabadulás útjára bocsátja. Poetizálva „azt a sajátos időtapasztalatot, hogy minden meg- és átélt radikálisan *időleges*”.²⁰ Ez az egyszerre összetett és letisztult szerkezet úgy mutatja fel az időleget, hogy túl is lép a törés tér-idején, a vers színtere az úté is egyben, (a címbe emelt centrális alakzaté), a továbbhaladása, a kilépése. Természetesen hangsúlyos jelentéshez jut az ember életút-paradoxona, hogy mindenben túlléphet, miközben végérvényesen túl kell lépnie magán az életen is. Hogy a távolság-érzés ellenére a személyes idő csak az élet végéig folytathatja múltását. Ezt a megrendítő sorsmintát engedi megsejteni a szekérnek talán a biografikus időből is kifutó útja.

¹⁸ Vö. SZABÓ Zsigmond, *Az értelem önszerveződése. Merleau-Ponty a test, a beszéd és a tudat reverzibilításáról*, Helikon, 2007/1–2, 175.

¹⁹ ANGYALOSI Gergely, *Az egésztől a részig*, i. m., 32.

²⁰ BACSÓ Béla, *Romantikus mű és fragmentum*, i. m., 17. (Kiemelés az eredetiben.)

A harmadik versszak *én*-hangja szerint a szekér mozgását mintha jajszó kísérné. Nem mellékes, hogy Szuromi Lajos funkcionális metrikája ezt a jajszót az egész költemény metrikai magaspontjaként értelmezi. Az „Utána mintha jajszó szállna,” hangzású sor a mintha kötőszó és a feltételes módú igealak együttes bizonytalanságában jeleníti meg az említett kettősségek tünékeny bizakodását, és lehet, hogy kevésbé tünékeny fájdalmát. Az értelmezések általában a képzetesség, a hallucinációs jelentések megerősítését látják a vers mintha-effektusában. De mint kitűnik, az elemzések némelyikében hang-utánzasként megjelenő jajszó más, átvitt értelmű, komplexebb reprezentációkra is képes. Olyan helyzet vetül elénk, amelyben már maga a nyelv is elhagyja a reflexió terepét, és átengedi az érzések spontán megnyilvánulásának, a reflektálatlan érzelmnyilvánításnak. Az érzelmek *hangjátékának*. Erre pedig éppenséggel a bizonytalanság és a meghatározatlanság lehet jellemző. A menekülés útvonala, mint a valószínűsíthető el-tűnés mozgása. Kell ennél abszurdabb távlatosság? A vers énje a rossz szekérrel sorsa elől futván, minden bizonnyal éppen annak beteljesülését éri/érheti el. A térjelentésekbe időiséget oltva, vagy még pontosabban, időivé transzformálva a kocsi-út tériességének jelentéseit. Az aktív-alanyi kifejeződés hiányát jelző „Fut velem egy rossz szekér” a mozgásban lévő időtudat metaforája. Ez a mozgás olyan perspektívát ír be a vers záró soraiba, amely a távolsággal elválasztott, de meglehetősen gyorsasággal közelítő végpontot a sejtetés alakzatában helyezi el. A messzeség felmérhetetlen ugyan, de kizárja a végtelen jelentéseit. És mégis, mindezek ellenére is, az életet mint útban kifejtett távolságot kell megértenünk, amíg van távolság, van élet.

Az olvasás során megképződő határozatlanságot ábrázolják a szinte oximoronikus akusztikai állapotok is: „Félig mély csönd és félig lárma.” Az ellentmondásos hangviszonyokat egy metrikai felezést megvalósító, „félig troechusi, félig jambusi”²¹ sor emeli ki. A „félig” szó a sor ismétléssel erősített kulcsszava, és lehet, hogy az egész versé is, a kettős hatások, az eldöntetlenségek, a féligek („félig magány, félig részvét, félig élet, félig halál”²²) okán. A szubjektív bizonyosság csendjében a közös sorsfelismerés, a többiekkel való sorsközösség lármaja is kivehető. A lárma jelentésmezéjében az emberi eredetű zajongásként való értelmezés vezetheti a gondolkodást ebbe az irányba. Zárásképpen: a vers az útonlét sajátos nyitottságával éppen a várhatóság, a leendés általános érvényességű jelentéstávlatait érzékíti meg. Mindeközben a *Kocsi-út az éjszakában* az élet olyan drámájaként is olvasható, amelyben sorsával az ember nem marad magára (a jaj-szó némely értelmezésekben a részvét hangja), az éj sivatag némaságába betörő lárma-képzet hordozói nagy valószínűséggel a *többiek*.

²¹ SZUROMI Lajos, *Ady Endre*: Párisban járt az Ősz – Kocsi-út az éjszakában, i. m., 582.

²² *Uo.*

TARJÁN TAMÁS

Ady, József Attila, Petri

*A kilencven éve született
Király István emlékének*

Az alábbi gondolatmenet a konferenciát megelőző hipotetikus feltevésből és, mint egy látatlanban, a tagadás szándékával fogalmazódott. Ennek oka, hogy kiindulópontja is egy elég nevezetessé vált tagadás (melyet a tagadó jóval később, kimondva-kimondatlanul visszavont). Az előfeltevés pedig az (és ezt azután a *Kocsi-út az éjszakában* kvalitásaira, külön-külön szinte minden szavára kiterő termékeny tanácskozás igazolni látszott), hogy a tizenkét soros költeményből egy sor, a híres „Minden Egész eltörött” sor indokolatlanul önállósult életet él, és nem egészen megalapozott következtetések levonására nyújt alkalmat. Számos esetben Ady Endre költészetének egészét – vagy legalább is egy szakaszát – jellemzik vele, sőt akár az 1910 körüli évek társadalmi-történelmi címkéjeként is kölcsönzik. Szándékom tehát nem több, mint hogy a 20. század (első fele) magyar lírairodalmának közelítésére tett ajánlatok egyikét, Petri György sokszor idézett (József Attilára vonatkozó) állítását továbbgondolva az iménti Ady-sort függetlenül, szállóigészerű, axiomatikus kiváltságosságából lehetőleg visszahelyezzem a vers (és az életmű) összefüggéseibe.

Petri György alkalmi megszólalásban, de sokszor fellapozott helyen, a *Költők egymás közt* (1969) című versantológiába írt bemutatkozásában tette kijelentését. Tehát nem más irányt vevő korai, terjedelmes József Attila-tanulmányában („*Én Istent nem hiszem s ha van, ne fáradjon velem...*”, 1967) vagy egyéb frekventáltabb írásban. A mondottakra később ugyan egyszer-egyszer célzott, a fonalat azonban jóval utóbb inkább úgy vette fel s gombolyította másképp, hogy megírta *Vagyok, mit érdekelne* című versét, s ezt a töredékszerű (jellegzetesen nem egész) József Attila- (*Ars poetica*-) citátumot 1996-os gyűjteményes kötetében (*Versek*) az új darabokat tartalmazó ciklus címévé is emelte. A maga módján ekkor folytatta József Attilát, akivel kapcsolatban huszonöt évnek előtte a *Költők egymás közt*-ben így vallott: „Itt megjelenő verseim 1968–69-ből valók, és több éves szünet után keletkeztek. Korábbi kísérleteimre József Attila volt döntő és csaknem kizárólagos hatással. Az elhallgatás arra a felismerésre vezetett, hogy a József Attila-i hagyomány közvetlenül nem folytatható: ő volt az utolsó, akinek még sikerülhetett a lírai alapok egyszerűségének megőrzésével, a személyesség maximális intenzitásával nagy költészetet teremteni”.¹ A tézis fontos megszorító szava a *közvetlenül*: mintha azt sejtetné, hogy a közvetett-ség útjain esetleg lehetséges a kötődés, a szituáció legalább részleges újraelvenítése.

Amennyiben József Attila volt egy bizonyos alkotói sorban „az utolsó”, akkor Ady Endre mint költőelőd beletartozhatott – utolsó előttiként? – ebbe a sorba. Vagyis neki egy emberöltővel József Attilát megelőzően még szintén megadat(hat)ott „a személyesség maximális intenzitása” mint „a nagy költészet” egyik

¹ PETRI György, *Önéletrajz = Költők egymás közt*, szerk. DOMOKOS Máttyás, Bp., Szépirodalmi, 1969.

lehetséges feltétele. Petri többféleképp nyilatkozott Adyról, élete végén tréfás nihilista versikét is zöngött *Ady modorában*, mégpedig *Bence [György] születésnapjára* („[...] A helyünket tudjuk, pizsokul is unjuk, / eléggé siralmas volt e földi élet: / szólítsál, ha elég, én is megyek véled”),² de egyetlen olyan szöveghely sincs munkásságában, amely Adyt kivonná az imént említett körből. Ami azt jelenti (jelentheti azt is), hogy Ady – József Attilánál egy stádiummal korábban – ugyancsak a folytathatatlanok egyike, akit azonban, radikalizálva, még(is) folytattak, ha más nem, József Attila; illetve a (közvetlen) folytathatatlanság ténye József Attila oeuvre-jét áttekintve sokkal jobban szembetűnik, mivel nála kulminál, válik kétségtelenné. A „személyesség maximális intenzitása”, Petri aspektusából megítélve, mind Ady, mind József Attila esetében egy költői-emberi tévhit hatalmas művészi-bölcseleti-morális erőfeszítései által és az utolsó elnyújtott történeti pillanatban (a 20. század első harmadában mint lezáró-lezáruló periódusban) nyert kifejezést.

A tévhit nem más, mint hogy létezne Egész; létezne *minden Egész*, *Minden Egész*. Amely viszont, ha nem létezik, nem is törhet el, nem tüntethet, lázíthat, nem ejtethet kétségbe saját megsemmisülésével, hiányával.

A *Kocsi-út az éjszakában* elemzését sokan sokféle módon elvégezték. Összességében mégsem kielégítően, s persze korántsem teljes mélységben. A vers egyébként illuzórikus „teljes” – „egész” – birtokbavételéhez, megértéséhez, interpretációs skálájához egy konferencia is csak valamelyest vihet közelebb, mivel optimális, „végleges” elemzetségi állapot nem létezik: a mű állandó jelentésváltoztató mozgásban van, s állandóan mozgatja recepcióját is.

A *Kocsi-út az éjszakában* egyik korrekt, termékeny (és sokszálú összefüggésrendbe ékelődő) elemzését tette közzé az *Ady Endre I–II.* (1972) II. kötetében Király István, aki Hofmannstahl Lord Chandosát is segítségül hívva („Minden részekre esett szét számomra, a részek újabb részekre...”) egyértelműen a részekre szakadtság, az egész eltöröttség, s így a teljes eltévedtség (levezetésében a nihil) költeményként állította be a vizsgált opust. Nagyszabású – az imperializmus következtében elidegenedett embert középpontba állító – (pre)koncepciójának *Az úrrá lett magány: az eltévedt ember* című alfejezetébe jól, noha nem a legfontosabb vers-argumentumként beleillett e három szakasz. Király az 1909. augusztus 10. táján, odahaza, otthoni – nagykárolyi–érmindszenti – éjszakai utazásélmény nyomán íródott (és egy hét múlva már közölt) Ady-vers „tényszerű precizitás”-ával, „higgadt tárgyilagosság”-ával támasztotta alá a „kórleletet” – „az egész elvesztését”. „Tartalom és forma belső ellentmondása” nála az okszerűen megfontolt formálás és a „hamleti tépelődés” szembefeszülését jelenti. „Egy irányba mutattak mind az indíciumok: tépelődő, csodálkozó, kérdező magatartás vonult végig a költemény egészén – összegezte következtetéseit. – Formális kérdőjel nélkül is töprengő kérdés volt valójában a

² PETRI György *munkái. Próza, dráma, vers, naplók és egyébek*, Bp., Magvető, 2007, IV, 837.

vers. A szétesett világba vetett, tanácstalan ember kérdezett benne. Kérdezett az eltűnt értelem után. Választ azonban nem kapott sehol”.³

A mikrofilológiai apparátussal is alátámasztott elemzés meggyőző. De bizonyos hangsúlyáthelyezésekkel a hamletinél jóval egyszerűbb monológként is értelmezhető a *Kocsi-út az éjszakában*. Az egybeeső értelmi és verstani tagolás – a tizenkét sor mint tizenkét, részben repetitív szekvencia – olyan kisformákat is involválhat, mint a soroló, a mondóka. Az első nyolc sorból hetet összefogó, *m*-es kezdéssel mormoló alliteráció (mely csupán két szó: előbb a *Milyen* – háromszori –, majd a *Minden* – négyszeri – ismétlésével áll össze), a befejező négy sorból hármat abroncsoló *f*-es, hasító betűrím ezekre a formákra igencsak rájátszhat. Az elemzésben járatlanabb versolvasónak is feltűnhet, mennyire „egyben van” e költemény: zaklatottsága ellenére éppen hogy nem tördelt, törött, noha – mondottuk – szekvenciális. Az alliterációk és sorismétlések mellett egész szókészlete is ezt segíti elő.

E stabil, statikus versszerkezet nem szívesen ereszti el egyetlen sorát sem, jöllehet a tördeltség, töröttség jellegzetes szavai (csonka, sivatag, néma, eltörött, részekben, darabokban, rossz, félig) torlódva érvelnek a súlyos, végzetes egzisztenciális veszteség, eltévedtség, a kísértő nihil tudatosítása mellett. A gondolati vers egy jól ismert, háromszor négy soros változata körvonalazódik, mely keretes, fokozó és tézis–antitézis–szintézis struktúrával is gyakori líránkban. Adyé a keretes típusú. Az ebbe a versalakba tartozó alkotások csupán nagy nehézségek árán szakíthatók részekre, mivel egyetlen gondolat képi-értelmi kibontásaként működnek. Meghatározó vonásaik egyike épp a szigorú önmagukba, jelentésükbe, formájukba zárkózás. Példák garmadájának sorolása helyett mindössze Tandori Dezső közismert *Hommage*-ára hivatkozom (mely, igaz, a szintézisre kifutó típust képviseli). Azért erre, mert egyrészt Tandorit sokáig erősen foglalkoztatta az egy-ség, egyetlen-ség – teljesség, töretlenség, egész (és hiányuk) – problematikája. Nem véletlen, hogy *Tördék Hamletnek* címen paradigmaváltóvá híresült 1968-as bemutatkozó verseskötetének az *Egyetlen* címet kívánta adni (de számára is mindmáig érthetetlen és tisztázatlan cenzurális ellenállásba ütközött). Másrészt 1996-ban a *Király és Tandori* című kiadvány párbeszéd-szituációba hívta (az akkor már elhunyt) Király Istvánt és Tandori Dezsőt (aki hallatta kritikusi-esszéista szavát Király Ady-konceptiójáról, legalábbis annak törzséről). Harmadrészt Tandori maga is a nemzedéket hozza játékba, amelybe – a nem egy pályatársat irritáló, közkeletű megnevezéssel: a „Tandori–Petri–Oravec [Imre]-nemzedékbe” – Petri György is tartozott.

A „Minden Egész eltörött” valóban értelmezhető – az 1909 nyarán felmerülő személyes motivációk lehetőségei mellett – az I. világháború előtti Európa általános rosszérzetének, irányvesztésének előjeleként. Antropológiai, ontológiai csömörként, a kapcsolatait, inspirációit, távlatait zuhanni vélő egzisztencia lehalkított, spleenes,

³ KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., Magvető, 1970, II, 229–231.

kissé romantizált kifakadásaként is. A Minden ellentéte legvalószínűbben a Semmi (a Nincsen), az Egész ellentéte a Töredék (a Rész). Ady ezekben az években írt, meglehetősen összetett Nincsen- és Semmi-verseit is az elemzésbe kellene vonni a „Minden Egész eltörött” általánosságának kifejtéséhez, az e kiragadott sorral illetett egyéni és korérzés értelmezéséhez. Szóba jöhetne például a mindössze egy eszten-dővel korábban (ugyanabban a nagyobb alkotói korszakban) közreadott *A Nincsen himnusza*, melyben szintén rejlik egy kikülöníthető sor: „S az igazság a Holnap”. E fragmentum azonban nem teljesen adekvát karakterű és jelentésű az ugyancsak soroló jellegű költemény többi nominatív, leltározó sorával, sőt a provokatívan himnikus kárhózkörnek is mintha ellene feszülne. Király István rövid versanalízise, mely kétszer is használja minősítésként a „vandáli dialektika” terminusát, ezt a sort nem tekinti a vers több sorával ellentétesnek. Holott *A Nincsen himnuszában* ugyan valóban „[s]aját ellentétévé vált, visszajára fordult” valamennyi összetevő, felhalmozódott „a pusztító paradoxonok”, és, meglehet, nemzedékek egymásutánjának közös tapasztalataként összegződött „Byron fölényes blazírtsága, Heine ördögi gúnnya s baudelaire-i satanizmus. Az irodalmi nonkonformista világbomlasztásnak ez volt a legvégső foka. A meghasonlott lélek tragikus daccal zengette a Semmi himnuszát”⁴ – de a mondott sor éppen nem egyanyagú a többivel.

A világbomlás versével, a *Kocsi-út*...-tal utközve a világbomlasztás verse, *A Nincsen himnusza* tobzódik a démoni fonákságokban. Például: „A Halál ős dáridó / S kis stáció az Élet, / A Bűn szebb az Erénynél / S legszebb Erény a Vetek”. Ám épp a hat szakaszból az utolsó előtti mintha egyszerre bújtatná és ugratná ki önnön tartalmi ellenpontjaként az iménti idézetet: „A méz maró, keserű / S édes íze a sónak, / A Ma egy nagy hazugság / S az igazság a Holnap”. Értelmezői döntés, hangsúlyelosztás kérdése is, hogy a Holnap igazságát, a Holnapot mint igazságot is gúnyos, kifigurázott jelentéssel fogadjuk el, vagy a mű fordulópont-helyén magának helyet követelő állításként, a „mégis-morál” visszfényeként. A cím „Nincsen”-je csupán ezt (összesen már húsz sort) követően nyeri el himnuszát: „Nincsen semmi, ami van, / Egy Való van: a Nincsen, / Az Ördög a rokonunk / S ellenségünk az Isten”. A két, egymással dialógusba hozható költemény egy-egy exponált sorának nyomatékos kiemelése, önállósuló, címerszerű értelmezése mellett ugyanúgy szólnak érvek, mint ellene.

A toposzos, metaforikus beszéd értelmezői keretei között mozogva nem könnyen véleményezhetjük, milyen viszonyt létesített a töprengő, vívódó lírikus a Minden, a Semmi, a Nincsen, a Nihil fogalmaival. Nyilván nem is csak egyféle viszonyt, egyik esetben sem. Megkockáztatható azonban, hogy az Adyról és József Attiláról gondolkodó Petri György számára – Petri György nemzedéke és következő generáció(k) számára – a Semmi és a „Töredék” aktuálisabb, érdekfeszítőbb téma és

⁴ *I. m.*, 244–245.

forma a Minden-nél, az Egész-nél. Ha a „Minden Egész eltörött” sor külön(leges) horderejét – összességében nem ok nélkül, magyar és világirodalmi párhuzamoktól megerősítve – fenntartjuk, akkor sem csupán súlyos veszteséggel, hanem izgató nyereséggel is számolhatunk általa. A „Töredék”, a Semmi radikális tematizálásának intellektuális, morális (sőt, a legmélyben ironikus) nyereségével. Esztétikáivá lényegülő filozófiai probléma előtérbe helyezésével.

Az Ady-poézis egyként végigjárta (ezúttal nem részletezhető stációk érintésével) a Minden- és a Semmi-érzet főbb állomásait. A közelmúltból és a jelenből nézve a magyar költészet elsősorban a töredékek lírája által teremtett új paradigmákat. Tandori már hivatkozott *Töredék Hamletnek* című első kötete ezt *szóvá is tette* egysegeinek és egyetlen-ségeinek negációival. Petritől *A történő semmi* és sok más példa említhető, s nem a *semmi* szó „automatikus” érvelése miatt emeljük ide az egyik legújabb bizonyoságként Marno János *A semmi esélye* (2010) című kötetét. Sőt, más műnemeket is szemügyre vehetnénk, a költő Németh Gábor prózájától (*A Semmi Könyvéből*, 1992) a költő Géczy János prózájáig (2011-es, *Viotti négy vagy öt élete* című kisregényéről Vári György azt vetette papírra: a szerző célja „A könyvben felbukkanó Gustave Flaubert-rel tartva megírni a semmiről szóló regényt”⁵).

E néhány bekezdés nem a „Minden Egész eltörött” autonóm életet is élő sora ellen, hanem a *Kocsi-út az éjszakában* versegése mellett íródott, abban a bizonyoságban, hogy a költő, a vers számára a Töredék felérhet az Egész-szel, és a Semmi semmivel sem kevesebb a Minden-nél.

⁵ VÁRI György, *Az örökkévalóság története. Géczy János: Viotti négy vagy öt élete*, Élet és irodalom, 2011. május 13.

Ha a *Szeretném, ha szeretnének* kötet nevezetes versének megszólaltatására, kanonikus pozíciójának kikérdezésére vállalkozunk, nem megkerülhető kérdés, hogy miben is állna egy olyan költemény *újyszerűsége*, amely a felütésben látszólag egy korábbi líraértés hagyományához nyúl vissza, miközben – ahogy erre Eisemann György több alkalommal is utal – a világ jelenségeire adható válaszok kikezdehetlensége, „összefüggő értelmezések lehetetlensége”¹ már a múlt században, mások mellett Vajda költészetében sem volt ismeretlen. A mű képi-retorikai összetevőit figyelembe véve nem meglepő, hogy olyan olvasat rögzült a recepcióban, amely a versbeszéd és a természet összhangjáról, együttmozgásáról, ekképp az élménylírai háttér óhatatlan stabilizálódásáról tanúskodott. Úgy tűnhet, nem kizárólag az első strófa elemeinek (*milyen, ma*) ismétlődése, vagy a rímhelyzetbe hozott személyes névmás fűzi egybe a tájat és az azt megfigyelő szubjektumot (amely ráadásul az éjszakára értett *néma* antropomorf metaforával mintegy a trópusok szintjén is „beleíródik” a vers képi világába), hanem mindezt a lírai beszéd és megjelenített természet mint közös forrásra, organizátorra mutató médium romantikus egybetartozása is motiválhatja.²

A vers indítása a korai Ady-líra jellegzetes teremtő, nem pedig létesülő én-képét idézheti: mind a *ma* időhatározó, mind a perspektíva énhez kötöttsége a hipertrofikus alanyi pozíciót juttatja érvényre az olvasásban.³ Azonban arra figyelhetünk fel, hogy a harmadik soron kívül nem találni a versben olyan szakaszt (leszámitva a kétszer megismételt, az én passzív helyzetéről árulkodó „Fut velem egy rossz szekér” szituációját), amelyben az én a kinyilatkoztató hang által feltételezett aktív teremtői funkcióját tölténé be. Ráadásul az énről referáló szomorúság is egy olyan értelmezői művelet feltételez, amely voltaképp nem az én kompetenciájának függvénye, lévén a Hold geográfiai jellemzője, a csonkaság és a szomorúság hangulati értelemben vett közös nevezője (az első versszak alapján) – az említett verstani, stilisztikai jellemvonásokon túl – aligha teremődik meg magától értetődő módon.⁴ Különös, hogy a rendszerint fenomenálisan olvasott jelenet (a beszélő mintegy tanúja a látható természeti jelenségnek) önmagában elégséges volt e szemantikai szakadék áthidalására, s megőrizve a romantikus líraeszmény harmonizáló befogadói tapasztalatát, kevéssé vált jelentékkennyé annak az igénye, hogy a Hold mint vissza-

¹ EISEMANN György, *A romantikától a modernség felé* = E. Gy., *A folytatódó romantika*, Bp., Orpheusz, 1999, 107.

² EISEMANN György, „Hallottuk a szót”. *A romantikus poétika színváltása szó és beszéd, írás és hangzás feszültségében* = E. Gy., *A későromantikus magyar líra*, Bp., Ráció, 2010, 127.

³ A leginkább temporális (és kevéssé térszerkezetet érintő) rögzítettség interpretációs kényszerének egyik szélsőséges példája Király Istváné, akit egyenesen geográfia-történeti összefüggések felkutatására ösztönzött a scenika és a szubjektum látszólag kézenfekvően összebékíthető hangulati kódjai. (KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., Magvető, 1970, II, 229.)

⁴ SZIGETI Lajos Sándor, „Minden Egész eltörött” = Sz. L. S., *Modern hagyomány*, Bp., Lord, 1995, 35.

visszatérő vándormotívum⁵ kerüljön az értelmezést meghatározó szerepbe. Holott az életmű nyelvének figurativitása, különösen (de nem kizárólag) a nagybetűvel kiemelt „szimbólumok” rögzíthetetlen jelentéslelésítő potenciálja vezethetne Ady modernségének pontosabb megismerése felé, ami jelen vers esetén különösképp nem elhanyagolható belátásokkal járhat, minthogy a modern életérzés meghonosítójaként hagyományozódott „Minden Egész eltörött” sor anélkül vált transzparenszé a magyar irodalomban, hogy mindennek poétikai háttere vizsgálatok tárgyává lett volna.

Komparatív szempontú vizsgálatok számára nem pusztán a Hold válhat érdekessé a *Kocsi-út az éjszakában* kapcsán. Mindenekelőtt mégiscsak ezzel érdemes számot vetni, mivel a Hold csonkasága a vers olyan kitüntetett értelmezési pontja, ami Király István szavait kölcsönvéve, „a vers egészére rányomja a bélyegét”.⁶ Még hozzá azáltal, hogy észleljük: a referenciális és metaforikus olvasat más-más irányba tereli a befogadó figyelmét. Amennyiben ugyanis a Hold nem az én által látott fenoménként, hanem (az olvasó tekintete révén) alakzatként tűnik elénk, úgy a harmadik sorban kiemelt én is résztvevője lesz egy „alakzatokban gazdag térnek”,⁷ ami értelemszerűen nem hagyja érintetlenül a szomorúság biográfiai kódolhatóságát sem. Itt érdemes utalásszerűen szóba hozni, hogy a *szomorúság* Ady egyik nem középponti, ám annál több eldöntetlenséget hordozó motívuma, mely az életmű más darabjainak horizontjában kétségesen hozható csak nyugvópontra. A nem sokkal ez után keletkezett *A föltámadás szomorúsága* – ahogy Török Lajos elemzése⁸ is rámutat – egy, a keresztény kontextus elvárásrendjét fölforgató előjelet kapcsol az én újralétesülésének (ezáltal az önmagasság kérdésessé válásának) mozzanatához (nem beszélve arról a többek által szóba hozott összefüggésről, mely szerint a szomorúság mint a romantikában gyakori szerepként felöltött maszk végeredményben lehetlenné teszi a beszélő élményének azonosítását⁹).

A *Hiába hideg a Hold* című, a *Szeretném, ha szeretnének* kötetben megjelent talányos verset többek közt azért érdemes megemlíteni, mert pontosan a *Kocsi-út az éjszakában* szerelmi állításainak inverzét fogalmazza meg – nem mellesleg a Holdmotívummal összefüggésben. Benne a Hold *hidegségével* az androgün-mítosz emlékezetét játékba hozó, az Időt is legyőző örök eggyé válás *forróságát* állítja szembe. A látszólag egy irányba tartó retorikát ismételten a bizonytalan referenciamezőjű szomorúság billenti ki a második és utolsó versszakban: előbbiben a fent-lent (korábban a hideg-forró ellentétpárban rögzített) attribútumainak felcserélődése okozhat

⁵ SZIGETI Lajos Sándor is csupán felveti a metaforikus olvasat lehetőségét. (*I. m.*, 34.)

⁶ KIRÁLY István, *Ady Endre*, i. m., 229.

⁷ TÖRÖK Lajos, *Ady „Minden-titkai” = A Nyugat-jelenség (1908–1998)*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1998, 102.

⁸ TÖRÖK Lajos, *A szubjektum nyomában = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGÍ László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 151–164.

⁹ *I. m.*, 154–155; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „szerepvess” poétikájáról = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1999, 208.

fejtőrest, végképp megkérdőjelezve a „szomorúságunk hosszú palástja” szakasz érték kategóriáit (mindezt az utolsó versszak szemantikai paradoxona – „S szomoru palástunk elnyulva kacag” – csak tovább erősíti). Úgy tűnhet, a köznapi értelmű szomorúság a költői nyelvben olyan jelentésszóródáson megy keresztül, amely során vagy a hagyományos jelentésétől eltérő tartalommal telítődik (adott esetben a „föltámadás” is lehet szomorú), vagy – megtartva a szó referenciális vonatkozásait – az eltérő kontextusokban ismétlődő környező elemek (mindenekelőtt a szubjektum) azonosítását teszi lehetetlenné (a Hold egyszer ellenpontként – lásd a *Hiába hideg a Hold* esetét –, egyszer analogonként – *Kocsi-út az éjszakában* – tart ellen az egyértelmű jelentéstulajdonításnak). Meglehet, a *Kocsi-út az éjszakában* beszélője ettől a jelenségtől nem függetleníthető módon reflektál szembeötlően szűkszavúan saját (lét)helyzetére.

A szenzuális érzékelést minimalizáló környezet ráadásul egy olyan homonim grammatikai elem (milyen) négyzteri megismétlésével szituálja a beszélő külvilághoz fűződő viszonyát, amely a biztos tudást feltételező jelentése mellett az én körvonalatlan, különböző nyelvi elemek figurációjának kitett létmódján keresztül annak elbizonytalanító-kérdező retorikai funkcióját is aktivizálhatja. Az én tájékozódását ellehetetlenítő körülmények hangsúlyozása a beszélő versben betöltött szerepét, a recepcióban az alanyi hipertrófia általánosító közhelyét is segíthet árnyalni azáltal, hogy az én gyakran egyszerre alakítója és alakítottja a szöveg matériájának, lévén sokszor olyan nyelvi elemek között ismerhető csak fel, melyek vonatkozása – már csak a korábbi költemények áthallása miatt – sem egyértelmű.¹⁰

Továbbmenve, a *Kocsi-út az éjszakában* második versszakának egyik leglényesebb kérdése, hogy az általános megállapítások miként köthetők – ha köthetők egyáltalán – a megelőző rész alanyához. Vagyis az, hogy vajon ok-okozati összefüggés teremt-e kapcsolatot a két szakasz beszéde közt, és ha igen, a Hold csonkaságának következményeként induktív módon fogalmazódik-e meg az Egész töredezettségének tapasztalata, vagy fordítva, a deduktív – s így az olvasás folyamatában második szakasz felől nézve retrospektív – módon, ama általános belátás okaként áll elő (mintegy hatályon kívül helyezve a biográfiai olvasat lehetőségét) a mindent betöltő, immár a részekre (a Holdra), konkrét időpontra (ma) is kiterjedő csonkaság tragédiája. Mindez nyilvánvalóan azért kérdéses, mert a második, ágens nélküli szakaszban az olvasó feladata a koherencia megteremtése vagy a hanghordozásban, temporalitásában megfigyelhető divergencia akceptálása, illetve értelemhez juttatása. Már csak azért is fontos ezzel számot vetni, mert meglehet, az állítások „hitelessége” múlik azon, hogy a pragmatikai-retorikai én esetleges különválása, a versbeszélő egységének megbomlása maga is a nagy betűvel jelzett Egész alá foglalható, vagy az én továbbra is őrzi – a töredezettség univerzalitása ellenére – önnön integritását. A vers alighanem egyik megszüntethetetlen feszültsége – egyben máig tartó hatóereje

¹⁰ Sőt, adott esetben a szemantikai rögzítetlenség a tropológia szintjén sem oldódik fel, ugyanis a *csonka* és *szomoru* metaforikusan egybekötött elemei – többféle áttételen keresztül – akár metonimikusan is összefügghetnek, amennyiben a szomorú-fekete metaforakapcsolat révén az alig megvilágított tér érintettségként tűnhet elénk az én.

– ebben az eldöntetlenségben áll; az olvasói kompetencia mindkét álláspont mellé tudna érveket sorakoztatni.

Azonban kétségtelen, hogy ha más nem, az írás materialitása óhatatlanul kikezdi az én és a hozzá kapcsolt hang evidens összetartozását, amennyiben a szövegből kiugratott – jelen esetben az *Egész* – szó a sejtetés azon szándékát nyilvánítja ki, amelyre már a beszélőnek nem terjed ki a hatásköre. A szimbolizáció effajta szövegbe íródása nem pusztán a dereferencializálás műveleteiért felelős, nem engedve rögzülni a vers szókészletének köznyelvi jelentésrétegeit, de – ahogy Eisemann György mondja – egyenesen a „beszéd üzeneteként”¹¹ foghatók föl: olyan, csakis a költészet révén létrejövő régióra történik bennük utalás, melyeknek kontextualizálása, miként általuk az én arccal történő felruházása az olvasó döntésén múlik. És ebben a tekintetben valóban mintha Hofmannsthal *Chandos-levelének* jós-lata visszhangozna¹² – nem pusztán és, megkockáztatható, nem is annyira tematikai szinten –, amennyiben az én maga is részese lesz az általa életre hívott beszéd mediális következményeinek.¹³ Annak tehát, hogy a kinyilatkoztató hang birtokosa amint írásban rögzül, egy általa nem uralható, hálózatszerű (szöveg)térben találja magát, melynek határait voltaképp a mindenkori előre-hátra tekintő olvasás viszonylagosítja.¹⁴ Nem véletlenül jut említett tanulmányában Eisemann György a *Kocsi-út az éjszakában* interpretációját követően Ady másik, talán még ennél is enigmatikusabb (korábbi) szövegéhez.¹⁵

A *Jó Csönd-herceg* ugyanis nem pusztán a motivikus összecsengés (Holdra nézés, némaság) miatt lehet érdekes ezen a ponton, hanem mert benne éppen a költői beszédként értett „elnémulás” jelentette vég válhat felismerhetővé (a Hold „bámulása” mellett). Vagyis már az életmű meglehetősen korai pontján találhatóak jelzések annak a belátására vonatkozóan, hogy a kimondott szó olyan illuzórikus (s – erre utalhat a lelepleződés fokozott veszélye a vers második szakaszában – csak időlegesen fenntartható) eszközként tételeződik, amely egyre kevésbé képes a szubjektum biztosítékát jelenteni. Ebben az ötletes imaginációban pontosan az a teremtett lény, a Csönd-herceg¹⁶ veszélyezteti az ént, akit voltaképp a költői beszéd mint önlétesítő, szubjektumalkotó potenciál hoz létre, alakja ezért is *láthatatlan*, minthogy értelemszerűen csak a beszéd megszűnése után materializálódhat, nyerheti el nevét.¹⁷

¹¹ EISEMANN György, *Nietzsche és Ady = A hermeneutika vonzásában* szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2010, 154.

¹² Még akkor is, ha Hofmannsthal alapvető felismerései a magyar klasszikus modernségben nem teljesen körvonalazható hatástörténeti hagyománnyal bírnak. (Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = K. Sz. E, *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 35.)

¹³ LŐRINCZ Csongor, *A medialisizálás poétikája = Hang és szöveg*, i. m., 317–390, főleg 328–332.

¹⁴ *I. m.*, 354–356.

¹⁵ EISEMANN György, *Nietzsche és Ady*, i. m., 155.

¹⁶ Akinek nagybetűs, félelmet keltő alakja nem független a látható materialitás és a láthatatlan jelentés „árulkodó” feszültségétől.

¹⁷ Ebben lehet a magyarázata a teremtett, képzeletbeli alak kérdéses fenomenalitásának is (azaz honnan „tud” az én a „Csönd”-hercegről, ha nem nézhet rá vissza). Magyarán a versbeszéd révén az énnel összekötött Csönd-herceg a vers terében sem a láthatóság, sem a hallás mediális feltételrendszerére

Azért sem tanácsos tehát *visznanéznie* a beszélőnek (noha fenomenális értelemben senki sincs a háta mögött), mivel valójában nem „látna” semmi mást, mint annak az általa teremtett illúzióját, hogy valaki igenis van a háta mögött, és – beteljesítve a versben megfogalmazott jóslatot – pusztán önmaga versbeszélői kompetenciáját, egyszóval magát a költészet szemfényvesztését leplezné le.¹⁸

Visszatérve a *Kocsi-út az éjszakában* című költeményhez, az *Egész* szemantikai feszültsége részben abból ered, hogy a betű anyagisége felülírja a nyelv immateriális implikációit. Az egykori egység széttöredezettségét állító hangsor *egész* eleme köznévi értelmétől oly módon különbözik el, hogy a mindenséget voltaképp leképező szintagmáról csakis bizonyos, a tulajdonnév (avagy szimbólum) alá sorolható, „egyedivé” tett egységek¹⁹ halmazára terelődik a figyelem. A „Minden Egész eltörött” sorban az *egész* immateriális jelentését (mely az egykori egység megszűnéséről ad számot) az *Egész* materialitása szórja szét – mintegy performatív úton teljesítve be a jelentés *egységének* széttöretését. Így a versben végeredményben már az eltöretés mozzanata előtt is kérdésessé válik a nagybetűvel jelzett „szimbólum” egysége, önazonossága, legfőképp azonosíthatósága, lévén kétféle (a mindenségre mint egységre vonatkozó univerzális vagy az Egész[ek]re értett szegregális) állítás fut benne össze. Összhangban azzal, amit Török Lajos a soron következő, *Minden-titkok versei* nyitószövege²⁰ kapcsán megállapít, nevezetesen minden alakzat egy másik ismétléseként tételeződik, felborítva ezáltal a név mind utaló (szemantikai), mind jelölő funkcióját.²¹ Ami azt is maga után vonja, hogy jelen esetben (részben a létezők elkülöníthetőségét megnehezítő *minden* négyszeri ismétlése révén) nyitva marad annak a kérdése, hogy egyáltalán rész-egész viszonyról van-e szó a második versszak feldarabolódott elemei (Egész vs. láng, szerelem) között, vagy inkább (és a vesszővel elválasztott sorok erre engednek következtetni) az *Egész* (utaljon az bármire) eltérése nem leképezi a – megjegyzendő, feltűnően „korszerűtlen” tropikát felmutató – láng és a szerelem egységének elvesztését, hanem velük ekvivalens, mellérendelő viszonyban van.

Jól jellemezheti az utolsó versszak körüli interpretációs zavart, hogy az ismétleten, ráadásul úgy-ahogy körülhatárolható módon megjelenő szubjektum („Fut velem egy rossz szekér”) kapcsán már Király Istvánnak sem jut eszébe az első versszak beazonosítható eseményének kiterjesztése (ilyen módon a vers egészére), holott nyilván a címben jelzett *kocsi-út* tényleges szövegbeli feltűnése támasztotta alá az első szakasz élménylírai olvasatát.²² Az is feltűnő lehet, hogy a *jaj-szó* egyszerre

nincs rászorolva, minthogy léte kizárólag az írás materialitásától függ – és ilyenként az olvasás során válik „láthatóvá”. (Vö. LŐRINCZ Csongor, *Jó Csönd-herceg és a „gyanútlan ág”* = L. Cs., *A költészet konstelációi*, Bp., Ráció, 2007, 71–84.)

¹⁸ Más kérdés, hogy mindezt az önleplező antropológiai oximoron („Vacog a fogam és fütyörészek”) is megbontja rögtön a második sorban, még a Csönd-herceg szövegbe íródása előtt.

¹⁹ Persze, maga a tulajdonnév – minthogy multiplifikálható – csak látszólag jelent önazonosságot, egységét.

²⁰ Nehezen belátható okok miatt a kötetben csak az eredeti, hosszabb szöveg első versszaka szerepel.

²¹ TÖRÖK Lajos, *Ady „Minden-titkai”*, i. m., 103–104.

²² KIRÁLY István, *Ady Endre*, i. m., 230.

oldódik fel egyfajta (meglehet, szándékosan, ettől függetlenül kétséges igazságtartalmú) homályos allegorézisben (eszerint mintegy a előző versszak széttörözött-ség-élményét visszhangozná²³), illetve tétéleződik (ugyancsak vitathatóan) a konkrét kép hallástapasztalatának referenseként (azaz – alighanem egyfajta antropomorfizmusként vagy pusztán hangutánzó szóként – a *rossz* kocsi kerekének nyikorgásával lenne azonosítható²⁴). Utóbbi lehetőség azt mindenképp felmutatja, hogy akár a *jaj-szó*, akár az én helyzetére vonatkoztatott vagy általános érvényűként is tekinthető *kocsi-út* „szimbólummá emelése” valóban olvasói döntés függvénye, erre nézve sehol nem találunk előírást a szövegben. Azért is generálódhat szerteágazó értelmezői távlatok sokasága a *Kocsi-út az éjszakában* és más Ady-versek kapcsán, mert nem uralkodik bennük azt egységbe szervező, kirögzíthető nézőpont; amint látszólag található ilyen, a perspektíva megkettőződésével rögtön el is bizonytalanodik az olvasás. A záró szakasz első két sora közti azon grammatikai-szemantikai feszültség, melyet az én-szeker összetartozását követő személytelen *utána* névutó teremt, ugyan feloldható nyelvtani (a *jaj-szó* a szekér nyikorgására vonatkozik, mondhatni nem az „énnek szól”), esetleg tropológiai magyarázatokkal (a szekér és a szubjektum metonimikusan összetartozik), mégis mindez az én osztottságának, kettős, elszenvető és megfigyelő pozíciójának jelzéseként is értelmezhető²⁵).

Arra azonban már kevésbé figyelt föl a recepció, hogy az én szóródását oly módon hangsúlyozza az akusztikai bizonytalanságot kifejező *mintha* elem, hogy a *jaj-szó* egyszerre lesz „hallhatatlan” a kocsin utazó én és a szekér távoldását figyelő számára (ekképp lehetséges, hogy a kocsi a kiáltás forrásától távolodik, *utána* száll a *jaj-szó*, mintegy hátrahagyva annak kibocsátóját, illetve az is, hogy a szekérről – meg lehet, éppen annak utasától – elhangzó kiáltás, melyet a megfigyelő érzékel, válik bizonytalan módon felfoghatóvá). Itt megint csak felmerülhet a *Jó Csönd-herceg előtt* fenomenológiai problematikája, ahol a beszélő hasonlóan egy általa elvileg nem érzékelhető szenzuális tapasztalat birtokában cselekszik. A *jaj-szó* kiáltásként, némely olvasat szerint nyikorgásként egyaránt felfogható effektusa (melyről többek közt az nem dönthető el a percepció bizonyosságát felülíró *mintha* után, hogy nem vagy *nem jól* hallja az artikulált vagy éppen artikulálatlannak tetsző kiáltást a hallgató) tehát a maga referencializálhatatlan természetével íródik bele a vers matériájába. Az ilyen módon inkább látható, mintsem hallható „*jaj-szó*” – hasonlóan a Csönd-herceghez – a költői nyelv által teremtett imagináció, amely könnyen lehet, éppoly képzeletbeli, mint az én létét veszélyeztető korábbi versbeli alak. Jóllehet, ami valóságos, az éppenséggel ismételtelen a vers organizátori pozíciójának megbomlásával előálló elnémulás jelentette fenyegetettség. Nem zárható ki, sőt nagyon is indokolt számot vetni

²³ E talán leggyakoribb olvasatra egyetlen példát, SZIGETI Lajos Sándorét említeném, „*Minden Egész eltörött*”, i. m., 39.

²⁴ ANGYALOSI Gergely, *Az egészségtől a részíg*, 2006/10, 32.

²⁵ Erre a lehetőségre, továbbá arra, hogy mindez olvasható az előző versszak hasadtság-tapasztalatának demonstrálásaként ANGYALOSI Gergely esszéje is utal (i. m., 33.), arra azonban már nem, hogy a korántsem könnyen „elképzeltető” talányos „Félig mély csönd és félig láрма” verssor mint az én szétválásának percepció igazolása is funkcionálhat.

ezen a ponton azzal, hogy a kiáltás rejtélye költői önreflexió értelmében is feloldható: minthogy a hang különböző ének között oscillál, miközben sem az adó, sem pedig a vevő nem lesz arccal felruházható, nem mást, mint az én élménylírai olvasásának romantikától örökölt kódjait számolja föl.²⁶ Az Egész darabokra hullása innen nézve az integer költői hang széthullásának válhat a tapasztalatává, melynek során az egyetlen szerzői hanghoz köthető versbeszéd illúziója is lelepleződik, lévén minden vers hangját az olvasás létesítő és lebontó, minduntalan újrendező aktivitása juttatja archoz. Ilyen módon nem véletlen az sem, hogy a tökéletes műalkotás eszménye ebben a „beteljesítő”²⁷ aktivitásban látványosan, ám annál kevésbé evidens interpretációs műveletek előtt nyitva ajtót, szövegek közötti térben íródik szét.

A *Kocsi-út az éjszakában* egy másik fontos „pretextusa” az azonos, *Egyre hosszabb napok* ciklus kiemelt helyzetű első verse, a *Valaki utánam kiált* szinte valamennyi eleme párbeszédbe lép a *Kocsi-út az éjszakában* soraival. Főleg az ellenpontozás lehet figyelemre érdemes: a kötetben előrébb szereplő vers a látványelemek feltűnő halmozásával („Bércek, tavak, folyók, sínek”), egyértelmű(bb) én-pozíciójával, a szubjektum kiemelt aktivitásával („Be sietek, be rohanok, / Be szaladok, be sietek”), temporális többirányúságával mintha a *Kocsi-út az éjszakában* inverze lenne. Ennél érdekesebb azonban az utolsó versszak korántsem könnyen kikövetkeztethető jelentése. „Panorámás, lázas világ, / Lakasd jól a szemeimet, / Fogd be jól a füleimet: / Valaki utánam kiált.” A középső két sor elsőre talán nem kézenfekvő ellentéte alighanem a vesszővel való tagolás miatt sem magától értetődő. Ekképp ugyanis (tehát grammatikai okok miatt) a kíváncsi szemantikai különbsége (lévén a *jóllakás* a valamivel való telítődésre, a fülek *befogása* pedig egyfajta kategorikus elzárkózásra utal) nem válik láthatóvá, úgy tűnhet, pusztán mellérendelői kapcsolat van a látásra és a hallásra vonatkozó kinyilvánított akarat között. A percipiálás nem ekvivalens jellegét persze a *panorámás* tag is kiemelheti (amely értelemszerűen csak szemmel felfogható tapasztalatok körét érintheti), ennek belátásában azonban az egész versszak értelmi tagolása megváltozik. A két érzékterület grammatikai értelemben is elválik egymástól, és immár a – különös módon kettősponttal elválasztott – utolsó két sort tekinthetjük egymás referenseinek. Kettejük viszonya ugyanakkor megint csak nem egyértelmű: amellett, hogy nem tudni, kinek szól a felszólítás, azt sem dönthetjük el kizárólagosan, hogy a másikhoz fordulás az utolsó sor tapasztalatának következménye vagy az ennek (mármint a kiáltásnak) a megsejtett bizonyossága elleni védekezés igénye fejeződik ki benne. Az mindenesetre látható, hogy a két vers befejezése a hang és az én viszonyában mutat különbséget: míg a *Valaki utánam kiált* esetén a beszélő a meghallás elkerülésének vágya illetve mindenfajta „előkészület” (a fülek befogása, pontosabban arra történő felszólítás²⁸) mellett is tisztán hallja (ámde nem

²⁶ Ebből a szempontból akár a hangsúlyozottan a romantika hagyományát idéző *láng* és *szerelem* dezorganizációja is értelmet nyerhet.

²⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában. Fejezet a későmodern irodalmi töredék előtörténetéből* = K. Sz. E., Irodalom és hermeneutika, Bp., Akadémiai, 2000, 239.

²⁸ Melynek sikertelensége – lévén végeredményben mégiscsak hallja a kiáltást – ismételt az alanyi pozíció mindenhatóságának kétségeit fejezheti ki.

látja) az utána kiáltót, a *Kocsi-út az éjszakában* a bizonytalanul létesülő jaj-szó egy bizonytalan kilétű hallgatót ér csak el. Megkockáztatható, hogy az Ady-életmű kapcsán újabban sokat emlegetett, költői fordulatot előlegző látottság²⁹ objektíváló tapasztalata hogy nyomot a vers szubjektumképletén, azaz az olvasás során saját szövegének objektumává váló én kikerülhetetlen transzfigurációja visszhangzik (az adott sorban intratextuális utalásként akár szó szerint) a *Kocsi-út az éjszakában* „kiüt-talan”, a jövő távlatát teljességgel nélkülöző szcenikájában.

Úgy tűnik, a „Minden Egész eltörött” irodalomértésünket alapvetően meghatározó sor nem mentesül tehát radikális állításainak poétikai következményei alól, és a modernség „világfélelme”³⁰ feltételezhetően sokkal inkább sajátta tett, mintsem pusztán átvett költői belátáson alapul. A továbbhagyományozódó romantikus, a nyelv uralhatóságát, domináns beszédpozícióit látszólag továbbra is fenntartó szubjektumképlet modernségbeli elmozdulása tehát abban fedezhető fel, hogy például a – szintén transzparens jellegű megnyilatkozásként öröklődött – „Én voltam Úr [...]” típusú gesztusok már nem kizárólag költői szerep értelmében foghatók fel, hanem az én „hullásának” valós lehetőségeivel számot vetve utalnak a szöveggel való összetartozás, az én mint „ős-eredet” toposzának egyszerre továbbélő, de felül is íródó tradíciójára, minthogy e bukás, az azonosíthatóság kudarca éppenséggel az összekötöttség fellazulásával függ össze. Én és szöveg harmóniájának³¹ megtörése, szó és beszéd szétválása azáltal teljesedik be, hogy mindennek megteremtése már nem az ént létesítő hang kompetenciájába tartozik.

²⁹ Ennek egyik legtanulságosabb példája BEDNANICS Gáboré „*Nem vagyok, aki vagyok*” = *Tanulmányok Ady Endréről*, i. m., 84-96.

³⁰ EISEMANN György, *Átmenet vagy fordulat? = A magyar irodalom története. 1800–1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, , 2007, 542.

³¹ EISEMANN György, „*Hallottuk a szót*”, i. m., 136.

A „rendetlen könyvtár”

Schöpflin Aladár kortárs irodalomtörténete

Az irodalomtörténet tudományának más tudományok felett nem az adatok nagy tömege ad érdeket és értéket, hanem azok az utak, melyeket az irodalom megértéséhez nyit. Ha meg tudja értetni az irodalmi műnek írója egyéniségéhez való viszonyát, a maga korával s a mai korral való kapcsolatait, ha meg tudja sejtetni azt a titokzatos folyamatot, mely által bizonyos benyomások bizonyos egyéniségben való felszívódása bizonyos meghatározott irodalmi műveket eredményez, szóval ha rá tud mutatni azokra a tényezőkre, amelyek által egy bizonyos irodalmi mű egyáltalában meglett és olyan lett, amilyen – akkor van értéke és súlya. Ellenkező esetben vagy élettelen és a szellemi életben értéktelen anyaghalmaz, vagy legfeljebb felületes, a dolgok lényegét nem érintő anekdota-gyűjtemény.¹

Schöpflin Aladár e mondatokat a Katona Lajos halálával megüresedő irodalomtörténeti katedra betöltése körüli viták kapcsán írta, jóval azelőtt, hogy ő maga irodalomtörténetet írt volna. Mindjárt hozzá is tehetjük, hogy ezt az elvárást ő maga sem teljesítette – valószínűleg nem is állt szándékában. Sokkal jobban megfelelt viszont egy másik, szintén az idézett cikkben megfogalmazott követelményének: „az irodalomtörténetnek – írja – az a fontos feladata is volna, hogy a múlt irodalmának ismerete révén bevezesse az olvasókat a jelen irodalmába.”

Túlzás nélkül állíthatjuk ugyanis, hogy Schöpflin irodalomtörténete – vagy ahogy ő nevezi, mozaik-képe – igen sajátos helyet foglal el a magyar irodalomtörténet-írás hagyományában. Sajátos (bár nem egyedülálló) ez a hely már utóélete szempontjából is: számos megállapítása úgy folyt bele a Nyugat meghatározta századelő kanonizálódott történetébe, hogy általában nem is vagyunk tudatában: ezt is a 20. századi magyar kritikátörténet „szürke eminenciása” fogalmazta meg elsőként. A róla szóló, meglehetősen gyér szakirodalom egyik visszatérő momentuma egyfajta tanácsalanság: mit kezdjünk egy olyan kritikus, egy olyan szerző munkáival, akinek ítéletei legnagyobbbrészt úgy mond „beigazolódtak” az elmúlt évtized során; akinek immár lassan száz éve született megállapításai ma is anélkül szerves részei a 20. század irodalomtörténetét illető szakirodalmi kánonnak, hogy kanonizátori igénnyel íródtak volna? Másként fogalmazva: mit kezdjünk – jelen esetben – egy olyan irodalomtörténeti könyvvel (monográfiának valószínűleg Schöpflin sem nevezné), mely észrevétlenül, hangsúlytalanul, de a századfordulón már kiépült „nemzeti tudomány” módszertanán-hagyományán *kívülről* fogalmazódott meg, mégis beépíthetőnek bizonyult a „nemzeti irodalomtörténet-írás” számos momentumát őrző kánonba?

A sajátos pozíciónak egy másik fontos összetevője (mely persze összefügg az imént mondottakkal) a szerző módszertani kiindulópontja: ez nem egy szaktudós, de nem is egy esztéta irodalomtörténete, hanem egy *kritikusé*, méghozzá egy olyan

¹ SCHÖPFLIN Aladár, *Magyar irodalomtörténet-írók* (1910) = *S. A. válogatott tanulmányai*, vál. szerk., bev., KOMLÓS Aladár, Bp., Szépirodalmi, 1967, 50.

kritikusé, akinek az irodalom társadalmi elhelyezkedéséről, „feladatáról” (ha lehet ezt mondani), s a kritikának mindezzel kapcsolatos teendőiről pontos, következetes és kifejtett (ám soha nem dogmatikus) véleménye van.

Szerkesztés – idézőjelben

Jól tudjuk, hogy egy irodalomtörténeti munkának vannak bizonyos, történetileg kialakult strukturális sajátosságai, melyek egyrészt az általa elmondott (enyhébb esetben explicit vagy látens kontextusként felhasznált) nemzeti narratíva jelzésére is alkalmasak, emellett, s ettől nem függetlenül pedig logikai keretet adnak az elkerülhetetlen értékelésnek, illetve a kanonikus hierarchia (megint csak nyílt vagy burkolt) indoklásának. E struktúra egy könyv terjedelmű irodalomtörténeti munka esetében hagyományosan egy lineáris, kronologikus segédegyenes, melynek mentén mintegy magától bontakozik ki a tudós feltáró munkája során a történet – legalábbis az olyan kézikönyvszerű címetek viselő művek esetében, mint Schöpfliné. A struktúra része továbbá a szintén 19. századi történettudományi elképzelésekből eredő „portré és/vagy tabló”-módszer számos változata, mely épp praktikusságánál fogva a mai napig fontos része az irodalomtörténeti módszertannak.

Schöpflin *A magyar irodalom története a XX. században* című művének szerkesztési elve azonban nem igazán nevezhető lineárisnak (még akkor sem, ha a „cselekmény” a kronológiának megfelelően „kaland”), inkább *centrálisnak* mondhatjuk: fő szervező elve ugyanis a *probléma*, mely mélységesen, kritikusi pályája kezdetétől folyamatosan izgatja a szerzőt – miben olyan alapvetően más az új irodalom, és mivel magyarázható, hol érhető tetten egyrészt ennek a másságnak, másrészt e másság fulmináns fogadtatásának az oka?

Vizsgálódásai során – ahogy kritikáiban is – Schöpflin lefegyverzően „előítéletmentesnek” mutatkozik, kristálytisztá logikával és részletgazdagon, árnyaltan, nagyon körültekintően és következetesen érvel, nem hagy feltáratlan támadási felületet (legalábbis minden erejével törekszik erre), nem kívánja, hogy bármit is láthatatlanban elhiggyünk, elfogadjunk: amit axiomatikus keretnek tekint irodalomfelfogásában, azzal kapcsolatban mindig ott van a vélekedés személyességének, nemtekintélyelvűségének jelzése. Részletes vizsgálatot érdemelne az a mód is, ahogyan képes anélkül súlyt adni véleményének, hogy igénybe venné a közösségi hitelesítés számos csapdát rejtő eszközeit.

A probléma, mely szerkeszti ezt az irodalomtörténetet, szintén kritikusi pozíciójából ered: egy indokolatlanul élesnek tűnő támadássorozat lehetséges magyarázatainak keresése a lelkiismeretes válaszáadás, a tisztázás szándékával. Ez természetesen le is szűkíti a szerző látószögét, a szűkítés azonban inkább termékeny fókuszálásnak, mint tendenciózus redukálásnak tekinthető: összefüggések olyan érdekes sorozatára derül ily módon fény, amelynek feltárására egy hagyományos, „szakmaszerűbb” irodalomtörténet keretei között nemigen volna lehetőség.

A Nyugat: nem előzménytelen, hanem logikus következmény

Az utóbbi időben egyre gyakrabban olvashattunk az úgynevezett Nyugat-kánon revíziójának szükségességét hangsúlyozó, illetve ezzel az állásponttal vitatkozó tanulmányokat. Kicsit hasonló a helyzet ahhoz, ami korábban a felvilágosodás és az úgynevezett Kazinczy-kánon kapcsán zajlott: ott is egy (már a kortársak által is) törésként érzékelt-értelmezett, nagyarányú és viharos, szenvedélyes vitáktól kísért változás értelmezési problémáiról volt szó.

A Nyugat köré épült szakirodalom (mely a 19. századi kánonhoz hasonlóan szintén sokat köszönhet a – túlélő – résztvevők kanonizátori tevékenységének éppúgy, mint a kortársi önleírásoknak) valóban sokszor azt az érzést kelti bennünk, mintha valamiféle programszerű, tudatos reformsorozatot hajtott volna végre egy jól körülhatárolható csoport – holott (épp ez lévén a korabeli támadások egyik fontos eleme) a „mozgalmárok” már az őket ért kritikákkal egy időben és visszatekintéseikben is számtalanszor tiltakoztak ez ellen. A legújabb kritikátörténeti szakirodalom pedig szintén azt emeli ki, mennyire egységesítetlen volt ez a „mozgalom”, mennyire heterogén ez a „csoport”.

Schöpflin azonban nem pusztán visszautasítja a mozgalmaként való leírást, hanem igyekszik okát adni annak is, miért alakulhatott ki ez a látszat. Irodalomtörténetében, melyet, meglehetősen felületesen, szokás a Nyugat apológiájaként, önkanonizációs kísérleteként is olvasni, a legfontosabb vádak nyomán elindulva igyekszik a változások okait felfejteni.

Nemzet, irodalom, politika

A legelső és legfontosabb, leggyakoribb vád a nemzetietlenségé, illetve nemzetgyalázásé. Ez egyszersmind a legátfogóbb, legösszetettebb vád is, így Schöpflin oknyomozó munkája mindenekelőt a nemzet fogalmának tisztázását tűzi ki célul. Irodalomtörténete megjelenésekor már több, mint egy évtizede élénken foglalkoztatja e kérdéskör, s érdeklődése a mai napig érvényes és érdekes társadalom- és eszmetörténeti meglátásokat eredményez, melyek közül nem egy visszaköszön (vagy inkább újrafelfedeződik) a 20. század utolsó harmadának történeti és irodalomtörténeti szakirodalmában.

Schöpflin korát megelőzve éleslátóan elemzi a magyar társadalom sajátos fejlődését, a polgárosodás „furcsa”, magyar változatát, a nemzetkonceptió alakulástörténetét és nem utolsó sorban igen érzékenyen e koncepció felhasználásának történetileg változó, politikai célokhoz való idomítását. Lényegretörően elemzi a konzervativizmus és liberalizmus, a polgári radikalizmus és szocializmus hazai összefüggésrendszerét. Mindezt pedig azért teszi, hogy alátámassza véleményét, mely szerint a Nyugat körüli harcok valójában nem irodalmi, hanem (jobb szó híján) politikai jellegűek-eredetűek voltak, pontosabban az irodalom maga vált (a nemzet egy fogalmával való szoros összefonódásának köszönhetően) erőteljesen politikai s egyszersmind etikai színezetűvé. A Nyugat mássága pedig nem annyira az irodalom, mint inkább a nemzet eltérő felfogásából adódott (bár persze az irodalom fogalmá-

ban, különösen pedig az irodalom „feladatának” felfogásában is jelentős különbségek voltak a két tábor között, ahogy azt Schöpflin nem is tagadja).

Az ellentábor a nemzetet a társadalom egyetlen rétegére, egyetlen osztályára szűkíti ugyanis véleménye szerint (ezt egy szóban középosztálynak nevezi, de részletesen árnyalja, amiből nyilvánvalóvá válik, hogy a fogalmat nem – történetietlenül – a mai szociológiai vagy politikai értelemben kell felfognunk). Rögtön hozzát teszi azonban, hogy ez nem is csoda: korábban mind a közéletben, mind az általánosabban értett társadalmi nyilvánosságban elenyésző volt a társadalom egyéb rétegeinek szerepe. A 19. század nagy átalakulásai – a politikai emancipáció és ezzel párhuzamosan a nagyarányú asszimiláció – hatalmas mértékben átalakították ezt a képet, kiszélesítve a társadalom spektrumát olyan csoportokkal, osztályokkal, melyeknek immár nagyon is van saját hangjuk, s nem feltétlenül elégszenek meg a velük sokszor ellenséges, hagyományos, kívülről megfogalmazódó leírásokkal.

Schöpflin véleménye szerint (és sajátos szóhasználatával) a „nemzetinek” (esetleg népnemzetinek) nevezett hagyomány lényegében – a századfordulóra legalábbis – pusztán osztályirodalom lett, mely a nemzetnek (vagyis az asszimiláció és az emancipáció során újjáformálódó társadalomnak) csak egy szeletéről volt hajlandó tudomást venni. Ha viszont, írja,

a »nemzeti irodalom« kifejezésnek nem politikai tartalmat adunk, s nem szorítjuk össze értelmét bizonyos meghatározott politikai állásfoglalásra (értve ezalatt konkrét aktuálpolitikai, a hegemonia megőrzését célzó törekvéseket), hanem a nemzet életének egész teljességét át-fogó irodalomra gondolunk – ami a helyesebb értelmezés, mert állandó, minden változásban érvényes meghatározást jelent, szemben a politikai értelmezések közéleti konjunktúráktól függő változékonyságával –, akkor nyugodtan mondhatjuk, hogy az új irodalom adott Arany János óta újra nemzeti irodalmat a magyarságnak.²

Nem vonja kétségbe a nemzet és irodalom szoros kapcsolatát, látszólag még azt a „nemzeti irodalomtörténet-írás”-beli alaptételt sem, hogy nemzeti irodalom az, ami a nemzet „lényegét / lelkét / sajátosságait fejezi ki” – mindössze újradefiniálja és dinamizálja a nemzet fogalmát, de ezt is úgy, hogy közben rá tud mutatni a logikai folytonosságra a nemzet korábbi értelmezésével.

A művészet, illetve szorosabban véve az irodalom esetében hasonlóan finom, „törésmentes” hangsúlyáthelyezést hajt végre, melynek eredményeként azonban legalább ilyen végtelenen megváltozott kép áll előttünk. Az irodalom története ennek alapján egy fokozatos (de nem egyenlő ütemű) önállósodási, elkülönülési folyamat, mely az első nagy lendületet a 18–19. század fordulóján kapja. Ez a 19. század első harmadára eredményezi véleménye szerint az irodalom modern, újfajta felfogását és berendezkedését, melynek legfontosabb eleme (amint erről már évtizedekkel korábbi cikkeiben is olvashatunk), hogy az irodalom önállóan, saját maga által meghatározott szabályai segítségével intézi saját ügyeit, és (bizonyos mértékig) képes eltartani, újratermelni magát mind kritikai-diskurzív, azaz átvitt értelemben, mind szó szerint, gazdasági értelemben (a kapitalizálódó társadalom egyéb részrend-

² SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Bp., Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1937, 153.

szereivel kialakított kapcsolatai révén). Ennek során fontos tényező volt, ami elsőre talán inkább hátránynak tűnhet, hogy „az irodalom a közönség tömeg-nyomásának beavatkozása nélkül állapíthatta meg a maga erkölcsi és esztétikai törvényeit és munkaprogramját”, mivel „a nemzet nagy tömegei alig vettek részt mint közönség az irodalomban, az a vékony réteg, amelyre támaszkodhattak, az írókkal azonos volt az életideálok, ízlés és világfelfogás dolgában”.³ Lényegében ennek az első fázisnak a „terméke” volna az is, amit „klasszikus magyar világnézetként” ír le,⁴ s ami az irodalom egy sajátos felfogását jelenti, melyben keverednek az esztétikai, erkölcsi és politikai motívumok – ám ami nem vált sem merevvé, sem kizárólagossá addig, amíg nem került sor tételes kanonizációjára és kodifikációjára, elszakítva egyszerűsmind az immár időnként „gondot” is okozó, kialakuló széles nagyközönségtől és az irodalom eltartásában egyre nagyobb szerepet játszó sajtótól.

Sajtó és modernizáció

Újságírás és irodalom viszonyát, vagy ahogy ő fogalmaz, a zsurnalizmus problematikáját szintén árnyaltan és történeti szerepváltozásait messzemenően figyelembe véve elemzi, így képes láttatni, hogyan és miért válhatott ez az életforma (s egyszerűsmind stílus) az irodalmat felfrissítő, megmozgató jelenségből a továbbmozdulás egyik legfőbb akadályává. Nemcsak az írói egzisztencia szempontjából vizsgálja e kérdést (egyébként itt is fontos történeti változásokra hívja fel a figyelmet), hanem az irodalom és a „köztudat”, „közvélemény” kapcsolatának szempontjából is, kiemelve, hogy az irodalom és az irodalomszemlélet trivializálódása (és mozgásának lelassulása, rögzülése) jórészt annak köszönhető, hogy a többé-kevésbé önmozgó irodalommal szembeni elvárásoknak teret és jelentős súlyt adott a lapok biztosítottá fizetőképes olvasóközönség – amelynek színvonalával kapcsolatban nincsenek illúziói.

Átveszi azt a Gyulai által rögzített képet, mely szerint az addigi fejlődés logikus betetőzése Arany János művészete, s azt a logikus következtetést is, mely szerint e csúcspont után csakis hanyatlás következhet. Ebből azonban nem azt vonja le, hogy a hanyatlás a magyar irodalom egészét érinti, illetve hogy ennek megakadályozására görcsösen ragaszkodni kell az Arany műveiből levont, egyre mechanikusabbá vált kánonhoz, illetve általánosabban az általa magyar klasszicizmus világnézeteként aposztrofált „kiengesztelőds poétikájának” a század vége felé egyre rohamosabban trivializáldó követelményéhez. Egyszerűen úgy gondolja, hogy most más utakon kell továbbindulni, ahogy ezek az utak adottak is: számára ugyanis a magyar irodalom fejlődéstörténete (hogy Horváth vele sokban ellentétes koncepciójára utaljunk) nem elágazásmentes, s az egyes ágak virágait-gyümölcseit ugyanazon fa más ágainak növekedése, virágzása követi. Az irodalom „tökéletessége” egy nemzeti irodalmon belül is igen sokféle lehet az ő véleménye szerint, s az egyes csúcspontok nemhogy

³ *I. m.*, 8.

⁴ *I. m.*, 10.

nem szükségképpen következnek egymásra vagy egymásból, de gyakran homlok-egyenest ellenkező esztétikai elképzelések, irodalomszemléleti elvek kifejeződései lehetnek.

A klasszicizmusnak a társadalom átalakulásával párhuzamos felbomlása során észreveszi és elemzi azokat a mozzanatokat, melyek ilyen radikálisan új irányok csíráinak tekinthetők – például Jókai regényírói módszere és népszerűsége (valamint Gyulai ezzel kapcsolatos kritikája), vagy Vajda János költészetének bizonyos elemei. A századforduló körüli nagy változások legfőbb oka azonban véleménye szerint inkább negatív: az irodalom önállóságának fokozatos feladása, vagy ahogy ő fogalmaz, az irodalom elpolitikásodása. Nem arról van szó, hogy irodalom és politika számára egymást kizáró fogalmak lennének, netán hogy a kettő valamilyen arányú vegyülete ne alkothatna értékes eredményeket – hiszen az irodalom klasszikus korát érintő elemzéseinek épp az ellenkezőjéről szólnak. Arányokról és irányokról van szó: az irodalom megközelítheti a politikát – a saját terepét, a saját eszközeivel, nem lépve át a kettejük közti határt, de a politika intervenciója (és hatalma, intézményei által végrehajtott határsértése) nagyon romboló az irodalom szempontjából. Épp ezért mondhatja, hogy a Nyugat által fémjelzett új irodalom szükségképpen és természetesen nem politikamentes (adott esetben jól körvonalazható politikai preferenciákkal is rendelkezhetnek az egyes szerzők), ám nem politizál – legfeljebb azon az áttételes módon, ahogyan Habermasnál a polgári nyilvánosság intézményei.

A Nyugat ily módon nem mozgalom, még csak nem is valami megmagyarázhatatlan újdonság az ő értelmezésében, hanem egyszerű következménye az elmúlt körülbelül fél évszázad társadalmi és ezzel összefüggő irodalmi változássorozatának:

Kívülről, gondosabb vizsgálat nélkül nézve, a Nyugat írói csoportja úgy tűnt fel, mint fiatal íróknak közös célokra szervezett társasága, amely szándékosan elkülönítette magát az irodalom többi részétől. Pedig éppen a szándékosság hiányzott. Kényszerű elkülönülés volt ez, az az ellenállás idézte elő, amellyel a Nyugat írói mindenfelől találkoztak.⁵

Néhány szót ejtsünk még Schöpflin irodalomtörténetének talán legérdekesebb vonásáról: arról, hogy kritikusként és a kritikus szemével láttatja a tárgyát. Ezalatt mindenekelőtt azt kell érteni, hogy hangsúlyozottan kortárs jelenségekről szól, kortárs jelenségek magyarázatát keresi, a mozgásban lévő, lezáratlan és lezárhatatlan, dinamikus irodalmi folyamat érdekli. Annak a tudománytörténeti folyamatnak ugyanis, amelynek eredményeképp elkülönült az irodalomtörténet-írás diszciplinája is, az egyik központi tételévé épp az vált, hogy kortársi irodalomtörténetet nem lehet írni, mivel kortársi jelenségekkel kapcsolatban se a történeti értékelésnek, sem magyarázatnak nincs helye, vagy legalábbis lehetősége. Az aktuális irodalmi termés befogadása, szortírozása és „archiválásra való előkészítése” ugyanis a kritika feladata – a kritikáé, melynek viszont nincs (vagy csak nagyon korlátozottan van) helye régi, már az archívumba került művekkel szemben. Ezeket az értékítéleteket ugyanis az idő igazolja (vagy nem), s az irodalomtörténet ily módon már „biztos” terepen dolgozhat, nincs kitéve annak a végtelenül kompromittáló veszélynek (melynek kivédé-

⁵ *I. m.*, 140.

sére az irodalom számos intézményt és módszert hozott létre), hogy figyelmét netán érdemtelenre pazarolja. Schöpflin ezt az elképzelést nemhogy nem fogadja el, de számos helyen taglalja azokat a veszélyeket, anomáliákat és logikai problémákat, melyeket ez a merev kettéosztás eredményez. Irodalomtörténeti munkái pedig arról tanúskodnak, hogy lehetséges és nagyon üdítő közelebbről megvizsgálni olyan előfeltevéseket, amelyekkel így, közelről nézve, már nem is olyan biztos, hogy egyetértünk.

CSORDÁS ATTILA

Osvát Kálmán könyvei

A lexikonok felsorolják önálló műveit. Mert a lexikonok másra nem képesek. De hát a Szivárvány, A jeruzsálemi templomban, a Levelek a fiamhoz, vagy éppen maga az Erdélyi Lexikon lenne a műve?¹

Az ember, akinek a műveiről a mottóban felsorolásszerűen szó esett, Osvát Kálmán, Osvát Ernőnek, a Nyugat szerkesztőjének az öccse. Mindezt annak apropóján kell leszögezni, hogy bár a köztük lévő vérségi kötelék fokozata történelmi tény, két helyütt mégis a következők találhatók: „Egyébként Osvát Ernőnek, a Nyugat szerkesztőjének *unokaöccse*. Ugyanaz az éles elme, pallérozott műveltség, felfedező hajlam, igényesség és meg nem közelíthetőség.”; illetve: „Az első időszak egyik legérdekesebb, legmozgékonyabb és leghasznosabb írója Osvát Kálmán (1882–1953), Osvát Ernő *unokaöccse* volt.”² A kortárs Ligeti Ernő és az irodalomtörténetben néha még ma is tájékozódási pontnak számító kézikönyv tévedése azonban egyáltalán nem a legsúlyosabbika az Osvát Kálmánnal kapcsolatban fellelhető helytelen információknak. Holott – bár Osvát valóban nem tartozik a túlreprezentált szerzők közé – az ezredforduló tájékán Kuti Mártának köszönhetően nagy hirtelen több Osvát-kötet is napvilágot látott,³ és a kiadások sormintájának logikája, ha impliciten is ugyan, de azt sejteti, hogy az egymást követő kötetek nagyon is tudatosan foglalják egybe az életművet a kezdetektől „a legnagyobb vállalkozás”-ig.⁴ Dacára az előszavakban tapasztalható szándéknak, mely az Osvát Kálmánt körülvevő félhomályt igyekszik eloszlatni, egy kicsit sem mellékes filológiai diszkrepanciát még Kuti munkái is figyelmen kívül hagytak. Az alábbiakban ennek feloldását kíséreljük meg.

A korpusz-probléma

A dolgozat címe Kosztolánczy Tibor Osvát Ernő-monográfiájából származik: a szerző könyvének bibliográfiai leírásában hivatkozott így Osvát Kálmánnak egy

¹ MOLTER Károly, *A Zord Idő Osvátját idézem*, Igaz Szó, 1968/5, 658.

² LIGETI Ernő, *Súly alatt a palma*, Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2004, 52; *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1966 (A Magyar Irodalom Története, 6), 925. (Kiemelések tőlem: Cs. A.)

³ *Zord Idő 1919–1921. Antológia*, vál., bev. és jegyz., a rep. készítette KUTI Márta, Marosvásárhely, Mentor, 1998; OSVÁT Kálmán, *Motívumok. Válogatott írások*, vál., szerk. és előszó KUTI Márta, Marosvásárhely, Mentor, 2000; OSVÁT Kálmán, *Erdélyi Lexikon*, az új kiadás bev. írta, szerk. KUTI Márta, Marosvásárhely, Mentor, 2002².

⁴ Az *Erdélyi Lexikon* új kiadása elé írt bevezetőjében Kuti nevezte így Osvát erdélyi szótárát. (KUTI Márta, *Osvát Kálmán* = OSVÁT Kálmán, *Erdélyi Lexikon*, i. m., X.) Kuti valószínűleg MAROSI Ildikó és KISS J. Kálmán (*Adalékok az 1928-as Erdélyi Lexikon történetéhez*, Utunk, 1968. november 8.; kötetben: OSVÁT Kálmán, *Erdélyi Lexikon*, i. m., XII.) ítéletét vette át, s később a lexikon második kiadásába is beemelte: „1928 októberében tett pontot az Erdélyi Lexikon Előszavára. De talán egész életművére is”.

1923-ban megjelent kötetére.⁵ A kifejezés igen találónak tűnt. „Nomen est omen”: jó alkalmat kínált végre átgondolni, hogy ennek az Osvát Kálmánnak tulajdonképpen melyek is lennének azok a bizonyos könyvei. A mottóban kiemelt kérdés ugyanis, amelyet egyébiránt az Osvátot az egyik legjobban ismerő és vele lehetőség szerint jó viszonyt is ápoló író társ, Molter Károly fogalmazott meg, valójában nem is annyira költői, mint amilyennek szánták. Molter nem is sejtette, hogy ezzel milyen ingoványos területre tévedt.

A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1905–1945 Osvát Kálmán-szócikke például meglepően kevés tájékoztatással szolgál a könyvekre vonatkozóan. A *Szövegek* részben Osvátnak csupán egy Ambrus Zoltánhoz írt levelét tünteti fel, az *Egyes művekről* alcím alatt pedig még két mű szerepel: a *Szivárvány* (1903) és a *Levelek a fiamhoz* (1922) című.⁶ A lexikonok többsége ugyanakkor ennél azért bőbeszédűbb. Az *Új magyar irodalmi lexikon*, illetve elődje, a *Magyar irodalmi lexikon* Osvát Kálmán fő műveiként a következőket sorolja fel: *Szivárvány* (1903), *A jeruzsálemi templomban* (1907), *Levelek a fiamhoz* (1923), *Románia felfedezése* (1923), külön említve, hogy Osvát mellett szerkesztője volt az *Erdélyi Lexikon*nak.⁷ A bibliográfiához képest új tétel *A jeruzsálemi templomban* és a *Románia felfedezése*, és az *ÚMIL* az első két műnél műfajt is ad: eszerint a *Szivárvány* verseskötet, *A jeruzsálemi templomban* pedig elbeszélés.⁸

Utóbbi információ alapján rögtön azt is megállapíthatjuk, hogy ezekre utalt egy, Osvát Kálmán érdemeit méltató cikkében a ritka megszólalók egyike, Kovács János is, aki a bevallottan a lexikonokból felszedett ismereteket összegezve azt írta: „[Osvát] orvosi pályára készült, de már fiatalon verseket és elbeszéléseket írt – és jelentett meg saját költségén”.⁹ Tehát cím nélkül ugyan, de Kovács Osvátnak tulajdonította a két művet – éppúgy, mint Kuti Márta, aki a pályakezdéssel kapcsolatban szinte ugyanígy fogalmazott: „Kálmán elvégzi az orvosi egyetemet. Közben írogat is, és 1903-ban megjelenik Szivárvány című verseskötete, néhány évvel később pedig *A jeruzsálemi templomban* címmel adja ki *elbeszéléseit*.”¹⁰

De térjünk vissza a lexikonokhoz. Ezek közül a leghosszabban a *Romániai magyar irodalmi lexikon* értekezik Osvát Kálmánról.¹¹ Mondhatni: természetesen, hiszen ez – a szócikket jegyző B. E. [Balogh Edgár] és S. Zs. [Seres Zsófia] szerint – az Osvát-féle *Erdélyi Lexikon* folytatásának is tekintendő. Viszonylagos terjedelmessége ellené-

⁵ KOSZTOLÁNCZY Tibor, *A fiatal Osvát Ernő*, Bp., Universitas, 2009, 273.

⁶ *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1905–1945*, szerk. BOTKA Ferenc, VARGHA Kálmán, Bp., Akadémiai, 1989 (A Magyar Irodalomtörténet Bibliográfiája, 7), II, 271.

⁷ Vö. *Magyar irodalmi lexikon*, szerk. BENEDEK Marcell, Bp., Akadémiai, 1965, II, 409; *Új magyar irodalmi lexikon*, főszerk. PÉTER László, Bp., Akadémiai Kiadó, 2000², 1650. (A továbbiakban: *ÚMIL*.)

⁸ *ÚMIL*, i. m., 1650.

⁹ KOVÁCS János, *A kérdező ember dilemmái = Uő., A kockázat bűvölete*, Bukarest, Kriterion, 1986, 248.

¹⁰ KUTI Márta, *Osvát Kálmán erdélyi élete*, i. m., 6. (Kiemelés tőlem: Cs. A.)

¹¹ *Romániai magyar irodalmi lexikon*, főszerk. DÁVID Gyula, Bukarest – Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület – Kriterion, 2002, IV, 322–324. (A továbbiakban: *RMIL*.)

re azonban sok újdonságot nem találni benne:¹² az egyik cím *Levelek a fiamhoz. Főúrr!*-ra bővült, amúgy azonban ebben is az áll, hogy „A háború előtt egy vers- és egy prózakötete, a Figyelőben (1905) és a Budapesti Hírlapban (1911) publicisztikája jelent meg.”¹³ Odébb pedig kiderül, a vers- és a prózakötet ezúttal is a *Szivárványt* és *A Jeruzsálemi templombant* jelöli, és utóbbi – ahogy Kutinál is – elbeszéléseként szerepel.

Am ha az RMIL-ben nincs is, van „újság” máshol: az 1926-os *Magyar irodalmi lexikon* és az 1927-es *Irodalmi lexikon* az eddigiekkel ellentétben sem versekről, sem elbeszélésekről nem emlékezik meg.¹⁴ Ez mindenképpen furcsa, hiszen mindkét lexikon úgymond: kortárs, azt tehát döreség lenne gondolni, hogy a szerző kiesett volna az irodalmi köztudatból, a művek pedig figyelmetlenségéből elsikkadtak.

És a hallgatás oka nem biztos, hogy egyszerű feledékenység. Hiszen itt van még a kérdésben talán legautentikusabb, maga Osvát Kálmán is, aki *Erdélyi Lexikon*ába készített egy szócikket saját személyéről is. Ebben pedig a kiadott kötetekre nézve azt írta: „Három füzete jelent meg (Levelek a fiamhoz. – Románia felfedezése. – Feljegyzések múltó és nem múltó dolgokról.), melyek közül az első lírai apróságokat, a második útleveleket, a harmadik politikai aperszüket tartalmaz.”¹⁵ Az *Erdélyi Lexikon*ban tehát nincs meg – újfent! – az első kettő, van viszont egy harmadik, a politikai aperszüket tartalmazó...¹⁶

Az Osvát(b) Kálmán(ok) könyvei

Az elsőre kissé furcsának ható alcím többes száma ezúttal nem valami divatos, öncélú textuális játék. A dolgozat címének ily módú kiegészítése mindössze mindössze annyit kíván jelezni, hogy amennyire zavarbaejtőnek tűnhet a különféle címek és helyek útvesztője, a megoldás épp annyira triviális: a vázolt ellentmondások feloldásának kulcsát igazából egy aprócska „h” betű jelenti.

Arról van szó ugyanis, hogy Szinnyei József monstre vállalkozása, a *Magyar írók élete és munkáinak* az 1903-as, kilencedik kötete szintén tud egy bizonyos Osváth Kálmánról, akinek napvilágot látott egy *Szivárvány* című kötete. (*A jeruzsálemi templomban* címűről ekkor még értelemszerűen nem lehetett szó.) Csakhogy – Szinnyei szerint ez az Osváth evangélikus református lelkész Szapon, előzőleg pedig püspöki

¹² Persze, új információt talán hiába is várnánk, hiszen a hivatkozások, valamint egy kiegészítő információnak szánt mondat szerint a szócikket készítő többnyire Kutira hagyatkoztak: „Válogatott publicisztikai írásait Kuti Márta rendezte sajtó alá és látta el bevezető tanulmánnyal (*Motívumok*. Mv. 2000)” *I. m.*, 324.

¹³ *I. m.*, 322.

¹⁴ Vö. *Magyar irodalmi lexikon*, szerk. VÁRKONYI Ferenc, Bp., Studium, 1926, 616; *Irodalmi lexikon*, szerk. BENEDEK Marcell, Bp., Győző Andor Kiadása, 1927, 903.

¹⁵ OSVÁT Kálmán, *Erdélyi Lexikon*, i. m., 268.

¹⁶ Ez egyébként azonos lehet az *Irodalmi lexikon*beli *Erdélyi levelekkel*, amely ott mint Osvát kötetben megjelent konferanszainak egyike említődik. (Vö. *Irodalmi lexikon*, szerk. BENEDEK Marcell, i. m., 1927, 903.) OSVÁT a *Feljegyzések múltó és nem múltó dolgokról* című írásában így utalt a kötet létrejöttére: „Cikkem kötetbe gyűjtését, és elsősorban: az Erdélyi Levelek újranyomatását az Erdély határain túl élő magyarok tájékozatlansága is sietette.” (*Motívumok*, i. m., 249.)

titkár Győrben,¹⁷ és „th”-val írja a nevét... Így aztán, még mielőtt arról kezdenénk el fantáziálni, hogy 1928-ra Osvát Kálmán eltagadta fiatalkori műveit, indokoltabb inkább azzal számolnunk, hogy egy időben két Osvát(h) Kálmán is élt, és „balszerencsésükre” egyaránt íróként (is) tevékenykedtek.

Az utókor – azután, hogy a névhasználatban olykor még a kortársak is tévedtek –,¹⁸ úgy látszik, ezt jobbra hajlamos volt összemosni. Úgy, mint például az *ÚMIL* vagy az *Új magyar életrajzi lexikon*: az *ÚMIL* az „Osváth Kálmán” címszótól „Osvát Kálmán”-hoz irányít, ahol a név után kurzívan szedve odaillesztette: „*Osváth*”;¹⁹ a másik lexikon pedig, hogy „*Roth, Osváth*”.²⁰ A Roth, persze, helytálló, hiszen mind Ernőt, mind Kálmánt így anyakönyvezték. Ernő az Osvát vezetéknevet 1898-ban, a 39.414/98. számú belügyminiszteri rendelet alapján vette fel, és Kálmán csak ezt követően, viszonylag későn, 1916-ban magyarosított hivatalosan Osvátra (BM. 12.564/1916. sz. r.).²¹ Mégpedig: a bátyja iránti tiszteletből – írta ezt már Kuti,²² aki tehát a névmizériát azzal intézte el, hogy az öcs a báty felvett vezetéknevét már korábban is használta, és így jelentetett meg könyveket. Ez, mondjuk, féligazságnak megfelel(het): a fejléc szerint az 1905-ben indult A Munka Szemléje című budapesti lap szerkesztőbizottságának Osvát Kálmán legalábbis már e néven volt tagja.²³ Persze, hogy ezen túlmenően azzal a két első könyvvel mi a helyzet, ettől még mindig homályos.

Az összefonódások, vagy inkább összemosások kapcsán egyedülálló és „példaértékű” a Szinnyei munkája folytatásának szánt *Magyar írók élete és munkái* új sorozata. Ennek első hat kötete 1939 és 1944 között jelent meg, írta és szerkesztette: Gulyás Pál; a háború után – annak ellenére, hogy Gulyás élete végéig dolgozott a művén – a folytatás ideológiai okokból parkoló pályára kényszerült, és csak a rendszerváltás után nyílt lehetőség a többé-kevésbé elkészült kézirat közlésére – foglalta össze a sorozat előtörténetét az anyagot később sajtó alá rendező Viczián János a hetedik kötet előszavában.²⁴ A tizenkilencedik kötet elején pedig, a copyright oldal utáni számozatlan oldalon azt is megjegyezte: a Jár–Zs kezdőbetűs életrajzok irodalmi hivatkozásában a „*Gulyás gyűjt.*” kitétel olvasható, ha a cikk névadójának nevének kívül Gulyás egyéb adatokat is közölt, ha viszont a „*Gulyás gyűjt.*” megjegyzés hiányzik, akkor csak a névadó neve származik a Gulyás által összegyűjtött, megírandó jelzésű cikkek jegyzékéből, a többi utólag készült el.²⁵

¹⁷ SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, Bp., Horánszky Viktor Könyvkereskedése, 1903, IX, 1442.

¹⁸ Vö. BORBÉLY István, *Osváth Kálmán és Kádár Imre*, Erdélyi Irodalmi Szemle, 1925/7, 299–304; TÖVÍSI Géza, *Osváth Kálmán könyve*, Páosztortúz, 1923/1, 22–23.

¹⁹ *ÚMIL*, i. m., 1650.

²⁰ *Új magyar életrajzi lexikon*, főszerk. MARKÓ László, IV, Bp., Magyar Könyvklub, 2003, 1189.

²¹ KOSZTOLÁNCZY Tibor, *A fiatal Osvát Ernő*, i. m., 7, 10.

²² Vö. KUTI Márta, *Osvát Kálmán erdélyi élete* = OSVÁT Kálmán, *Motívumok*, i. m., 7.

²³ Vö. A Munka Szemléje, 1905/1, 1.

²⁴ VICZIÁN János, *Előszó* = GULYÁS Pál, *Magyar írók élete és munkái: megindította id. Szinnyei József: új sorozat*, VII, kiad. VICZIÁN János, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete – Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára – Petőfi Irodalmi Múzeum, 1990, I–XVI.

²⁵ Vö. GULYÁS Pál, *Magyar írók élete és munkái: megindította id. Szinnyei József: új sorozat*, XIX, összeáll. VICZIÁN János, Bp., Argumentum, 2002.

E körülményeknek látszólag semmi közük a témánkhoz, azonban igenis lényegesek. A Gulyás-féle kézikönyv tizenkilencedik kötete ugyanis az egyedüli, amelyik két Osvát(h) Kálmánról tud – és mindkét szócikk Gulyás saját munkája. Az egyik Osvát (1916-ig Roth) Kálmán doktor, hírlapíró, a másik pedig – immáron nem meglepően – Oswald Kálmán református lelkész, aki Osváld, illetve Osváth álnéven publikált műveket. Ám Gulyás sem tévedhetetlen: ugyan részletesen taglalja műveiket, mi több, még a szerzők által fordított írásokat is hosszan sorolja, egy helyütt azonban ő is elcsúszik a „szokásos” banánhéjon: mind Osvátnál, mind Oswaldnál az első helyen áll a saját művek között a *Szívárvány* című, 1903-as kötet!²⁶

A művek mindenesetre ugyancsak a két Osvát(h) teóriáját valószínűsítik, még hozzá anélkül, hogy komplex nyelvi-stilisztikai összehasonlításokat kellene tennünk. Most nézzük csak röviden.

A jeruzsálemi templomban a *Koszorú* sorozatban, vagyis a Magyar Protestáns Irodalmi Társaság népies kiadványainak egyik füzeteként látott napvilágot.²⁷ Az egyetlen – nem pedig több, mint ahogy azt az *RMIL* vagy Kuti állítja – elbeszélés nem eredeti szerzői alkotás, az író a bibliai történetet, Jézus gyermekkori csodatevéseit deklaráltan csak átdolgozta, és a Protestáns Irodalmi Társaság közreműködése, továbbá a biblikus tematika egyaránt a protestáns pap Oswald-Osváth szerzőségét támasztja alá.

A *Szívárvány* ezt megelőzően 1903-ban, a szerző saját pénzén jelent meg,²⁸ az előbbihez hasonló „külső” segítség itt tehát nincs. A „belbecs” viszont segíthet eligazodni: már a hangvétel népies modorossága sem Roth-Osvátra vall – *A jeruzsálemi templomban* és a *Szívárvány* viszont e tekintetben nagyon is homogén –, a tematika pedig végképp távoli az urbánus környezetben, Nagyváradon és Budapesten felnövő, a vallással jobbra nem foglalkozó, asszimilálódott zsidó értelmiségitől. Annál inkább illik a vidéki paphoz, hogy *A szerzetes*, *Harangszó*, *A reformátorok szelleméhez*, *Pünkösöd ünnepén* címmel írjon verseket, a *Barátomnak* címűben pedig a lelkési hivatásról, Krisztusról és Krisztus szolgálatáról értekezzen.²⁹

Az irodalomtudomány, természetesen, ismeri a szerepvers fogalmát, és nyilván nem igazán szerencsés a művekben életrajzi adatok után nyomozni sem. Összesse-

²⁶ Vö. GULYÁS Pál, *Magyar írók élete és munkái: megindította id. Szinyeyi József: új sorozat*, i. m., XIX, 904–905, 924–925. – A másik itt *A jeruzsálemi templom* címen van feltüntetve, és – helyesen (?) – már csak Oswaldnál.

²⁷ OSVÁTH Kálmán, *A jeruzsálemi templomban*, Bp., 1913 (Koszorú).

²⁸ OSVÁTH Kálmán, *Szívárvány*, Bp., k. n., 1903.

²⁹ A stílusbeli és tematikus laposságról a legfontosabb jegyeket egyébként pontosan érzékelő egykori kritika sem volt jó véleménnyel. Jellemző a kötetre, hogy az Új Időkben T. R. [Tábori Róbert] egypár meleg érzésű dalt választott a katonaeletből, amikor kedvesnialót kívánt nyújtani az olvasók számára. (Vö. T. R. [TÁBORI Róbert], *Két verskötet*, Új Idők, 1903. szeptember 13., 258.) A Vasárnapi Újság a következőket írta: „A megénekelt tárgyak nem terjednek túl a hagyományok határain; haza, szerelem, a szülők, a természet, a gyermekkori emlékek, vallás, mulandóság, részvét a szerencsétlenek, a szenvedők iránt: ezzel körülbelül kimerítettük a versek tartalmát. A hang, a melyen a szerző érzéseit, gondolatait elmondja, szintén hagyományos, a nép-nemzeti költészet hangja.” [SCHÖPFLIN Aladár?], *Osváth Kálmán: Szívárvány*, Vasárnapi újság, 1903. szeptember 13., 611.

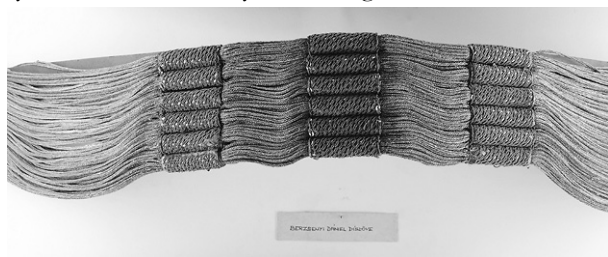
gében viszont már túl sok a gyanús körülmény ahhoz, hogy ezt a hol meglévő, hol hiányzó „h” betűt ne ortográfiai, hanem igenis filológiai-geneológiai kérdésként kezeljük. Így pedig 1.: a verseskötetet és az elbeszélést ne Osvát, hanem Osváth Kálmán munkáinak ismerjük el; 2.: Osvát Kálmán könyvei, amelyeket egy lexikonnak valóban sorolnia kellene, a következők: *Levelek a fiamhoz, Főúr!, Románia felfedezése, Följegyzések múltó és nem múltó dolgokról, Erdélyi Lexikon.*

SMIDÉLIUSZ KÁLMÁN

Berzsenyi Dániel otthonai¹

Kettős tér-idővé feleződik a legnagyobb ódaköltőnk, Berzsenyi Dániel valamikori életvalósága. A hat évtizedének majdnem felét Kemenesalján töltötte, ennél valamivel többet pedig Niklán. A költővel kapcsolatban egyik földrajzi táj sem említhető a másik nélkül.

Berzsenyitől nagyon kevés tárgyi emlék hagyományozódott ránk: a leveleinek, műveinek ismert kéziratain túl csak a pipája és a díszöve. A harmincas évek közepén a Niklára látogató Németh Lászlónak még kicsomagolta a költő unokája az „ereklye-őrző újságpapírból”² azt a piros dolmányt és az említett bojtos aranyövet, amelyeket a nagyapja 1799. május 21-én viselt az esküvőjén, a nemesdömölki evangélikus templomban. Abban a templomban, ahol a vadonatúj falak között a csecsemő Berzsenyit is keresztvíz alá tartották, s amelyben 1802 júliusának végétől megkezdte majd az 1808 tavaszáig szóló áldásos szolgálatát Kis János lelkész, Berzsenyi felfedezője, segítője, komája.



Berzsenyi díszöve

A Berzsenyi-emlékeket kereső nyárvégi látogatásunk első állomása Egyházashelye. A falu több irányból is megközelíthető. Ha az északit választjuk – a Kemenes-kápolna felől – akkor a településre befutó, ott éles kanyart vevő főútról ékszerűen leváló, kis utcába kell rögtön fordulnunk ahhoz, hogy vargabetű nélkül jusunk el a költő szülőházához. Baloldalon, az első házak egyikén emléktábla vonja magára a látogató figyelmét. Itt születet és nőtt fel a „bányász himnusz költője”, Kunoss Endre. Az ismertetőt beszéd tárgyunkkal kapcsolatban azzal egészíthetjük ki, hogy az említett édesapja, Kunoss Jakab az utcabeli Dani uraság gyermekkori

¹ A fotókat Smidéliusz Bence készítette.

² NÉMETH László, *Berzsenyi. Sopron ellenében* = N. L., *Berzsenyi Dániel*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 74.

játszótársa volt, és később, 1804-ben ő vásárolta meg a niklai költözés előtt Berzsenyi sömjéni ingóságait. Persze, azt meg nem szokás kitáblázní, hogy ez az Endre fiú felnött korában személyeskedő hangon támadta Vörösmartyt, Toldyt és Bajzát – általában a progresszív Athenaeum-kör tagjait.

A szülőházhoz érve megállapíthatjuk: ahhoz képest, amit a Berzsenyi-életrajzból tananyagként megjegyzett több ezer holdas földesúr-kép elővárakozásként kelt, a látvány bizony csalódást keltő. Az egykori klasszicista stílusú kúria az idők során cselédházzá süllyedt az iskolaként funkcionáló Felsőbüki Nagy-kastély parkjának oldalába bújva. Mára már csak egyetlen korhű, bolthajtásos szobája emlékeztet a hiányzó többire, az eredetire (az emlékház nagyobbik része könyvtárként működik). A kiállított berendezési tárgyakkal, fénymásolatoknak jutna az a szerep, hogy a látogatók számára megteremtsék az emlékezés miliójét. Ám ehhez itt, ebben az „olyan, mintha” hajlékban az igényesebbeknek mindenképpen ajánlatos a „hozott anyag” is. Legteljesebben Németh László tanulmányaira támaszkodhatunk.³ Ezek ismeretében emlékezhethetünk ide a Berzsenyieket: a szülőket és egyke, későn érő, tizennégy éves koráig itt-tartott fiukat. Egyházas-nagyberzsenyi Berzsenyi Lajost, a zord apát, aki „diplomájára ügyvéd volt, foglalkozására gazda, világnézetére sztoikus, családi állapotára basa”.⁴ Itt éli le a házasságánál jóval hosszabb özvegységében az egész életét. Felesége, Thulmon Rozália korai halála után ebben a térben él együtt évekig a soproni líceumból eltanácsolt fiával, aki csak házasságával tudja kioldani kötelékeit, s aki később inkább gyerekeit küldi már csak ide (meg persze, rendszeresen bort, néha egy-egy „fiú tisztelettel maradok kedves Atyám Uram engedelmes fia, Berzsenyi Dániel” formulával és teljes névvel záruló levelet).

Berzsenyi Dániel házasságkötése után költözött tizennégy éves feleségével, másod-unokatestvérével Kemenessömjénbe, a Takách-birtokra. A friggely az az egyébként is kusza vérségi kapcsolat bonyolódik tovább, ami addig is összekötötte a Berzsenyieket, a Takácsokat (néha ts-sel, máskor ch-val) és a Thulmonokat. Minderre jó példa Dukai Takács Judit, a Malvina néven felkapott, majd feledésre ítélt poétria, aki nemcsak Takách Zsuzsannának volt az unokahúga, de férjének, Berzsenyi Dánielnek is. Mindkettőjüknek Thulmon lány volt az édesanyja, és Berzsenyinek az anyai nagynénje is Takáchné volt.

Sömjénben az egykori Takács-kúria, ahová az ifjú pár költözött, már nem látható. A fordított L alakú, pitvaros, kétszobás, konyhás ház a milleneum évében, 1896-ban még érintetlenül állt. A szergényi születésű Lasz Samu geográfus leírásából tudjuk csak elképzelni a meglepően szerény viszonyokat: „Az udvar egészen nyitott az utcza felé, kerítése és kapuja nincs is. A zsupszerű ház fordított (L) betűhöz hasonlóan derékszögben van építve. A ház előtt nyitott tornác, s az oszlopfejekre két-három (a dór építkezésre emlékeztető) ívvel.”⁵ Berzsenyiék öt évet töltöttek el ebben. A végre önállóan gazdálkodó, fiatal családfőnek, szárnypróbálgató verselő-

³ NÉMETH László idézett műve öt Berzsenyi-tanulmányát tartalmazza.

⁴ *I. m.*, 63.

⁵ NÉMETH Tibor, *A költőfejedelem és a szürke eminenciás. Berzsenyi Dániel és Kis János párbuzamos életrajza* = <http://www.vaml.hu/php/kirak.php?funkcio=1&Adat=667> [2006. 07. 25.]

nek sorsfordító ideje zajlott itt. Az új lelkész, Kis János többször is kikocsizott hozzá Dömölkőről. Négy évtizeddel később *Emlékezései életéből maga által feljegyezve* című írásának negyedik részében (*Esmerkedéseim pályatársaimmal*) maga meséli el az addig titokban verselgető Berzsényi lelepleződésének történetét. De Döbrentei Gábor – Berzsényi földije, rokona és barátja, az Akadémia első titoknoka – is feljegyzésre fontosnak találta az általa hallomásból ismert jelenetet.

Az egykori szerény kúria további sorsáról annyi tudható, hogy a 20. század elején a Berzsényiektől a Radó család vette meg a házat, de nemsokára Szűts Istvánné Radó Mária tovább is adta Szenté Mihály gazdának. Az új tulajdonosok 1917-ben „pajtává alakították át úgy, hogy egyik (hátsó) szobáját és a tornácot lebontották, az ablakokat betéglázták, a falak magasságát pedig emelték.”⁶ Napjainkban a Berzsényi utca 57. számú házon sajnos alig-alig vehető észre az az emléktábla, amelyik a bejárat közeléből néz az utca helyett az udvarra, rajta téves évszámmal („E ház udvarán állt / egykori kuriában / lakott 1799-től 1808-ig / Berzsényi Dániel”). Néhány száz méter után, a Berzsényi-mellszobornál érdemes újra elidőzni. Ezzel átellenben, a kultúrház bejáratánál újabb tábla: a felirata arra emlékeztet, hogy Németh László 1937-ben felkereste a falut. Az évszám itt sem pontos, ugyanis látogatásának az élményét már korábban, 1936-os datálással publikálta *Esték Sümege*n címmel. Ebben a beszámolójában szerepel: a helyiek „Valósággal kézről kézre adtak az úton, s ha hülye lettem volna, akkor is föl kellett volna jutnom alkotmányig a csodálatos fekvésű Berzsényi-szőlőhöz”.⁷ Nekünk, helyismerettel rendelkezőknek, autóval pár perc alatt sikerült ez.



A pince melletti emlékoszlop



A Berzsényi-pince Kemenessömjénben

A Berzsényi-pince szerencsésen átvészelte a változásokat, a tsz-évtizedeket köztulajdonként. Az épület mellett áll a harmincas évek közepétől – az agg cseresznyefa helyén – az évfordulós emlékoszlop a már ismerős évszámmal (felirata: „E helyen állott / vén cseresznyefa árnyékában / írta magasszárnyalású ódáit / 1799–1808 / Berzsényi Dániel”). Látha-

toán tisztelő kezek gondozzák mindkettő környezetét.

A Cser lankáján álló présház teraszáról szemlélnénk a távot, ám csak a Somló tetejét látni az ezerágú napsütésben. A magasodó fák sziluettje eltakarja a Ság he-

⁶ NÉMETH Tibor idézi: BENKÓ Barnabás, *Berzsényi kemenessömjéni lakóházának sorsa = A Budapesti XIII. kerületi Berzsényi Dániel Általános Gimnázium centenárius emlékkönyve. 1858–1958*, szerk. BENKÓ Barnabás, Bp, Berzsényi Dániel Gimnázium, 1959, 52.

⁷ NÉMETH László, *Esték Sümege*n = N. L., *Berzsényi Dániel*, i. m. 51–52.

gyet. Másokkal együtt mi is úgy véljük, költőnk is sokat időzhetett itt, ahogy később Marcali mellett, a gombai – egyre gyarapodó – szőlősenek agg diófája alatt is. Gyanítjuk, nemcsak a szemesedő termés, majd a borra nemesedő szőlőlé csalogathatta ki ide, de Melpomené, a Múza is. Innen a tekintet és fantázia szabadon szárnyalhat dél felé, akár Rómáig, Horatiusig. Az időnek és térnek itt nincs korlátja. Legfeljebb az akkor még jóval magasabb Ság hegy⁸ zavarhatja ezt meg, ami a Hetye és Sömjén közötti távolság körülbelüli felezéséből magasodik ki Soractéként. Talán e helyen érlelődött-fogalmazódott meg benne: „Van kies szőlőm, van arany kalással / Bízta-tó földem” (*Osztályrészem*). Miért ne kérhetne többet a kegyes istenektől, a Múzsától? Adott az élmény látványban, és hozzá kész a sententia is. Már csak mindezt bele kell fogalmaznia a veretes mértékbe. Újra meg újra. Addig, amíg verssé nem csiszolódik-érik-forr össze, mint mesterénél, Horatiusnál: „Zúg immár Boreas a Kemenes fölött, / Zordon fergetegeg rejtik el a napot, / Nézd, a Ság tetejét hófuvatok fedik, / S minden bús teletésre dőlt.” (Horác) Majd újabbak is születnek: „Romlásnak indult hajdan erős magyar! / Nem látod, Árpád vére miként fajult? / Nem látod a bosszús egeknek / Ostorozó kezeit hazádon?” (*Kesergés*) Ám ezek a sorok csak akkor lesznek igazi verssé, ha akad olvasójuk. Ezért talán kereshette is az alkalmat arra, hogy titka lelepleződjön, például a verselgető, Kazinczyval levelező Kis János előtt. És meg is találta, amit az említett urak 1803 tavaszi levélváltása dokumentál. A következő évben meghalt anyósa. Berzsényi a sömjéni birtokot zálogba adta, és a kiváltott anyai jussára, Niklára költözött családjával.

A költő kultuszát jószándékkal ápolók (és részben megalkotók) közül többen még az utazás útvonalát is tudni vélték. Annakra biztosan, hogy 1965 szeptemberében – „Örökség” néven – még emléktúrát is szerveztek.⁹ Több mint másfél századdal később füstölgő Ikarus busszal követték az új otthonukba költöző szekereskocsis családot. Nagy valószínűséggel ugyanez a jó szándék találtatta meg az utókorral a Bazsi melletti Börceháton azt a helyszínt, ahonnét Berzsényi búcsúpillantást vethetett az elhagyott szülőföldjére, s amelynek ihletéséből fogant a *Bucsuzás Kemenes-Aljától* című gyönyörű költeménye. Simon István költő versben képzeli el a nevezetessé emelt pillanatsort: „Itt állhattak a dombtetőn. / Nyárvég volt, vadgalamb burukkolt. / S ő nézett le, nézte midőn / oly kicsi lett akár a ludtoll, // a messzi jegyene, a Ság meg / már csak egy kéklő pici púp” (*Berzsényi a Börceháton*).

⁸ A 20. század elején megindult a bányászat, és a hegy egy részét elhordták.

⁹ Az útvonal: Kemenessömjén – Celldömölk – Alsóság – Izsákfa – Kemenespálfa – Nemeskeresztúr – Rigács – Ukk – Zalagyömörő – Sümeg – Bazsi – Keszthely – Fenékpusztá – Balatonszentgyörgy – Kéthely – Marcali – Csömend – Nikla. – DALA József, „*Kéklő halmok – gyönyörű vidékek*”. *Kemenesalja = Berzsényi Kincsés emlék-kalendárium*, szerk. KISS Dénes, Bp., Berzsényi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság, 1986, 66.

Emlékeim szerint a '60-as évek végén egy fára szegezett tábla tájékoztatót lakonikus rövideggyel a látnivalóról, amit mégsem láttunk a fáktól és a felhőktől. Most már kiépített parkoló, visszavágott-megritkított növényzet vár bennünket és valami



Emléktábla a Bazsi melletti Bórczeháton

hihetetlenül szép panorámakép, a Ság hegy sziluettjével. A régi tábla eltűnt, helyette egy bazaltsziklába ékelt újabb, díszesebb van. Ahogy betűzöm, olvasom, úgy komorulok el: „Berzsenyi Dániel / e helyről tekintett / vissza szeretett szülőföldjére / 1808-ban Kemenesaljár- ra. / Itt fogant gyönyörű költeménye. / »Búcsúzás Kemenesaljától« / Messze setétedik már a Ság teteje, / Ezentúl elrejt a Bakony erdeje, / Szülőföldem képedet. / Megállok még egyszer, s reád visszanezlek. / Ti kékellő halmok! Gyönyörű vidékek! / Vegyétek bús könnyemet. // Állították – szülőföldi tisztelői / 2001-ben.”

Még magasan jár az augusztusi Nap, amikor belépünk a niklai ház árnyas előkertjének patetikus csöndjébe. Az ágaskodó, kapaszkodó növények takarásában megbújó házról tudjuk, hogy a család nem ebbe költözött be. Az eredeti ennél szegényesebb volt, bár a sömjéni hajléknál valamivel nagyobb. A niklai körülményeiről maga Berzsenyi számol be évekkel később, 1810 szeptemberében Kazinczynak: „somogyi jószágomat kiváltván, többet kaptam rétben és szántóföldben ezer holdnál, s úgy szintén egy igen szép szőlőt, mely hat- s hétszáz akó legjobb bort terem.”¹⁰ Ugyanezen év végén szinte dicsekedve írja apjának: „Ez ősszel ismét két szőlőt vettem [...] úgyhogy már most a hegybeli birtokomat kétannyira szaporítottam [...] Az én szőlőm már most egy közönséges falunak jövedelmét adja nékem, földem annyi van, hogy én sohasem tudom felét is megszántani.”¹¹



A niklai múzeum szoba-részlete

Derűre borúként jött a következő év a család számára. A sorscsapásokat maga a költő összegzi a széphalmi mesternek: „[...] a Márciusi Pátens és a júliusi jégeső tízesztendei iparkodásomat elseperték, még az én vén házom is féligre ledült, úgyhogy feleségemmel, gyermekeimmel egy szobába kellett zárkóznom, mely engem minden írástól és olvasástól megfosztott”.¹²

Az új otthonáról az 1812. április 2-án kelt levelében számol be: „Házam szép, felemelt helyen vagyon, és ablakom alatt hatvan holdakból álló kertem nyúlik el, melynek végében a sásas folyó és emellett százötven holdos szántóföldem. Még

¹⁰ BERZSENYI Dániel, [c. n.] 24. levél = B. D. művei, vál., gond. OROSZ László, Bp., Szépirodalmi, 1985, 516.

¹¹ I. m. [24. levél], 519.

¹² I. m. [30. levél], 534.

ezen kívül is van itt egy igen szép házhelyem, mely 86 holdokat tesz, és egy kis nyíres vagyon benne”.¹³ Néhány hónappal később, az apjának írt júliusi leveléből további részleteket tudunk meg: „Az új házamban ugyan már benn lakom, de még mast sem kész egészen. Ez az épület, mely csak négy szobából és konyhából és kamarából áll, s nagyobb része már többre került tizezer forintomnál, csaknem dugába döntötte egész gazdaságomat.”¹⁴

A 65 cm külső falvastagságú, 42x12 méteres tömésépület sokáig ellenállt a múlt idő elemi erőinek, ám a második világháború során súlyosan megrongálódott. A házat megkerülve érünk a kert széléhez. Valamikor itt állt az a méhes, amit Hamvas Béla a nemesi kúria legintimebb terének, az „éber alvás helyének” nevez dél-nyugaton.¹⁵ Berzsényi gyakran jött ki ide a mindig hűvös, sötét és füstszagú házból. Pontosan ide, a ház mögé, mert csak a pórnép ül ki a kapuba utcát nézni, pipázgatni. Itt kellően távol lehetett a négy gyermeke¹⁶ zsvajától, az asszonyi fecsegéstől, de mégis közel, ha rendelkeznie, intézkednie kellett. Itt, a méhesben könyvbe tudott zárkózni, vagy éppen megnyílhatott egy-egy versben, levélben. Ha meg a borospohárért nyúlva felnézett, a gazda szemével tekinthetett meglepődéssel körül birtoka részletén.

Már régen nem ül ide ki senki. A mostani látogató az üres, befüvesített semmit látja. Meg azt: már csak néhány eltévedt darázs látogatja a közeli gyümölcsösből az



Berzsényi síremléke a niklai temetőben

egykorvult méhes helyét, melyben közel két évszázaddal ezelőtt, 1814 szeptemberében az akkor már verseskötetes házigazda jeles, Erdélyből jött vendégei is sétáltak: Döbrentei Gábor, az ifjú (tizennyolc éves) Wesselényi Miklós és a báró nevelője, Pataky Mózes. Mindhárman ültettek búcsúzásként egy-egy emlékfát. Közülük már csak egy perlekedik-viaskodik a rá is kimért mulandósággal, de még betölti a neki szánt eredeti szerepet. A helyi fáma szerint Wesselényi szelídgesztenyefája ez, mely árnyékot már alig-alig ad. Elhalt ágait reménytelenül élesztgetik az éltető augusztusi napsugarak.

A Berzsényi-séta utolsó állomása a temető – a végző otthon, a „nyughely” nem adatott meg Berzsényi Dániel magyar költőnek sem. Csak a borzalom: a többszöri temetés, a feldúlt-kifosztott családi sírbolt, a szétszóródott-összekeveredett-azonosíthatatlan csontok. Az obeliszk felkiáltójelként magasodik a többi sír fölé!

¹³ I. m. [34. levél], 540.

¹⁴ I. m. [37. levél], 545.

¹⁵ HAMVAS Béla, *Az öt géniusz*, Szombathely, Életünk Szerkesztősége, 1988, 13.

¹⁶ Lídia (1800), Farkas (1803), Antal (1806) és László (1810).

PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Egy kultikus irodalmi emlékjelet létrehozása

Mikszáth emléktábla Rogaška Slatinán (Rohicsen)

Emléktáblák a Kárpát-medencében

Az irodalmi kultusz szokásrendjébe soroljuk a szobrok, emléktáblák, síremlékek stb. állítását, amelyek egy adott alkotó topográfiai kötődését jelzik, mutatják az utókor-nak, s amelyek kiváló alkalmat adnak a kultikus beállítódás megéléséhez, illetve a szokásrend másik elemének gyakorlásához, az ünnepléshez.

Mikszáth Kálmán jelenkori kultikus ünneplésének leggyakoribb és leghatásosabb tisztelő közönsége a Mikszáth Kálmán Társaság. Az 1993 óta működő, tagjainak végzettségét, érdeklődését tekintve sokirányú társaság szisztematikusan járja körül a Kárpát-medencét, hogy az író személyes tartózkodásának helyszíneit felkutassa és meglátogassa. Közvetlen köze volt, akár kezdeményezőként, akár szervezőként vagy éppen társrendezőként az alábbi emléktáblák állításához. Mikszáth fogarasi képviselő volt, ezért az emléktáblát Fogarason állították fel az 1997-es nagy évforduló évben. (Ekkor egy szobor is került Illyefalvára, képviselősege első helyszínére.) Gleichbergben (Ausztria) 10 esztendeig gyógyította magát, ott is van egy emléktáblája. De lett emléktábla Szegeden, Budapesten az Erzsébet szállóban, Gyopárosfürdőn, a fürdőtoronyon. Valamint 2010-ben Máramaros vármegyében, 1910-ben tervezett képviselőségének helyszínén, Rahón (Ukrajna) avattak emléktáblát. És elhelyeztünk egyet 2000-ben Rohicsen is, de tejesen „illegálisan”.

Ezek között a helyszínek között – s persze azok között is, ahová még nem került irodalmi emlékjelet – kimondottan hangsúlyosan szerepelnek a fürdőhelyek. Nem mintha Mikszáth mindig is beteges, gyógyhelyekre járó író lett volna, de olykor ide szólította az újságírói kötelessége is. Ráadásul ezek a helyek kitűnő témabővítést jelentettek számára, erről tanúskodik számos elbeszélése vagy a Katánghy Menyhért-történet, lévén „Menyus” is fürdőorvos. Mikszáth járt Herkulesfürdőn, Gyopárosfürdőn, a nógrádi kis Sósár fürdőn, Gleichbergben, Rohicsen, Balatonfüreden, többször Cirkvenicán stb. stb.

Rohics, ma Rogaška Slatina

Végigsétálva Rogaška Slatinán megértettük, miért töltött itt tíz nyarat Mikszáth Kálmán 1900–1910 között. Mert otthon érezte magát, ez a táj pontosan olyan, mint a szülőföldje, fent a történelmi Magyarországon, északon, a hegyek között, Nógrád megyében. Ott született 1847-ben, onnan hozta önmagában mindörökre megtartott világát, embereit, történeteit. A táj, a nép, a mese, a babona, az igazságtéves és a szegények iránti mérhetetlen szeretet jellemzik első novelláit, amelyekben falujának emberei lesznek a hősök. Nem is lehet másmilyen egy író, ha ilyen tájban születik és

él, mint Szklabonya, és Rogaška Slatinán átélhette a táj láttán benne megidéződött szülőföldi érzelmeket.

Rohics (ez a közismert neve Mikszáth korában, németül Rohitsch-Sauerbrunn) ugyanúgy a római birodalomra vezeti vissza első emlékeit, mint a környék. Nyugat-Pannónia minden települése. A kiépítetlen, de gazdag magnézium tartalmú savanyúvízéről ismert kis települést a hagyományok szerint többek között maga a horvát bán, Zrínyi Péter is felkereste a gyógyvíz miatt. 1685-ből már ismert az első nyomtatásban kiadott gyógyászati könyvecske, de fejlődése lassú volt. Csak a 19. század elejétől indul meg a változás, gróf Ferdinand Attems kezdeményezésére, ösztönzésére. Ettől kezdve már egyike lesz a Monarchia kedvelt fürdőhelyeinek, valamit az innen szállított ásványvíz tette igazán nevezetessé. Mindez felgyorsul 1904-től, amikor megindul a vasúti közlekedés is. Erre az időre már kiépültek a jelenleg is látható nagy villák valamint az egész várost uraló hatalmas kúrszalon az előtte lévő gyönyörű parkkal, sétautakkal, forrásokkal. Annak idején megfordult itt Vajda János, levelei és versei maradtak ránk itteni életéről, valamint Gárdonyi Géza, akinek kis versciklusa is keletkezett itt. Ma is kedvelt fürdőhely és gyógyhely, egy jelentős üvegyárral, ami talán Mikszáthnak is eszébe jutathatta a nógrádi kis üveghutákat, amelyek a műveiben is szerepelnek.

Mikszáth Rohics

Mikszáth idősebb kori betegsége elsősorban légúti volt, sokat köhögött, hamar megfázott, gyenge volt a tüdeje, talán asztmás is volt. Tíz évig járt Gleichenbergbe, erre az ausztriai fürdőhelyre. Mondhatjuk, fürdőorvos-függő volt, hiszen az itt gyógyító Závory Sándor nyugdíjba ment, s így már Mikszáth sem jött ide többet.

Nem tudni kinek a tanácsára, talán háziorvosaiéra, választotta Rohicsot, amely hasonló klímával és gyógyító eljárással rendelkezett. Itt is talált egy nagyszerű fürdőorvost, Gámán Béla személyében, aki körülbelül tíz évig kezelte itt nyaranta, több hétig.

Mikszáthnak ez az időszaka nincs feldolgozva pontosan, korábbi írásainkban, amikor a fürdőkúráiról szoltunk, magunk sem jártunk ennek utána alaposabban. De amit tudunk, az fontos, mégha töredékesen is.

Így például 1904-ben egy levelet ír kiadójának vagy a főszerkesztőjének, Nagy Miklósnak a Vasárnapi Újságba. Ebben egy cikkét küldi el, ami valószínűleg itt íródott. Ez az *István szoba*, asztaltárságának története. Ekkor augusztus–szeptemberben tartózkodott a fürdőhelyen, talán négy hét időtartamban.

De még ennél is fontosabb felesége feljegyzése, aki szerint Mikszáth már ekkor és itt, Rohicson, a megírandó Jókai életrajzzal foglalkozott. Szorgalmasan rendezte, jegyzetelte a készülő regény tartalmát, adatait. Mikszáth rossz beteg volt. Rohicson sem változtatott ifjúkori alapvelvén: „csak semmi mozgás” Üldögelni, szivarozni, nagyokat hallgatni, ez az igazi fürdőkúra – vallotta, és persze tette is. „Sétálni nem szeretett, bármennyire zaklatták emiatt az orvosok, e tekintetben nem fogadott szót.” – írja a felesége. Most viszont hajlandó volt barátjával, Keszler Józseffel nemhogy sétálni, de képes volt „fölmenni a legmagasabb hegyi utakra, hogy

itt Jókairól háborítatlanul beszélgethettek.” Több hétig pihent még, s az utazását is elhalasztotta, de megvárta Beöthy Zsoltot is, hogy vele ugyancsak Jókairól tárgyaljanak, lévén Beöthy szintén komáromi születésű. Hazatérve aztán Mikszáth nekifogott a regénynek, tehát nyugodtan írhatjuk, ez volt a Jókai életrajz megszületésének színhelye, s ez nem kis kultusz-tény.

Ráadásul, leveléből tudjuk – 1907. július 4., – hogy itt kapta meg azt a támadó cikket, amelyet egy bizonyos Kiss Imre a Jókai-életrajza ellen írt, s jelentette meg az Egyetemes Philológiai Közlönyben. Durva és éles kritika, nem kevés plágiumváddal megtévezve. Mikszáthnak ezzel sok baja lett, nem valószínű, hogy rohicsi tartózkodása ezen a nyáron gondtalanra sikerült volna. Maga a történet ott olvasható a kritikai kiadásban megjelent Jókai kötet jegyzeteiben. A levél rendkívül izgalmas dokumentum Mikszáth viszonyáról az irodalomhoz, az író társadalmi helyzetének megítéléséről, írói módszerét illetően stb. Maga az író aztán ezt a levelet nyilvánossá is tette a Nap című lapban, mégha nem is teljes terjedelmében. Valóban keserű hangú, rosszkedvű írás, így fejeződik be: „A nagy járványról van itt szó. Hogy miután már apródonként agyon ütögettük a politikusainkat, hát üssük agyon az írókat is. Minek nekünk. Ne legyenek azok se. Hát már én sem vagyok.” Egészen biztos, hogy a rohicsi kedélyes beszélgetéseknek ezután hamar vége szakadt.

1909-ben, szintén a felesége írja le, egy hónapot töltöttek Rohicson, valószínűleg júliusban. Gámán Béla akármennyire noszogatta, nem volt hajlandó semmilyen szénsavas kúrára, pedig nagyon ráfért volna. Főleg úgy, hogy előtte állt az írói jubileum, s a törekeny egészségű író igencsak megviselte már ekkor a sok program, a készülődés. Ám, ennek ellenére, ekkor sem hallgatott fürdőorvosa, Gámán Béla szavára: „– Ugyan mit akarnak velem? – mondogatta. – húszéves koromban sem éreztem magam ilyen jól, hagyjanak békében.”

Erről az időről is maradtak fenn levelei. Így például éppen az irodalmi jubileum elvi kérdéseiről ír egy levelet (július 14. után) az egyik szervezőnek, Rudnayné Veres Szilárdának. Ebben írja, hogy három hétig marad Rohicson. Ez a levél csak töredék, az eredeti elveszett, a részletet Rudnayné adta ki könyvében, 1922-ben. Nemcsak a jubileumról szól, hanem Mikszáth erkölcsi alapállásáról is, ami az író társadalmi helyzetét és elismertségét jelenti. S egy apró adalék: Rohicson is felkeresték az újságírók, valószínűleg a nagy országos készülődésről faggatva őt.

A július 18-án ugyancsak itt keltezett levelében, amelyet Benczúr Gyulánának írt, szerepel a számunkra leghíresebb rohicsi esemény. Azt írja, hogy pocsék az idő, esik az eső, már egy hete: „itt ülök egy bolond nagy tölgyfa alatt, melyen a stájerok udvariasságából a »Mikszáth-Eiche« táblácska fityeg”. Vagyis a helybeliek annyira örültek, hogy a híres író Mikszáth visszajáró vendég Rohicson, hogy kedvenc tölgyfáját ezzel a táblával jelölték meg. Valóban volt ilyen fa s tábla, fotográfia is van róla, de annyira rossz a kópia, hogy nem lehet beazonosítani a pontos helyét. Mindenesetre ez az első Mikszáth-emléktábla, amiről tudunk, azaz a Mikszáth-kultusz első Mikszáth-táblája, ráadásul Rohicson!

Kedves kiegészítés, hogy 1905-ben ír egy levelet barátjának, Gajári Ödönnek. Ebben említi fürdőorvosát Gámán Bélát s egy rohicsi történetet. Ez a legszebb,

hiszen ebben írói sikereinek titkáról vall. Közismert lesz a történet, később meg is írja: a rohicsi fürdőben volt egy magyar szakácsné-beteg, akinek Mikszáth odaadta egy művét olvasásra, mondhatjuk tán a *Szent Péter esernyőjét*. Azt írja ugyan, hogy egy bőrönd könyvvél érkezett ide (ez még valószínűleg az elmúlt esztendőre értendő), s hozzáteszi: „Éppen egy új munkám jelent meg, azt adtam oda neki.” Mivel Mikszáth itt történetet mond el, semmilyen feltevésünk nincs, melyik lehet ez a könyv, mi csak szeretnénk hinni, hogy az említett *Szent Péter esernyője* lenne, mert erre illik leginkább a mese.

A szakácsnő beleolvast itt-ott, és gyanakodva néz fel az íróra. Aztán megszólal: „A tekintetes úr csúfot tészem velem – mondja kedveskedő, de mégis szemrehányó fejszóválással, vidám derűvel az arcán, jelezve, hogy értője a jó tréfának. – Hogy-hogy? – kérdeztem meglepetve? – Ugyan menjen! Hisz ilyet én is tudok írni!” Ez volt a legnagyobb irodalmi sikere, írja Mikszáth, felért mindenféle kitüntetéssel.

Az emléktábla állítás története

Mindezek alapján indult meg a szervezés. Az első levélváltás még Lendvára történt, ahol az akkor megválasztott Göncz László, a szlovén parlament magyar nemzetiségi képviselője első szóra támogatta az ügyet. Lévén ő maga is irodalmár, történész, érték-mentő személyiség. Átala léptünk kapcsolatba a lendvai magyarokkal, Kepe Lilivel, a Magyar Nemzetiségi Művelődési Intézet vezetőjével.

A korábban említett tölgyfa-jelölés adta az ötletet, hogy miként Gleichenbergben, itt is a fűbe, a parkba tegyünk egy Mikszáth táblát. Az ott egy nagy méretű, ferdén elhelyezett kőlap, rajta egy bronz Mikszáth portré s a táblán két nyelven a szöveg. Valahol a kúrszalom bejáratánál van.

De ez csak egy elképzelés, a lehetőségeket a helyszínen kell majd eldönteni. Göncz László hamar összehozta szervezőket. Az ő szavára azonnal elfogadta az ötletet dr. Szent-Iványi István úr, a Magyar Köztársaság szlovéniai nagykövete. Kijelölte szervező munkatársát, Molnár G. Biborka konzult is. A javaslatunk az volt, hogy a hagyományoknak megfelelően és a 2000-es táblaelhelyezésnek emlékéül újra keressünk egy nagy tölgyfát, s oda helyezzük el az emléktáblát. Másik ötletünk a gleichenbergi emléktábla elhelyezését kívánt másolni: valahová a kúrszalom elé (akkor még nem ismertük a kisvárost) helyezhetünk el egy márványtáblát, rajta egy Mikszáth-bronz portréval. Mindez azonban csak jóindulatú tervezettség volt, még azt sem tudtuk, mit szólnak ehhez Rogaška Slatina vezetői, akarják-e egyáltalán a tábla elhelyezését. (Hogy gondjaink ezzel nem lesznek, abban nem voltak kétségeink! Ez nem olyan ország!)

Így utaztunk el május 11-én Rogaška Slatinára, ahol a Mikszáth társaságot két fő képviselte, jelen volt a magyar nagykövet, aki fontosnak tartotta, hogy már ezen az első egyeztetésen személyével képviselje, hogy ez az ügy jelentős Magyarország számára is. Természetesen ott volt Kepe Lili igazgató asszony Lendváról. A megbeszélések a városházán kezdődtek (nem messze attól a vasútállomástól, ahol Mikszáth mindig leszállt a vonatról). A város vezetőit a nagykövetség már értesítette s

így Branko Kidrič polgármester és vezető társai mindent tudtak. Sőt, a polgármester emlékezett arra a 2000-es illegális táblára is, amely persze azóta már régen eltűnt valahol. Álláspontjuk egyértelmű: örülnek a táblának, s majd térjünk rá a részletek megbeszélésére. A városban tett séta után egy időpontig türelmet kértek: akkor ősszel lesznek a helyhatósági választások, s azokban a napokban lehet az avatást megrendezni.

Szóba került a tábla, elhangzott az ötlet a parkban, a fűben elhelyezendő megoldásról, az avatás programjáról, a költségek megoszlásáról stb. Ahogyan írják, a felek meglegedetten távoztak. A hangulaton az sem rontott, hogy a hónapok multával semmi nem történt. Időnként egy kis türelemre intó levélváltás zajlott, ismertetve, hogy abban a mediterrán országban is a nyugalom igen nagy emberi érték.

Míg nem 2011 tavaszán felszállt a fehér füst. A város vezetése, a műemlékvédők eldöntötték, hogy a központban lévő Pegazus szobor körül, a térbe süllyesztve egy olyan emlékjel-parkot állítanak, ahol azoknak lesznek az emléktáblái, akik a városhoz valamilyen módon kötődtek. Így az első táblát Mikszáth Kálmán kapja. Valószínűleg a komplex ráhatásunk alapján döntöttek így, mert nem valószínű, hogy az egyetlen szlovén nyelvre fordított Mikszáth művet sokan olvasták volna. Ez a *Különös házasság*, szlovénul: *Nenavadna poroka*. Muraszombaton jelent meg 1968-ban, fordította: Drago Grah.

A magyar nagykövetség kitűnően dolgozott, előterjesztésükre a magyar állam megszavazta a tábla előállításához szükséges összeget. Hosszas egyeztetés után fogalmazódott meg a magyar és szlovén szöveg. A tábla elkészíttetését Kepe Lili vállalta, aki a lendvai múzeum igazgatóját, Gerics Ferencet kérte fel a vésés munkájára, lévén, hogy szobrászművész. A Mikszáth társaságra így egy szolid létszámú delegáció kijelölése és a műsor összeállítása várt. Meg a folyamatos egyeztetés ügye is.

A kitűzött dátum április 19. Ennek is megvolt a magyarázata: a magyar nagykövetség Bogányi Gergely Kossuth-díjas zongoraművészt szerezte meg egy ljubljainai Liszt koncertre. Majd rávette a művészt, hogy afféle emlékkoncertet adjon Rogaška Slatinán is, mivel 1846-ban Liszt ott is koncertezett. A dátumok tehát összeadódtak, s mindenki végezte a maga munkáját.

Az avatásra tehát április 19-én került sor a Pegazus szobor mellett. Ha nem is nagy létszámú tömeg jelenlétében (a tömeg kifejezés is túlzás) zajlottak le az események. A Mikszáth társaság nem tudott autóbuszos közönséget szervezni a nagy távolság és a nagy költségek miatt, akik jelen voltak is, saját költségükön utaztak. Elhangzottak a protokoll beszédek: a város polgármestere, a magyar nagykövet, a szlovén parlament magyar képviselője után a Mikszáth társaság örökös elnöke beszélt. Valamennyien ugyanazt s jelenleg a legfontosabb gondolatot emelték ki az avatás jelentőségéből, amelyre a Mikszáth-elnök is utalt és egyértelműen aktuális volt: „S az avatásra éppen akkor kerül sor, amikor e két ország egy közös európai lét és gondolat jegyében szervezi életét. Éppen akkor, amikor felismerte mindkét ország, hogy az európaiság nem más, mint saját nemzeti értékeinknek a megtartása és beépítése a közös európai örökségbe. Hogy keresni kell azokat a szálakat, amelyek összekötnek, amelyek révén mindannyian többek lehetünk.

Éppen akkor avatjuk ezt az érdekes emlékjelet, ide a földre, amelyből mindannyian vétettünk, s amelybe visszakerülünk, amikor Magyarország európai uniós soros elnök-országként is jelzi: meghatározó része kíván lenni az európai nemzetek közösségének.”

Utóbbi egy bronz Mikszáth plakettet is adományozott a városnak. Szlovén részről két fiatal adott zenés műsort, magyar részről pedig a balassagyarmatiak voltak jelen Mikszáth városából, akik népdalénekest hoztak magukkal s egy diáklányt, aki Mikszáth Rohicsón kelt levelét olvasta fel. A program végig kétnyelvű volt, a leleplezést a két legmagasabb rangú politikus végezte el.

Ezt követte a rövidre tervezett koncert a nagyszálló kristálytermében. De amint várni lehetett, a siker olyan óriási volt, hogy Bogányi Gergely a ráadásokkal együtt több, mint egy órát játszott. Mintha ő is megérintette volna a monarchiabeli idők kisvárosi, fürdővárosi hangulata.

A Mikszáth emléktábla ott van tehát egy kultikus helyszínen. Nyilvánvaló, hogy az arrajáró magyar olvasók remélhetően beazonosítják majd az író, a helyet és az életművet, és számukra ez több, mint kellemes meglepetés lesz. A szlovén helybeliek, vagy turisták pedig egyfelől csodálkoznak e név olvastán, másrészt pedig talán még büszkéek is lesznek kis városuk híres mivoltára.¹



A Mikszáth-emléktábla
Rogaška Slatinán

¹ Felhasznált irodalom: GÁMÁN Béla, *Egy orvos emlékeiből*, Új Idők, 1923, augusztus 19.; KÓSA László, *Fürdőélet a Monarchiában*, Bp., Holnap, 1999; MIKSZÁTH Kálmán *levelezése. 1884-1908*, s. a. r. MÉREINÉ JUHÁSZ Margit, Bp., Akadémiai, 1961, II, (Krk. 25. k.); MIKSZÁTH Kálmán *levelezése. 1909-1910*, i. m., III, (Krk. 26. k.); MIKSZÁTH Kálmán *életrajza és visszaemlékezései*, Bp., Szépirodalmi, 1957; *Rogaška Slatina. Mesto vode stekla in vina*, Rogaška Slatina, 2009; ZÁVORY Sándor, *Emlékeim. Galánta*, h. n., szerzői kiadás, 1914.

A felvételt Praznovszky Dániel készítette.

Szemle

A cinkotai kántor és a kisebbségi irodalom fogalma

Faragó Kornélia: *A viszonyosság alakzatai*
 Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 2009, 233 l.

A rendszerváltás után a határon túli magyar irodalom különböző régióiban párhuzamosan, de egymástól szinte függetlenül lejátszódtak máig gyűrűző viták arról a kérdésről, hogy az adott kisebbségi helyzetben lévő irodalomról van-e értelme úgy beszélni, mint önálló romániai / szlovákiai / délvidéki / kárpátaljai magyar irodalomról, vagy pedig egyetlen, oszthatatlan magyar irodalom létezik, a területi alapon nyugvó felosztásnak nincs semmilyen létjogosultsága. Az a kérdés, hogy e mögött a polémia mögött milyen nagyon is érthető okok húzódtak meg az anyaországi kánonba való bekerüléstől, az irodalom szerepváltásán át a könyvterjesztés érdekeiig, nagyon elvezetne a tárgyunktól. Annál érdekesebbek számunkra ennek a vitának a poétikai érvei és a mögöttük húzódó irodalomelméleti elképzelések. A történelmi, politikai megosztottságnak az irodalomra való érvényesítésével szemben az egyetlen magyar irodalom elképzelése mellett érvelők írásai egy alapvetően szövegközpontú, szerzőről, kontextusról, referencialitásról leválasztott irodalom-felfogásról tanúskodnak, kétségbe vonván azt, hogy a földrajzi értelemben vett származásnak, életrajznak bármilyen relevanciája lenne az irodalmi szövegre nézve. Azzal vádolják a regionális beágyazottság mellett érvelőket, hogy az irodalom nyelvéről megfelelően tematikus kérdésekre szűkítik a kritika terét, a szerzőt pedig erőnek erejével a képviselői irodalom gumi-szobájába zárják.

A vajdasági Faragó Kornélia tanulmányai, és nem csak a legutóbbi kötetében, *A viszonyosság alakzataiban*, hanem korábbi könyveiben, a *Kultúrák és narratívákban* (2005) vagy a *Térrányok és távolságok* (2001) címűben is, épp annak útjait keresik, hogyan beszélhetünk tér, kultúra, nyelv és identitás összefüggéséről az irodalmi szövegben, anélkül, hogy az életrajzi szempontokra és a szerepvállalás kérdésére szűkítenénk a kisebbségi irodalomról szóló diskurzust. Milyen beszédmódbeli jellegzetességei lehetnek a kultúrák és nyelvek határain született műveknek, hogyan nyomja rá bélyegét a többnyelvűség, a kisebbségi lét az irodalom formanyelvére. Annak a szemléletváltásnak a háttérében, ami itt a fent vázolt vitákhoz képest lejátszódik, az irodalomelmélet korábbi evidenciáinak kétségbevonása húzódik meg: az irodalmi műnek a kontextusba való visszahelyezése, magának a történelmi, társadalmi, kulturális kontextusnak a diskurzusként, nyelvként, szövegként, *kotextusként* való felfogása, amivel állandó, kölcsönös, intertextuális dialógusban áll az irodalom nyelve.

A *kotextus* mint sajátos jelentésbeli együttható a kifelé orientálódó szó nyomán, a kifelé forduló szövegaktivitás nyomán jön létre. A kotextus a »külső« világ, a közvetlen geokulturális létezés tapasztalat beáramlása, behatolása, amelyen keresztül behatol az idő is. Ahogyan a szöveg belső életének tipikus megnyilvánulása a szubtextus [...], úgy lehet a *kotextus* a szöveg külső

világa felé való nyitottságának, geokulturális érzékenységének, szituatív gondolkodásának megnyilvánulása.¹

Ehhez Faragó Kornélia számára a háttérret egyrészt a nyelvek által megteremtett többes identitás, az emlékezés, a muzealizálás, a kultúrák kereszteződésének kérdéseit középpontba állító elméletek, mindenekelőtt a kritikai kultúrakutatás, Jan Assmann, Paul Ricoeur, Jurij Lotman jelenti; másrészt a tér, mint valós formáció, mint kronotoposz és mint a nyelv által megteremtett retorikai alakzat összefüggéseit vizsgáló elméleti diskurzusok. Így lesz kiemelt szempontja (egyszersmind metaforája) az elemzésnek a határ(mozgás, -átlépés), a peremvidék, az idegenség, a távolság, a fordítás fogalma, és az ezzel összefüggő utazás, menekülés, áttelepülés, otthon, táj, város, híd, kereszteződés motívumai úgy is, mint retorikai figurák és úgy is, mint kronotoposzok.

A geokulturális narratológia lehetőségeit azon kutatási irányok körében kell keresni, amelyek mindenekelőtt a kultúra teresítésére vonatkozó fikciós elképzeléseket erősítik fel, és ezen belül fogalmazzák meg a történeti szituátság kérdéseit, és irányítják a figyelmet a geokultúra »geo« összetevőjében rejlő idődimenziókra [...] különösen a határmozgások, illetve a területi állam vonatkozásában.²

A kötet egyik legizgalmasabb írása a város kronotoposzával, mint a levinási értelemben vett Másik terével, a tömeg-tapasztalat és a perszonális tér találkozási pontjával foglalkozik (*Történi terek és egzisztenciális térérzetek*).

Ez utóbbi, geopoétikai kutatási irányzat elméletét előző köteteiben, mindenekelőtt a *Térirányok és távolságok* bevezető tanulmányában vázolta fel Faragó Kornélia. *A viszonyosság alakzataiban* nem tisztán teoretikus problémaként merül fel, hanem a szövegelemzés élő kérdéseként. Mindenekelőtt olyan művek kerülnek a középpontba, amelyek mind tematizálva, mind pedig ábrázolásmódjukban, narratív technikáikban a nyelvi, kulturális, időbeli köztességet jelenítik meg, akár magyar, akár szerb részről, akár a kettő összekapcsolásával. Nem véletlen, hogy Végel László anyanyelvről, otthonosságról és idegenségről, kisebbségi létről szóló esszéi ennek a gondolatmenetnek az egyik alapvető hivatkozási pontját jelentik. *Az átléphetetlen határvonal* című írás azonban azt is példázza, hogy értelmezhetőek ezek a kérdések úgy, mint a szövegalkatást, a nyelvhez való viszonyt, az esszéikben megszólaló „ént” meghatározó tényezők.

Alapkérdéseim: milyen mintázatokban ölt testet a geokulturális kötődés reprezentálása, egy természeti tájhoz köthető identitáskultúra megjelenítése a vajdasági magyar esszé-prózában? Hogyan narrativizálható a geokulturalitás, mint jellegzetes tájtényező?³

– veti fel a Tolnai Ottó és Végel László esszéiben megjelenő természetkép összehasonlításával foglalkozó *A természetírás geokulturális meghatározottsága* című írás elején, és ezek az alapkérdések, különböző variációkban az egész kötetet meghatározzák.

¹ FARAGÓ Kornélia, *A viszonyosság alakzatai*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2009, 20–21. (Kiemelések az eredetiben.)

² *I. m.*, 8.

³ *I. m.*, 110.

Természetesen az itt is említett Végel László, Tolnai Ottó és a Symposium nemzedék jelenti a legfontosabb hivatkozási pontot (ez utóbbival a nemzedéki emlékezet kontextusában foglalkozik a *Kulturális interpretáció – nemzedéki nyelvzakadás – átsugárzó jelentéskörök* című írás). Emellett azonban egyrészt a jugoszláv-posztjugoszláv korszakváltás tájékán született szerb irodalom (Dragan Velikić, Dubravka Ugrešić, Igor Marojević személyében) is hangsúlyosan jelen van a kötetben. (Ahogy már a *Kultúrák és narratívák* egyik alapkérdése is a magyar és szerb kultúra dialógusa volt.) Mint a „jugoszláv tértudatot” megjelenítő vajdasági írások elemzése során egy helyütt meg is indokolja Faragó Kornélia:

[...] a szövegekben működő hermoszisztémák geokulturális jellegűek: a geokulturális térség más nyelvű alkotásaival több vonatkozás mentén is jól összeolvashatók. Jobban, mint a magyar irodalmi kultúra egyes diskurzusaival [...]”⁴

Jó példát kínálnak erre a posztjugoszláv irodalom (a már említettek mellett Lovas Ildikó, Balázs Attila, Vasagyi Mária, Apró István) műveit elemző, egy korábbi, már csak az emlékezetben, szöveggként létező világ poétikai vizsgálatára irányuló tanulmányai, amelyek a kor irodalmát (Assmann kifejezésével), mint a „rituális koherenciáról” a „textuális koherenciára” való átmenetet igyekeznek megragadni. Jellemző, hogy milyen sok irányba nyitnak ezek az írások. A Monarchia-kutatások tanulságainak hasznosítása felé, a széthulló, soknemzetiségű birodalom párhuzamos problémáinak: a heterogenitás élményének, az összetartozás és felbomlás jegyeinek kimutatásában. A mítosz kutatás irányába, a felbomlás-mítoszok, az „én és a történelem” közös mitikus szerkezetének elemzésében, és hiányának, ironikus demitizálásának kimutatásában (*A mitikus logika és a perszónális mítoszteremtés*). Az emlékezet poétikája, a személyes műfajok és a muzealizálás problémája felé: azoknak a motívumoknak és retorikai eljárásoknak a vizsgálatában, amelyek a megőrzésre irányulnak (*A geokulturális elbeszélés változatai. Muzealizálási eljárások – posztmonarchikus beszédmód*). Mindez elvezet ezeknek a szövegeknek és befogadásuknak a kontextusfüggőségéhez, ahhoz a kérdéshez, hogy ezeket az írásokat máshogy olvassák azok, „akik saját történetüket, saját egykori kérdéseiket olvashatják bele”⁵. Ez a kérdés veti fel a név- és tárgypoétikai értelmezés lehetőségét: azoknak a hívószavaknak, utalásrendszereknek a problémáját, amelyek az együvé-tartozás vagy az idegenség érzetét kelthetik a befogadóban, és az amelyek által teremtett olvasat-lehetőségekre való rájátszás a mű szerves részét képezi.

Ugyanakkor Faragó Kornélia gondolatmenete nézetem szerint egy tágabb területre érvényes problémát ragad meg a Jugoszlávia felbomlásának traumáját feldolgozó művek elemzése során, mindenekelőtt a *Geoanarchikus térség, néma történelem. A textuális újralétesítés traumatikus mozzanatai* című tanulmányában: a felbomlás, a már csak textuálisan létező elmúlt, szétesett világ élménye éppúgy vonatkoztatható a rendszerváltás utáni „posztszocialista” irodalomra is, mint a „posztjugoszlávra”. Az itt feltett kérdések továbbgondolhatóak lehetnének e téren, illetve sajátos alakzatai

⁴ I. m., 45.

⁵ I. m., 42.

egy más irányú összehasonlítás alapját képezhetnék. Ahogy az utóbbi tanulmány kísérletet tesz arra, hogy a térségi irodalomon belül a magyar elbeszélések kérdésfelvetésének sajátosságát meghatározza (amit a kirekesztődés, a kívülmaradás helyzetében, a „hallgatásban élők”, „másként emlékezők” nézőpontjában, a „titok szemantikájában” lát megragadhatónak), úgy fel lehetne vetni, hogy az anyaországi posztszocialista irodalom „textuális újralétesítésre” irányuló törekvései mennyiben térnek el a fent elemzettektől.

A fenti gondolkodásmódot abban ragadhatnánk meg, hogy nem az anyaországi centrum szemével tekint a kisebbségi perifériára, hanem a kisebbség, vagy inkább a régió szemszögéből próbál képet adni az egészről. Ahogy a cinkotai kántor mondja Mátyás király azon kérdésére, hogy hol a világ közepe: „Nekem itt, a fenséges uramnak Budán!”. Ez abban is megmutatkozik, ahogy a térség irodalmi hagyományával vet számot több írás is. Egyrészt a térség kultúrájában játszott szerep szempontjából, másrészt arról az oldalról, hogy ezekben az írásokban hogyan teremődik meg a térség képe. (Mindenekelőtt a Szenteleky Kornél alakjával foglalkozó, az általa képviselt kisebbségi irodalom felfogásra a kultusz kutatás szemszögéből rávilágító *A kezdet-kultusz közösségi térdeje* című tanulmány.) Ez utóbbi gondolat – a cinkotai kántoré – mutat rá arra, hogy a geokulturális olvasat igazi jelentősége nem is csak abban áll, hogy bizonyos művek felé irányítja a figyelmet, bizonyos vizsgálati szempontokat előnyben részesít, hanem abban, hogy máshová húz határokat, másként szabdalja az irodalom terepét, megkérdőjelezi a korábban evidensnek tekintett határvonalakat, például a nyelvi alapon elkülönített nemzeti kultúrák összetartozásának elsődlegességét a más, területi alapon létrejövő csoportokkal szemben. Ehhez szükséges a kulturális identitás fogalmának újragondolása (ezért is olyan nagy jelentőségű a kritikai kultúrakutatás ebben a vizsgálatban), az egynemű identitás és kultúra elképzelésének ártértelemezése. Sőt, fordítva: ez vezet el a kultúra, a nyelv, az identitás összetettségének, heterogenitásának tapasztalatához.

Papp Ágnes Klára

Jánosi Zoltán: *Barbárok hangszerén. Társadalom és antropológia XX. századi irodalmunk életműveiben*

Holnap Kiadó, Budapest, 2010, 288 l.

Babits Mihály csodálkozott el azon a *Puszták népéről* írt rövid esszéjében, hogy bár az Illyés regényszociográfiájában bemutatott tanyai cselédvilág légvonalban alig néhány kilométerre helyezkedik el saját gyermekkorának színhelyétől, mégis mintha egy távoli, idegen, egzotikus kontinens elevenedne meg a nagyhatású mű lapjain. Jánosi Zoltán ezen már a legkevésbé sem ütközik meg, sőt jóval távolabbra is merészkedik (többek között a *Puszták népét* is érintő) értelmezéseiben: a *Barbárok hangszerén* legfontosabb szövegei nem kevesebbet állítanak, mint hogy a Babits által pedzegetett párhuzam nem csupán az impresszionista kritika kívánalmainak megfelelő hangulatfestő hasonlatként szolgált, hanem nagyon is valós kapcsolatok húzódnak az egyes (egymástól akár több ezer kilométeres távolságban lévő), irodalmat is befolyásoló folklórhagyományok között. „A XX. század vége és a XXI. század eleje [ugyanis] – a reneszánsztól induló hagyományokon – rendkívüli mértékben kitágította az ember időélményét, és a rápillantani szándékozók számára közvetlen közelbe hozta a föld egymástól távol eső pontjainak és civilizációinak kultúráit”. (93.)

Ezen a nyomvonalon elindulva Jánosi arra keresi a választ a 2010-ben a Holnap Kiadó gondozásában megjelent esszé-, kritika- és tanulmánygyűjteményében, hogy mi az a közös nevező, amelyen keresztül együtt tárgyalhatóvá válnak a magyar népi hagyományból merítő (elsősorban a *bartóki modell* fogalma által összefoglalt) alkotások más kontinensek (főképp Afrika és Dél-Amerika) hasonló motiváltságú (tudniillik népi hagyománykincsből táplálkozó), a posztmodern fordulatot megelőlegező nagy műveivel. Már a kötet alcíme – *Társadalom és antropológia XX. századi irodalmunk életműveiben* – is árulkodik arról, hogy az elsődleges megközelítési mód nem a poétikai szövegvizsgálat szintjén keresendő: a szerző számára sokkal inkább egy stilisztikai szempontokat is figyelembe vevő, alapvetően mégis kontextuális, a szövegen kívül az annak létrejöttét motiváló tényezőkre összpontosító eljárás mód tűnik célra vezetőnek.

A kulturális antropológia irodalomtudományban való alkalmazása, bár nem előzmények nélkül való Magyarországon – lásd például Helikon 1999/4, szerk. N. Kovács Tímea –, ez idáig nem hódított kellő teret a szaktudományos diskurzusban. Jánosi szövegeiben (főleg a könyv középső, *Jajgató paradigmák* című ciklusában) újszerűnek tűnő megközelítésmódot kínál az olvasó számára, s az irodalom multikulturalitásának hangsúlyozása jegyében a társadalomtudományi megalapozottságot teszi meg gondolkodása kiindulópontjává. Könyvének legfontosabb „szereplői” – Nagy László, Tamási Áron, Illyés Gyula, Szilágyi Domokos stb. – közősek a tekintetben, hogy éppen a művészetüket meghatározó nemzeti folklórhagyomány révén kerülnek „közös platformra” a világirodalom periferikus tájairól érkező, mégis meghatározó áramlatokkal. Elsősorban a dél-amerikai mágikus realizmus tűnik rokon irányzatnak a szerző számára, azt azonban fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy

bár számtalan párhuzam található az elsősorban Márquez *Száz év magány* című alapműve révén ismertté vált paradigma és a modern magyar népi irodalom között, ezek a kapcsolódási pontok egymástól teljesen függetlenül, hasonló indíttatásból, mégis eltérő módon valósultak meg.

A periferiális léthelyzet, amely mind a gyarmati Dél-Amerikában, mind a feudális viszonyoktól szenvedő (később pedig szovjet érdekszférába vont) Kelet-Európában adott volt, sajátos, az irányadónak tekintett euroatlanti kánontól eltérő válaszokat váltott ki az említett két földrész művészeiből. A szerző Klaniczay Tibort, mint a „független” kánon tudatosítását sürgető egyik első kutatót idézi: „A kérdés véleményem szerint az, hogy van-e a kelet-európai irodalmaknak egy, a nagy nyugati irodalmakétól bizonyos fokig eltérő útja, [...] olyan sajátosságai [...], melyek a közös európai jelenségeknek a nyugat-európai fejlődéstől nem egy tekintetben eltérő, de a tudomány számára nem kevésbé értékes megnyilvánulásait hozták létre.” (96.) E kérdésfelvetésre válaszolva kerül a tanulmányok előterébe a két világháború között kibontakozó népi irodalom, amely a nyugati kánontól teljesen eltérő, inkább a már említett „gyarmati” irodalmakkal rokonítható eszközökkel tett sajátos javaslatot az irodalmi modernitás „nemzetre szabott” továbbvitelére. E ponton válik különösen jelentőssé a *bartóki modell* fogalmának diskurzusba emelése: a *Kőbevedű* című kiváló összefoglaló tanulmányában a szerző a bartóki szemlélet irodalmi hatástörténetét teszi a vizsgálat tárgyává, s tematikai és formai jegyek felvillantásán keresztül igyekszik érzékeltetni a Németh Lászlótól (*Magyar műhely* című tanulmányában ő beszélt először „irodalmunk bartóki vonulatáról”) eredő megnevezés létjogosultságát. Bartók zenéjének irodalmi és kultúrantropológiai jelentősége szerinte (Ratkó József nyomán) abban keresendő, hogy „a magyar nép- (paraszt-)zenében föllelte és fölmutatta azt, ami közös a magyarságban nemcsak a többi néppel, hanem az egész világgal.” Így kerül egymás mellé a könyv tanulmányaiban Nagy László és Gabriel García Márquez; Sinka István és Bernard B. Dadié elefántcsontparti költő; József Attila és Federico García Lorca; stb. A párhuzamok, bár néha kissé túlhajtottnak tűnnek (főleg a Nagy László-tanulmányban), mégis elgondolkodtató, abszolút adekvát módon hozzák kontextusba az egymással vajmi kevés genetikus rokonságot mutató irodalmi hagyományokat. Antropológiai megközelítés lévén az összehasonlítás alapját a már említett „gyarmati” helyzet tudatosítása teremti meg. A kötet véleményem szerint legerősebb, *Jajgató paradigmák. A népi írók és a harmadik világ* című tanulmányában a jogosan felmerülő kérdésre, vagyis hogy milyen nézőpontból tekinthető a magyar népi irodalom a (szöveg tanulsága szerint mégoly nehezen is behatárolható) harmadik világbeli országok művészetével összevethetővé, Jánosi az egyes területek szociológiai-gazdasági hasonlóságaira hivatkozik. „[A]z ország [Magyarország] az utóbbi századok különböző periódusaiban kulturális, társadalmi és szociális tüneteiben többször is közel került a »gyarmat« fogalommal megjelölhető területek státusához. Gazdasági vagy szellemi-kulturális életében a (később) a »harmadik« világ vagy a »fejlődő országok« kategóriával megnevezett államokéval analóg vonások mutatkoztak meg.” (127.) A fenti gondolatmenet és a bartóki modell irodalmi jelentőségének „szintéziseként” válik a tanulmányban együtt értelmezhetővé a

magyarországi népi irodalom és például az afrikai fekete irodalom, vagy a dél-amerikai regény néphagyományokból (is) építkező vonulata. A folklórhagyomány mint a 20. századi magyar irodalom egyik elsődleges ihletforrása a tanulmányok nagy részében példákön keresztül jelenik meg az olvasó előtt. Illyés Gyula és Szőcs Géza finnugor tematikákból, formakincsből merítő verseinek elemzése, Szilágyi Domokos „barbár” hagyományokhoz visszatérő költészetének, vagy a korán elhunyt Ratkó József „hagyományélesztő” műveinek bemutatása mind-mind a bartóki modell kiszélesített értelmezéséhez vezethetők vissza.

A Kölcsey által is eszményített „nemzeti hagyományokhoz” való visszatérésen kívül erős összekötő kapcsot jelent az elemzett művek között a képviseletiség felértékelődése, amely egyebek mellett láttatni engedi Jánosi Zoltán irodalmi értékrendjét is. Úgy a gyarmati államokban keletkezett bizonyos szövegek, mint a magyarországi alkotások egyik legfontosabb elemének tartja az önnön léthelyzetére reflektáló költő (vagy író) vers- (vagy próza-)beli állásfoglalását. Egy közelmúltban megjelent kritika a szerző „posztmodern-ellenességéről” beszél; talán nem egészen helytálló a (recenzens által egyébként nem is dehonesztáló értelemben használt) kifejezés, azt azonban nem vitathatjuk, hogy például a „prózaforradulat” szövegirodalma nem szerepel a nyíregyházi irodalomtörténész vizsgálódásainak homlokterében, nyilvánvalóan azért nem, mert kutatási területe és irányultsága nem ezekben a művekben véli felfedezni irodalomeszményének folytatását.

Az irodalom referencialitásának, a kontextus jelentőségének szükségszerű tudomásulvétele, bár jórészt a kötet előnyére válik, egyes szövegekben mégis túlzott kijelentésekre ragadtatják a szerzőt. Különösen az első ciklus esszéi bővelkednek az efféle állításokban: József Attila születésének századik évfordulójára írt eszme-futtatásában például, noha nem tudományos szöveg igényével íródott, helyenként zavaróan sommás, túlzásba vitt, már-már közhelyesnek tűnő mondatok zavarják meg a gondolatmenetet. Mint például: „Teremteni nemcsak poétikát, világot, hanem új országot is akart. A földkerekség egyik legszerencsétlenebb anyjából faragva mítoszt (»most látom, milyen óriás ő –«), a Mamává formálta a hazát. A mindenség húzott ujjára gyűrűt, hogy eljegyezze Magyarországgal. Az egyik legnagyobb magyar volt Széchenyi István után.” (27.) Nyilvánvaló, hogy az esszé műfaja teljesen eltérő szerzői hozzáállást igényel, mint egy irodalomtörténeti szaktanulmány, Jánosi esszéit ennek ellenére sem érzem elég meggyőzőnek, különösen annak fényében nem, hogy milyen magas mércét állított fel fent ismertett dolgozataival. Arról nem is beszélve, hogy Krúdy- és József Attila-esszéi alig-alig kapcsolódnak a kötet fő tematikájához, így talán ajánlatosabb lett volna kihagyni őket ebből a gyűjteményből.

A *Barbárok hangszerén*-t összességében kiváló kötetnek tartom, amely (számomra legalábbis) igen újszerű, innovatív szempontokat vezet be a 20. századi irodalomról való gondolkodásunkba. A kifogásolt esszéisztikus szövegektől eltekintve úgy gondolom, Jánosi Zoltán könyve kikerülhetetlen a bartóki modell hatástörténetét vizsgáló kutatók számára.

Reichert Gábor

A világ legszebb folyója mentén a világ legszebb városába

Tolnai Ottó: *Világítótorony eladó*
zEtna–Basiliscus, Zenta, 2010, 154 l.

Rajongva olvasom minden betűjét Tolnai Ottó adriás könyvének: tavaly nyáron ugyanezeket a helyeket jártam végig, s igen hasonló érzések kerítettek hatalmukba. Szinte a véletlenül múlt, hogy éppen a Neretva völgyét – „a világ egyik legszebb folyója”, olvassuk, s erre bizony csak erős bólintásokkal helyeselhetünk – választottuk útirányul; Szabadkáról a tenger felé tartva. Persze mégsem lehetett ez véletlen, sokkal inkább sorsszerűnek érzem ma már, hiszen Mostart mindenképpen látni szerettük volna, s Dubrovnik volt a következő célállomás. Azóta is kísértenek a szétlőtt házak a végtelen boszniai hegyeken-völgyeken, a temetők az utak mentén – mindenekelőtt azonban a természet nagylevegőjű önfeledtsége jut eszembe a tájról. Talán arra is ez a mással össze nem vethető látványvilág szorított rá, hogy végre tisztességgel utánanézzek a délszláv háború néhány vonatkozásának. Hiszen annyira ellentmondásos a közelmúlt tragédiáiról való tudásunk és a természet sérthetetlen örökkévalóságának látványa, az égbe törő sziklafalak és a valószínűtlenül képeslapzöld Neretva harmóniája, Szarajevó lélegzetelállító látványa, Csontváry mostari Öreg-hídjának ívelése, hogy az utazó hiába próbálja megérteni a megérthetlent: igen, valóban itt, ezeken a tájakon történt minden, ami történt.

Van a könyvben egy passzus arról is, hogy a világ legszebb városai közül hány van az Adria mentén. Mindenesetre amíg nem látja őket az ember, aligha hiszi el, hogy ezért a látványért élni is érdemes akár. E kötetnek közülük most Split a főszereplője: a camera obscurán – a valóságban egy vécéablakon – keresztül meglátott-észrevett-csodált Split, Diokletianus-palotával, végtelen tengerrel, pálmafákkal, Hajduk-stadionnal együtt.

A csodabogarak, akik szerepelnek, utaznak, úsznak, játszanak s evickélnek a tűnő-teremtődő időkben s terekben, akik megszólalnak Tolnai könyvében, mind Adria-mániások egy kicsit. (Mindamellettt persze önmagában is elgondolkodtató, hogy a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas évek vajdasági magyar értelmiségije milyen természetességgel jártak az Adriára nyaralni, vagy akár tartottak fenn ott kisebb házat, lakást. S akik pedig nem bírták a létezést e leggyönyörűsebb városok és leggyönyörűsebb tenger nélkül, azok örökké a kék–zöld végtelenség foglyai maradtak, elköltözhetetlenül innen.)

Mint a Splitben élő Ottó – szerző-Ottónk alteregója –, aki Don Juanként élte életét, s most vagy 80 évesen mesél erről-arról a múltból, meg arról is, ami még történni fog vele – hiszen egy cigánylány megjósolta neki, hogy 120 évig fog élni...

A szöveg egy Hartyánci Jenővel és Villányi Lászlóval megtett utazás kerettörténetébe ágyazza az elmúlt félszázad európai értelmiségijeinek (és főnt mondott „vajdasági magyar” értelmiségijeinek, akik akár európaibbak is lehettek az anyaországiaknál, ezt ne feledjük!) sorsképleteit. Kellő humorral, malíciával, ottlíki fanyarsággal – „a szabadság enyhe mámorával” – fűszerezve életek, út- és időke-

resztek találkozásait. Mélységes öniróniával szólva magáról a szerzőről, aki mindvégig azon fáradozik, hogy kivonja magát saját, az utazás során készülő portréfilmjéből...

Legszébb az egész könyvben – persze, befejezhetetlen ez is, mint minden rendes utazáskönyv, melyben a terek folyamatosan az időről is beszélnek – a vállalt elfoglaltság a tájjal szemben és az önfeledt játékoság (ha tetszik, a szöveg barthes-i öröme), amellyel ez a nagy költő és író elmerül saját létezészeretetének tárgyaiban, ok-okozataiban, tengereiben, alkonyataiban és hajnalaiban, kék és zöld vizeiben (az alcímbéli műfajmegnevezés: „festettvíz-próza”), „az ide egyszer még mindenképpen vissza kell jönni” örök otthonkereső érzésében.

Tolnai Ottó ráadásul oly megindító erővel emlékezik, hogy közben olyan érzésünk keletkezik, mintha minden a jelenben és velünk is (meg)történne. A végül szinte (mítosz)regénnyé váló, sodró erejű próza állandóan átlibben a valóság szűkkeblű dimenzióin – s ezzel észrevétlenül elkezd írni önmagát. Tolnai játszva megcsinálja a nyelvvel azt, amiről a portréfilmmel kapcsolatban beszél: meg tudja szüntetni az elbeszélő én érzékelhető, szubjektív jelenlétét a szövegben: vagyis maga a nyelv írja a könyvet, nem pedig a feledékeny mindennapokban, parázsló emlékei közt csetlő-botló szerző.

A világítótorony pedig közös álma mindannyiunknak, mert ki ne gondolt volna már arra, hogy szeretne ilyen helyen élni? – kérdezi valahol a kötet aranymetszési pontján. Hisz ő valamikor már majdnem alkudott is egyre...

Fűzfa Balázs



A mindenségről – Split (A szerző felvétele)

„Néhány mozdulat még, és véglegesen / elhelyezkedem.”

Győrffy Ákos: *Havazás Amiens-ben*

Magvető Kiadó, Budapest, 2010, 72 l.

Ülni és várni, nézni és figyelni: valóságos és misztikus tájakon járunk, folyók, patakok, erdők és kertek mellett haladunk el. Szemlélődésünk helye mindig más, folyamatosan változó. Győrffy Ákos *Havazás Amiens-ben* című kötetének verseiben sajátos kettőség figyelhető meg: a megjelenített tájak, élőlények, tárgyak egyszerre részesei egy látható világnak, és jelölői a szövegekben megszólaló beszélő empirikusan nem megtapasztalható, belső szemlélődésének.

A kötet versei egy rendkívül szenzitív költészetről és viláértelmezésről tesznek tanúbizonyságot, nyugtalanító, olykor már drámai hangnemben. A költemények célja és tétje nem kevesebb, mint a sokrétű érzékelés által megszerzett tapasztalatokból az emberiség gondolkodásában folyamatosan munkáló, örökérvényű (lét)kérdéseket (újra) feltenni, és azokra választ kapni, az emberi létértelmezésnek a transzcendens szférához kapcsolható örökösen jelen lévő kérdésirányait sem mellőzve.

Győrffy korábbi kötetének, a 2007-es *Nem mozdulnak* a verseihez képest itt jellemzően rövidebb sorokból álló versszövegekkel is találkozunk, a mondatok szerkesztése sok esetben szaggatottabb, az egyes sorokban elkezdett gondolatmenetek töredékesek maradnak – példaként említhetnénk a *Ruysbroek-töredékek* ciklusát. Mégis, a korábbi Győrffy-szövegekhez hasonlóan jelen kötetben is a hosszabb versek, olykor több „tételből” álló versfüzerek (mint például a *Terepismertés*) dominálnak. A versbeli beszélő minimális mozgásra törekszik: a mozdulatlan mozgás sarokpontjai a kötet fő motívumai köré szerveződnek – fák, vízpart, hegyek és misztikus, múltat megőrző és megjelenítő kertek köré, így a szemlélődő maga is a táj részévé válik. A megjelenített helyszínek, melyeket az olvasó végigjár, más-más tapasztalatok színterei, melyekből kirajzolódik a beszélő és a táj elválaszthatatlan kapcsolata. Felsejlik bennük a földi és az égi szféra, a múlt és a jelen, az akkor és most feszültsége: mit lehet még kimutatni abból, ami megmaradt.

A kötet a *Védőbeszéd* című ars poétikus verssel indul. Helyzete többszörösen kiemelt, hiszen kötetnyitó és a ciklusoktól elkülönítve, azok előtt egyedül álló vers is egyben. Érdekes felütés ez, mindenképpen központi szöveg a költemények között, mely újraolvasásra hív, hiszen a kötetbeli helyzetéből fakadóan a címhez és a vers szövegéhez az első olvasás során hozzárendelhető lehetséges jelentéseket a kötet olvasástapasztalata mindenképpen átértelmezi. Különböző életek különböző hangjairól szól a versbeli beszélő, melyekről nem tudni, a valósághoz tartoznak-e, vagy pusztán a fantázia szülöttei. Ez a felosztás a kötet verseire is érvényesíthető: némely verset akár naplószerű visszaemlékezésnek is olvashatunk, ahol akár megállapíthatnánk referencializálható kapcsolódási pontokat (*Ne tudjam, A völgy emlékei I–III.*), de a versszövegek nagy része mégis elválik a referencialitástól. Álomszerű leírások ezek, a valóságos táj látványa által elindított belső szemlélődés során létrejött leírások, a mágikus realizmus sajátos poétikai megvalósulásai (*Radkersburgi elégia, Terepismertés*).

Az első ciklus (*Távoli arc*) verseiben a már korábban említett központi motívumok szinte mindegyike megjelenik, de mindközül kiemelt szerepet kap a víz, és a vízben tükröződő arc, benne az élet és a létezés tapasztalatának kettőssége: hiszen a víz a legalapvetőbb életszimbólum, a tükröződő arc azonban minden esetben túlmutat a földi létezésen. A *Tengerből* című vers motivikájában és képi világában Pilinszky János *Halak a hálóban* című versét idézheti fel, de itt a partravont halak helyett partravetett tengericsillagok jelennek meg, melyekben kirajzolódott a „kín geometriája”. A Pilinszky-líra „jelenléte” azonban nemcsak ebben a versben érzékelhető, a kötet szinte összes szövegében találunk a Pilinszky-versekre jellemző szavakat és szóképeket. Ilyen az említett vers *drótketrec* szava, de folytonosan visszatérő elem a *fa*, a *tenger* és a *beton*, ezek a szavak adják a kötet „alapszókinsét”, a körejük szerveződő motívumháló pedig koherenciát kölcsönöz a szövegeknek.

A második ciklus (*Ruysbroek-töredékek*) felidézheti Jan van Ruysbroek ágostonos kanonok alakját, akitől javarészt töredékek maradtak ránk. Győrffyhez hasonlóan az ő műveiben is központi szerepet foglal el a természet, valamint a természetben létező ember alakja – ötvözve ezt a misztikus gondolkodással és a transzcendencia utáni vággyal. Győrffy Ákos töredékeiben a közöttiség tapasztalata többszörösen megidéződik: a folyón átjutást a túlpartra, az átúszás motívumát érzékletesen használja e tapasztalat leírására. A töredékekben a jól elkapott mondatok – mint például az (*útmutató*) című töredék zárómondata – mellett első olvasásra olykor kissé közheylesnek vélt sorokra is bukkanhatunk. (*az éjszakai égbe*) címet viselő töredék három madarat említ, de a vers végén a lírai beszélő egyszerűen kijelenti, hogy „Ez persze semmit / nem jelent, és nem is akartam / mondani semmit ezzel”. A verset olvasva várjuk a feloldást, a megfejtést, de az utolsó két sorral a lírai beszélő „reakciója” épp előzetes várakozásainkat „írja felül”, depoetizálva a madarak által jelölni vélt úticélt. Épp ennek a lírai magatartásnak köszönhetően nem túlzás azt állítani, hogy a töredékek versei hozzák a kötet egyik legjobb és legizgalmasabb részét, rövidegük és gondolati-képi sűrűségük miatt más befogadói hozzáállást kívánnak meg, többszöri újraolvasásra késztetnek.

A harmadik ciklusban (*Most itt van*) elhelyezett *A völgy emlékei I., II., és III.* című versek a kötet egyik legerősebb pontját adják: a nagyszülőkről készült fotó indítja el az emlékezés folyamatát, amely a versszöveg végére látomássá alakul át. A vízben tükröződő arc egyszerre az önmeghatározás megkérdőjelezésének alakzata, valamint a múlttal való kapcsolat színtere is. *A völgy emlékei II.* című versben újra a nagyszülők alakja idéződik meg, a helyszín pedig egy elhagyott kert, ahol csupán csak két almafa áll már, körülöttük minden kihalt és elhagyatott. A paradicsomi állapot egyfajta parafázisa, de némiképp kifordítása is ez a kert: a középen álló két fa tanúként idézi meg a letűnt korokat, a nagyszülők kertje azonban mégsem az a hely, ahonnan minden történés elindult. Védett terület ez, amely téren és időn kívül esik, amelyre nincsenek hatással a külvilág történései: „Az egyetlen hely, ahol mintha nem / történt volna meg az, ami körülötte / mindenhol megtörtént”. A két almafa a nagyszülők referenciális (az almafa mint fejfa) és egyben metaforikus (az almafa mint az emberi

alak) jelölője is: „inkább ott, az almafák alatt *vannak*, mint / azalatt az otromba műkő fedél alatt / odalent, a temetőben”.

A negyedik ciklus, a *Reggeli gyakorlatok* kilenc számozott verse a korábban említett poétikai fogások és alakzatok szerint épül fel. Habár a mozdulatlanság igénye több helyen is tematizálódik – már rögtön az első vers záró sorában, „Az ismert irányokba nem / mozdulhatok” –, a kötetet olvasva mégis valamiféle elmozdulásra számítunk, ha nem is fizikai, de lelki-mentális értelemben mindenképp. A hegyről érkező patak képe, ahol a források vize „nem emberi tekintetekben tükröződik”, az antropomorfizált élőlények sejtetik az égi szféra jelenlétét, de ha ez meg is idéződik egy-egy szókapcsolat vagy félmondat erejéig a versekben, mindig a kiindulási pontba érkezünk vissza, a mozdulatlanság és a mozgásképtelenség súlyos tapasztalatába.

Az utolsó ciklus kimozdítja a kötetet a konstans szemlélődés állapotából. Itt található a kötet címadó verse is, a *Havazás Amiens-ben*, amely kétségtelenül a legjobb a szövegek közül. A sajátos Szent Márton-apokrif a legendák és misztikus csodák világát idézi, a kötet összes versével szemben itt éppen a mozdulat az, ami változást hoz: a hófödte út mellett a koldus megmozdul a hó alatt, kinyújtja kezét, szólni próbál – mintha minden mozgás, amit eddig hiányolhattunk a versekből, ide koncentrálódott volna. A költemény zárómondata is egy mozgásban lévő alakot ír le: „Ruhádba / öltözöm, fényes palástodba öltözve kelek át a végtelen / havazáson, ami az evilág”.

A kötet záróverse, a *Tiszta szerkezet* újra a mozdulatlanság állapotába, a nem látszódás, a szólni nem tudás és a végleges elhelyezkedés tapasztalatába rántja vissza az olvasót. „Felveszem a belátható tér görbületeinek / alakját, minden apró rést és üreget / kitöltök, ne maradjon olyan hely, amely / nem azonos velem. *Ne látszódjak ki.* / Néhány mozdulat még, és véglegesen / elhelyezkedem.” Felmerülhet a kérdés, hogy a *ne látszódjak ki* kifejezés mennyiben játszik rá az ezt megelőző versszövegre. Vajon a felvett köpeny alól nem akar a versbeli beszélő kilátszódni, vagy a teljes mozdulatlanság visszavonulás lenne a saját testbe (és szellembe), ezzel együtt az önazonosság megtalálásának lehetőségét felkínálva?

Győrffy Ákos kötetében poétikailag sok helyen szép megoldásokat találunk, érzékletes képeket, egyetlen szóba összesűrített (lét)tapasztalatokat. A kötet versei a visszatérő motívumok ellenére nem alkotnak egységes szövegvilágot, az alakzatok a kötet végére jórészt kimerülnek, tompítva a versek sokszínűségét. Így jöllehet Győrffy Ákos kétségtelenül a kortárs líra egyik meghatározó és elismert alkotója, a *végleges elhelyezkedés* még várat magára.

Varró Annamária

TURCZI ISTVÁN

Rubén és Alfonso árnyéka összeér

Rubén Dario és Alfonso Cortéz
nicaraguai költők síremléke előtt
a leóni katedrálisban

Hol van a kéz, mely teremteni tud,
kérdesz hosszú utunk végén
a csukott szemű templom hűvösében.
Mint két, hangszerétől megfosztott
utcazenész, lehajtott fejjel ülünk
az oldalhajó kövezetén.
Ne számíts elragadtatásomra.
*Sosem tudhatod, kire mikor
kezdenek el hatni a szavaid.*
Akár egy időzített bomba,
megfeszül agyadban, kattog,
míg fel nem robban.
Ők, a haláltudók, bölcsőbbek nálunk.
Ha lecsukom a szemem, látom őket,
ahogy egymás mellett fekszenek,
s mint a füvek, belélegzik
a föld alatti fényt.
Minden hit és kétségbeesés alapja
az, ami megváltoztathatatlan.
Esteledik, és ez így lesz holnap is.
Miközben a vers konokul fut tovább
az elíziumi papírmezőkön,
Rubén és Alfonso árnyéka összeér.
„Úgy írj, ahogy mások imádkoznak.”
„Úgy élj, ahogy mások meghalnak.”
„Úgy halj, fenséggel, ahogy a nap lemegy.”
*Sosem tudhatod, kire mikor
kezdenek el hatni a szavaid.*
Önzésünket szemünkre hiába hányják

felnőtt fiaink, láva-szemű lányaink.
Könnyezünk majd, mert hiányoznak,
könnyezünk majd, mert tudjuk, mi is nekik.
Azután fejet hajtunk, megpihenünk
a leóni katedrális hűvösében,
és az eggyévált árnyék résein áttörő
lassú, lisztes ragyogásban
gyűjtünk egy marék reményt.

Curriculum Vitae

Aki voltam, ahhoz már nincs közöm.
Jelenleg elfoglal a jelenlét.
A jövő, maga az apokalipszis.
(csak könnyedén)

Nem lenni vagy nem lenni

Harminchat éves már elmúltam
s még nem szoktam meg, hogy vagyok,
egyre gyakrabban ébresztenek
tarkonlőtt, csupasz hajnalok.

Nem lenni vagy nem lenni,
hanem a titok közte, ez itt a kérdés,
az őszi vízhulla-hangulat,
hát igen, az is egyfajta érzés.

Most kenyeret és almát majszolok,
visít, ahogy megáll a vonat,
a hangosbemondó németül is
bemondja, hogy „énünk jelenlétünkbe tolat.”

A perc perc, a hús hús,
Neked adom majd mind, ha kéred,
Nekem csak hagyj egy pillanatot,
míg a koszos klozetre kiérek.

Kint már sötét szoknyában futnak a fák,
ahogy alájuk nyúl a szőrös szürkület,
valaki a kopasz kalauzért kiállt,
s végleg összekeverlek téged, veled.

A mauzóleum alapjai

Tükörkoporsóba teszem Demián testét, a fák közé, hiszem, hogy mindig máshova kell tenni őt, a fák mesélnek neki, miközben fogom az ásót, és buckákat építek a koporsó körül, állok. Demián mesélt egyszer a faluról, ahonnan elhoztam, szerette az erdőket, függőkertet építenék, de egy ásóm van és messze Alexandria, mauzóleumot emelek.

A tóba dobom koporsóját és utána úszok, de nem, nem merek a vízbe lépni, a vízben szörnyek vannak, Demián biztonságban van a gonosz mellett, engem nem húz fel még egyszer, nem szól hozzám, elvisz a feketébe, elvisz újra az erdő közepére, és elveszett a koporsó, elveszett Demián és elveszett már a józan ész.

Demián-torzó

Demiánnak szobrot állítunk, úgy fog kinézni, mint egy jégszobor. Tükörből lesz megformázva, míg szeme a rókáé, tanulni fogsz tőle.

Nem lesz boldogtalan, nem lesz boldog sem, nem herceg ő, nem más csak egy kisleány. Egy madár se reppen orrára, hisz pisze, lecsúszna róla. Testén színes fények,

mint sebek, ragyognak. Kezében
egy sötét folt, zsíros, gubancos

haj, mint Juditnál. Nem figyelek
már a részletekre, bárcsak ne
szeretnélek úgy, mint Dávidot.

Demián & Demián

*Demián, Demián, így felelgetek
magamnak, hol és merre jársz
most, a pokol melyik bugyrában?
Melyik bugyor taszít és fogad be,
a sárgaságban, a tengeren meghalt
kalózsok, vagy az öreg halász, ki
jóformán téged várt te kislejű, kislejű?*

1.

DEMIÁN

Demián, Demián, fűgén, zihálva,
kapuk közt suttogsz mélyebbre,
hallja meg a gonosz és a rossz, a
csúf és a zsémbes, aki mind, mind
én lennék, magamra aggatom a
jelzőket, és eposzi antihős leszek,
jöttemre ne várj, csak este nyolcig!

DEMIÁN

Demián, Demián, így szólítgatom
magamat, felveszem a nevedet,
látod, te leszel a gonosz és a rossz,
aki a pokolba küldött, miközben a
csúf rám fintorog, vállát rángatja,
aki lenézi a beteget, mintha az
arcom torz és más lenne tőled.

2.

ÉN

Demián, Demián, mint aki virág
fejeket tép szét, cincál, markol

százzámra, egy kupac fonnyadt
bibe szárral, szirmokkal, ülök
felette és a halottak közt válogatok,
majd az égszínkék játék vödörbe
gyűjtöm, amelyek préselhetők.

3.

ÉN

Demián, Demián, merre jártál,
merre a pokolba, mondd, hogy
megtalált a gonosz és segített
a megkínzottakkal beszélgetni,
kiknek keze, lába, feje levált,
kesergőkkel vált mind, ahogy te
vagy én; kiknek a beszéd is mese?

DEMIÁN

Demián, Demián, szólok már
magamban, meg se hallod te
sem, Demián, eltűnik a neved,
síró hercegnő módjára szétesem,
felmorajlik a tenger és úgy evezel
tovább, mintha tengeren lennél,
de nem ez nem, ez a pokol már

Post mortem

A gőzben ülök és felhúzott térdrel
várok, magam se tudom, hogy ha
felnézek a kék égre, miért hiszem azt,
hogy isten néz engem és nevet,
nem röhög, nem játszik kedvére

velem, csupán figyel és nevet, mi-
közben mellém ül egy fehérebb alak,
arcát a homálytól nem látom, de
miként felém fordul, már át is ölel,
pedig ismeretlen a teste, a bőre

és itt, mint a balladai ellipszisben,
szünet és csend következik, ott
bennem és ahogy egyre közelebb
húztam arcát, hogy szemébe nézzek,
megláttam ismét Demiánt, az időset,

aki nem harcolt tűzön át és vízen át,
megjárta már a rossz és a csúf
odúját, a gonosz meghívta ebédre,
nemet mondott, hogy ne árulja el,
ne árulja el a nevét és ami volt

Demián újra él, nem gyerek, aki
összeesik a vállán ülő madártól,
de éppen annyira törekeny, hogy
ha elszállna, önmaga ülne le másra,
fatönkre, fűre, sziklára, másra

Ajánlólevél

(regényrészlet)

Elbúcsúztam hát Sophietól és Párizstól is. Mindent hátrahagytam, csak a festményeimet, és a bőröndökbe csomagolt holmimat vittem magammal.

Hirtelen csapott le rám az elhatározás, hogy már semmi keresnivalóm nincs ebben a városban, ebben az országban. Már nem maradt, ami odakössön, csak a múltam, és több évnyi emlék. Semmi több.

Budapestre érve már éreztem a honvágyat. Önmagammal szemben voltam ismét kegyetlen, amiért ilyen hirtelen hagytam el azt a várost, ahol életem javarészét éltem. Újfent okot adtam magamnak a búskomorságra. Üresnek, elhagyatottnak, kiégettnak, és sivárnak éreztem az életemet. Nem találtam a helyem, fogalmam sem volt, hogy mihez kezdjek az életemmel. András révén rengeteg pénzem volt, ettől viszont nem éreztem jobban magam. Mit ér a pénz, ha nincs egészség?

Nem éltem nagy lábon, hidegen hagytak a különböző luxuscikkek és a külföldi utak. Néhai nevelőapámnak köszönhetően eljutottam az összes kontinensre. Úgy éreztem, hogy már láttam a világ csodáit és szörnyűségeit, nekem már nem lehet újat mutatni.

Cél nélkül teltek a napjaim. Hiába lettem orvos, már nem voltam képes gyógyítani. A betegséget már évek óta diagnosztizáltam, pontosan tisztában voltam annak lefolyásával, lehetséges tüneti kezelésével. Akárcsak az egykori pácienseim többsége, jómagam is immedikábilis beteg vagyok.

A téveszméket, az emocionális hullámvölgyeket, a lehangoltságot még egy ideig kordában tudtam tartani a csodabogyóim segítségével, melyeket még Párizsból hoztam magammal.

A besavanyodott, otthonülő vénkisasszony szerepéből még utoljára megpróbáltam kitörni. Újra akartam érezni a régen megszerzett hatalmammat az átlagemberek felett, és szükségem volt rá, hogy elcsavarjam valaki fejét, hogy tudjam, kívánatos vagyok mások szemében. Érezni akartam, hogy élek, hogy ugyan az elmém már megbomlott, de a testem szomjazott az élményekre. Nem esett nehezemre átesni a ló túloldalára.

Habár nem ismertem senkit, akárcsak külhonban, úgy itt is, az éjszakában, a lebujokban, night clubokban, ha van pénzed, és fizetsz egy-két kört, ha van kokód, amit pár csík erejéig megosztasz néhány helybéli ribanccal, akkor a társaság garantált, és könnyen magad mellé állíthatsz bárkit.

Egyik éjjel hisztérikusan vihogva néztem végig, ahogy két fickó péppé verte egymást az utcán. Én voltam a tét. Úgy éreztem, hogy visszacsöppentünk az ókori Rómába, ahol a gladiátor csap össze a barbárral azért, hogy győzzön a jobbik.

A nyertessel átkeféltam az éjszakát. Úgy, ahogy volt, vérző homlokkal, csatakosan rontott nekem – a szó nemesebbik értelmében – hogy elvegye a megérdemelt jussát.

Reggel kínzó fejfájással, a másnaposságtól szédelegve másztam ki az ismeretlen gladiátortestű kalandom ágyából. Alig bírtam lábra állni. Hosszú hónapok alatt elszoktam a pázrás nemes műveletétől, és ezt volt oly bájos, és a testem a tudomra adta. Nagy nehezen összeszedtem a ruháimat, de szomorúan konstatáltam, hogy a tegnap éjjeli hevességben csurom vér lett a cuccom. Ekkor tűnt csak fel, hogy a kezemre, mi több, a körmeimre is ráalvadt. A tükörbe nézve egyből eszembe jutottak a szaftosabb részletek. A képek, egyik a másik után tódultak az elmémbe. Magamra néztem, majd a becses férfiúra, aki még az igazak álmát aludta, majd a vörösésbarna foltos ágyra, le az ajtóig a földre, ahol kövér, barna pöttyök terültek el, majd vissza magamra. Az ajkaimra, a homlokomra, és mondhatom az egész arcomra ráalvadt a vér, de hasonló színben pompázott a mellem, és hasam is. Valóban vad éjszaka volt, most már emlékeztem. Ahogy vadul szeretkeztünk, lassan mindenünk véres lett, emlékszem, igazán izgatónak találtam ezt a horrorisztikus látványt. Ittam a véreből, ahogy lenyaltam róla. És még akkor, reggel is éreztem azt a jellegzetes, fémés ízt a számban. Egy cseppet sem szégyelltem magam, inkább úgy éreztem magam, mint aki az előző éjjel esett át valami sötét, mágikus rituálén, és mostanra bekerült a belső körbe, a beavatottak közé.

A beteges gondolatmenet folytatódott volna, ha nem űztem volna el, miközben a zuhany alatt próbáltam leáztatni magamról a testemre száradt testnedvet. Amennyire tudtam, kimostam a fekete ruhámat is, majd leléptem a tetthelyről. Előtte még megbizonyosodtam róla, hogy a fickó él, hogy elállt a vérzése. Szerencsére nem ébredt fel, amit nem is csodáltam, eléggé kimerítő volt az előző éjszakája.

Hazafelé ittam egy kávét, gyorsan bevettem a gyógyszereimet, hogy minél előbb megszabaduljak a zavaros gondolataimtól, majd mikor éreztem, hogy ismét önmagam vagyok, folytattam az utamat haza.

Néhány nap pihenés után visszacsöppentem ebbe a mámorító éjszakai életbe. Hiba volt. Már sem a testem, sem az elmém nem bírta a megterhelést. Elvesztettem az önuralmam, az ítélőképességemet, és visszasüllyedtem egy infantilis, felelősségtudat-mentes tizenéves szintjére. A gyógyszerek hatását tompította az alkohol és a drogok, viszont a gyógyszerek felelősítették a fent említett szereket. Orvos létemre mégis párhuzamosan szedtem mindet. Magam alatt vágtam a fát, amik a későbbi máglyámhoz kellettek.

Nem sok mindenre emlékszem ezekből az éjszakákból, és rá kellett döbbenjek, hogy ez így nem mehet tovább. Egyre rosszabb állapotba kerültem fizikailag is.

Ekkortájt kezdtem neki megírni ezt, az élettörténetemet. Először egy sajátos terápiának szántam, hogy kiírok magamból mindent, majd visszaolvastva rájöttem, hogy ez több annál. A történetem kinőtte önmagam kereteit. Szinte megszállott önéletrajz-író lettem. Csak a boltba és a postára megyek, ha be kell fizetnem a számláimat. Szedem a gyógyszereim, már nem drogozom, csak iszom (mértékkel) és dohányzom. Írás közben elengedhetetlen a józanság, hogy mindenre visszaemlékezhessek. Az egésznek ez a lényege.

Mostanában, mikor már érzem és tudom, hogy nincs sok időm hátra, egyre többet elmélkedem. Elérkezett a számadás-vetés ideje. Kiadás-bevétel, haszon-veszteség kalkuláció. Sosem voltam a pénzügyekhez ily módon értő, közzgazdász beállítottságú, de érzelmi síkon tényleg ilyesmi folyik most bennem.

Furcsa, delíriumhoz hasonló állapotokba esem, és nézem, ahogy lepörög előttem az életem szélesvásznú filmje.

Abban, hogy egyéniség vagyok, nem kételkedhetem. Talán ez az egyetlen pozitívumom.

Belülről maró bűnbánatot érzek. Nagyon is tisztában vagyok azzal, hogy milyen gyomorforgató életet éltem a Földön. Sokaknak, rengeteg embernek ártottam. Meggyilkoltam az apám, halálraítéltem az anyám és elhanyagoltam a bátyámat. Sosem voltam egy egész, teljes és egészséges személyiség. Fogantatásom pillanatában megpecsételődött a sorsom. Így kellett történnem, és önkezűleg fogok véget vetni ennek a már-már Shakespeare-i, 21. századi drámának. Nem kételkedem a döntésem jogosságában. Az ítéletem végleges, visszavonhatatlan, és erősen megalapozott. Amint befejeztem az élettörténetemet, megölöm magam. Az egész létem egy nagy, megdönthetetlen érv és indok arra, hogy megtegyem. Megszabadítom a világot magamtól. Én csak egy vagyok a sok millió parazita közül, a többiek pedig példát vehetnének rólam. Pusztuljon a férgezel!

Ha létezik a Pokol, akkor biztos, hogy már tárt karokkal várnak rám. Amúgy legkevésbé mondható el rólam, hogy valaha is foglalkoztam volna bármilyen vallással is. Sőt, határozottan elszeparáltam magam, így lettem a hívők szemében egy 21. századi eretnek. Számtalanszor találtak meg a Jehova tanúi, mormonok, illetve az Anyaszentegyház drágalátos papjai. Megnyilvánulásaimmal sikerült őket teljesen leszerelnem. Nem voltam hajlandó hallgatni a hegyi beszédeket. Ki tudja, ha megtértem volna, ma nem itt tartanék... Talán jobb ember lennék. Nem egy ilyen drogos, öngyógyszerező, alkoholista, nimfomán, manipulatív dög. Nyugodt, unalmas életem lehetne, nagy családi házban valamelyik kertvárosi kerületben. Viszont mivel más a valóság, az én esetemben – valahogy természetesnek tűnő módon – ez szóba sem jöhetett.

Életemben két embert szerettem igaz szerelemmel. Damient és Sophiet. Mindenki máson átgázoltam, és megszereztem, ami akartam. Gátlástalanságból jelesre vizsgáztam volna.

Mostanra elhatalmasodott rajtam az őrület, egyre nehezebben tudok objektív lenni. Persze egy őrült sosem vallaná be magáról, hogy bolond. Látens bolondok! Én bevallom, megszokni ugyan sosem fogom.

Nem kis erőfeszítésembe telik most őszintének lenni. Talán életemben először vagyok igazán őszinte.

Hogy miért? A papír fölé görnyedve jómagam is gyakran elgondolkodom ezen. Hisz minden mindegy már, így is felfoghatnám, de inkább nem teszem. Ha eddig nem, hát most már végre ideje volt szembenézniem önmagammal, és a szörnyű tettekkel, amiket elkövettem.

Most, ez egyszer és utoljára kiterítettem a lapjaim, és bevallottam mindent.

Legyen ez egy vallomás.

Egy modern tanmese.

Egy elrettentő példa.

Egy ajánlólevél a halálhoz.

FÁBIÁN MÁRTON

A táj szerepe és jellegzetességei Ady Endre költészetében

Táj, természet az európai és magyar lírában

Az európai lírai költészetben, így a magyar irodalomban is, a táj, a természet állandó motívum a különböző korszakokban. A természeti környezet olykor csak háttér, kulissza, de gyakran valamilyen többlettartalma is van: a belső világ, a hangulatok, érzések, érzelmek megjelenítője, vagy képi párhuzama (ellentéte), metaforája, allegóriája, szimbóluma mindezeknek. Ha a táj, a természet mint „tér” jelenik meg a szövegben, akkor is lehet hangsúlyos a szerepe. A beszélő helye, helyzete a „versvilág”-ban („alaphelyzet”) gyakran a szöveg értelmezését is meghatározza (például József Attila: *Óda*). Metaforikus, szimbolikus szinten a külvilág, a természet a csend, a béke, a nyugalom idealizált megtestesítője (idill). A bukolikus költészetben (például Vergilius eclogái) már elsődleges jelentése ez, s így válik alkalmassá a civilizált (az emberi, a mesterséges) világgal való szembeállításra. Később, így a reneszánsz költészetében újabb jelentésekkel (például szabadság) egészült ki a természet, s meghatározó motívumává vált a lírának (például Petrarca, Balassi).

A világirodalmi hagyományban a különböző tájelemek, földrajzi helyek (mint a tenger, folyó, hegy, sziget), természeti jelenségek (vihar, fény) állandó, általános többletjelentést kaptak. A *kert*, az *erdő*, az *évszakok*, az *égüstetek*, *napszakok*, *növények*, *térbeli viszonyok* (például fent és lent, magasság és mélység) ősi toposzai, jelképei, vándormotívumai a különböző kultúrák, civilizációk művészetének, a népművészetnek éppúgy, mint a magas kultúrának. Ezek a toposzok, újból és újból, jelentésükben gazdagodva, árnyalódva számtalan variációban születtek, születnek újjá. Nemcsak a lírai költészetben, hanem az epikában és egyes drámai művekben is jelentős szerepe van a természet, természeti elemek jelképiségnek (például *Biblia*, Homérosz: *Odüsszeia*, Dante: *Isteni színjáték*, Shakespeare: *Szentivánéji álom*, *Vihar*). Az is értelemszerűnek tűnik, hogy a különböző kultúrák, népek irodalmában, művészetében egy-egy jelképnek más-más jelentése van, illetve, hogy bizonyos jelképek szerepe meghatározóbb.

A tájleíró vers

A lírai költészet egyik műfaja a tájvers, a tájleíró költemény. Az e műfajba sorolt költemények fő vonása a leíró jelleg. A vers beszélője megjelenít, részletesen, vagy a jellegzetes elemeket kiemelve ábrázol egy tájat, tájegységet. A 18–19. század költészetében, a romantika korában vált „maga” a táj témává. Azonban az úgynevezett *tájleíró költészetben* nem csupán a táj megjelenítése, érzékeltetése, láttatása a cél. Döntő jelentősége van ugyanis, hogy a szerző mely tájakat „ábrázolja” műveiben és miért. Kétségtelen, hogy Petőfi „Alföld-versei” összefüggenek a haza, a szülőföld

romantikus érték-fogalmaival, a leíró vers tája – miközben önmagából fakadóan esztétikum („szép”) – meghatározó fontossággal bír az alkotó számára. Hozzá kötik az emlékek (vagy egy emlék), élmények, a gyermekkor vagy épp a szerelem. Tehát a táj szépsége mellett döntő jelentősége van a szubjektív (alkotói) kötődéseknek is (például Wordsworth: *Sorok a tinterni apátság fölött*, Lamartine: *A tó*, Vajda János: *A vaáli erdőben*).

A magyar irodalmi hagyományban kitüntetett szerepe volt (van) a *pusztának*, az alföldi tájnak. Elsősorban Petőfi tájversei teremtették meg e tájegység „kultusz”-át. A 19. század második felének magyar népies-romantikus lírája, elsősorban a Petőfi-epigonok költészete azonban elkoptatta, kiüresítette, klisévé változtatta a motívumot. A századvég, századforduló népszerű költészetében a „petőfis” tartalmak értéküket veszítették, a pusztta jelentéstartalma egyszerűsödött, például a falu (vidék) és város ellentétévé. Király István így ír erről Ady-monográfiájában: „A kanyargó Tisza, a csikós, a ménes, a lengő árvalányhaj, a délibáb [...] egy fél évszázad költészetében petőfis maradt még. Csak épp a hozzájuk asszociálódó tartalmak cserélődtek ki. [...] magyarkodó, feudális íz tolult a hajdan előremutató motívumokba: falu és város, magyarság és nagyvilág, szolgai lemondás és változtatásvágy egyre élesebb polémiajában a nemesi-úri világ érve lett az Alföld”.¹ E változásnak az ad jelentőséget, hogy Ady költészetében is megjelenik a „petőfis” táj, a pusztta képe, de éppen Ady az, aki képes megújítani, új jelentéssel telíteni ezt a hagyományos motívumot.

A tájversben megjelenített táj természetesen lehet képzeletbeli (fiktív, szimbolikus) vagy elképzelt. A fiktív vagy szimbolikus táj (például T. S. Eliot: *Átokföldje*, Ady: *A magyar Ugaron*, *Az eltévedt lovas*) vagy a valóságos táj „helyettesítője”, vagy mesebeli, utópisztikus világ, helyszín, mely „fölépülhet” valóságos tájelemekből, a természet létező részeiből (flóra és fauna) éppúgy, mint fantázia-elemekből. Az elképzelt táj általában egy létező, de a beszélő (szerző) által nem ismert része a világnak (például Heine: *A dal szárnyára veszek*, Babits: *Messze, messze...*). Az elképzelt világhoz gyakran társulnak bizonyos sztereotípiák, vagy a megjelenített világhoz hagyományos szimbolikus jelentés kapcsolódik, tulajdonképpen a legtöbb esetben e jelképiség az elsődleges. A fiktív és elképzelt tájak átlényegített elemei lehetőséget teremtenek érzések, gondolatok képi megjelenítésére. E művekben a táj, a természeti kép szépsége, vagy látványa helyett a metaforikus, szimbolikus, asszociatív jelentés a hangsúlyos.

Elsősorban a 19. század lírájában jelenik meg a mesterséges, ember alkotta környezet mint táj. A természetet, a tengert, az erdőt, a hegyeket, patakokat, sziklát, a széles rónaságot, tanyát, falvakat fölvaltja a város, a nagyváros világa, az „emberi táj”. Ennek a világnak kulcsszerepe van József Attila költészetében (például *Külvárosi éj*, *A város peremén*), de Ady egyes Párizs-versei is értelmezhetők tájversként is (*Párisban járt az Ősz*, *Egy párisi hajnalon*).

¹ KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., Magvető, 1970, I, 172.

Ady tájversei – a valóságos és a szimbolikus-látomásos táj

Ady költészetében már a korai versekben, tehát az *Új versek* kötet előtt írt művekben megjelennek a táj, a természet motívumai. Költészetének első szakaszára elsősorban Reviczky Gyula, Vajda János és Heine lírája hatott, s ezek a hatások a korai versek természeti képeiben is kimutathatók (például *Az Ősz felé, Milyen az ősz?...*, *Hervadás-kor, Októberben, Azuba, Lótusz* című művek). Korai verseinek természeti képei a legtöbb esetben konvencionális, olykor korának megfelelően „divatos” képek, de a felsorolt művekben a fent említett költők hatása mellett már érzékelhető a későbbi versek tájszemlélete, már felbukkannak a látomásos-szimbolikus táj előképei. Az *Új versek* második és részben a harmadik ciklusában (*A magyar Ugaron, A daloló Páris*) szerepelnek először nagyobb számban azok a tájversek, melyeket az irodalomtörténeti hagyomány *látomásos tájvers*nek nevez. A táj, a természet e versekben mindig valóság-elemekből épül, szimbolikussá az egyéni-egyedi szemlélet és a jelentésbeni változás teszi. Ezáltal válik a Petőfi által szentté emelt, majd az utódok, epigonok által elkoptatott jellegzetesen magyar táj, az Alföld Ady verseiben új jelentéseket hordozó jelképpé, szimbólummá. A természet, a táj azonban nemcsak ezekben a „leíró” versekben szokatlan és új, tehát nemcsak a tájköltészet hagyományaival áll szemben, egyben meghatározó motívuma a költő más témájú (például szerelmes, háborús vagy úgynevezett pénz-) verseinek is. A képi megjelenítés, láttatás expresszivitása mellett Ady tájköltészetének van néhány kulcsfogalma is (ugar, Tisza, Párizs, hold, ősz, tél, temető, köd, éjszaka, láp stb.). E szavak, fogalmak visszatérő motívumok, melyek egyik funkciója a versek közti kapcsolatteremtés, az idézés, egyfajta önreflexió. A kulcsfogalmak sajátossága az is, hogy egy-két kivételtől eltekintve a magyar tájköltészet hagyományos „toposzai”, csak épp Ady ezeknek is új, egyéni jelentést ad, mely jelentés-szintek a legtöbb esetben szemben állnak a konvencionális, elcsépelet, kiüresedett korábbi jelentéssel.

Versek

(*Góg és Magóg fia vagyok én...*) A *Góg és Magóg fia vagyok én...* kezdetű vers 1905. december 24-én jelent meg először a Budapesti Naplóban. Eredeti címe *Verses könyvem előtt* volt, ez az *Új versek* kötetnyitó verse, hatásos felütése a kötetnek, korai ars poetica.

Bár a vers nem a költő jellegzetes tájversei közé tartozik, de a táj, a természet motívumai meghatározó szerepet töltenek be a szövegben. Az egész szövegen végighúzódó ellentétesség fő motívumai éppen a földrajzi fogalmak, Magyarország történeti-történelmi szempontból is szimbolikus tájegységei, helynevei. Ha csak ezeket a szavakat, fogalmakat vesszük figyelembe, s csak elsődleges jelentésükben, akkor is kulcsot kapunk a vers értelmezéséhez:

Kárpátok – Hegyvonulat, a történelmi Magyarország keleti részének természetes földrajzi határa

Verecke – a Kárpátok egyik „átkelőhelye”, a történeti hagyomány szerint a honfoglaló magyarok egy csoportja (Árpád vezetésével) a Vereckei-hágón (Vereckei-szoros) keresztül jutott el a Kárpát-medencébe

Dévény – Magyarország nyugati „végpontja”, a Duna e településnél érkezik Magyarország területére

Pusztaszer – (vagy Ópusztaszer) a történeti hagyomány szerint e település határában köttetett a honfoglaló magyar törzsek vérszerződése

Mint megállapítható, a versben szereplő négy földrajzi fogalom mintegy kijelöli a szöveg térbeli és időbeli (történeti-történelmi) koordinátáit. Kelet és nyugat (Kárpátok és Dévény), tehát két „szélső pont”, határ – térbeli viszony. Verecke és Pusztaszer (a történelmi múlt kiemelkedően fontos helyszínei – honfoglalás kora) és a vers beszélőjének jelene – időbeli viszony. A földrajzi fogalmaknak tehát denotatív jelentésükben is messze önmagukon túlmutató a jelentése, mert szerepük értelmező jellegű. A fogalmak jelentése pedig – kiegészülve, értelmeződve, összekapcsolva a vers más szavaival, motívumaival – jelképpé, szimbolikussá válik.

A költemény lendületessége, kihívó, támadó hangvétele Petőfi *A természet vadvirága* című ars poeticáját idéző. Programvers, de nem általános művészi hitvallás, hanem kizárólag a beszélő személy, a lírai alany magatartására, feladatvállalására koncentráló program. A vers egyik kulcsszava – „mégis” – alapján nevezte ezt a költői attitűdöt Király István „mégis-morál”-nak.²

A verskezdet indulatos, fenyegető kérdése szembeállítja az egyes szám első személyű beszélőt a konkrétan később sem meghatározott „ti”-vel („[...] megkérdelem tőletek”, később „Fülembe forró ólmot öntsetek”, „Tiporjatok reám”). Az indulat, az érzelmi telítettség nemcsak fennmarad, hanem fokozódik a vers további szakaszaiban. Az első sor biblikus utalása, a földrajzi-történelmi helynevek, a lázadó vezér alakjának párhuzama végtelenné és időtlenné tágitják a vers világát. A beszélő önmagát mitizálja, küzdelme, ádáz harca gigantikussá növekedik. A mindenkor lázadó szerepét vállalja föl az új eszmények, az új költészet képviselőjeként. Látszólagos paradox az ősi (Verecke, „ősmagyar dal”; Vazul) és az új (Dévény, új idők új dalai) összekapcsolása. Ady a modernséget kizárólag az ősi, a tiszta (pogány) hagyományok továbbvitelével, az új és az ősi szintézisével tudta elképzelni. Más verseiben is újból és újból nagy nyomatékot kap ez a kettősség. Vazul nem valós történelmi szerepénél fogva pozitív jelkép, hanem történelmi távlatban, a magyarsággért való lázadásában, s ugyanilyen okból lehet negatív jelkép a hagyományosan épp ellentétesen értelmezett Pusztaszer.

Az új kor modern lázadója értelemszerűen „nyugat felől (Dévény) érkezik”, s szemben áll mindazzal, ami a „Kárpátok alatt” fogadja. Ady költészetének komplexitását jelzi, hogy egy versben is megjelenhet mindaz, ami számos költeményének témája. Ebben a versben az én-szerep mellett hangsúlyosan van jelen a magyarság kérdése, melyhez szorosan kötődik az élet is („az élet új dalai”). A küldetéstudat összefonódik a küzdelemmel, a harc motívumával, az új kor költője egy új és élő magyar-

² I. m., 198–216.

ság költője akar lenni. Az *Ismeretlen Corvin-kódex margójára* című híres publicisztikájából válik teljesen érthetővé Pusztaszer szerepeltetése a versben. Ady úgy gondolta, hogy a millenniumi évek ünnepei egy rosszul értelmezett magyarság-tudatot erősítettek föl, Magyarország nemcsak „megállt” a fejlődésében, hanem szinte visszafordult a múltba. Ez pedig nem az élet, hanem a halál, a pusztulás útja. Az ősi hagyományok, a dicső múlt csak modern szellemiségben, s az új kor kihívásainak megfelelő modern szemlélettel őrizhetők meg. E modern szellemiség lényege a „nyugatiság”, európaiság.

A költemény kulcsszavai – *új, mégis* – szorosan összefonódnak a költészettel és a költői szerepvállalással. Az új szó az idő, a dal, az énekes *Vaszul*, és a *szárnyak* szavakkal, szókapcsolatokkal kapcsolódik össze, jelentése így többretegűvé válik. Az új kor, a 20. század költője a modern költészet és stílus (*új dal, új szárnyakon*) képviselője, lázadása nem az ősi ellen szól, hanem épp annak megőrzésével az ősi, a hagyományos elferdítése ellen. Egyszerre vonatkozik tehát a jelző történelmi korra, költészetre, stílusra, művészi alapállásra. A mégis szó a költői magatartás kulcsszava. A felvállalt küzdelem kimenetele kétséges („Hiába döngöttek kaput, falat.”, „De addig, sírva, kínban, mit se várva”), azonban a beszélő számára nyilvánvaló, hogy csak az általa választott út a helyes. Hite eltántoríthatatlan, elszántsága a végsőkig kitart, s minden gáttal, akadállyal szemben ezt képviseli.

(*A magyar Ugaron*) A vers 1905. augusztus 13.-án jelent meg először a Budapesti Naplóban, az *Új versek* kötet második ciklusának címadó verse. Ady tájversei közül az egyik leggyakrabban idézett költemény. A mindössze négy versszakból álló szöveg jelentős darabja az életműnek, s maga is jelkép, Ady magyarság-szemléletének és tájszemléletének reprezentatív, szimbolikus alkotása.

A vers jellegzetes izgatott, félelmes-sejtelmes hangulatát a hitelesnek, valóságosnak tűnő természeti környezet különös titokzatossága eredményezi. A lírai alany (egyes szám, első személy) az első szakasz utolsó sorában „beazonosítja”, megnevezi a tájat („Ez a magyar Ugar”), ugyanakkor az „elvadult táj” beszélő általi ismertsége ellenére is félelmetes, titokzatos marad. A befogadó szemszögéből is feszültség teremődik: a táj számára is ismert, a kulcsszavak „tájköltészeti fogalmak” – *táj, föld, mező* –, ugyanakkor a jelzők végletessége (*elvadult, ős, buja, vad, szent, szűzi, égig-nyúló*) „ismeretlenné” teszi e tájat. Ez a táj mintha mégsem a jól ismert „nagy magyar róna”, a pusztá lenne. Az ugar szó, bár rokon jelentésű a pusztával, jelentéstartományából hiányoznak azok a pozitív jelentéstartalmak, konnotációk, melyek a pusztá fogalmához kapcsolódnak. A befogadói feszültség tehát az ismeretlen ismert paradoxonjából fakad, mely részben a beszélő problémája is, hiszen az ismerős világ szinte „felismerhetetlenné” változott. Az ellentétességet erőteljesen érzékeltetik a jelzők is, melyek egy része önmagában ambivalenciát hordoz. Az ős, buja, vad jelzők egyszerre fejezik ki a táj termékenységét (értékességét, értékekkel való telítettségét, gazdagságát) és az elhagyatottságot, elvadultságot, tehát pozitív és negatív jelentésűek. A *szent humusz*, a *szűzi föld* kifejezések az érték, értékesség felé billentik a jelentést, de a második szakasz harmadik sorának indulatos felkiáltása-kérdése, s a megszólított, megszemélyesített növényvilág (*giz-gazok*) ismét ez ellen hatnak. Az

érték-értéktelenség ellentétét, egy bővebben ki nem fejtett utalás is fokozza. A felkiáltó kérdésben emlegetett virág valaha létezett, hisz a *régmúlt virágok illata* még érzékelhető e dzsungelben.

A feszültségteremtés fontos, s a költő által más műveiben is gyakran alkalmazott eszköze, az *ismétlés*. Az ismétlés a szavak szintjén vagy szó szerinti (*dudva, muhar, vad, Ugar*), vagy rokon jelentésű szavak alkalmazását jelenti e versben (*gaz, gíz-gazok, indák*). Az ismétlés a szószerkezetek, mondatrészek szintjén a jelzős szerkezetek gyakori alkalmazása (*elvadult táj, ős, buja föld, vad mező, magyar Ugar, szent humusz, szűzi föld, égig-nyúló gíz-gazok, vad indák, alvó lelkét, régmúlt virágok, kacagó szél, nagy Ugar*) – túlnyomórészt az első három szakaszban, illetve az azonos mondatrészek halmozása (*lebűz, altat, befed*) – az utolsó szakasz állítmányai.

Az ellentétesség, az ambivalencia, a feszültségteremtés eszközei a cselekvések is. Kezdetben a lírai alany aktivitását érzékeljük. „Behatolása” e tájra erőszakos (*gázolok*), de a kezdeti lendület hamar alábbhagy, s a csörtetést felváltja a bizonytalan keresés (*lehajlok, lesem*). Az utolsó szakasz a vers „drámai tetőpontja” – „Csönd van.” A csend, a némaság nemcsak a beszélő cselekvésének megszűntét jelenti, hanem a szerepcserét is. Az alattomosan gyűrűző indák (a harmadik szakasz első sora) átveszik a cselekvő szerepkörét, s „megölik” a beszélőt. A folyamat lassú és alattomos, megtöri a lendületet, s elnyeli, megszünteti az életet.

A vers titokzatossága, feszültsége, az utalások, a ki nem fejtettség többféle értelmezésre ad lehetőséget. Az ismeretlen-ismerős táj lehet pusztán a parlagon hagyott, nem megművelt alföldi táj, a szépségét, étellel való telítettségét elvesztett „petőfis” róna. Ugyanakkor éppen a ki nem fejtettség, a sejtelmesség összetettebb értelmezésekhez vezet. A nagy kezdőbetűvel írt ugar szó, a táj hangsúlyozott „magyarsága”, az ellentétek (érték – értéktelenség), a beszélő aktivitása, majd megtörő akarata, lendülete fölvetik a szöveg társadalmi-politikai értelmezhetőségét is. E szövegben is benne rejlik a cselekvő küzdeni akarás és a külső erőktől akadályoztatás, tehetetlenség-érzés ellentéte. A magyar Ugar így a korabeli magyar társadalmi állapotok, viszonyok látomásos, víziószerű allegóriájává, jelképévé válik. A valóságos táj ezáltal lesz szimbolikussá.

(*A Tisza-parton*) A vers 1905. júniusában, a Budapesti Naplóban jelent meg először, *A magyar Ugaron* ciklus ötödik darabja. A mindössze két versszakból álló költemény korai előképe a *Lótusz* című vers, de a híres Heine-vers – *A dal szárnyára veszlek* – hatása is érződik Ady művében.

E vers címadó tája is ismerősnek, ismertnek tűnik. A Tisza az Alföld és a Hortobágy mellett a „magyarság” toposza. Szemben az országokat összekötő és szintén szimbolikus Dunával, a Tisza „a” magyar folyó. A tájnak (tájaknak) e versben nincsenek tulajdonságai, a vers nem tartalmaz leíró részeket. A két helyszín – a *Gangesz partjai*, a *Tisza-part* – két véglet. A két folyó közti roppant messzeségnek nem a térbeli, mérhető távolságán van hangsúly. A Gangesz-part az álom, az álmodozás varázslatos „vidéke”, a Tisza-part a szenvedés, a gyötrellem, a provincializmus (?) helyszíne. Az első szakaszban a beszélő áll a középpontban, kinek számára a Gangesz partjai a boldogságot (?), az erőt jelentik. Az első szakasz helyszíne tehát idilli-

nek tűnik, de erre a versszakra is jellemző egyfajta feszült izgatottság, mely elsősorban a grammatikai ambivalenciából (a Gangesz *partjai* – „felesleges” a többes szám; „remegések: az erőm” – többes szám – egyes szám ellentéte) és a kifejtetlenségből következik, nem egyértelmű például a szív – harangvirág metafora, miként az sem, miféle erőről van itt szó.

A varázsos (elképzelt) keleti táj égbekiáltó ellentéte a másik, a Tisza-part. Leírás, bemutatás helyett azonban e másik tájról csak egy különös felsorolás következik. A felsorolás elemei nem állnak egymással logikai kapcsolatban, tárgyak (*gémes keűt, malom alja, fokos*) fogalmak (*sivatag, lárma*), jelzős szerkezetek (*durva kezek, vad csókok*), szinte megfeythetetlen szókapcsolat (*álom-bakók*) kerülnek egymás mellé egyes és többes számban. Furcsa *látványelemek* ezek, mintha Ady a mozgóképek, a film gyors vágástechnikáját alkalmazná. Egyes szavak, szókapcsolatok személyekre, emberekre, élőlényekre utalnak (*lárma, bambák, álom-bakók*), miként a jelzős kapcsolatok is. De nincs történet, nincs esemény, nincs folyamat – nincs mihez kötni a felsoroltakat.

A verset záró kérdő felkiáltásból a tehetetlenség, a „partra vetettség” kétségbeesését véljük hallani, s ez a mozzanat összeköti a költeményt más versekkel (például *A magyar Ugaron, Lelkek a pányván, A lelkek temetője*). A záró sor jelentőségét az is növeli egyrészt, hogy mintegy grammatikai keretet alkot az első sorral (csak a mondatrészek sorrendje cserélődik fel), s egyben csak itt válik világossá, hogy a beszélő az itt és most pillanatában éppen hol tartózkodik. A Tisza-part azonban – szemben konvencionális, banális szerepével – riasztó és elviselhetetlen hely.

(*Kocsi-út az éjszakában*) A vers 1909-ben, a Nyugat augusztus 16-i számában jelent meg, s a *Szeretném, ha szeretnének* kötet *Egyre hosszabb napok* ciklusában szerepel. A mű mindössze három versszakból áll, s a szöveg fő szervező eleme e versben is az ismétlés. A sorismétlések, a keretező anafórikus ismétlés, az izokolonok jellemzik a szöveget, a tizenkét soros vers tulajdonképpen kilenc sornyi.

Ady számos „tájverse” épül egy lehetséges, valósnak tűnő szituációra, életképi mozzanatra. E vers utolsó szakasza is ezt sugallja: „Fut velem egy rossz szekér.” – bárki, bármikor, bárhová utazhat szekéren. A beszélő – tehát – egy hétköznapi élet helyzetben van, mely azonban különös és kísérteties. A szekéren, kocsin való utazás sokszor szerepel az irodalomban. Krúdy hőseinek (Rezeda Kázmér, Szindbád) valósággal „élettere” a konflis, de Petőfi „kocsis” verse is közismert (*A négyökrös szekér*), miként a két világháború közt népszerű sláger is megőrökíti az ilyen utazást („Éjjel az omnibusz tetején”). A kocsizás, szekerezés motívumához általában a kellemes hangulat, a kaland, az utazás izgalma-öröme, egyfajta könnyedség társul. Ady versében, ezzel ellentétben, ugyanaz a sejtelmesség, titokzatosság, félelmetesség kapcsolódik hozzá, mint *A magyar Ugaron* tájához. A „rossz szekér” úti célja ismeretlen, mintha a semmiben és a semmibe haladna. Nincs pontos hely, nincs út (csak a vers címében!), nincs kocsis, nincs útitárs.

Az első szakasz tartalmazza azokat a fogalmakat, melyeket tájelemeknek nevezhetünk: *Hold, éj*. A *csónka Hold* azonban különös, a beszélő mintha nem a megszőkottat, a „természetest” látná. Erre utal a megismételt sor csodálkozó-nyomatékosító indító szava (*milyen*). Az éj is különös: kietlen és csöndes. Csak felté-

telezhetjük, hogy ez a fény (csillagok, mesterséges fényforrások) és a hangok (természetes és mesterséges zajok) teljes hiányára utal. Főnév és kettős szófajú szó szerepel az éjszaka jelzőjeként (*sívatag*, illetve *néma*). A legfőbb feszültségteremtő erő a beszélő pozíciójának hiánya, a szakasz soraiból nem derül ki, hogy honnan látja a tájat, hol tartózkodik. A Hold „hiányossága”, a sötétség és a csönd értelmeződik a harmadik sorban: a beszélő szomorúsága, tehát a belső világ, parallelje a külvilágnak. Az azonos mondatszerkezet is erősíti a párhuzamosságot („Milyen szomorú vagyok én ma,”).

A második versszak eltávolodik a tájtól, a természettől, de a hiány, hiányosság mozzanata szorosan köti e szakasz sorait az első versszakhoz. Az általánosító *minden* szó „kiterjeszti” a motívumot. A szakasz kulcsszavai az *eltörött, részekben, darabokban* szavak. A nagy kezdőbetűvel írt *egész* értelmezhető a makro- és mikrokozmoszra, bár a *láng* toposz és a *szerelem* valamelyest értelmezi, szűkíti jelentését. A lírai költészet kulcsszavai ezek, tehát értelmezhetők, vonatkoztathatók magára a költészetre is. A törés, a részekben levés, a darabokra hullás a harmónia, a teljesség megszűntét, hiányát is jelenti, s visszautal az első szakasz versindító képére. A csonka Hold látványa így a beszélő „világélményének” jelképévé válik, s ez indokolja, hogy ez a vers „nyitó képe”. A sorisméltés a második szakaszban rezignált, lakonikus tényrögzítés hatását kelti, ugyanakkor jelentősége van a múlt idejű igealaknak is. A ma, a jelen szituációjához képest az *Egészre* vonatkozó történés, esemény (vagyis a törés) múltbeli. Az értelmező funkciójú *láng* lobbanása jelenbeli, miként a harmadik sorból hiányzó létige is az állapot (helyzet) jelenbeliségét sugallja.

A harmadik szakaszban válik világossá a beszélő helyzete, válik egyértelművé pozíciója. A lényeges mozzanatok hiánya (például út) azonban bizonytalanná, esetlegessé teszi ezt a helyzetet. A csendet, a némaságot *mintha* megtörné valami különös hang (*jajszó*), de a hang is „csonka” (*félíg*), illetve lehetséges, hogy nem is létezik. A székér jelzője (*rossz*) és a hanggal kapcsolatos bizonytalanság ugyanazt az érzetet kelti, mint a Hold csonkasága, vagy a *láng* „részekben” lobbanása. Minden egyes mozzanat a hiányra, az ürességre, tökéletlenségre utal, a külvilág állapotai a belső világ és a gondolatok szétesettségének megjelenítői. Az útirány, úti cél hiánya nem egyszerűen az „úton levés” köztességének bizonytalanságát jelzi, hanem az úttalanság, céltalanság tragikumát sejteti.

(*Az eltévedt lovas*) A vers a Nyugat 1914. november 16-i számában jelent meg, majd *A halottak élné* című kötetben, 1918-ban. A költeményt Ady háborús, illetve úgynevezett magyarság-versei között tartja számon az irodalomtörténet, de értelmezhető „tájvers”-ként is, mivel a szöveg vezérmotívuma és fontosabb kulcsszavai a természethez és a tájhoz, környezethez kapcsolódnak. Ezek a kulcsszavak nemcsak térbeli viszonyokra, de időbeli viszonyokra is vonatkoznak, valamint a vers jelen idejének állapotát jelölik. A környezet, a táj kulcsszavai, szókapcsolatai a következők: *volt erdők, ó-nádasok, ős sűrű, bozót, domb-kerítéses*, illetve *pöre sík, új bináru út, faluk*. Az időbeliség és az állapot kulcsszavai a *köd*, az *ősz* és a *november*.

A vers vezérmotívuma a köd. Ady más verseiben is fölbukkan ez a motívum, e versben azonban kitüntetett a szerepe. Összesen ötször szerepel a szó a versben (3.,

4., 5., 8. versszak), az ötödik szakaszban kétszer is. Szembetűnő jellegzetesség, hogy a szó mindig szintagmában, egyéni-egyedi szó szerkezetben szerepel. A *süket köd* szókapcsolat még nevezhető köznyelvinek, de a *köd-guba*, *köd-bozót* összetételek egyedi szóalkotások, csakúgy, mint a *novemberes*, *ködös maga* jelzős szerkezet, illetve a *múlt századok köde* kifejezés. A köd a homályosság, a bizonytalanság motívuma, metaforikus értelmezése lehet a tisztán látás hiánya, s értelemszerűen kapcsolódik a vers címbeli szavához, az eltévedéshez is.

Az *eltévedt lovas* képi világa szinte megfejthetetlen. A titokzatos, valahonnan érkező és valahová tartó lovas szimbolikus alak, de jelképisége többértelmű. Egyrészt a lovas a harcos, a katona alakját idéző, de rokonítható a bujdosó kuruc alakjával („hajdani”) is. A valahonnan és valahová nemcsak térben, hanem időben is értelmezhető. A kísérteties és szinte mozdulatlan jelen világában („Volt erdők és ónádások / Láncolt lelkei riadoznak.”; „Kísértetes nálunk az Ősz”; „Alusznak némán a faluk”) fölbukkanó múltbeli „eltévedt lovas” maga is kísértet. Azonosítani nem lehet, nem válik láthatóvá.

A bizonytalanságok, sejtelmesség mellett a második és harmadik szakasz előtérbe állítja a jelent (most és itt), de az idő és a hely nem válik konkrétta. A *köd*, az *Ősz*, a *November* szavak is inkább a bizonytalanságot, sejtelmességet fokozzák, s legfeljebb az időbeliséggel kapcsolatban adnak némi eligazítást, viszonyítási lehetőséget. A természeti környezetre, a térbeli viszonyokra utaló szavak (*erdő*, *nádas*, *sűrű bozót*, *domb-kerítéses sík*, *pöre sík*), az emberi környezet hiánya („És hírük sincsen a faluknak”, „Alusznak némán a faluk”), s csak az utalásban szereplő ember („S fogatkozott számú az ember”) látszólag bőszeges információmennyiség, mégis ugyanazt a nyugtalanító bizonytalanságot erősítik, mint az időbeliség szavai. A többes szám első személyű beszélő (*nagyapáink óta*, *Kísértetes nálunk...*) sem helyezhető el a vers világában, nem lehet tudni, hogy ki ő, s kiknek a nevében beszél.

A költemény legkülönösebb szakasza a hatodik. A felsorolásban olyan szavak és fogalmak kerülnek egymás mellé, s kerülnek azonos nyelvtani helyzetbe, melyek között nincs logikai kapcsolat, s azok, amelyek a vers korábbi szavaival, fogalmaival kapcsolatba hozhatók vagy ismétlések, sem teremtenek tiszta viszonyokat. Kik a „hajdani eszelősök”, netán maga a lovas is, esetleg a jelen embere, a beszélő is közülük sorolandó? A félelmet érzékeltető, félelmet keltő szavak (*riadoznak*, *rémei*, *lapult*, *kísértetes*, *bujna*, *dideregve*) kiegészülve a homály és sötétség szavaival (*vak*, *téli*, *süket köd*, *köd-guba*, *novemberes*, *ködös*, *múlt századok köde*, *nincsen fény*, *nincs lámpa-láng*, *köd-bozót*) és a veszélyre utaló szavak (*vérzés*, *titok*, *új bináru út*, *ordas*, *bövény*, *nagymérgű medve*) komorrá, félelmissé teszik a vers hangulatát.

A meghatározó köd-motívum, az üres, ember nélküli világ, a lovas hangsúlyozott otthontalansága, kiúttalansága, állandó ügetésre (keresés?) ítéltetése, a veszélyek, az útvesztőszerű világ az emberi lét elveszettségére éppúgy utal (egyetemesség), mint – ha a tájelemeket „beazonosítjuk” más versek „magyar tájjaival” (*A magyar Ugaron*, *A téli Magyarország*, *Kocsi-út az éjszakában*) – a magyarság kiúttalanságára, pusztulására.

Kiss Károly*

Az Illés szekerén bibliai szöveghálózata

Szivemben már őt megtaláltam,
Megtaláltam és megöleltem
S egyek leszünk mi a halálban.

Bevezetés

Ady Endre harmadik verseskötete *Az Illés szekerén*. 1908-ban jelent meg, ebben a kötetben talán a korábbinál is radikálisabban szakít magyarországi hagyományokkal, nem követte a nép-nemzeti iskola költészeti, illetve erkölcsi elvárásait. A témák és a versszerkesztés sajátosságai leginkább Baudelaire és Verlaine korai költészetére hasonlítanak; nem Ady teremtette a „műfajt”, meghonosította azt. Sok költő (bevallva-bevallatlanul) indult el a poétai pályán *Az Illés szekerén* hatására. Mikor először ismerkedtem meg a kötettel, nem tudtam eldönteni, hogy aki ezeket a verseket írta, az vallásos vagy hitetlen. A válasz nem lehet ennyire egyértelmű. Ha valaki kérdőre vonja azt, amiben hisz, vajon az hitetlenség vagy csupán a megismerés kényszere ez? Ady bizonyosságot tesz róla verseiben, hogy az isteni gondviselés nem jog, hanem kiváltáság. Ez vajon a keresztény tanok tagadása, vagy személyes értelmezése? Akárhogy is, a költő behatóan ismerte a keresztény vallás dogmáit és az egyház tanításait, a Szentírást naponta forgatta, teológiai és filozófiai tudásanyaga lehetővé tette a magas gondolatok befogadását, vagy akár a megteremtésüket.

Konkrét bibliai utalások a kötetben csak nagyon elvétve jelennek meg. A költő még a bibliai történetekre is csak nagyon átvitt értelemben utal, ha valaki elolvassa a verseket, ezt láthatja is. A téma megjelölése így már tárgytalannak tűnhet, de fontos megismerni Ady korántsem bibliai hitét, hiszen ez, bármennyire is eltér a szokványostól, nagyon erős és érzelmmel teli kötődés Istenhez. Van-e ember, aki megkérdőjelezheti azt, hogy ki-ki milyen módon hisz Istenben? Az irodalom (mint tudományág) feladata az elemzés, nem pedig az ítékezés. Dolgozatomhoz nem használtam fel semmilyen szakirodalmat, csupán a *Bibliát* és *Az Illés szekerén*t, így az elemzések egyedinek és légbőlkapottnak hathatnak. Tudom, hogy a költői folyamatok kialakulásában a költő egyéni élete és a mű születésekor a költőben lejátszódó érzelmek óriási szerepet játszanak, főleg az istenes verseknél. De Adyval kapcsolatban nem találhatunk forrás értékű életrajzi művet, mert a rendszerváltás előtti életrajzok túl baloldali beállítottságúak, az alternatív értelmezések pedig túl jobboldaliak. A betagozódást elkerülendő, nem is vettem figyelembe Ady életrajzát, mert nem lehet sarkítva eldönteni, hogy igazak-e az adatok vagy a történetek, amik a költőről szólnak. De szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy egy szimbolista szer-

* A szerző a Mezőtúri Református Kollégium, Gimnázium, Szakközépiskola és Általános Iskola tizenegyedik osztályos hallgatója, a dolgozat a Ady Endre Gimnázium által kiírt országos tanulmány pályázatra készült 2011-ben.

ző életművének nem lehet egyértelmű értelmezést adni, mivel a szimbólumokat ki-ki a saját tudatalattijából táplálkozva építi fel elméjében. A szimbolizmus sajátossága az, hogy a művek keletkezésük után szárnyra kelnek, saját értelmet nyernek, és nem lehet őket sarkítva kezelni. Ahány ember, annyi értelmezés; főleg Adynál, akinek sok versében a szimbólum hasonlítottja meg sem jelenik (például *A fekete zongora*, *A ló kérdez* stb.). Összefoglalva: az én eredményeim negatív eredmények, a bibliai szöveg-hálózat hiányában csak a bibliai utalásokat és a hittételekre való rámutatást tudom elemezni.

Dolgozatomban Ady istenes költészetének sajátosságait és a bibliai utalások szövevényét vizsgálom, pontosabban *Az Illés székerén* című kötetben szereplő istenes verseket, mivel minden vers egy kis fejezet egy összetett rendszerben, amik szinte értelmezhetetlenek önmagukban, vagy legalábbis elvesztik a többletjelentésük javát.

Jézus megjelenése

Az Illés székerén első három versében Jézus megjelenése a fő tendencia. Az »*Ádám, hol vagy?*«, *Az Isten balján* és a *Krisztus-kereszt az erdőn* három olyan vers, amely a Megváltóra utal. Ady, valószínűleg tudatosan, olyan vershármassal kezdte a kötetet, amelyek az isteni entitás egyik tagját mutatják be. Jézus a keresztény vallás alapja, az egyház tanításainak legfőbb részeit az ő példabeszédeiből eredeztetik. A jézusi tan olyan hatással volt a világtörténelemre és az európai erkölcs kialakulására, mint semmi más. Nem csupán a keresztényeknek, de a mohamedánoknak és a többi világegyháznak is nagy tudású és bölcs, kiemelkedő alakja. Ady költészetében Jézus megjelenése ezekben a versekben a legmegfoghatóbb.

Az »*Ádám, hol vagy?*« első strófája az Istennel való találkozás és megbékélés élményét fogalmazza meg. Eloszlik a félelem és a kétség a lírai énből, megérkezik Isten, aki leigazza a költő ellenségeit. Ez az Isten viszont nem akar megmutatkozni még, nem akarja megmutatni, hogy konkrétan ő az, aki segít az embereken. Egy hibát azért mégis elkövet: szemét rajta felejt a költőn, aki felfedezi.

De Nap-szemét nagy szájalommal
Most már sokszor rajtam felejt.

Mire utalhat a „Nap-szem”? Jézus mondta az evangéliumokban: „Ego sum lux mundi.” „Én vagyok a világ világossága.” A világ világossága pedig a Nap. Krisztust a keresztény művészetekben mindig napkeresztrel a glóriájában ábrázolták. A református templomok tornyán is azért van kakas, mert a kakas látja meg először feljönni a napot hajnalban, ő jelzi, amikor Krisztus urunk már bevilágítja a világot. A Megváltó Napként ábrázolva Isten szemét jelöli, amely mindig figyel minket az égről, mindenről tud, ami a Földön folyik. Ezen kívül a Nap az isteni gondviselés egy metaforája lehet, ugyanis az emberek életében a legfontosabb szerepet a Nap fenntartó ereje játssza: megérleli a gyümölcsöket, meleget és fényt ad stb. Isten is hasonló módon tartja fenn a világ működését, így a keresztény tanítás szerint is párhuzam van Isten, de leginkább Krisztus és a Nap közt. Jézus egyéni magatartásformája, melyet az *Újszövetség*ből ismerünk, hogy szereti az emberiséget. Könnyörög a

keresztben Istenhez, hogy bocsásson meg gyilkosainak, mert nem tudják, hogy mit tesznek. Ha valaki hitetlen, a büntetés helyett csodát tesz vele. Így nem lehet megtévesztő az, amikor Ady Istent emlegeti a versben, valójában Jézusra utal. A műben megjelenő magatartás inkább krisztusi sajátja, erre mutat rá harmadik versszak is. Már első olvasatra is meglepő a párhuzam a 471. református dicsérettel:

Fel, barátim, drága Jézus zászlaja alatt,
Rajta, bátran! Megsegít és győzedelmet ad.

Jézus egy olyan isten, aki segít a bajban, a harcokban. Segít, ha ellenségeink vannak, velünk van a csatában, elől megy, kezében a kard és a zászló. Ha az utalás nem is bibliai, a református énekeskönyv nagyon fontos része az Istentiszteleteknek, így megrendítő vallásossággal rendelkezik. Az utolsó két versszak a konkrét szeretet-élmény leírása. Jézus a költő lelkében lépked és őt keresi, „Ádám, hol vagy?” felkiáltással. Tehát Krisztus, vagy Isten, ha úgy tetszik, az első embert, az eredeti „prototípust”, a bűntelent és a készségeket keresi az emberekben. Ezért szól úgy a versben is, hogy Ádám az Endre helyett. A lírai én pedig érzelmekkel teli. A megtérés élménye mutatkozik, amikor válaszolna az ember, de nem tud, vagy mint ez esetben, nem kell. A költő úgy érzi, hogy a pusztasága léte, a szívverése válasz Jézus kereső szavára, aki (mint az evangéliumokban a pásztor, aki elvesztette a birkáját) keresi az árva lelkeket. Amikor megtér az ember, az kettős érzelmű: Isten ugyanúgy rátalál az emberre, mint az ember Istenre. Viszont ez olyan erős kapcsolatot szül, hogy utána elválaszthatatlan egységet alkotnak. Az „egyek leszünk mi a halálban” kijelentés is erősíti a mondanivalót. Az ember igazán halála után egyesül Istennel, Jézussal és a Szentlélekkel, ekkor igazolódik be minden, ez az életének célja.

Az Isten balján

Az első versszakban a „gondolat” a szimbólum, ez szerepel nagy betűvel írva. Nehez kibontani ezt a szimbólumot, ugyanis ebben a strófában semmi nem utal rá.

Az Isten van valamiként:
Minden Gondolatnak alján.
Mindig neki haragozunk
S óh jaj, én ott ülök a balján.

A vers keretes szerkezete azonban sejteti, hogy mi az igazság. Mi is igazából a nagy betűvel írt Gondolat? A következő versszakok árulják el, felsorolásszerűen. A gondolat kibontása a vers, ill. a keretversszak értelmezése.

Még egy fontos dolog szerepel az első versszakban. A lírai én szembehelyezi magát Jézussal. A cím is erre enged következtetni. Az Apostoli-hitvallásban Jézus rövid jellemzése szerepel. Ebben elhangzik az „ott ül a mindenható Atyaisten jobbján” kulcsmondat, ennek ellentéte igaz a lírai énre. Az Isten balján ül, így mintegy Jézus ellentétéként jelenik meg. Ez azt jelzi, hogy a Megváltó tökéletes, teljes és befejezett életével szemben a versben beszélő nem tudja befejezni terveit, nem tudja beteljesíteni küldetését. Ez a kép más versekben is megjelenik.

Minden versszak úgy kezdődik, hogy „Az Isten”. Ezután gondolatok következnek, észrevételek Istenről. A költő ténylegesen úgy mutatja be az isteni tanokat, hogy azok minden gondolatnak az alján ott ülnek, minden földi jelenség lényegi megalkotója a Teremtő.

A második és harmadik versszak egy szerkezeti egység; lényegi mondanivalójuk, hogy Isten könyörületes és nem jön felénk, hogy a bajainkban segítsen. Elsőre azt gondolnánk, hogy e kettő kizárja egymást, de az első állítás magyarázata (ami a versszak második fele) a második gondolat megelőlegezése.

Sokáig látatlan és néma,
Csak szívünkbe ver bele
Mázsás harangnyelvekkel néha.

Az »*Ádám, hol vagy*« című versben is megjelenő kép a „Sokáig látatlan és néma”, az egész ciklusra jellemző a képek többszöri megjelenése. E két versszak értelmezése lehet, hogy Isten nincs az emberiséggel, nem segít, kicsit sem olyan módon könyörületes, mint ahogy a *Biblia* leírja. Csak akkor gondol az ember rá, ha gondjai vannak. A lírai én azonosítja magát Istennel, Istent a kinnal, a tervekkel és a csókkal, tehát ezeket is önmagával azonosítja.

A következő versszakban ezt folytatja, csupán más aspektusban. Az Isten hatalmas nagy úr – Isten a sötétség és a világosság. Mondhatni az „Alfa és Omega”. Ez a klasszikus toposz a teljesség, a kezdet és a vég metaforája. Krisztusra utal a *Jelenések könyvében* János ekképpen: „Mikor pedig láttam őt [Krisztust], leesém az ő lábaihoz, mint egy holt. És reám veté az ő jobbkezét, mondván nékem: Ne félj; én vagyok az Első és az Utolsó”.¹ Viszont a strófa második felében cáfolja Isten (Krisztus) ilyesfajta tulajdonságait, „Lelkünkbe ezredévek hozták”; következésképpen nem ő a kezdet és a vég, nem törvényszerűen létező, hanem csak az évezredek civódás és a földi siralomvölgyben eltöltött idő sanyarúsága teremtette meg elménkben az Isten és a megnyugvás képzetét.

Az ötödik versszak kérdésköre igencsak összetett. A költő szerint az Isten az egyszerűség. Az isteni egyszerűség témája a világ és a hit kérdéseinek egyik legszerkezetezőbb tétele. (Egyszerűen úgy lehetne megfogalmazni – persze a lényegi jelentésének így nagy részét elveszti –, hogy az egész nagyobb részeinél, az összetett valóságnak véges alkotóelemekből kell összetevődnie. Véges alkotóelemek összetételéből azonban nem adódik ténylegesen végtelen valóság. Az istenérvek szerint Isten minden szempontból tökéletes és ténylegesen végtelen. Tehát egyszerűnek kell lennie.) Mivel Adyt a keresztény vallás dogmatikája elrettentette a hittől, így ezt a kérdést sem erre élezi ki. A költő véleménye szerint az Isten

Unja a túlságos jókat,
Unja a nyugtalanokat
S a sokszerű nagy álmódokat.

A költő a nyugtalan és a nagy álmodó szerepében jelenik meg. Tehát a vers logikája szerint Isten unja őt, pedig a vers elején még Jézus ellentétéként jelent meg.

¹ Jel. 1,17.

Ennek a kettősségnek az eredménye a hatodik versszak. A nyitó kép a ciklusban sokszor megjelenő Isten-keresés. A többletjelentés az, hogy emiatt nem szereti a lírai ént az Úr. Az indoklás is közvetlenül a kijelentés után szerepel: a versbeli beszélő már akkor is versenyzett, incselkedett Istennel, amikor még meg sem lelte, amikor még nem hitt benne. Ez emlékeztethet a Pál-apostoli magatartáshoz, aki a keresztényeket üldözte, míg Krisztus meg nem térítette. A keretes szerkezet iskolapéldája lehetne a vers, mivel a hatodik versszak értelmezése szinte maga utána kívánja az utolsó versszakot. A költő megelőlegezi a vers elején, hogy Jézus ellentéte, mivel az Isten balján ül, és ezt a kijelentést be is igazolja a vers összetett és leíró logikája alapján. Ezt követően az utolsó versszakban pedig már értelmezésként áll ugyanaz a szöveg, ami az elején még bevezető volt.

Krisztus-kereszt az erdőn

Már a mű címében megjelenik a corpus Christi, a Krisztus-kereszt. Ez már sejteni engedi, hogy a műben is valami hasonló fog kibontakozni, és a későbbiekben látni is fogjuk, hogy egy példabeszéd a mű tengelye. Maga a vers egy húsz évvel korábbi emlék felidézése, amit a lírai én és az édesapja éltek át.

Az első versszak a témát jelöli meg és festői képekkel hangulatot fest. A feszület ténylegesen megjelenik, aminek így többletjelentése van; a kereszténység jelképe Jézus megfeszített teste, illetve a passióé. De ennek a képnek a vizsgálata csak a további versszakokban található. Ez a strófa csupán egy bevezetés és a mű témájának kijelölése, tényleges gondolatisága nincs.

A következő versszak viszont már érdekesebb dolgokat mesél el:

Az apám még vidám legény volt,
Dalolt, hogyha a keresztre nézett,
Én meg az apám fia voltam,
Ki unta a faragott képet
S dalolt, hogyha a keresztre nézett.

Mit tudunk meg ebből? Az apa vidám legényként jelenik meg, vidámságát akár a feszület látványa is okozhatja, mivel dalolt, mikor ránézett. A versbeli beszélő pedig még ártatlan, ifjú voltában szerepel ebben a versszakban. A lényeges különbség közte és az apja közt, hogy ő unja a faragott képet, viszont mégis dalol, mikor reá tekint. Tehát a lírai én gyermekkorában nem élte meg teljes szívvel a hitet. Egy másik értelmezés a „faragott kép” kifejezés miatt jöhet szóba. Mózes második könyvében a következőt olvassuk:

Ne készíts magadnak faragott képet rólam vagy bármely alkotott arról, ami az égben fönt, a földön alant és a vízben a föld alatt van. Ne borulj le előttük és ne szolgálj őket, mert én vagyok az Örökkévaló, a te Istened, a féltve őrködő Isten, aki megemlékszik az atyák bűnéről a fiakon harmadíziglen és negyedíziglen azokon, akik engem gyűlölnék.²

² 2Móz. 20:4–5

Ennek értelmében Isten nem éppen elnéző az olyan emberekkel, akik faragott képet imádnak. Konkrétan tiltja azt, hogy még akár róla is valamilyen bálványt mintázzanak. A lírai én elidegenedése a Krisztus-keresztől, vagyis átvitt értelemben a keresztény egyháztól innen is indulhat, egy gyermekkori emlékből.

Két nyakas, magyar kálvinista,
Miként az Idő, úgy röptünk,
Apa, fiú: egy Igen s egy Nem
Egymás mellett dalolva ültünk
S miként az idő, úgy röptünk.

Húsz éve elmult s gondolatban
Ott röptül a szánom az éjben
S amit akkor elmulasztottam,
Megemelem kalapom mélyen.
Ott röptül a szánom az éjben.

Először azt olvashatjuk, hogy a versbeli beszélő és az apa két nyakas, magyar kálvinista. Ady költészetében mindig is fontos volt a származás (*Góg és Magóg fia vagyok én*, *A Hortobágy poétája*, *Magyar messiások* stb.), a kálvinizmus megemlézése pedig a feszület kereszténységgel azonosulásának megerősítése. Érdekes, hogy a költő a mű második felére bevezet három szimbólumot. Az „Idő”, az „Igen” és a „Nem” csupán egyszer-egyszer jelennek meg, de mégis egyéni, a szavak jelentésén túlmutató jelentést nyernek. Az idő szimbóluma a legnehezebben értelmezhető. Éppannyira lehet a repülő, gyorsan elmúló életnek, mint az Isten megfoghatatlanságának a szimbóluma. Az „Igen” és a „Nem” viszont már egyértelműbb képek. Az apa „Igen”-je Isten feltétlen elfogadását, a lírai én „Nem”-je pedig az Isten megtagadását jelenti.

A ciklusban lévő folytonosságról már történt említés, de minden versnél el kell mondani, hogy a közös jegy a versekben Isten keresése, illetve megtalálása. Ezért minden versben ott van a „tékozló fiú története”, de ebben a versben a megteremtett apa-fiú hangulat miatt még erősebben. Lássuk, mit mond Lukács evangéliuma!

Az pedig monda néki: Fiam, te mindenkor én velem vagy, és mindenem a tiéd! Vigadnod és örülnöd kellene hát, hogy ez a te testvéred meghalt, és feltámadott; és megtaláltatott.³

Eszerint Isten jobban örül egy megtért hívőnek, mint azoknak, akik „mindig vele vannak”; a lírai én megtérése, tiszteletadása is Istennek tetsző cselekedet. A szívvel és értelemmel megélt hit jóval értékesebb, mint a feltétlen és kérdések nélküli szeretet, ezt tanította Jézus, és Ady versének is ez az értelmezése.

A ciklus „rövid” versei

*Az Illés szekere*n istenes ciklusa tartalmaz három rövid, de annál mélyebb igazságú verset; *Az Úr érkezése*, *A vidám Isten* és az *Álalom*: az Isten nem egymás után követ-

³ Luk. 15:31–32

keznek a versek sorában, de a mondanivalójuk és tömörségük egy csoportba sorolhatja őket. Egyik sem haladja meg a három versszakot, központi alakja mindháromnak Isten. Ady rendkívül virtuóz módon használja a magyar nyelvet, szinte pár szóból megértheti a mély gondolatokat az, aki tud magyarul. (Az efféle tömörségre és mély kifejezésre a magyar nyelv a legalkalmasabb. Ady is, követve a költőelődöket, a nyelvünk lehetőségeit kihasználva, sokszor használta a magyar nyelv ezen tulajdonságát, például az *A ló kérdező* vagy a *Kocsi-út az éjszakában* című verseiben.)

(*Az Úr érkezése*) Az első versszak a már sokszor említett képet hozza, melyben a lírai én megtalálja Istent. Amiben más a többi versben olvasható hasonló képektől, az az a motívum, ahogyan megtörténik a találkozás. A versbeli beszélő egyedül hordozza bűneit, a megváltásról szó sincs (az előző három versben felállított Krisztuskép ellentéte olvasható). Isten „csöndesen és váratlanul” lép be a lírai én életébe, átöleli őt, mondhatni átjárja lelkét, egysesül vele. A következő strófa a konkrét pillanatot további meghatározása:

Nem harsonával,
Hanem jött néma, igaz öleléssel,
Nem jött szép, tüzes nappalon,
De háborús éjjel.

Eszerint Isten nem a boldog pillanatainkban keres minket. Elkönnyelhetőek az örömmel teli órák („szép, tüzes” napok) Isten ajándékaként, de mivel a Teremtő végtelenül jóságos így nem kéri számon mulasztásunkat, amennyiben egy „háborús éjjel” örömünk lankadóban van. A „néma, igaz ölelés” az előző versszakra utal vissza, Isten szeretete a lírai én felé egyértelmű.

Mert úgy szerette Isten a világot, hogy az Ő egyszülött fiát adta érte, hogy aki benne hisz, el ne vesszék, hanem örök élete legyen⁴

Majd a harmadik versszak megint Pál történetét hozza például a lírai én megtérésére. A versbeli beszélő szemei úgy vakultak meg, ahogy Pál apostol szemei, de Isten igazi énjét, a jóságot és a megbocsájtót, csak így láthatja meg az ember.

(*A vidám Isten*) Két rövid versszak csupán eme vers, de mondanivalója annál mélyebb. Isten az élet és a halál uraként jelenik meg a versben. Mindkét versszak az olvasóknak szól, de ilyen megszólítás az irodalomban legtöbbször a szerzőt szólítja meg valójában, így itt is önmegszólítást olvashatunk. Az első versszak tényleges problémát vet fel. A keresztény tanítás egy hibájára utal a nyitó kép:

Összetévesztitek a Halállal,
Holott Ő a Halálnak is ura

A keresztény felfogás szerint a halál után, a túlvilági életben teljesedik ki az ember. Könnyen abba az értelmezési hibába eshet bárki, hogy Istent összetéveszti a halállal. A többi vallás képviselői is sokszor kihangsúlyozzák azt, hogy a keresztények fő megtérítő ereje abban rejlik, hogy a hitetleneket a pokollal ijesztgetik, a

⁴Ján. 3:16

hívókat pedig a mennyországgal hitegetik. A lírai én rendet teremt, mikor azt mondja, hogy „Holott Ő a Halálnak is ura”. Ebből következik a vers folytatása, „akkor vagytok a közelében, / Ha kötekedtek a Halállal.”

A második versszak fordulatot hoz. Mintha az előző vers tagadása lenne. A strófában jelentkező kép kibontása rendkívül nehéz, egy értelmezése lehet az, hogy Isten a boldogokkal nem foglalkozik, sőt nem boldog Ő sem, ha a boldogok vele foglalkoznak. „Ha így szóltok: éljen az élet”, tehát nem „kötekedtek a Halállal”, akkor nem „vagytok a közelében”, és igazából csak így „[d]erít rátok s örül az Isten.” A mondanivalójában tehát ez a vers is hasonló az előzőhöz, csupán az értelmezése más, ez a versek keletkezésekor a költőben fellépő hullámzó érzések, vagy a szimbólumok kötetlensége miatt lehet.

(*Álmom: az Isten*) Talán Ady leghíresebb istenes verse. Az Istenbe kapaszkodás a nihillal szemben „divatos” gondolatkör volt a századforduló után az értelmiség körében. A versben is ez a kép az irányadó.

A lírai én életét egy antik toposszal írja le, mikor útként tekint rá. Batyuként hordozza, ugyanakkor megjárja a nihilt; a semmi útján való létet és az Istent keresést tekintti küldetésének. Erről tanúskodik az első versszak. Az „Utam: a nagy Nihil, a Semmi” utalás a lét kiürültségét jelzi, ebben a sorsban jelenik meg Isten, álom képében. A következő strófa már csupán Istenről szól. A versbeli beszélő találkozni szeretne Istennel, megtalálni, újra hinni benne, és a „bolond hitben” pedig csak ennyit szólni: Isten. A bolond hit metafora Isten befogadásának föltétlenségét jelöli, koránt sem az Istenben való hit negatív fényben való feltüntetése ez. Az újból imádkozás képe pedig már megjelent korábban is a ciklusban, a *Krisztus-kereszt az erdőn* című versben. A lírai én immár megértve Isten jelentőségét újra hozzá fordulna, de már teljesen megélt hittel. Ez megelőlegezése a harmadik versszaknak.

Nem bírom már harcom vitézül,
Megtelek Isten-szerелеmmel:
Szeret kibékülni az ember,
Mikor halni készül.

A halál képe a legszembeötlőbb. „Szeret kibékülni az ember”, amikor már a nihil is a végéhez ér, még azok is Istenhez fordulnak, akik egész életükben csak keresték. A lírai én is megtalálja „Isten-szerелеmmel”, mikor már nem bírja a harcot a halállal és a semmivel, tehát az étellel.

Így ebben a versben is ott van az Isten halállal való megegyeztetésének a képe, tehát az előző vers (ami a kötetben is épp előtte van) tényleges folytatása. Ebben a három versben Isten három különböző énjét ismerhetjük meg; a jóságost, az eltaszítót és a szabadítót. E három tulajdonság mégis összefonódik ezekben a versekben, és a mindháromban megtalálhatóak az egymásra való utalások.

Az Úr Illésként elviszi mind...

Az Illés szekereén című kötetben van három olyan vers, amikben próféták képei jelennek meg; Illés, Jónás és János különös szerepe és Ady különleges küldetéstudata

fonódnak össze ezekben. A három vers cím szerint: *Az Úr Illésként elviszi mind...*, *A nagy Cethalboz* és *Az Isten barsonája*. Ezek a versek tele vannak tüzdelve bibliai utalásokkal, így az eddigi verselemzéses formát félrehagyva, csupán a bibliai részekre vonatkozó utalásokat olvashatjuk.

A ciklus nyitóverse egyben a kötet első verse is. Egyértelműen költői program, illetve célkitűzés jelenik meg az ilyen helyzetű versekben. De ki is volt Illés? Illés próféta Isten kiválasztottja volt, a Királyok könyvének szereplője. Első megjelenésekor már látszódik az Istennel való bizalmi kapcsolat és a küldetéstudat erőssége:

Illés ezt mondta Ahábnak: Az élő Úrra, Izráel Istenére mondom, akinek a szolgálatában álllok, hogy ezekben az esztendőkből nem lesz sem harmat, sem eső, hanem csak az én szavamra.⁵

Illés történetének azonban két része van, az egyik a Királyok könyvének első részében, a másik pedig a második részében. A második történetet Elizeus meséli el Illésről. Ebben szerepel az a kulcsfontosságú momentum is, mikor tüzes szekéren a mennyországba megy. A párhuzam Ady és a bibliai történet főszereplője közt, hogy mindkettőjük kiválasztott volt és lélekben közel álltak Istenhez. A költő sorsközösséget vállal ebben a versben az „Illés-néppel”, akiknek a leírása adja a vers tengelyét. Az első versszak:

Az Úr Illésként elviszi mind,
Kiket nagyon sújt és szeret:
Tüzes, gyors sziveket ad nekik,
Ezek a tüzes szekerek.

Akiket nagyon sújt az Isten, azokat szereti? Az isteni gondviselés egyedi felfogása jellemző a költőre. Erről olvashattunk már az előző versek kapcsán is, és még ezután is szóba fog kerülni. De az efféle felfogás nem idegen a *Bibliától* sem. Jób történetében egy jámbor és Istennek tetsző életű ember sorsa és élete bontakozik ki. Jób jómódú, családja és barátai mind egészségesek, szeretetben élnek, semmiben sem szenvednek hiányt. Mindenük megvan: tisztelet, anyagi javak és az Isten közelsége. Jób nem is marad hálátlan: minden nap megköszöni ezt Istennek. A történet fordulata, hogy a Sátán és Isten egy párbeszédet bonyolítanak le a mennyekben.

Akkor az Úr így szólt a sátnához: Felfigyeltél-e szolgámra, Jóbra? Mert nincs hozzá fogható földön: feddhetetlen, derék ember, féli az Istent és kerüli a rosszat. A sátna azt válaszolta az Úrnak: Talán bizony ingyen olyan istenfélő az a Jób? Nem magad emeltél-e sövényt köré, háza és minden vagyona köré? [...] Csak nyújtsd ki kezdet és nyúlj hozzá egész vagyonához! Szavamra, szemtől szemben fog majd káromolni!⁶

Ezután Jób élete megváltozott. Egyszerre mindenét elveszette, amit Istentől kapott, de mégis hálát adott Istennek és dicsérte a nevét: „Ha a jót elfogadjuk Isten kezéből, miért ne fogadnánk el a rosszat is?”⁷

⁵ 1Kir. 17:1

⁶ Jób 1:8-11

⁷ Jób 2:10

Ennek értelmében a szóban forgó vers nyitóképe egy bibliai utalás lehet, ami újfent csak egy prófétáról szól. A próféták kiválasztottsága lehet Ady „vonzódásának” titka az efféle emberekhez.

A következő kép a „tüzes szekér”. Ez már egyértelműen Illés történetére utal. Illés élete végén, tüzes szekéren ragadtatott fel a mennyekbe. Ez volt az utolsó útja, melynek révén Istennel találkozhatott. A költő sok jelzőt használ mind a szekerekre, mind pedig az „Illés-nép”-re. A szekér: tüzes, gyors, porzik, zörög. A szekér átvitt értelemben lehet egy, a versben megjelenő másik kép értelmi síkja is: az Úr tüzes és gyors szíveket ad azoknak, akiket szeret, valójában ezek a tüzes szekerek, amik a végzetükbe viszik őket vagy felviszik őket Istenhez. Illés is ilyen, gyors és tüzes szívet kapott, küldetése az volt, hogy királyokat adjon Izrael népének, és miután Elizeust, a tanítványát felkente (így királlyá tette) befejezte küldetését, így Isten mellett volt már a helye.

És lőn, a mikor menének(ti. Illés és Elizeus) és mennén beszélgetének, ímé egy tüzes szekér tüzes lovakkal elválasztá őket egymástól. És felméne Illés a szélvészben az égbe.⁸

A vers logikája szerint a „küldetés” a közös Isten kiválasztottjaiban, ennek az ihletésnek a megnyilatkozása ez a vers.

A nagy Cethalhoz

Ebben a versben a költő Istent szólítja meg, „borzasztónak” nevezi és egy cethallal azonosítja. Ez a szimbólum Jónás történetére emlékeztethet, azonban *Jónás könyve* a Károli-féle fordítás szerint nem cethalat említ, csupán egy nagy halat. Viszont a *Septuaginta* κήτος μέγα (kétosz mega) néven nevezi, ami óriáshalat jelent, ezt a *Vulgata* fordítói (a κήτος szó miatt) cetusnak fordították, ami cethalat jelent. A modern magyar-, illetve másnyelvű *Biblia*-fordításokban felváltva olvashatunk „cethalat”, „nagyhalat” vagy „bálnát”. Elképzelhető, hogy Ady olyan fordításban olvasta a *Jónás könyvét*, ami cethalnak nevezi Jónás lenyelőjét. Viszont az megkérdőjelezhetetlen, hogy a vizsgált vers mutat párhuzamot a bibliai történettel. Az Isten a nagy Cethal a költő szerint, de a *Jónás könyvében* Isten metaforája lehet a hal, mivel a megtisztulást és a helyes útra térést hozza el.

A vers 1908-ban keletkezett, a kor szelleme más költőknél is (például Babits, Baudelaire) azt eredményezte, hogy a bibliai történetek közül a prófétai könyvek voltak rájuk hatással. Ez a jelenség a kiválasztottság-tudat miatt jelentkezett. Ezen kiválasztottak hangján szólal meg a versben a lírai én. Az első versszakban az Istenhez irányuló kérdés nagyon zaklatott és félelemmel teli.

Óh, Istenünk, borzasztó Cethal,
Sorsunk mi lesz: ezer világnak?

A kérdés magában hordozza a bizonytalanságot. A bizonytalan keresztény ember imádkozni kezd; a versszak második felétől a vers végéig egy imát olvashatunk. Az

⁸ 2Kir. 2:11

ima, mint műfaj sajátosságait hordozza a vers, ugyanis a beszélő elmondja, hogy ő mit ad az Úrnak és „cserébe” mit vár. Jónás is így imádkozik a cethal gyomrában: „A mélybe vetettél, a tenger mélyére, körülvett az áradat; örvényeid és hullámaid összecsaptak fölöttem.”⁹

Mintha felelet lenne Ady gondolata erre:

Roppant hátadon táncolunk mi,
Óh, ne mozogj, síkos a hátad.

A lírai én valójában azért imádkozik, hogy ne jusson Jónás sorsára, ne kelljen olyan nehéz próbát kiállnia.

A versben és Jónás imájában is ott a restség felismerése. Ady így fogalmaz:

S én csak két rossz, táncoló lábat
S reszkető szívet adok néked.

Míg Jónás könyve a következőképpen:

Így szóltam: Elvetettél színed elől. Bárcsak meglátnám még szent templomodat!¹⁰

Jónás nem teljesítette Isten akaratát az első felszólításra, később, a hal gyomrát megjárva jött rá küldetésének fontosságára. Addig azonban félt a küldetésétől, nem merté beteljesíteni. A lírai én ebben sem szeretne Jónásra hasonlítani, az isteni próbától még mindig viszolyog, nem szeretné átélni, amit a próféta átélt.

Sok félelmemet vedd el értük,
Melyek velőimbe befűjnek.

Azt, hogy Jónás félt a küldetésétől az bizonyítja, hogy a történet elején egy apró utalásban a következőt olvashatjuk:

Jónás el is indult, de azért, hogy Tarsisba meneküljön az Úr színe elől.¹¹

A lírai én a harmadik strófa második felében ellent mond Jónás imájának, a próféta ugyanis azt mondja:

Akik mihaszna (bálványokat) szolgálnak, elfordulnak az irgalmasságtól.¹²

Ady pedig:

Mutasd meg, hogy nem vagy keresztyén,
Nem vagy zsidó: rettentő Úr vagy.

Tehát a lírai én elveti azt a felfogást, ami szerint Istent be lehet sorolni bármilyen egyház tanítása mögé, ő nem keresztyén, nem zsidó, így ugyanúgy imádkozhatják azok is, akik Allahhoz, Istenhez, Jahvéhoz vagy akár egy bálványhoz imádkoznak. A „rettentő” jelző sem azt jelenti ebben a versszakban, hogy ijesztő, félelmetes, hanem azt, hogy óriási, hatalmas. Ez is tovább színezi az Istenről eddig a ciklusban megalakított képet.

⁹ Jón. 2:4

¹⁰ Jón. 2:5

¹¹ Jón. 1:3

¹² Jón. 1:3

A negyedik versszak arra kéri Istent, hogy védje meg a lírai ént, segítsen rajta. Az úr megsegítette Jónást is.

Leszálltam a föld alatti országba, a régmúlt idők népei közé, de kimentetted a pusztulásból életemet, Uram, én Istenem!¹³

Hasonlóért folyamodik a lírai én is.

Végy engem hátad közepére,
Hogy két gyöngye lábam megálljon,
Hogy a szívem ne verje mellem,
Hogy néha rámszálljon az álom.

Azt szeretné, hogy Isten szabadítsa meg, segítsen rajta, segítsen neki, hogy tudjon erkölcsösen élni. Jónás történetében is megjelenik ez a kép, mivel Jónás a hal gyomrának megjárása után már új erkölccsel és megszabadulva tudott Ninivébe menni.

Az utolsó versszak a lírai én imájának lezárása. A halál élményének megtapasztalása olvasható, festői képekkel illusztrálva; szinte láthatóvá válik, ahogy a „holt csillagok” a versbeli beszélő „arcára hintik” a „fényüket”.

Összefoglalva, ennek a versnek az ihletettségi táptalaja Jónás könyve, Jónás magatartásáról és a konkrét történetről ugyan nem sok említés található, de Jónás imája és a lírai én fohásza egyértelműen párhuzamba hozható; tovább erősítve ezzel Ady prófétai küldetéstudatának bizonyítását.

Az Isten harsonája

A „harsonákról” a *Bibliában* a *Jelenések könyve* ír. Ezt a könyvet János apostol írta, ez az egyetlen prófétai könyv az *Újszövetségben*. Vannak, akik szerint ez a vers a szocialista forradalmi látomás megnyilvánulása, de a *Jelenések könyvével* összevetve és a vers ciklusának többi versét ismerve ezt az elméletet nem támaszthatjuk alá egyértelműen. A vers maga is a prófétai könyvekhez hasonló hangvételben szólal meg; jövőidőben beszél arról, ami eljön, ha Isten harsonája megszólal. Ez a közös pont a versben és a *Jelenések könyvében*.

Egy háborús vagy forradalmi látomással indul a vers, ennek eredményeként mutatkozik meg Isten. Isten azonban nem egyedül jön, hanem harmadmagával, vele jönnek az erő és az öröm árnyai. Tehát Isten szabadítóként jön. Az Apokalipszisben is hasonlóként jelenik meg Isten; Krisztus eljön ítélni élőket és holtakat mikor már mindenféle szörnyűségek megtörténtek a földön, a harsonák megfújásának, a csézők kiöntésének és a pecsétek feltépésének eredményeként.

És az Isten eltöröl minden könnyet az ő *szemeikről*; és a halál nem lesz többé; sem gyász, sem kiáltás, sem fájdalom nem lesz többé.¹⁴

A második és az utolsó versszak azoknak a felsorolása, akik Isten utolsó ítéletekor retteghetnek, mivel bűnös életet élnek, vagy bűnöket követtek el. (Az utolsó

¹³ Jón. 2:7

¹⁴ Jel. 21:4

versszakban megjelenő kép miatt nyer sok értelmezésben a vers – méltatlanul – szocialista felhangot. („Aki csak él mások könnye árán / Rettenetes, rút véggel pusztul.”) Ezek a felsorol bűnösök hasonlóképpen megjelennek a Jelenések könyvében is:

A gyáváknak pedig és hitetleneknek, és *utálatosoknak* és gyilkosoknak, és paráznáknak és bűbajosoknak, és bálványimádóknak és minden hazugoknak, azoknak része a tűzzel és kénkövel égő tóban lesz, a mi a második halál.¹⁵

A harmadik és negyedik versszakban pedig Isten jelenik meg, előbb a parancsait, majd a harsonájának szavait olvashatjuk. Három parancs hangzik el: mindenki éljen, mindenki örüljön és féljen az, aki örömmel telve gyilkol. Az öröm és az élet könnyen megfejtethetőek, mivel Krisztus ítélete után egy tökéletesebb világ következik János szerint:

És ott éjszaka nem lesz; és nem lesz *szükségük* [...]; mert az Úr Isten világosítja meg őket, és országolnak örökkön örökké.¹⁶

Az „öröm-gyilkos” képe pedig a bűnösök felsorolásakor is említésre kerül, mind Ady, mind János művében.

A negyedik versszakban Isten ténylegesen megszólal. Ez rendkívül ritka a költészetben, elvértve jelentkezik, hogy Isten megszólal, akkor is legtöbbször csak más szájából beszélve. Az igazságtétel pillanatából hangzik a szava. Ez Jánosnál is megjelenik, és mintha Ady verse felelet lenne a bibliai szövegre; mintha Ady sorai odaillenének János látomása elé:

»Halottak, élők és eljövendők,
Ím, igazságot teszek én máma.«

És látám a halottakat, nagyokat és kicsinyeket, állani az Isten előtt; és könyvek nyittatának meg, majd egy más könyv nyittaték meg, a mely az életnek könyve; és megítéltetének a halottak azokból, a mik a könyvekbe voltak írva, az ő cselekedeteik szerint.¹⁷

Ebben a versben már konkrétan a prófétai feladatokat vállalja fel a költő. Észlelhető egyfajta fejlődő tendencia a három versben (*Az Úr Illésnéként elviszi mind...*, *A nagy Cethalboz*, *Az Isten harsonája*), miszerint az elsőben még csak egyfajta leírást kapunk a próféták közösségéről („Illés-nép”), a másodikban már a próféták nevében imádkozik Istenhez egy jobb sorsért, a harmadikban pedig már prófétai rangban beszél az eljövendőről. A fejlődési tendencia és a közös téma miatt e három vers egyértelműen párhuzamba vonható.

Bibliai utalás nélküli versek

Vannak olyan versek is a ciklusban, amelyekben a bibliai utalások nem jelennek meg. Ezek is teljes értékű és egyedülálló versek, de a téma megjelölése nem engedi a mély elemzésüket, így csak felületesen és bemutató szándékkal kerülnek bemutatás-

¹⁵ Jel. 21:8

¹⁶ Jel. 22:5

¹⁷ Jel. 20:12

ra. A 20. század elején fellépő bizonytalanság és elidegenedés okozta szellemi zűrzavar hű leírói ezek a versek, szép képekkel és virtuóz verstechnikával.

(*A Sion-hegy alatt*) A Sion-hegy Jeruzsálem egy dombja, amin a Salamon-templom állt. Bár a versben nem a konkrét hely a lényeg, de a Sion-hegy vallásos értelemben vett „találkozóhely” lehet Istennel, illetve máig is az, a Síratófal révén.

Isten ebben a versben sokféleképpen megjelenik. Hol „borzolt”, hol „öreg”, „szép” vagy éppen „kegyes”. A sokféle jelző utal arra, hogy Isten valójában megismerhetetlen vagy nehezen meghatározható. A lírai én azért indul nehéz és göröngyös újtárra, hogy meglelje Istent. Az út és az utazás régi toposza az életnek, tehát ez az utalás is többletjelentést nyer, miszerint az élet értelme Isten megtalálása. A Teremtő cselekvéseit is sokféleképpen írja le a költő, sok igével művelteti (például: harangozik, szalad, simogat stb.). A keresett találkozás is megvalósul (a lírai én gyermekkorra és jelenkorra is említésre kerül közben), bár ez a találkozás sikertelen. Sikertelenségének oka, hogy a versben beszélő nem tudja az Úr nevét, illetve elfelejtette. Ez a kép is a bizonytalanságot és Isten meghatározhatatlanságát erősíti. A vers végén egy halotti zsoltár említése is olvasható, de ez a zsoltár, nem valószínű, hogy tényleg egy halotti zsoltár, valójában isten elvesztésének és hiábavaló keresésének zsoltára lehet.

Mint a szarvas kívánczik a folyóvizekre, úgy kívánczik az én lelkem hozzád, ó Isten!¹⁸

Ez a zsoltár a folytatása lehetne a versnek, a zsoltár felemlítése a versben könnyen lehet a negyvenkettedik zsoltárra való utalás, mivel ez egy kedvelt kálvinista templomi ének, amit Ady jól ismerhetett és sokszor énekelhette.

Ézsaiás próféta könyvében szó van arról, hogy miért kerül eltaszított sorsa az emberiség, ez az ihletője lehet a versnek.

A ti bűneitek választottak el titeket Istenektől, a ti vétkeitek miatt rejtette el orcáját előletek, és nem hallgatott meg!¹⁹

Maga a vers egy képzeletbeli történetet ír le, bibliai utalások nem jelelnek meg benne, sőt még bibliai kifejezések sincsenek. Istent sem a bibliai módon írja le a költő, a korban meghökkenést is kiváltott az a sokféle, Istenre sohasem használt jelző, amit a költő használ. A Isten keresésének megfogalmazója a vers, összetett lélek leírása szerepel benne, de „bibliainak” korántsem nevezhetjük, mivel semmilyen utalás nincs erre.

(*Imádság háború után*) Ez a vers egy összetört ember imája, amiben Istenhez szól, kilátástalan érzésekkel telve. Drámaiság és összezavartság érződik rajta, az ima lényegi kérése, hogy legyen béke Isten és ember között. A cím nem azt jelenti, hogy „egy ima a háborúért”, hanem „egy háború utáni ima”. Az első versszakban a lírai én vallja, hogy a háborúból jön és mindennek vége. Ez a kaotikus érzés és az elvesztettség tükröződik a költő versben beszélő lelki világából is. A megtérés vágya

¹⁸ Zsolt. 42:2

¹⁹ Ézs. 59:2

nagyon erős, bár egy elveszett és összetört világban az ember lelke is elveszetté és összetörté válik.

Bibliai utalás híján eme megrendítően vallásos és erkölcsileg példaadó vers feketé báránya ciklusának. A *Bibliában* számtalanszor megjelenik az, hogy Istent szabadítótul, megmentőtül írják le, de ez egy ősi emberi reflex, ami nemcsak a *Bibliára* jellemző.

(*Egy régi Kálvin-templomban*) Egy régi emlék felidézésével nyit Ady ebben a versben, ami húsz éve történt. Pontosan húsz éve, ennek az a jelentősége, hogy a *Krisztus-kereszt az erdőn* című versében is egy húsz éves, kisgyermekkorai emlékét említi meg. Amikor a lírai én betér abba templomba, ahol gyermekkorában is imádkozott, eszébe jutnak a régi emlékek, érzések. Bibliai utalás lehet a vers refrénje:

Megtöretett a teste,
Megtöretett a teste,
Kiontatott a vére.

Jézus Krisztus az utolsó vacsoráján megköti tanítványainak (így az egész világgal) az új szövetséget. Ekkor arra figyelmeztet, hogy a vére nemsokára kiontatik, és teste megtöretik. A felszólítás is, amit az apostoloknak ad, erre utal vissza:

Mikor pedig evének, vevé Jézus a kenyeret és hálákat adván, megtöré és adá a tanítványoknak, és monda: Vegyétek, egyétek; ez az én testem. És vevén a poharat és hálákat adván, adá azoknak, ezt mondván: Igyatok ebből mindnyájan, mert ez az én vérem, az új szövetségnek vére, amely sokakért kiontatik bűnöknek bocsánatára.²⁰

Ez az esemény valójában több, mint amennyinek tűnik. Mivel Krisztus a testét és a vérét ajánlja fel a tanítványainak (ez egyértelműen egy szkíta hagyomány, a vérszerződés), átvitt értelemben testvérévé fogadja őket, és mivel ő Isten fia, az apostolok és az emberiség is erre a rangra lép. Ezen a képen kívül nincsen utalás bibliai szövegrészletre, egy emlék, egy konkrét élmény leírása olvasható ebben a versben.

(*Szeress engem, Istenem*) Egy újabb ima. Mint azt már tapasztalhattuk, Ady kedvelte ezt a stílust, mivel Istennel való kapcsolatot termet. A mű címe már meg is jelöli a témát, az ima azért szól, hogy Isten szeresse a lírai ént. Egy nagyon enyhe bibliai utalás olvasható az első versszakban.

Istenem földben, fűben, kőben,
Ne bántsuk egymást mostanában

Valójában nem is tartalmazza a *Biblia*, hanem egy apokrif evangélium. Tamás evangéliuma a legismertebb apokrif evangélium nyílt egyházellenessége miatt.

Isten országa bennetek van, nem fából és kőből épült házakban. Hasítsd szét a fát, emeld fel a fücsomót, és én ott leszek, emeld meg a követ és megtalálsz.²¹

²⁰ Mát. 26:26-28

²¹ *Tamás evangéliuma*, 77. rész

Az egyházellenesség jelenik meg ebben az idézetben is. A párhuzam Ady soraival azonban megkérdőjelezhetetlen; főleg, hogy a versben később is megjelenik az egyházellenes hangulat.

Mi, hajh, cudar világot élünk
S kenyértől függ az üdvösségem.

A lírai én úgy látja, hogy az áldozás és az Úrvacsora a megteremtője az üdvösségnek; ellenben nem így érzi, és ez kettősséget szül, meghasonul ennek hirdetőivel, az egyházzal. Tamás evangéliuma viszont nem része a *Bibliának* (pont azok miatt, akiket Tamás bírál művében), így erről a versről többet nem szólunk.