

IRODALOMTÖRTÉNET

Acél Zsolt, Balázs Imre József,
Bodnár György, Dobos István,
Fried István, Hász-Fehér Katalin, Márkus Béla,
Merényi Annamária, Nagy Zelma,
Orbán László, Orosz Beáta, Szegedy-Maszák Mihály,
Tamás Attila, Újvári Edit, Varga Imre



2003/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2003. LXXXVI. évf., 1. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52)512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2003/1. szám

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Illyés és a francia irodalom	3
BODNÁR GYÖRGY	
Az epika poétikai lehetősége Illyés Gyula prózai műveiben	21
TAMÁS ATTILA	
Illyés Gyula művészetszemléletéről	27
VARGA IMRE	
Voltaire drámaköltészete és a magyarországi iskolai színjátszás	36
HÁSZ-FEHÉR KATALIN	
Levélirodalom és irodalomtörténet-írás	43
OROSZ BEÁTA	
Csokonai Vitéz Mihály <i>Anakreoni Dalok</i> című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése	55
ACÉL ZSOLT	
Vates ambiguus	82
<i>A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében</i>	
MERÉNYI ANNAMÁRIA	
Műfaji és versszerkesztési kérdések Ungvárnémeti 1816-os <i>Versei</i> című kötetében	92
FRIED ISTVÁN	
Az elfelejtett regény (<i>Magnéta</i>)	108
BALÁZS IMRE JÓZSEF	
Az erdélyi avantgarde folyóiratai	120
DOBOS ISTVÁN	
Önéletírás és regény	131
Márai Sándor: <i>Egy polgár vallomásai</i>	
ÚJVÁRI EDIT	
Weöres Sándor Istár-átköltése. Egy mezopotámiai mítosz remitologizációja (<i>Szüzsépoétikai elemzés</i>)	147

Szemle

NAGY ZELMA	
Dugonics András: <i>Etelka</i>	161
ORBÁN LÁSZLÓ	
Szempci Molnár Ferenc: <i>Magyar Krónikásének a XVIII. századból;</i> <i>Toth István költő művei</i>	165
MÁRKUS BÉLA	
<i>Álmok és tények</i>	169

Illyés és a francia irodalom

„Az irodalomtörténetek ontják a példát arra, hogy a természettől nagy tehetséggel s ráadásul termékeny, hosszú élettel megáldott, a társadalomtól pedig dicsőséget, népszerűséget nyert írók a temetésük után – az országos gyászban lefolyt nagy elhantolás után – a közöny valamiféle limbusába jutnak.”

(Victor Hugo *védelme*, 1952)¹

1934. március 11-én a *Pesti Hírlap* hasábjain jelent meg Kosztolányi Dezső cikke, a *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*. Illyés Gyula *Nép és költészet, meg egy kis verstan* címmel válaszolt. A fiatalabb költő a francia irodalomra hivatkozva védte a népi mozgalom híveinek álláspontját, a következőképpen:

Van köztük, aki egyenesen párizsi szövetből öltözködik. Talán nem a legfrissebből, de mindenesetre frissebből, aminőből ön öltözködött. Az önök öltönyét Gautier szabta és Herédia, a múlt század ötvenes éveinek modorában! [...] Már Rimbaud is elképesztette a fél-értőket, olyan rímekkel, mint sentinelle és nulle, vagy amik valóságos forradalmat okoztak: blème és Bethléem. Azóta az ilyenfajta rímeknek egész irodalma támadt. Én önél körülbelül tizenöt-húsz évvel később voltam okulni Párizsban; engedelmével tudatom, hogy ott mostanában így rímelnék:

Le marchand des julep
Chassé de l'archipel.²

Talán érdemes hangsúlyozni, hogy a francia irodalmat Illyés hozta szóba. Érvelésében két előföltéves rejlett: az irodalom megítélésében döntő szerepet játszik az időszerűség, mivel a költészet alakulása valahonnan valahová vezet, másrészt pedig ami megengedhető a franciáknál, azt nálunk is el kell fogadni.

Az utalás Gautier-ra és Herediára burkoltan magában rejtje a bírálatot, mely szerint Kosztolányi nemzedéke fiatalkorában is a tegnap ízlését képviselte. Ha az égi bálról szóló sorokra gondolunk a *Hajnali részegség*ből, el kell ismer-ni, hogy nem volt indokolatlan Illyés észrevétele. Amennyiben viszont az *Októberi táj* című háromsoros költeményt idézzük föl, kissé már egyoldalú-nak mondható a megrovás.

Ismeretes, hogy Kosztolányi halála után Illyés módosított az ítéletén. Az *Erős várunk a nyelv* elé 1940-ben írt bevezetés azt is elárulja, hogy Illyés nyelv-szemlélete talán kissé maradibb volt, mint annak a felfogása, kinek értekező

prózáját a fiatalabb költő oly nagy tisztelettel rendezte kötetekbe. A francia példa e későbbi szövegben is szerepel, egy Kosztolányival folytatott eszmecsere fölidézésekor:

- Te kitől tanultál magyarul? – kérdezte, hirtelen fordulattal félbeszakítva saját fejtegetését.
- Én, jobbadán, Jules Renard-tól – feleltem mosolyogva.³

Illyés mintegy utánament Kosztolányi nyelvszemléletének, amidőn azt állította, hogy pályatársa „felfedezte azt a titkos viszonyt, amely az eszköz és a művé dolgozandó anyag közt van, majd azt a még rejtelmesebbet, amely az eszköz és az alkotó között van, amidőn a nyelv szinte munkatárs: segít, tanácsot ad, ötletet sug és ellenőriz”.⁴ A különbség abban rejlik, hogy míg Illyés többször is eszköznek nevezi a nyelvet, föltételezván, hogy az „ellenőriz” valamit, ami hozzá képest elsődleges, addig Kosztolányi kétségbe vonja nem nyelvi lényegnek a létezését. Az ő rögeszméje szerint a nyelv gondolkozik, s a verset sem a költő, hanem a nyelv írja. Ezért állította, hogy „Mi a nyelvünket, melyet ükapáinktól örököltünk, úgy beszéljük, mint a kisgyerekek. Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik.”⁵ Ezért tett különbséget anyanyelv és más nyelvek között: „csak az anyanyelvem az igazi, a komoly nyelv. A többi, melyen sokszor olvasok, és néha beszélek is, csak madárnyelv.”⁶ Kosztolányi már 1913-ban a nyelvet tekintette anyagnak, ahelyett hogy valamely nem nyelvi lényegű, megformálendő anyag létezését feltételezte volna. „A nyelvek matériaia különböző” – állította, s fordítói célját így határozta meg: „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak.”⁷

Ebből a szemléleti különbségből következett, hogy a harmincas években Illyés nem egészen úgy gondolkodott a fordításról, mint idősebb pályatársa. Említett vitáiratában ezt írta: „Francis Jammes, akit oly pompásan remek rímekbe fordítva ön ismertetett meg a magyar közönséggel, franciában csapnivalóan bájos rímeket farag. Olyan szavakat hangol össze, mint gravement és main, parc és hagarde, immobile és bible.”⁸ A francia irodalom kincsháza összeállításakor viszont mintha már nagyobb együttérzést tanúsított volna Kosztolányi szemlélete iránt: „Az ember lélegzetfojtva követte, mint vágja át magát a legbonyolultabb elméleti fejtegetés »nemzetközi« fogalmain” – írta az idegen szavakat kerülő Kosztolányiról.⁹ Hihetőleg ezzel magyarázható, hogy a *Nyugat* első nemzedékének tagjai közül tőle vette föl a legtöbb fordítást, tizenhét költeményt, míg Tóth Árpádtól csak tizenegyet, Babitstól pedig mindössze hármat szerepeltetett.

Más vonatkozásban természetesen hiba volna eltúlozni a rokonságot Kosztolányi és Illyés álláspontja között. Illyés kezdettől fogva vonzódott az értékörzéshez, s föltehetően ez a hajlama is okozhatta, hogy olyan jól megértették

egymást Babitscal. Nemcsak arra gondolhatunk, hogy későbbi évtizedeiben gyakran idézett korábbi magyar verseket, előszeretettel használt régies beszédmódot és írt olyan hagyományos műfajokban, mint az óda, elégia, gyászének vagy ditirambus, de akár arra is, hogy 1925-ben, tehát még párizsi tartózkodásakor, értékörzés miatt méltányolta Cocteau verseit. A *Le Journal littéraire* június 27-i számában a szürrealistákkal állította szembe s a francia klasszicizmus hagyományának megtestesítőjeként dicsérte e költőt: „Dans la poésie moderne dont il se méfie tant, Cocteau représente l'esprit français, l'esprit pur, clairvoyant, souvent atrocement cruel, qui ne s'épargne jamais par défaillance ou impatience dans les nuages surréels. Depuis Lafontaine, c'est lui qui manifeste le mieux cette mentalité française d'équilibre. Voici son classicisme.”¹¹ Ugyanez az értékörzés készíthette Illyést Molière, Racine s Beaumarchais fordítására. Sőt, talán még azt az észrevételt is meg lehet kockáztatni, hogy *A francia irodalom kincsháza* Apollinaire-válogatása is annak a bevallott szempontnak alapján készült, mely szerint „legnagyobb verseit a francia klasszikus vers törvényei szerint írta”.¹²

Magától értetődik, hogy Illyés és a francia irodalom viszonya csakis hosszabb lélegzetű munkában tárgyalható kellő alaposággal. Tudomásom szerint e kérdéskört eddig meglehetősen elhanyagolták a szakírók, pedig irodalomszemlélete s versbeszéde kialakulására döntő hatással lehettek francia olvasmányai. Tétova kísérletem nem egyéb első megközelítésnél. (Köszönet Illyés Máriának, hogy lehetővé tette a betekintést a hagyatékba, amelynek ismerete nélkül még ezt az első lépést sem tehettem volna meg.)

A francia irodalom kincsháza, a *Hunok Párizsban* s az értekező szövegek egyaránt arra engednek következtetni, hogy Illyésben kettős arculatú kép élt a francia irodalomról. Egyrészt kisebbségi érzés töltötte el, másfelől a magyar irodalom jelentőségének a bizonyítására törekedett. Az előbbit kétségkívül indokolja a francia irodalom rendkívüli gazdagsága. Legföljebb azt lehet szóvá tenni, hogy Illyés – Babitshoz hasonlóan, de Németh Lászlóval ellentétben – a legfejlettebb országok örökségét fogadta el az európaiság mércéjének. 1968-ban is ennek az eszménynek a jegyében nyilatkozott így: „A magyar irodalom európai irodalom, de a magyar nép még nem teljes jogú tagja az európai közösségnek.”¹²

A francia irodalom kincsházát bevezető Előszó hangnemét is kettősség jellemzi. Szerzője egyfelől azt igyekszik bizonyítani, hogy a magyarság nem megkésett közösség, másrészt nem tudja túltenni magát némi kisebbségi érzésen. „Az ugor és a turk már évezrede együtt hált, amikor a gall és a frank még ölte egymást” – olvasható a kötet legelején, ám e minősítést majdnem semlegesíti egy alig két bekezdéssel később tett megállapítás: „A barbár és a művelt, a keleti és nyugati, – ami a magyarság örök kettőssége is – sőt a »népi« és az »urbánus« először a franciában került abba az egyensúlyba, amit ma Európának nevezünk.”¹³

A gyűjtemény szerkesztője nyilvánvalóan hangsúlyozni kívánta, milyen sok kapcsolat fűzte a francia művelődést a magyarhoz. Előszóval válaszolt ki magyar vonatkozású szövegeket, de korántsem akarta országának dicséretét szolgálni. 1942-ben külföldi üzenete lehetett például Eustache Deschamps 1385-ben keltezett balladájának, melynek visszatérő sora így hangzik: „Eleven földi pokol ez az ország.” Ugyanennek a költőnek olyan egy évvel későbbi balladáját is szerepeltette a válogatásban, melynek négy versszakja így fejeződik be: „koporsót látok mindenütt.” A *Ballada Magyarországra és Lombardia ellen* és a *Ballada a Magyarországra ment franciákról* külön hangsúlyt kapott azáltal, hogy mindkettőt erre az alkalomra fordította le a kötet szerkesztője.

A magyar vonatkozások kiemelése mögött kétféle szándék sejthető: Illyés arról igyekezett meggyőzni a közönséget, hogy a franciák mindig számon tartották s egyáltalán nem nézték le a magyarokat, s egyúttal Babits szellemében egységes európai tudatra próbált nevelni. E kettős cél vezette, midőn a flamand Philippe de Commynes emlékirataiból Mátyás és Mahomet jellemképét közölte. Későbbi éveiben is minduntalan hangsúlyozta, hogy nem általában a francia művelődés méltatására formál jogot, mindig saját nemzetének a távlatából vizsgálódik. Jól példázza az értékelésnek ezt az elfogultságát *La leçon poétique de Baudelaire vue par un poète étranger* című előadása, melyet 1967 októberében a belgiumi „Journées Baudelaire” alkalmával tartott.

Az 1942-ben kiadott válogatás szemelvényeihez írt bevezető mondatokkal óvatosan a francia mellé igyekezett emelni a magyar szellem teljesítményeit. Bossuet méltatását például így vezette be: „a franciák Pázmánya, legnagyobb hitszónoka és hitvitázója s ugyanakkor, mint nálunk Pázmány, egyik legragyogóbb írója is.”¹⁴ A kicsit művelt olvasó akár még arra is gondolhatott, hogy a szóba hozott magyar szerző a franciánál mintegy fél évszázadnál korábban született, tehát az összehasonlítás mintegy ellentmondott annak a közhiedelemnek, mely szerint a magyar művelődésre a megkésetttség jellemző. Illyés vállalkozása arra is emlékeztette olvasóját, hogy az ösztönző korántsem mindig képvisel nagyobb művészi értéket, mint az, akire hatást tett. Béranger méltatása így záródik: „Legnagyobb érdeme kétségkívül az, hogy Petőfire is hatott.”¹⁵ Persze, a kisebbségi érzéséből eredő elfogultságra is lehet gyanakodni abban a minősítésben, mely szerint Marot „száraz és sivár zsolnárfordításait Szenci Molnár Albert mesterien ültette át magyarra”.¹⁶ A különböző nyelvű irodalmakhoz tartozó művek összehasonlító értékelése nagyon nehéz feladat. Azt olvasván Albert Samainról, hogy „első fordítója nagyobb, mint ő”,¹⁷ óhatatlanul is arra lehet gondolni: egy nemzeti irodalom egészét bemutató gyűjtemény szerkesztője a hályogkovács szerepére vállalkozik, hiszen választ kell adnia olyan kérdésekre, amelyekkel a tudomány nehezen tud megbirkózni.

Illyés saját fordításai olykor megvilágító erejűek a magyar költői nyelv története szempontjából. Lamartine *Ház a szőlőkertben* című versének átültetése például azt sejteti, hogy e francia költőnek lehetett némi szerepe a reformkori versbeszéd alakulásában. A XIX. századnál korábbi szövegek átköltéseiben – márpedig ezek alkotják kincsesházában közölt saját fordításainak zömét – nem törekszik régiességre, viszont szerepeltet régi magyar fordításokat. Boileau-t Erdélyi János, a *Marseillaise*-t Verseghy, Béranger-t Petőfi, Fénelont Haller László gróf magyarításában közölte. Ebből arra lehet következtetni, hogy a célnyelv történetiségét juttatta érvényre s a forrásnyelv történetiségét lényegében elhallgatta. Ez teszi érthetővé, hogy Molnár Albert átültetési mellé Radnóti, Szabó Lőrinc és saját zsoldárfordítását helyezte. Kisebb ugyan, de azért jól érzékelhető az eltérés Kazinczy s Arany László nyelve között, a Molière-től vett szemelvényekben. A célnyelv elsődlegességéről tanúskodik, hogy nagyon különböző időkben készült átültetések olvashatók a kötetben, vagyis erősen különböző az időbeli távolság a francia és a magyar szöveg között. Bertrand de Born esetében mintegy hét és félszázad, Fénelon esetében viszont száz évnél is kevesebb. Mi több, ez utóbbi szövegnél Illyés megtartotta a XVIII. századi magyar helyesírást.

Aligha szükséges bizonygatni, hogy egy 1942-ben kiadott kötet mind a franciákról, mind a magyarokról olyan képet rajzol, amely már a múlté. Az arab betelepültek s az angol nyelv világméretű térhódítása átalakította s némileg védekezésre kárhóztatta a franciákat, s a kommunizmus után, az Európai Egységhez csatlakozni készülő magyarság is egészen más helyzetben van, mint amilyenben a második világháború idején volt. Illyés vállalkozása olyan felfogás jegyében készült, melyet a nemzetjellemre és a nyelv saját-szerűségére vonatkozó korabeli elképzelések ösztönözhetnek. Az Előszó Rivarolt idézi, akit a szerkesztő kihagyott a válogatásból. E XVIII. századi szerző a francia nyelvtan világosságára hivatkozott. Rivarol tudta, hogy az értelem inkább a prózának kedvez, mint a költészetnek.

A fölvilágosodás egyes képviselőinek nyelvszemléletét elfogadva – a megszorítás indokolt, hiszen például Jean-Jacques Rousseau nyelvről szóló értekezésének ismeretében egészen más következtetésre juthatott volna – Illyés azt az igencsak vitatható véleményt fogalmazta meg, hogy igazi költészet jobbára csak a középkorban található francia nyelven. A későbbi költőket így jellemezte: „Nem adják ki magukat, nem feledkeznek meg magukról. [...] Megfogták az értelmet s többé nem szabadulhatnak tőle.”¹⁸

Ennél a megállapításnál érdemes arra emlékeztetni, hogy Illyés életművének mérlegelésekor különösen célszerű elkerülni az egyoldalú ítéleteket. Az idézett föltevés tette lehetővé, hogy minden korábbi magyar kiadványnál határozottabban hívja föl a figyelmet a francia középkor irodalmának gazdagságára. Előítélete egyúttal azt is jelzi, mennyire egyértelműen törekedett arra, hogy eltávolodjék a líra romantikus értelmezésétől, mely olyannyira

rányomta bélyegét irodalomszemléletünkre. Egy évvel a kincsház megjelenése előtt egyenesen azt hangoztatta: „Teremteni, verset írni csak értelmünk képes.”¹⁹ Akár még azt az észrevételt is megkockáztatnám, hogy Illyés a magyar költészet legprózaibb költői közé tartozik, ha nem félnék attól, hogy a nálunk máig erősen ható romantikus hagyomány miatt ez óhatatlanul értéktelenségnek minősülne. Ennek a prózaiságnak a szellemében értelmezhető az a kettős előföltevése, mely szerint „minden vers alkalmi vers” és „a vallomás önfítogatásba fordul”,²⁰ mint ahogy az a megállapítás is, hogy „nem »ihletett költő«, sem a romantika költőeszménye, sem a modern felfogás szerint” – miként Béládi Miklós írta, több mint negyedszázaddal ezelőtt.²¹ Jellemző, hogy Illyés azért fordult francia kortársai közül különös figyelemmel Jean Follain költészetéhez, mert az ő „lírája van tán legtávolabb az egyéniségközpontú lírától, melyet romantikus örökségnek nevezhetünk”.²²

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy *A francia irodalom kincsháza* mai értelmezését megnehezíti, hogy nagyon szorosan kötődik a korhoz, amelyben megjelent. Talán a népi és polgári tábor harcainak nyoma is sejthető abban az irigységben, amellyel a szerkesztő a francia művelődés egységét méltatja: „a francia irodalom – ellentétben a csak jelenben élő parvenü népek irodalmával – milyen szervesen egy a múltjával. [...] Tegyük egymás mellé a XV. századi és a XIX. századi szimbolistákat, vagy Scève körét és Mallarmé körét, s látni fogjuk, hogy újítói jószerivel csak visszaemlékezők.”²³ A mondat meglehetősen mélyértelműséggel veti föl azt a fogas kérdést, vajon a nagy kultúrákra nem jellemző-e a kivételes belső összetartozás, mely abból származtatható, hogy a későbbi nem annyira megtagadja, mint inkább ismétli a korábit.

Napjainkban szokás azzal vádolni Illyést, hogy többször is alkalmazkodott a politikai helyzethez. Bármennyire indokolt lehet is az efféle magatartás néhez időkben, az utókor ritkán mutat hálát iránta. A kincsház Előszavát záró mondat így szól: „Hálánk jeléül szeretném felmutatni ezt a tisztelgés-gyűjteményt a francia népnek, sorsa nehéz pillanatában.”²⁴ 1942 augusztusában rövid távú túlélés aligha vezérelhette azt, aki így fogalmazott.

A vállalkozás – melyet létrehozója utólag élete „legnagyobb odaadással készített művének” nevezett²⁵ – nyilvánvaló politikai üzenetet hordozott. Nem a *Perzsa levelekből*, nem *A törvények szelleméről* írt nagy munkából származik a Montesquieu-től vett szemelvény, hanem e szerző sokkal kevésbé ismert naplóföljegyzéseiből. Itt olvasható a következő két mondat: „Ha valami használna a nemzetemnek s ártana egy másiknak, nem javasolnám uralkodómnak, mert elsősorban ember vagyok s azután francia; szükségszerűen vagyok ember s véletlenül francia. [...] Mindenkinek meg kell halni a hazáért, senkinek sem kell hazudni érte.” (205–208.) A németekkel szemben álló ország művelődésének méltatása afféle intés volt a magyar nemzethez. Ez érzékelhető abban az ismertetésben, melyet François Gachot közölt a *Gazette de Hongrie* 1942. december 19-i számában, mint ahogy abban a cikkben is, mely

a *Magyarország* hasábjain jelent meg december 24-én, Németh László tollából, ezzel a jellemző címmel: „Tankönyv a nemzetnek”. Illyés a legnehezebb időkben is folytatta a francia irodalom népszerűsítését: 1943. december 28-án szerződést kapott a Franklin-társulattól Racine *Pereskedők* című alkotásának a lefordítására, melyre a kincsházban olvasható szemelvény hívta föl a figyelmet.

Hatvan év távlatából nem könnyű kideríteni, milyen mértékig okolható a politikai célzat az értekező próza viszonylagos túltengéséért, a regényszerű és vallomásos irodalomhoz képest. Descartes-tól két, Napoléontól három szemelvény is olvasható a kötetben. Fléchier szerepel a válogatásban, Madame de La Fayette vagy Senancour viszont nem. Talán az is a prózai hajlam megnyilvánulásaként értelmezhető, hogy Voltaire-től éppúgy három költemény került be a gyűjteménybe, mint Mallarmétól. Voltaire versei nyilvánvalóan nem felelnek meg a romantikus líraeszménynek, s főlvételüknek külön hangsúlyt ad, hogy mindhárom versét maga Illyés fordította.

A francia irodalom kincsháza ékesen bizonyítja, mennyire szükségképpen elfogult, sőt egyoldalú az idegen művelődés befogadása. Mallarmé három verse a forráskultúra felől kevés Laforgue négy, Heredia és Verhaeren öt és Jammes hét verséhez képest. Jól ismert tény, hogy Mallarmé versbeszédének nyelvhez kötöttsége más országokban is megnehezítette jelentőségének fölismerését: nemcsak Szabó Dezsőre, de T. S. Eliotra is nagyobb hatást tett Laforgue költészete. Illyés gyűjteményének sajátos távlata természetesen a népi író elkötelezettségéből is adódik. Rutebeuf *A szegénységről* írott verse vagy Bossuet elmékedése *A szegények elsőrangú méltóságáról* csak a legnyilvánvalóbb bizonyítékok erre. Nem kevésbé érzékelhető a sajátos szempont a későbbi századok megközelítésénél. Jellemző például, hogy a *Madame Bovary*ből az a részlet olvasható a kötetben, melyben egy tanyai cseléd szerepel, ki ötvennégy évi szolgálatáért huszonöt frank jutalmat kap. Noha éles elmére vall az észrevétel, mely szerint Zola „korának egyik legszertelenebb romantikus regényírója” volt, és a *Germinal*ből, valamint a *Thérèse Raquin*ből származó részlet tökéletesen igazolja e vélemény létjogosultságát, mégis elsősorban társadalmi, sőt politikai felfogással magyarázható, hogy Zola művészetét két szemelvény képviseli – melyek közül az egyik terjedelmesebb –, míg Balzac műveiből csak egy olvasható a kötetben. Illyés nyilvánvalóan kereste a népi mozgalom megfelelőjét a francia irodalomban. Ezért fordította Eugène Dabit és Jean Giono műveit, sőt még Jammes költészetében is a rokon vonásokat próbálta kiemelni.

Elfogultságai nem akadályozták, sőt bizonyos mértékig éppen elősegítették, hogy hézagpótló művet adjon a magyar olvasók kezébe. Rutebeuf, Eustache Deschamps, Charles d’Orléans, Maurice Scève, Agrippa D’Aubigné, Jean de Sponde vagy Théophile de Viau költészetének szépségeire ez a gyűjtemény hívta föl először a hazai közönség figyelmét. Vállalko-

zása sikeréért személyes feszültségeket is hajlandó volt félretenni, hiszen nemcsak Cs. Szabó Lászlót és Gyergyai Albertet kérte meg némely szövegek lefordítására, de még az idős Radó Antalt is, aki egy letűnt korszak ízlését képviselte, sőt Bóka Lászlót is, aki – a hagyatékban található, 1942. április 19-én kelt levél tanúsága szerint – még a kötet szerkesztőjétől kapott fölkerésre adott válaszát is a személyes ellenszenv kifejezésére használta föl.

Az a tény, hogy Illyés gyűjteménye elsősorban a középkorról adott értelmezésével újította meg a magyarországi irodalomszemléletet, különösen a Halász Gábor szerkesztette angol gyűjteménnyel összehasonlítva válik nyilvánvalóvá. A *francia irodalom kincsháza* 407 lapból 71-et, az angol szövegek gyűjteménye viszont 342 lapból csak 21-et szentel a tizenhatodiknál korábbi századoknak. Illyés kifejezett szándéka lehetett a korai időszak kiemelése, hiszen az általa szerkesztett kötet első huszonnégy szemelvényéből tizenkilencet ő maga fordított. Lehet, a francia középkor megszállottjai arra hivatkoznának, hogy a szigetország korai művelődése szegényebb volt, de ezt az indoklást aligha lehet elfogadni, hiszen a *Chanson de Roland*-ból olvasható részlet Illyés kötetében, a *Beowulf*ot viszont Halász éppúgy kihagyta, mint az óangol költészet más remekműveit, sőt a középanyol költészet egyik csúcsaként számon tartott *Sir Gawain and the Green Knight* című alkotást is.

Nehéz volna tagadni, hogy a költő válogatása a későbbi korszakoknál is lényegesen szakszerűbb. Halász gyűjteményéből hiányoznak a XVII. századnak olyan jelentős metafizikus költői, mint George Herbert és Richard Crashaw, az úgynevezett lovag költők (Carew, Suckling, Lovelace), a restauráció korának legkiválóbb vígjátékírója, Congreve vagy a XVIII. század egyik legeredetibb költője, Christopher Smart. Az utolsó huszonnégy lapon olyan szerzők művei szerepelnek, akik ugyan 1900 után is éltek, ám Hardy, Housman, Yeats, Francis Thomson, Kipling és Conrad esetében jórészt vagy kizárólag 1900 előtt keletkezett alkotásokból olvasható szemelvény, s a XX. századra, Galsworthy, Chesterton, Lytton Strachey, Rupert Brooke és D. H. Lawrence életművéből kiválasztott igen rövid részletekre mindössze kilenc lap jut. Illyés gyűjteménye még annak ellenére is hitelesebb képet ad a közelmúltról, hogy eléggé értékőrző hatásúnak mondható a XX. századi szerzők sora: Barrès, Renard, Henri de Régnier, Rostand, Jammes, Proust, Péguy és Apollinaire művei zárják a kötetet.

Az 1942 óta eltelt évtizedek olyannyira megújították a középkor értelmezését, hogy magától értetődik, mai szemmel Illyés megközelítése ellentmondásosnak mondható. Igyekezett távol tartani magát a romantikától, s ezt nem lehet eléggé méltányolni, egy vonatkozásban mégis a korai XIX. századtól örökölt igény kielégítését fürkészte a középkorban: „őszintesége” miatt dicsérte Berrand de Bornt, Ruteboeuföt és Villont, Colin Muset költészetéről pedig megjegyezte, hogy „némi színészkedés, derűs szerepjátszás sem hiányzik” belőle.²⁶

Találhatók olyan utalások a kötetben, amelyek elárulják, hogy a szerkesztő félig-meddig tudatában volt elfogultságának. Azért félig-meddig, mert anynyiban következtelenül járt el, amennyiben nem zárta ki annak a lehetőségét, hogy történeti távlata általános érvényű. „Igyekeztem elsősorban azoknak helyet adni – írta –, akiknek működése, ráadásaként értékükhöz, lépést jelentett az irodalom előmenetelében. Ezért áll Sand, Daudet, Dumas neve helyén Nerval, Nouveau, Laforgue.”²⁷ Sand nélkül Proust sem képzelhető el, s a meghirdetett elvnek ellentmond, hogy Béranger-től két vers is olvasható a kötetben. Coppée és Sully-Prudhomme is szerepel, miközben a prózavers kezdeményező erejű művelője, Aloysius Bertrand vagy Lautréamont kimaradt, sőt de Sade is, kit tizenöt évvel *A francia irodalom kincsháza* megjelenése előtt, a *Dokumentum* 1927. márciusi számában *Sub specie aeternitatis* címmel megjelent közleményében „minden idők legnagyobb és legősintébb moralistájá”-nak nevezett.

Természetesen lehet azzal érvelni, hogy a hiányokért a terjedelem korlátozottsága is okolható. Fönmaradt egy részint géppel, részben kézzel írt tartalomjegyzék, amelyben nemcsak Bourget, de Gide, Valéry, sőt Jarry is szerepel. A hagyatékban található egy ötsoros méltatás Corbière-ről, kinek *Sír-felirat* című verse Kosztolányi fordításában eredetileg be is került volna a gyűjteménybe. Richepin *Miért öltöznél már...* kezdetű és Jean-Marc Bernard (1881–1915) *De profundis* című első világháborús verse is mérlegelés tárgya lehetett, Radnóti, illetve Szabó Lőrinc fordításában. Reverdy, Tzara s Éluard saját maga készítette átköltései föltételezhetően azért maradtak ki, mert a könyvsorozat végül is nem tartalmazta élő szerzők műveit. Talán a kiadó döntött e korlátozás mellett? Az utókor már csak annyit állapíthat meg, hogy a könyvsorozatnak csakis hátránya származott abból, hogy jelentős életművek maradtak ki, amelyeket 1942-ben már lezártnak lehetett tekinteni, s mire a kötetek megjelentek, néhány kiváló író – például Joyce vagy Virginia Woolf – már meg is halt.

A hagyaték alapján arra lehet következtetni, hogy Illyés nagyon sok fordításból válogatott. Ronsard és Agrippa d’Aubigné esetében például úgy döntött, hogy nem közli Horvát Henrik fordítását. Helyette saját maga vállalkozott a föladata. Mivel nem ugyanazt a verset költötte át, nem lehet eldönteni, a válogatással volt-e elégedetlen vagy a magyar változattal. Megkapta La Bruyère eszmefuttatását *A divatról* Sőtér István fordításában. Ceruzával belevált a gépiratba, s ebből arra lehet következtetni, hogy nem tetszett neki a fordítás. Végül is három szemelvényt közölt az említett szerzőtől, Gyergyai Albert, illetve Lovass Gyula magyarításában. Noha rendkívüli módon tiszteltben tartotta a korábbi nemzedék teljesítményét – *A farkas halála* esetében Zempléni Árpád változata mellett döntött Gulyás Pál és Jankovich Ferenc föltehetően erre az alkalomra készített kísérletével szemben –, mindig a magyar vers megformáltságát tartotta elsődlegesnek – Hugo esetében ezért

tette félre Szász Károly munkáját és fogadta el Vargha Gyuláét. Valószínűleg sok kortársát kérte arra, hogy támogassa a vállalkozást, de a fölajánlott változatoknak jelentős részét nem hasznosította – Marconnay Tibor sok próbálkozásából például csak Heredia és Jammes egy-egy versének átköltését fogadta el.

Rendkívüli körülményekre vall, hogy a szerkesztő olykor csak hosszas mérlegelés után tudott dönteni, mint amidőn Gautier *A művészet*, illetve Baudelaire *A dög* című versét nem Tóth Árpád, illetve Kosztolányi régebben készült, de Szabó Lőrinc újabb fordításában közölte, mert élő költőtől még kérhetett változtatást. *A macskák* című szonett esetében viszont nem tudta elfogadni általa nagyra becsült kortársának munkáját, ezért nem vette föl e verset a gyűjteményébe. Akik ismerik Jakobson és Riffaterre elemzését, tudhatják, mennyire hiányoznak a költemény lényeges sajátosságai Szabó Lőrinc szövegéből, és így indokoltnak vélhetik Illyés elutasító véleményét. Hugo *L'Expiation (Bűnhődés)* című háromrészes költeményéből a császári csapatok oroszországi visszavonulását elbeszélő első részt ugyan Juhász Gyula fordításában közölte, de hiányolta a magyar szövegből a látomás nyelvének a szürrealizmust előlegező félelmetességét, s ezért 1952-ben saját átköltést jelentetett meg, amely messze felülmúlja elődjének munkáját.²⁸

Ha tekintetbe vesszük, milyen nagy mértékben igyekezett Illyés saját maga pótolni a hiányzó fordításokat – gyűjteményének 280 szemelvényéből 77-et maga költött át –, könnyen arra lehet következtetni, hogy a kötet árnyait a megfelelő magyar szövegek létezése is meghatározta. Mallarmé műveiből kevés fordítás állt rendelkezésére, ám ő a nyomtatásban megjelentekről és a neki gépiratban megküldöttekről is meglehetősen rossz véleménnyel lehetett. Egy korai költeményt Tóth Árpád tolmácsolásában vett föl, két későbbinek átültetésére ő maga vállalkozott.

Saját munkájának sikerével szemben is kétségei voltak. Calvintól hosszabb szöveget fordított, majd Cs. Szabó László munkáját közölte. Musset *Szomorúság* című költeményét lefordította, de úgy döntött: saját munkája kevésbé jó, mint Szabó Lőrincé. Louise Labé „Élek, halok...” kezdetű szonettjének a hagyatékban található gépirata elárulja, hogy nem tekintette késznek a már letisztázott szöveget. Eustache Deschamps *Ballada Magyarország és Lombardia ellen* című költeménye esetében a kézzel javított gépirat arra enged következtetni, hogy vagy nem vette figyelembe saját javításait, vagy később módosított a nyomtatásban megjelent szövegen. A kinyomtatott könyvben is található változtatások elárulják, hogy a kötet megjelenése után is foglalkoztatták az egyszer már lefordított költemények.

Illyésnek nem volt köze a szecesszióhoz, ezért másként fordított, mint Tóth Árpád. Ez azonban nem jelenti, hogy az eredetihez való hűség vezette. Közlebb állt Kosztolányi eszményéhez; ő is elsősorban szép magyar verset akart létrehozni. Elődjének a szellemében határozta meg a fordítás mibenlétét,

amidőn azt állította, hogy az eredetét szét kell bontani: „Van egy mese: az ob-sitos szétdarabolja a sorvadó lányt, aztán összerakja, s az százszorta szebben lép le az ágyról. A méltó fordítás is így készül [...]. Mert nem azt a nyelvet kell igazán ismernünk, legfinomabb rezzentéig, amelyről, hanem azt, amely-re fordítunk.”²⁹

Másként fordít, mint Kosztolányi, amennyiben tárgyi megfoghatóságra, ér-zékelhetőségre törekszik, s ennek jegyében bővít. Nemcsak a kincsházban olvasható átköltések tanúsíthatják ezt, de olyan költemények magyar válto-zata is, amelyeket a szürrealizmussal szokás összefüggésbe hozni. Először Éluard két versére hivatkoznék. Az újraalkotás tényét Illyés egyáltalán nem próbálta leplezni, hiszen a francia költőről szóló esszéjében a saját fordítását az eredetivel együtt közölte.

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard

A magyar változat első sorában olyan második jelző található, mely telje-sen más irányt ad a jelentésnek:

Önkényes és szabad tájról tért a szemed meg
Hol vagy mi a tekintet nem tudta senki sem³⁰

A másik versnek mindhárom sorában meglehetősen erős az ellentét a fran-cia és a magyar változat között:

Le ciel s'élargira
Nous aborderons tous une mémoire nouvelle
Mais parlerons ensemble un langage sensible

Megtágul felettünk az ég
Új emlékezet partjait éri lábunk
És ízesebb lesz közösben a szó is³¹

A „felettünk” s „lábunk” olyan bővítés, mely mintegy szűkíti a jelentést. A „sensible” és az „ízesebb” közötti viszony akár rész–egész kapcsolatként is jellemezhető.

Talán nem túlzás azt mondani: fordításaiban Illyés megszelídítette az avant-garde verseket. Reverdy *Les ardoises du toit* című 1918-ban megjelent kötetéből a *Calme intérieur (Benső nyugalom)* című költemény első sorai az ere-detiben így hangzanak:

Tout est calme
 Pendant l'hiver
 Au soir quand la lampe s'allume
 A travers la fenêtre où on la voit courir
 Sur le tapis des mains qui dansent
 Une ombre au plafond se balance

A magyar szövegben a „la voir courir” helyén „nő szalad” található:

Télen
 Este midőn a lámpa kigyúl
 Az ablakon át látni nő szalad
 A szőnyegen tácoló kezek
 A mennyezeten árnyék inog

A magyar nyelv lényegében nem ismeri a nyelvtani megkülönböztetést hím-
 nem és nőnem között. Ezt természetesen figyelembe kell venni a fordítás
 mérlegelésekor. Némi túlzással azt is lehetne mondani, a magyar nyelv ter-
 mészete is megnehezíti, hogy újra megteremtődjék az eredeti vers rejtvény-
 szerűsége. Mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a francia vers
 hatása szempontjából kulcsfontosságú, hogy a „la” utaltja nem nyilvánvaló.
 A „nő” beiktatása érthetővé, szinte köznapivá teszi a jelentést. Mintegy meg-
 szünteti annak lehetőségét, hogy szürrealista versként olvassuk a szöveget.

Karafiáth Judit, egyike azon keveseknek, akik föltették a kérdést, volt-e
 Illyés valaha szürrealista, óvatosan arra a következtetésre jutott, hogy a költő
 párizsi tartózkodása alatt is írt olyan verset, amelynek semmi köze sincs a
 szóban forgó mozgalomhoz. Sőt, egyenesen azt állította, hogy talán még
 Déry egyes szövegei is inkább összefüggésbe hozhatók a szürrealisták írás-
 módjával: „il me semble que Tibor Déry mériterait ce titre autant et même
 davantage.”³² Az a tény, hogy az avant-garde és Illyés kapcsolatáról érdemi
 fejtegetés helyett többnyire csak kinyilatkoztatások találhatók a tekintélyes
 mennyiségű szakirodalomban, mintegy a költőnek azt az észrevételét erősíti
 meg, mely szerint sok a közhely életművének méltatásában,

Szólam. Szólam. Elég a szólam
 rólam

– olvasható a *Mozgó világ* című versfüzérben, mely a hatvanas évek elején
 keletkezett.

Karafiáth egyértelműen haladáselvű történetiség jegyében állította a kö-
 vetkezőket: „Az ember úgy vélheti (On a l'impression), hogy a *Dokumentum*
 egyike a – sajnálatosan igen ritka – pillanatoknak, amidőn a magyar iroda-
 lom s művészetek teljes mértékig lépést tartottak (se trouvaient de plein

ped) azzal, ami az európai kultúra központjában történt.”³³ A „központ” szó használatából arra lehet következtetni, hogy a peremen elhelyezkedő művelődések általában késéssel követik a nemzetközi fejlődés törzanyagát. Nagy hatású fölfogásról van szó, mely magának Illyésnek a szemléletére is hatott. „Az irodalom örök unokatestvériességben van a szocializmussal.”³⁴ Ez a kijelentés a *Hunok Párizsban* című regényként közreadott visszaemlékezésben olvasható, tehát alig későbbi keltezésű, mint *A francia irodalom kincsháza*. Világosan mutatja Illyés kapcsolatát baloldali politikai mozgalmakkal, s ennyiben történeti indokoltságát nem lehet kétségbe vonni. Más kérdés, vajon megfeleltethetők-e ilyen felfogásnak Illyés legjobb versei. Mint elvi álláspont azért vitatható, mert benne rejlik az előföltetés, mely szerint az irodalom központ és peremvidék kettősségével jellemezhető. A XX. század elején a francia főváros kétségkívül jelentős szerepet játszott az irodalomban, ám a társadalmi haladás még a francia íróknak is csak egy részét foglalkoztatta. Prousttól Céline-ig, az Illyés által igen nagyra becsült Reverdytól Michaux-ig számos jelentős alkotóra lehetne hivatkozni, s talán ennél is fontosabb, hogy Párizson kívül is sok olyan jelentős író működött e korban, aki vagy nem hitt társadalmi haladásban – Yeatsre, Hamsunra, Poundra, T. S. Eliotra, D. H. Lawrence-re, Bennre, Nabokovra, Borgesra s Gombrowiczra is gondolhatunk –, vagy teljesen közömbös volt politikai kérdésekkel szemben, mint például Joyce és Wallace Stevens. 1956-ban, sőt talán már korábban mintha Illyés hite is megrendült volna. 1952-ban még azt állította, hogy „aki egy korszakban érdemet nyert, annak érdeme örök, mert hisz egy örökösen fejlődő, haladó folyamat szerves része lett,”³⁵ de 1968-ban már úgy látta, hogy az irodalmi haladás eszménye a műszaki fejlődés mintájára kialakult tévképzet: „Ez a naiv hiedelem a gépiparból származott át, annak a megfelelőjeként, hogy az ideai autó szükségszerűen jobb, mint a tavalyi.”³⁶

Mindez nem cáfolja azt a föltételt, hogy ha valahol keresni akarjuk magyar szürrealizmus nyomát, valóban a *Dokumentum* című háromnyelvű folyóirat némely közleményére gondolhatunk. Itt jelent meg Illyés Éluard-nak ajánlott verse, a *Voiliers*, 1927 áprilisában.

Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy öt éves franciaországi tartózkodásakor Illyés szembenézhetett a nyelvcsere vagy a kétnyelvűség lehetőségével. Prózáirónak is nehéz nyelvet változtatni, versírónak talán még reménytelenebb vállalkozás. A szürrealizmus bizonyos mértékig a francia nyelvhez kötődött. Magyar szürrealizmusról aligha szerencsés beszélni. Az ösztönző hatást természetesen nem zárnám ki. József Attila költeményeiben gyakran fordul elő az áttétel (metatézis)³⁷ – némileg talán a franciák hatására, bár viszonylag csekély nyelvtudása miatt sem célszerű ezt túlbecsülni. Évtizedekkel később, 1963-ban Illyés azt állította, lényegében más ok készítette a francia nyelv kölcsönzésére, mint kortársait: „– ellentétben másokkal – nem nemzeti elszigeteltségből akartam kitörni, hanem egy osztályból.”³⁸

Ugyanebben a cikkében rendkívül józanul, nagyon csekélynek mondja a nyelvcserre kísértését: „Franciául természetesen sose tanultam meg [...]. Írtam franciául huszár-rohamszerűen prózát és interpunkció nélkül és szürrealista-mód verseket – ami utóbbi a nyelvtan terére is kiterjeszti a poetica licentiát –, de erre riadva pontosan az az érzésem, ami a holdkórosé lehet, ha a háztetőn ébred rá, mire vállalkozott.”³⁹ Egyik 1925-ben keletkezett prózai szövege akkori barátjának, Achille Dauphin-Meurier-nek a javításaival maradt fenn, s ebből arra lehet következtetni, hogy másokhoz – így Joseph Conradhoz vagy Samuel Becketthez – hasonlóan Illyés is olyan személy segítségét vette igénybe idegen nyelvű alkotásainál, akinek ez volt az anyanyelve. A különbség abból adódik, hogy ő csak elindult azon az úton, amelyen néhány kortársa tovább haladt.

Amennyiben az automatikus írást véljük a szürrealizmus fő jellemzőjének, Illyés franciaországi műveiben ennek kevesebb nyomát látom, mint Jánosy István *Prometheus* (1948) című kötetének álomleírásaiban. „Képtelen voltam mondataimat megszabadítani az értelem súlyos homokszájkaitól; alant repültem, közelében a hitvány földnek” – állapította meg utólag.⁴⁰

A levegő üvegburka alatt élünk, ő alakít minket, mint halakat a víz.

Így kezdődik a háromrészes prózavers, a *Ma* 1924. április 14-i számában közölt *Atmoszféra*, melyet utóbb maga a szerző is próbált átültetni franciára. A szimbolisták és az expresszionisták kerülték a hasonlatot, a szürrealistáknál viszont a kételemű metafora ismét érvényt kapott. Illyés idézett hasonlata nincs rokonságban a szürrealista írásmóddal. A különbség érzékeltesére talán elég Breton három verséből idézni, hevenyészett fordítással:

Les torpeurs se déployaient comme la buée
A kábultságok úgy bontakoztak ki, mint a pára

Les saisons lumineuses comme l'intérieur d'une pomme dont on a détaché un quartier
A világító évszakok mint egy alma belseje, melyet megfosztottak egy negyedétől .

Rouge comme l'oeuf quand il est vert
Vörös mint amikor a tojás zöld

Az első sor a *Clair de Terre* című 1923-ban megjelent kötet *Tournesol* (*Napraforgó*) című darabjából, a második a *Le Revolver à cheveux blanc* (*Fehér hajú lőfegyver*) című 1932-ben kiadott költeményből, a harmadik a *Xénophiles* sorozat *Tiki* elnevezésű részéből származik. A szürrealista hasonlat éles és hirtelen síkváltást, olyan ellentmondást rejt magában, amely lehetetlenné teszi, hogy az olvasó maga előtt látott képként fogja fel a szavakat. Illyés műveiben erre alig akad példa.

Más kérdés, hogy olvasmányainak s fordításainak hatása érzékelhető költészetében, leszámítva a második világháború vége s az 1956-os forradalom között megjelent verseit. Az olyan kötetek, mint a *Rend a romokban*, *Kézfogások*, *Új versek*, *Dólt vitorla* vagy *Fekete-fehér*, arra figyelmeztetnek, hogy célszerű volna egy szerző eredetinek nevezett műveit fordításaival együtt olvasni, mert e megkülönböztetés meglehetősen esendő. Illyés átköltései a magyar irodalom jelentős teljesítményei közé tartoznak. Fordítói munkássága egyedülálló; szemben Szabó Lőrincsel és Weöres Sándorral, akiknek átköltései sokkal egyenetlenebb színvonalúak, főként egy nemzeti irodalomra összpontosította figyelmét és nagyon különböző írásmódok átültetését valósította meg: a *Don Juan* magyar szövege éppúgy elmélyültségre vall, mint versfordításai.

Noha lényegében egyetlen szürrealista művet nem hozott létre, ennek az irányzatnak bizonyos elemei bekerültek lírájába. Hasonló és hasonlított feszültséget a *Rend a romokban* verseiben is lehet érzékelni.

Furulyaszó kél, mint sebből a vér

– olvasható a *Rend, béke...* kezdetű, 1936-ban keltezett költeményben, s az egy évvel későbbi *Divat* című négy soros így végződik:

A hátulsó ablakban két magyar-ruhás
baba hintál, mint öngyilkos a fán.

A beszédhelyzetet azonban legtöbb alkalommal elképzelt közösség eszménye határozza meg. A „népet képviselem” kifejezés dólt betűvel olvasható a kötet nyitó versében, hangsúlyozván, hogy idézetről van szó; nem az újszerűség vezérli a költőt. Az *Ég kék* című költemény vége éppúgy gunyorosan hivatkozik a „hit – remény – szeretet” szokványára, mint Arany nagykőrösi lírájának némely darabja. Bármennyire ragaszkodott is Illyés Petőfi példájához, sokszor inkább Arany örökségéhez kapcsolódott – akkor is, midőn harmincöt évesen „közelgő aggságot” emlegetett a *Botok* című költeményben, és amikor későn született költőként elődeinek nyelvhasználatát tekintette irányadónak.

Utat nyit végre, diadallal
ünnepel, ural a világ.

– olvasható az *Örökség* című 1933-ban írt versben, ahol az „ural” szó „úrnak tart” értelemben szerepel, mint Kisfaludy Sándortól Kosztolányiig oly sok írónknál, nem pedig a „beherrschen” fordításaként, mint újabb szerzőknél. Számptalan más példával lehetne szemléltetni, milyen szorosan kötődik Illyés beszédmódja a múlthoz.

Hiba volna elhallgatni, hogy az értékörzésnek másik oldala is létezik. Az életképszerű versek fölfoghatók egy nagy hagyomány főnntartásaként, de a fölhívó-tanító költemények – a *Nem menekülhetsz* vagy a *Dózsa György beszéde a ceglédi piacon* – mai olvasója nehezen tudja függetleníteni magát attól a véleményétől, hogy a tiszta szándékok is időszerűtlenné teheti a történelem. A műalkotások jelentős része elhasználódik, és némelyiküknek jót tehet a pihenés.

Ugyanazokkal a politikai elfogultságokkal hozhatók összefüggésbe sokat szavalt versei, mint amelyek a francia irodalom megválogatásakor érvényesültek. Az irodalom természetesen nem különíthető el a politikától s az előítélettől. Illyést saját politikai szempontjai vezették, amidőn Dabit, Giono vagy akár Duhamel prózáját fordította s nem például Céline műveit, amelyek mai távlatból jelentősebbeknek látszanak. Ismeretes, hogy 1934-ben a szovjet írók első ülésszakának meghívottjaként Illyés Moszkvába utazott. Noha könyve, az *Oroszország* egyáltalán nem földi paradicsomként írta le a látottakat, tudtommal nem váltott ki ellenkezést a kommunisták körében. Céline két évvel később saját költségén utazott a Szovjetunióba. E látogatás után írt röpirata, a *Bagatelle pour un massacre* elítélhető véleményeket is megfogalmaz, de az általa „nemtelen szemfényvesztés”-nek (bluff ignoble) nevezett világról mai ismereteinknek inkább megfelelő értelmezést adott. Ugyancsak politikai okok is indokolhatták, hogy Illyés Éluard verseit népszerűsítette s nem Char vagy Michaux költészetét.

Anélkül, hogy kommunista lett volna, fiatalkorában elfogadta a haladás elvét. A szürrealizmushoz, majd később a népi mozgalomhoz azért vonzódott, mert mindkettőt a társadalom jobbitó átalakításával hozta összefüggésbe. Lehet, ma már indokolt volna mérlegelni olyan irodalomtörténeti megközelítéseket, amelyek akár az avant-garde-nak, akár a népi mozgalomnak önértéket tulajdonítanak. Még az a kérdés is föltehető, vajon nem igaz-e, hogy sok rossz művet is írtak az avant-garde, illetve a népi elkötelezettség jegyében.

Nem lehet vitás, hogy Illyés munkásságának szerves része, hogy a francia irodalom legszakszerűbb magyarországi meghonosítói közé tartozott. Az általa fordított francia szövegek – így szürrealista versek is – nyomot hagytak írásmódján. Ebben az értelemben igaza lehetett, amidőn azt állította 1968-ban, hogy „a legújabb verseim között is van annyi szürrealista, mint azelőtt volt”.⁴¹ Példaként a *Fekete-fehér* című kötetből idéznék egy rövid verset, amelyben föl lehet ismerni szürrealista versek távoli emlékét:

RENGETEG

Állatszem, zsványtűz villog ki.
Melletted nyúltam el erdőül.
Ha adnál tisztást vadjaimnak,
kézhez-szokást madaraimnak.
Vágj rajtam át, ha istened van.
Vagy itt keresd.

A *Megtalált karaván-napló* című drámai magánbeszédétől a *Lábnymok*, *Hangtalan*, *Esti dal*, *Derengés* vagy *Alkonyi út* című leírást elbeszéléssel ötvöző versig vagy a *Két álom közt* című négy sorosig számos olyan költeményre hivatkozhatnánk a hatvanas évekből, melynek talányossága nagyon távol áll a *Megy az eke* írásmódjától. A legutóbbi egy-két évtized során mindenütt, s így Magyarországon is lényegesen változtak az irodalommal szemben támasztott igények. Illyés költészetének vonatkozásában erre leghatározottabban Kulcsár Szabó Ernő emlékeztetett 1997-ben írt tanulmányában.⁴² A fiatalabb nemzedékek mást vélnek fontosnak a megelőző időszakok irodalmából, mint amit elődeik értékelték. Ez korábban is így volt, mert természetes következménye annak, hogy az ember történeti lény. A jelen távlatra is esendőnek fog bizonyulni, de ez nem jelentheti, hogy ne vegyünk tudomást róla. Valószínűnek tartom, hogy Illyés költészetének sokat ártott a célzatos válogatás. Újraértékelése – melynek lehetőségét Petőfi Sándor János már 1968-ban szóba hozta⁴³ – eddig elhanyagolt versek kiemelését teszi szükségessé, amelyek alapján olyan alkotónak lehet tekinteni, akinek jelentősége elválaszthatatlan attól a rendkívül tartalmas párbeszédétől, amelyet a francia költészettel folytatott.

1 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma. Tanulmányok, vallomások*, Bp., Szépirodalmi, 1964, II, 47.

2 Uo., I, 212–216.

3 Uo., I, 221.

4 Uo., I, 219.

5 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Bp.–Újvidék, Szépirodalmi–Forum, 1990, 53.

6 Uo., 44.

7 Uo., 561.

8 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, I, 105.

9 Uo., I, 222.

10 Uo., I, melléklet.

11 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, Bp., Athenaeum, 1942, 401.

12 HORNYIK Miklós, *Beszélgetés írókkal*, Újvidék, Forum, 1982, 176.

13 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, 1.

14 Uo., 171.

15 Uo., 260.

16 Uo., 87.

17 Uo., 371.

18 Uo., 4.

19 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, I, 384.

20 ILLYÉS Gyula, *Teremteni. Összegyűjtött versek 1946–1958*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 623.

21 BÉLÁDI Miklós, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 218.

22 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, II, 421–422.

23 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, 6.

24 Uo., 9.

25 ILLYÉS Gyula, *Szíves kalauz. Útjegyzetek, külföld*, Bp., Szépirodalmi, 1966, 296.

26 ILLYÉS Gyula (szerk.), *A francia irodalom kincsháza*, 41.

27 Uo., 8.

28 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, I, 61–64.

29 Uo., II, 365–366.

30 Uo., II, 17.

31 Uo., II, 12.

32 Judith KARAFIÁTH, „À la recherche du surréalisme hongrois” = *Les avant-gardes nationales et internationales: Libération de la pensée et des instincts par l'avant-garde*, Textes réunis par Judith KARAFIÁTH et György TVERDOTA, Bp., Argumentum, 1992, 69.

33 Uo., 67.

- 34 ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, Bp., Szépirodalmi, 1970, 115.
- 35 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, II, 58.
- 36 HORNYIK Miklós, *i. m.*, 174.
- 37 HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 15–16.
- 38 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, II, 353.
- 39 Uo., II, 357.
- 40 ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, 130.
- 41 HORNYIK Miklós, *i. m.*, 173.
- 42 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az (ön)függettség retorikája (Az Illyés-líra kriptotextusai) = Uő, Irodalom és hermeneutika*, Bp., Akadémiai, 2000, 198–223.
- 43 PETŐFI S. János, *Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra*, Kritika, 1968, 10, 23–25.

Az epika poétikai lehetősége Illyés Gyula prózai műveiben

„Azok számát szaporítom – olvassuk Illyés Gyula önjellemezésében –, akik gyermekkoruk színterére visszatérve, mindannyiszor egyszersmind még két rejtelmes színterre leereszkednek: a múlt alvilágába és nemzetünk egy mélyebb televényébe.” Az utókor azonban még egy harmadik színteret is felfedez, ahova az író hazatérései és emlékei elvezetik, hiszen a különböző társadalmi terek és a különböző idődimenziók egymást feltételező megszólalása eleve találkozik a művészet többértelműségével. Illyés Gyula önéletrajzi és szociológiai beszámolóiban a társadalmi felfedezés és a nemzeti feladatvállalás mellett szembekerül a poétikai forradalommal is, amelyről a kortársi kritika csak sejtéseit közölhette. Az utókor tehát aligha szólhat hitelesen Illyés Gyula prózai alkotásairól, ha nem vetíti vissza rájuk a maga poétikai kérdéseit. Annál kevésbé teheti ezt, mert korunk még tovább rombolta a már a századelőn megingott epikai konvenciókat, s mert Illyés Gyula epikus életműve azonnal egy műfajtörténetet provokáló alkotással indult. S a korabeli elbeszélő művészet is elébe ment a világát újra felfedező írónak. A két világháború közötti kor az esszé, a tanulmány és a széppróza egybeolvadásának ideje is volt. Ekkor írta Németh László, hogy az irodalom és a nagyvilág zavarában az írónak tájékozódnia kell, égtáját keresnie; arra van szükség, hogy egy új írotípus „a művész átfogó pillantásával jelölje ki a követendő munkák alaprajzát”.¹ A tájékozódás igényéhez az idő sürgetése társult: a föltornyosuló feladatok, a nép helyzetének feltárása, s az írói ars poetica a minél gyorsabb és hatékonyabb közlésformák kiválasztására ösztönzött. Ez magyarázza a szociográfia és az útirajz, a naplójegyzet és az esszébe áthajló széppróza megjelenését, s az önéletrajz rendkívüli szerepét.

Alkalmi cikkek és irodalmi bírálatok után Illyés Gyula egy dél-dunántúli szociográfiai sorozattal érkezik saját területére (1934), s nemsokára (1935–36-ban) megírja fő művét, a *Puszták népét* is, amely újrealista fordulatának egyszerre történelmi lenyomata, összefüggésrajza és eredménye.

A mű alapképlete önéletrajzi eredetű, de olyan személyiség történetére épül, amelyben az alkat, a szubjektum és az egyéni sors véletlenei mellett a közösségi eszmény, valamint a társadalmi és történelmi tudatosság egyenrangú összetevők. Egyszerre követheti tehát a gyermekkor emlékeit, azok

szembesítését a felnőttkor tapasztalataival, s a szociológiai és történelmi nyomozás szárait, amelyek a dolgokon és közvetlen konkrétumokon túl az összefüggések valóságát ígérik.

De az írói célok sokféleségének számbavétele még nem magyarázza a *Puszták népe* titkát. Az olvasó kezdettől fogva arra keres választ, hogy miben rejlenek az e mű írójának határhelyzetéből születő többletek. E kérdéseket a *Puszták népe* kortársi kritikája is felvethette volna, de csak sejtéseit közölte a mű szépprózai térhódításairól. Babits Mihály csodás művészetnek látja Illyés beszámolóját, „amely elfelejti, hogy művészet: az egyszerű, kristálytiszta mondatokban maga az emberi tények sokasága beszél, s szinte észrevétlenül vezet, míg egyszer csak felszisszenünk a megdöbbenéstől, mert megértettük a lelket, a megérthetlent”. Babits tehát egyszerre emeli ki a *Puszták népe* stílusát és tárgyiaságát, midőn Illyés *epikai stíljét* jellemzi. Cs. Szabó László viszont a *született író rejtélyét* már csak a nyelvi gazdagságban látja. Majd Németh László veszi észre újra, hogy a *Puszták népe* szépprózaisága nemcsak nyelvi struktúrákban, hanem az írás mélyebb rétegeiben is gyökerezik. „Az idill és a gyűlölet: a két Illyés-szólam, mely verseiben különváltan nem egyszer retorikus volt, itt egymást hitelesítik, mélyítik, erősítik... Illyés tiszta, konkrétumoktól csillogó prózája ugyanakkor, amikor fölveti a tiszta indulatot, melynek az igazság az ösztökéje, lecsapolja azt a másik indulatot, amelyet pukcancs igék hajtanak fejletlen gyakra.”

A *Puszták népe* hangjainak integrálódását és kettős látásának érvényesülését, amely a szépprózaiság forrásának bizonyult, rendszerező poétikai igénynyel csak a hetvenes–nyolcvanas évek kritikája és irodalomtörténete írta le. Természetesen minden új megközelítés a műfaji konvenciók és a teremtő útkeresés feszültségeiből indul ki. Németh G. Béla ki is mondja, hogy a korábbi értelmezésekben az maradt *határozatlan és kifejtetlen, ami legtömörebben és legjobban alkalmas fölvetni a könyv művészi hatásforrását, esztétikai lényegét: az irányzat és a műfaj együttes kérdése* ez. Véleménye szerint a mű közlésmódjának eszközeit sem a szociográfia, sem az önéletrajz, sem pedig a regény nem tudja esztétikai tekintetben egybefogni, a *vallomás* viszont rendező elveként fogható fel. Az erkölcsi mozzanat a vallomásban következtelenebbül lehet jelen, hiszen vállalója egyre távolodik rétege önszemléletétől, s minél több fázisú, minél összetettebb a szemlélete, annál nagyobb távlatú rálátást és belátást tesz lehetővé számára. Így a különböző természetű műrészletek sohasem csúsznak ki az elbeszélés reflexív, ítélő és következtető modalitásából. Németh G. Béla így kanyarodhat vissza a korábbi Illyés-kritikák egyik kulcsfogalmához, az *iróniához*, amelyet a *Puszták népe* modalitásával azonosít.²

Ugyanez a gondolatmenet Szegedy-Maszák Mihályt a *Puszták népe* többértelműségének a felismeréséhez vezet. Szerinte Illyés nem a múltbeli események idejét kívánja hitelesen ábrázolni, hanem az emlékezését. S ennek

rögzítését a gazdag hagyományú életkép műfajában találja meg. Ez a műfaj köztudottan kevésbé ismeri a cél felé haladó folyamatokat, s inkább kereszt-, mint hosszszerszűrésben mutatja be a hősök életét. Sőt, Illyés állóképeinek intenciója tovább szűkíti a műfajt, és a példázatszerűséget emeli ki belőle. Mivel azonban az elbeszélő egyszerre szereplője és tanúja az általa elmondottaknak, nézőpontja hol belső, hol pedig külső. A következmény olyan kettős látás érvényesülése, amely a *Puszták népe*t inkább rokonítja a XX. század nyitott befejezésű műveivel, mint a XIX. század egyértelmű példázataivalhoz.³

A poétikai megközelítésben a kettős látás, a többértelműség felismerése már magában foglalja a *Puszták népe* tárgyiaságának elkülönítését is a szociográfiák tárgyiaságától. Az utókor tehát joggal teszi fel a kérdést, hogy miért őrizhetik meg műalkotás-jellegüket az elkötelezett irodalom klasszikus művei, amikor konkrét viszonylatrendszerük megszűnik. Elődei gondolatmenetét Kulcsár Szabó Ernő e kérdésre válaszolva folytatja. Szerinte a *Puszták népe* klasszifikálhatósága összefügg sajátos valóságviszonyának kérdésével. „A *Puszták népe* tárgyias epikai alakzata – írja – olyan esztétikai formát hozott létre, amely a magyar epikai hagyomány leíró realiztikus tárgyszerűségéből csak részben vezethető le. A benne foglalt új értékrend egy létező valóság irodalmi újrateremtéséből keletkezett szemantikai struktúra esztétikai sugallata. Az esztétikai szuggesztio alapja, forrása az így poetizált világgal szemben érvényét veszítő nemzetlátás krízise.”⁴

A *Puszták népe* értelmezéseinek története tehát azt bizonyítja, hogy Illyés Gyula – a XX. század újtóihoz hasonlóan – az elbeszélő művészetben az esz-közök redukálására vállalkozik, miközben növeli a műnem megmaradt alaptörvényeinek szerepét. Szülőföldjén és önéletrajzában zárt jelenségekkel találkozik, s a tények egyszerűségében rejlő zártságot fel kell nyitnia, hogy önmaga is megjelenhessék bennük. Műve azután új zárt rendszert hoz létre, amely egyszerre őrzi az egyszerűség és megismételhetetlenség életszerűségét és az általánosító írói értelmezést. Műveinek története válaszok foglalatára arra a kérdésre, hogy miképpen megy végbe a két zárt rendszer közötti folyamat, miben rejlik az írói értelmezés többlete, s milyen viszonyt alkot a dokumentarista és az áltörténelmi szerkezet, valamint az írói értelmezés. E történetben a *Puszták népe* tájolósi pont. Utána Illyés vagy a szegénység és a nemzet problémakörét követi, vagy pedig önéletrajza logikáját.

Második nagyepikai műve, a *Koratavasz* (1941) is – miközben önéletrajzi logikájának követése – történelmi számvetéssé válik. Arra vállalkozik benne, hogy nemzedéke ifjúkorának, de a nemzet történelmének is eltemetett rétegét, az első világháborút követő forradalmak idejét életre keltse. Már első mondatában vállalja, hogy „mint minden történelmet ábrázoló műben, ebben is két korszak van bezárva: az, amelyről, és az, amelyben íródott”. Benne tehát ugyanúgy átfogalmazza a félmúlt történelmét, mint a *Puszták népe*-ben a szociográfiai és önéletrajzi életrészleteket. A regény hőséneke egyéni és

történelmi határhelyzete önmagában és a hagyományos fikcióban is lehetővé teszi a különböző életszférák és összefüggések egymásra vetített ábrázolását. A *Koratavasz* azonban nem hagyományos fikció, hanem emlékirat, krónika, gondolati analízis és helyenként lírai novella vagy felforrósodott drámai egyfelvonásos. Benne az író változatlanul vállalja a fikció fő feladatát, az egyéni és egyszeri konkrétumok általánosítását, de e folyamatnak nem csupán a végeredményét közli, hanem szakaszait és összetevőit is. Voltaképpen az ősi elbeszélés alaptípusát alkalmazza, s ezért vállalja a naiv keretet, melyet az elbeszélés fiktív címzettje, az író barátja vagy önmaga szolgáltat. Nem hisz azonban a formálatlan dokumentumok mindenhatóságában sem, mert tudja, hogy bonyolult belső és külső nyomozást kell folytatnia. Így állandóan nyitva hagyja útjait a regény felé is, s a novellai megjelenítéshez, az alakformáláshoz és az életszerű dialógusokhoz folyamodik, amikor többet mond a fikció, mint a történelmi krónika és az elvont analízis. De Illyés nemcsak a mozaiktechnikára bízta különböző természetű anyagainak integrálását. Gyakran kiszól az elbeszélésből, s feltárja az író gondjait és lehetőségeit. Mindjárt az első fejezet élén megfogalmazza ars poeticáját: *felfedezést várok az irodalomtól...* Majd az igazi olvasásra hivatkozik, melyben az író és olvasó között bizalmas viszony alakul ki, és a közbeszólás nemcsak jogos, hanem kötelező is. S azt is bevallhatja, hogy Fabrice Del Dongóhoz hasonlóan ő is alig látott valamit a történelem nagy mozdulataiból, s ha hiteles akar lenni, Stendhal történelemábrázolását kell követnie. Ezek a poétikai közbeszólások segíthetik ugyan a hagyományos fikció fellazítását, de kohéziós erejét önmagukban nem alakíthatják ki. Illyés is tudja ezt, midőn kijelenti, hogy *nem a történelem eseményeit mondom el, hanem konokan csak a lélekéit*. Lélektani regényt ír tehát, melyben a hős életkora – egyéni határhelyzete – előbb a személyiség alakulástörténetének mutatja mindazt, ami később – az ő tudatában vagy azon kívül – történelemmé válik. Ebben a lélektanban azonban Illyés Gyulát nem az individuum rejtelvei, nem a tudatos és tudattalan szférák jelenségei vonzák, hanem azok az interakciók, amelyek az alakuló tudat és a külvilág között végbemennek. E lélektan választásával Illyés éppúgy mondanivalóját fejezte ki, mint Németh László, aki hősnőinek lelki rajzában az emberi mikrokozmoszt akarta megmutatni.

Illyés szépróza életművében a forradalmak regényét a párizsi emigrációt felidéző *Hunok Párizsban* követte (1946), amely felidézi írója költői forrongását, találkozásait az avantgarde művészettel, a párizsi emigráns magyar munkások világával, kifejezi esztétikai vitáit és töprengéseit, s élővé teszi a bohém élet megannyi emlékszínét. De e motívumoknak a szétszerelése csak az elemző kényszerűsége: a műben valamennyi egy szerves élet egy-egy rétege, s a motívumoknak e benső rendszere már nem határozható meg sem a dokumentum, sem az esszé fogalmával. A *Hunok Párizsban* ugyanúgy a kettős idő, a kettős látás és a kettős jelentés kifejezései, mint a *Puszták népe*, s mo-

dalítását is az a jól ismert illyési irónia teremti meg, amely a távolságtartást nem fokozza idegenséggé.

A második világháború elvesztése után várható volt, hogy a történelem provokálni fogja az írókat, s különösen azokat, akik előbb őt provokálták. Illyés az új helyzetben is vállalta a válaszadást. Első felelete még csak gyors gesztus volt: az 1947-es *Franciaországi változások a Hunok Párizsban* rímpárja is lehetne, ha kilépne a naplóból, hiszen egy új párizsi utazás élményeit és reflexióit rögzíti. Várható volt azonban, hogy a *Puszták népe* mélyebb hatású ellenprovokációt is ki fog váltani. Ezt igazolta 1962-ben az *Ebéd a kastélyban*. Ebben a műben az fejeződik ki, hogy a történelem és a társadalom az ember életének elvont formája, amelynek igazsága megütközhet az egyéni életek és sorsok tartalmaival. Az író és hajdani ura, a gróf beszélgetései egymásra hullámzó vonalakat rajzolnak, amelyekben a különböző meghatározottságú múltértékelés éppúgy megjelenik, mint a különböző egyéniségek lenyomata, a feltámadó, majd megfegyvelmezett szenvedélyek logikája és a vitában résztvevők szembesülése önmagukkal. Illyés a sokfelé nyitott helyzetrajzzal és az egymásra hullámzó dialógusokkal teszi többjelentésűvé az *Ebéd a kastélyban*, amely így egyszerre fogalmazhatja meg a különböző múltakból és helyzetekből fakadó ítéletet és az egyetemes emberi lét viszonylatait.

Illyés utolsó publikált szépprózai alkotása az 1979-es *Beatrice apródjai*. Amint ezt Béládi Miklós kifejtette, az életmű lezárásának ismeretében nyilvánvalónak tekinthetjük, hogy ez a mű a *Hajszálgyökerek* esszéinek és vitairatainak gondolati és szemléleti rímpárja, miközben az önéletrajzi nyomozás folytatása is. Illyés itt már szinte észrevétlenül alkalmazza kikísérletezett műformáját. Kettős szerkezetre épít. Az epikai szerkezet mentén bontja ki a cselekményt, amely a korabeliséget teszi láthatóvá, a történelmi levegőt öltözteti szereplőkbe, eseményekbe és korhű párbeszédbe. A gondolati szerkezet pedig a visszatekintő Illyés véleményét, ítéletét és eszme-futtatásait foglalja keretbe. A két szerkesztési mód néha elválik egymástól, máskor egymásba olvad. S éppen ezáltal válik olyan gondolatmenetté, amely ugyanúgy függ elvont igazságaitól, mint epikai sugallataitól. A *Beatrice apródjai* után Illyés még megírta *A Szentlélek karavánját*, bár ennek teljes értékű kidolgozásában már megakadályozta elhatalmasodó betegsége és halála.

Ezért lehet hiteles Domokos Mátyás összefoglalása: „Illyés Gyula elbeszélői életművének egyes darabjai az egyén életében s a történelem menetében egyaránt sorsfordító csomópontokról adnak képet. Négy évtized alatt olyan regényfolyammá álltak össze, amelyben egy huszadik századi magyar Comedie Historique valósult meg.” Az ilyen vállalkozás azonban sohasem válhat teljessé. Az író naplójegyzetei egyaránt ezt bizonyítják.

Az Illyés-naplók, miközben kiegészítik az életműről alkotott képet, be is vezetnek bennünket ennek forrongó és megszilárduló világába. A napló műfaja ugyanis Illyés műveinek és írói természetrajzának összefüggésében

ellentmondások foglalata. Vajon naplójegyzeteiben feltárulkozik-e Illyés, a szemérmes ember; közösségi eseményei mögött megmutatja-e magánéletének és személyiségtörténetének örvényléseit; áttöri-e azt a tárgyias stílust, amelynek kiküzdésével helyet teremtett magának a nap alatt? Ezt az ellentmondást a naplói író Illyés Gyula is ismeri. De ahelyett, hogy valamiféle írói kettős könyvelésre kényszerülne, a következetességben talál feloldást. „Naplót írok – jegyzi fel 1942-ben –, s valójában életem eseményei érdekelnek a legkevésbé. Legfeljebb kapcsolódásuk foglalkoztat néha, illetve mosolyogtat meg. Azt, amit már én keverek ki belőlük.” S néhány nappal később már alkalmazza is elveit – kettős tükör elé állítva élete eseményeit és reflektáló tudatát. Szabályszerű naplómondatai azonban nemcsak azért sietősek, mert a zsúfoltsággal kell versenyezniük: az író elégedetlensége is átsüt rajtuk, hogy nemsokára helyet követeljen magának az önreflektáló kommentárban: „De megragadok-e mindebből valamit azáltal, ha följegyzem? Nem őrzi-e híveiben a lényegét a lélek a maga titkos és csak az ihlet teremtő visszaemlékezésében olvasható írásával? S mi az ilyen események hierarchiája?” Az az író néz itt szembe a maga életének esetlegességeivel és véletleneivel, aki tudja, hogy a magánélet romantikája is a művek függvénye, amelyek önmagukban hordozzák érvényüket. Innen nézve viszont Illyés szerint az összes mű maga az élet: „...már-már regény az életről, még az olyan írók esetében is, akiknek nehezükre esik, hogy épp legrejtettebb érzéseikről nyújtsanak szinte valtatási adatot. Ennek a regénynek a magva és fedezete az a merőben művészi teljesítmény, amelynek már lehet sorsa az alkotó személye nélkül is. Én erre törtém. Ezt akartam nyújtani.” Olyan műhelyvallomás ez, amelyben a sokféle társadalmi és nemzeti harcot vállaló író maga mondja ki, hogy teljes igazságainak megfogalmazását művészetétől remélte. Nem a műfaji forradalom ösztönözte, de midőn gondolatmenetét formálta, új regényalakzattá vegyített önéletrajzot, szociográfiát, vallomást és töprengést.

1 NÉMETH László, *Vers, vagy tanulmány = Uő, Két nemzedék*, Bp., Magvető és Szépirodalmi, 1970, 522–525.

2 NÉMETH G. Béla, *Erkölcsei autonómia – művészi autonómia*, 1982.

3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Többértelműség a Puszta népeiben*, 1982.

4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az epikai tárgyiaság új alakzata* [1982] = *Uő, Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., Magvető, 1987, 117–118.

Illyés Gyula művészetszemléletéről*

„...Tapasztalataink vannak arra, hogy a hangsúllyal kiejtett szó előtt milyen gyáván húzódnak vissza a kaotikus jelenségek szörnyei: arcpirulva sorakoznak a parancsszó hallatára. Csak szellemünk bátorságától függ, hogy kipusztítsuk s újra benépesítsük a földet. A szó elhangzik, a belélelt energiától függ, hogy darabokra törve hull-e a földre, vagy ragyogva csengőn megáll a levegőben, forogni kezd és borotvaéles szárnyaival letarolja a megalkuvás dudnövényeit. Itt az ideje, hogy dekretáljuk a szellem diktatúráját...”

A három részből fölépülő *Sub specie aeternitatis* első („A türelmetlen költő vallomása” alcímet viselő) része foglalja magában az idézett sorokat, Illyésnek korai, avantgarde korszakában megfogalmazott költészetelméleti gondolatait. Zaklatott – többek között társadalmi lázadás energiáitól fűtött – megnyilatkozásának a részleteit, melyek ugyanakkor általános érvényűnek tekintett programnyilatkozatot is deklarálnak: a *szellem* bátorsága előtt megnyíló lehetőségek végtelenségét hirdetik, s a *szónak* a rajta kívüli *tényeket* megszégyeníteni képes erejéről vallanak.

Mintegy két évvel később írt, az életképköltészetbe merőben új szemléletet hozó alkotása, az *Elégia* azonban már más felfogásnak a szellemében fogant:

A kölesdi állomás előtt
teleköpdösött járda szélén
ül egy napszámos –
mellette egy kislány, egy asszony.

Az asszony ölében kosár,
a kislány tökmagot eszik,
a férfi fejében lukas kalap,
a lukból hajsza sarjadoz.

Igen, a nép, a szépszavú,
daltermő, nótás, harcias,
a végtelen folyam egy habja
itt felcsapódott s látható...

* Elhangzott az MTA I. Osztályának 2002. novemberi emlékülésén.

A sivár, egymástól elkülönülten, elidegenedett voltokban megörökített valóságdarabok megjelenítésének eszközeként felhasznált szavaknak éppenséggel a *dekoratív burkot* kialakító szerepét *leleplezve* ér itt el Illyés erőteljes kontraszthatást. (Azzal, ahogy a szépszavúnak, daltermőnek *hazudott* napszámos képbe kerülését ő maga tényszerűen is bemutatja.)

Művészete (és benne megnyilatkozó szemléletmódja) a későbbiek során több ízben ment még át szembeötlő változásokon, ehhez hasonlóan radikális metamorfózisra azonban aligha találunk nála több példát. E mondhatni száznyolcvan fokok fordulat tényének a kimondása után talán nem is lenne már indokolt ezt különböző időszakokhoz való kötődésekben, részleteiben nyomon követni, érdemesebb lehet a változásokból az idők során amúgy sem lépésről lépésre alakuló tényezőknél az együttesben érvényre jutó *viszonylagos állandóknak* a megrajzolására kísérletet tenni.

Ennek a viszonylag állandó szemléletnek a megnyilatkozásai között indokolt, hogy általában számba vegyük azokat az alkotásokat, amelyek magának Illyés Gyulának a keze nyomán formálódtak, saját, *személyes programjához* igazodva, világos azonban, hogy nem elégedhetünk meg ezeknek a tárgyalásával. (Nem téveszthetjük egymással össze személyes feladatvállalásait azokkal az általános érvényűeknek tekintett elméleti gondolatokkal, melyeket ő az irodalomnak és más művészeteknek a vonatkozásában ítélt érvényeseknek.)

Annyi az eddigiek alapján is elmondhatónak látszik, hogy a realizmusnak egy változata – a Neue Sachlichkeit: a szigorú tárgyilagosság-tárgyiasság jegyében létrejött változat – éppúgy meg tud férni Illyés általános művészetelméleti felfogásával, mint amennyire a szürrealizmusnak az anyagszerű tényezőket és a logikai következtetéseket semmibe venni látszó „prózaköltészet”. (Hogy nem egyszerűen egy az illyési életműben rövid időn belül meghaladottá vált irányzatot képvisel a *Sub specie aeternitatis*, azt nem kizárólag az a tény mutatja, hogy bizonyos szürrealisztikus hatások az ő késői költészetében újból *helyet* kaptak, hanem az is, hogy késői alkotói szakaszában a korábnál éppenséggel *nagyobb szerephez jutottak*.)

Két végletnek – adott esetben a szó *mindenekfölötti erejébe vetett hitnek*, másfelől ugyanakkor a *társadalmi valóság tényeit* tudomásul vétető objektivista szemléletnek – a kiemelésével természetesen csak igen korlátozottan jellemezhető egy rangos gondolkodónak a munkássága – így az Illyés Gyuláé is. Annak a megállapításával azonban alighanem nyugodtan – tehát részletesebb bizonyítási eljárásokba bocsátkozás nélkül is – erősíthetjük az előbb mondottak érvényét, hogy a stílus értelemben felfogott realizmus a maga egészében beletartozik az Illyés által elismert és elismerésre érdemesnek talált irányok laza együttesébe. (Magának Illyésnek kötetekre rúgó munkássága – ezen belül különösen a *Szálló egek alatt* és *Rend a romokban* című gyűjteményeiben foglalt versek fontos része – hozható föl erre példaként.) Ez azon-

ban semmiképpen nem jelent olyasmit, mintha költői tevékenysége nagyobbreszt ábrázolási feladatokra vállalkozó művek létrehozására korlátozó-
dott volna – főként pedig, hogy olyan alkotásokéra, amelyek túlnyomórészt az érzékelésünk számára adott világ elemeit veszik ábrázolásuk tárgyává. Fontos megnyilatkozásai közt kíván számbavételt *Bartók* című közismert rap-
szódiája is, mely közvetlenül ugyan csak a zenére vonatkozik, egyértelmű
azonban, hogy végső soron a művészetek összességére érvényesen:

...Picasso kétorrú hajadonai,
hatlábú ménjei
tudták volna csak eljajongani,
vágatva kinyeríteni,
amit mi elviseltünk, emberek,
.....
amire ma sincs szó, s az nem is lehet már,
csak zene, zene, zene...
az ígért üdvért, itt e földön
káromlással imádkozó,
oltárdöntéssel áldozó
...zene, ...ki
a jaj
siralalmát, ami fakadna belőlünk,
de nem fakadhat, mi helyettünk
.....
kizenged ideged húrjaival!

Világos, hogy itt elsősorban nem a *megjelenítés* (ábrázolás), hanem a *kifejezés*
művészi programjának egyfajta változatával találkozunk: a felhalmozódott
kín alaktalan tömegétől való elrendezett, megszilárdulásra képes formák
közvetítésével történő megszabadulásnak, a *katarzis* szerepének középpont-
ba állításával. Annak a hitnek a megnyilvánulásával (kinyilatkoztatásával),
hogy „ki szépen kimondja a rettenetet, avval föl is oldja” azt.

Hivatkozhatunk ezzel kapcsolatban másfelől (többek között) annak az ere-
detileg kötetcímadónak szánt versnek a példájára is, mely – a *Bartóktól*
eltérően – nem árul el egyedi műalkotáshoz vagy szerzői személyiséghez
történő kötődést. *A zene szava* mintegy az előbbinek a párverseként a *beszéd-
hangokon* való szólni nem tudás gyötrődéseinek felszínre kerülését kívánja se-
gíteni: az elkínzott lélek vergődéseit a hangszerek közvetítésével megvalósí-
tani törekvés majdnem-megvalósulásáról ad zaklatott jelzéseket. (Melleste
leginkább az ugyanezekben az években keletkezett *Lószőr, macskabél...* című-
kezdősorú versre kell néhány szó erejéig odafigyelni – főként ennek az utol-
só szakaszára – az előbb említettekkel rokon gondolat- és érzésvilág alapján.
„Lószőr, macskabél, gyanta, fa / szögesdrót, temetetlen katonák, rossz pléh-

doboz, őrült anya / dalt adj ki, dalt, kezem között, világ!") Érdemes itt a *Beatrice apródjai* című önéletrajzi regénynek azt a részletét is számba venni, melyben az elbeszélő a futurista Palazzeschinek Kosztolányi fordította *Beteg forrását* jellemzi, amint ez a maga primitív hangutánzásainak költői szerkezetet mímelő egymásutánjaival „egy nemzedék elduguló torkát” is érzékeltetni tudja. (Más szóval azt fejezi ki, hogy nem tud eljutni a *felszabadító* önkifejezésig.) Illyés evvel állítja – valamivel távolabbról – párhuzamba Salvador Dali faágra akasztottan lelógó zsebóráját és George Grosz „felsőbb realizmus”-ának az abszurditását, egy abszurd időszak jellegzetes megnyilvánulásaként.¹ A lírikus itt is a kifejezésben látja a művészetek egyik fő feladatát – ahhoz hasonlóan, ahogy ennek egy fajtájában: a korszak szellemiségének való hangot adásban jelöli azt meg, a világot „a maga bonyolultságában, alig-alig érthetőségében, sőt, eszelősségében” kifejezendőnek minősítve. (A lét „nemcsak parkettán vezet át, hanem őserdőkön is”, és ez sem hallgatható el – fogalmaz másutt.)² Ugyanennek az önvallomás-sorozatnak merőben más eredetű – korábbi és naivabb – altípusába sorolható változatként értékelhetjük az Arany *Toldijával* kapcsolatban megfogalmazottakat. Ez történetesen sikeres – éppen derűt árasztásával hitelesként ható – önkifejezésével volt hatásos a földégett kamasz Illyésre. Harmóniát, valamilyen egyetemes rendet – mint felsőbb tényezőt – sugallva: azt a benyomást keltve benne, hogy „a világ végső soron jó”.³ Túlságosan is naiv lenne ez a felfogás a huszadik században? „...A szépség... egyfajta biztosíték arra, hogy az igazság nincs elérhetetlen messzeségben, hanem találkozhatunk vele”, „a művészi szép tapasztalata egy lehetséges ép rend felidézése, akárhol legyen is az” – vallja korunkban Hans-Georg Gadamer is.⁴ Illyésnek a maguk egészében, vagy fontos részeikben zenéről szóló versei – melyek az ötvenes években tűnnek föl termésében, noha Bartók zenéjével már a tízes években kezdett ismerkedni – a látottak szerint *harmónia–diszharmónia* viszonylataiban foglaltak állást. Megtörténik ennek folyamán az is, hogy a sorok az érintett disszonanciáknak még csak a végső soron végbemenő – végbemenést ígérő – feloldását sem tudják sugallni, mivel tragikus-abszurd tényezőik fölélük kerekednek a rendet ígérni tudóknak.

(Például a kivégzőbrigádok „működéséről” hírt adó *Lemez-zene közben* esetében, ahol is az emberiségtörténet megújulni nem tudása, az örökké egyazon körbe zártan keringés szégyene örökített meg, amint végül „zenétlenül és szövegtelenül / a tú a lejárt lemezen köszörül”.) Más természetű versindítékoknak a hatására viszont az Illyés-sorok lágy zenei hatások könnyed – bárha nem is fájdalommentes – varázsukkal tudnak megejteni. Hiszen az élettől válás lassú folyamatában – illetve ennek megörökítésében – olykor „minden oly gyönyörű, sőt – titkosan, ahogy elleng, / még gyönyörűbb! / Olyanformán, mint a dallam attól, hogy otthagyja a hegedűt...” (*Kháron lakója*). A kifejezés aktusa itt sem jellegzetesen személyes arculatú, nem sze-

mélyhez kötött: a sorok az elmúlás *egyetemességének* harmóniába oldódását közvetítik. (Azzal párhuzamban, amit *A korosztály behajózásában* megfogalmaz: „Távozni – csaknem zenemű”.) A kifejezés mozzanataához itt a *szellemi értéket teremtés* többletéé társul. „Az emberből egy közlendő kitörekszik: *külön létet akar...*” – fejtegeti *Minden lehet* című kötetének utószavában, hozzátéve ehhez mindjárt azt is, hogy ami így világra jött, az „még nem mű”, hiszen még nem tárgyiasult egészen. Indokolt azonban, hogy a lírikus is megkapja megnyilatkozása számára az idő általi „érlelésnek, ... a hibernálásnak” a jogát, hogy valóban az egyedi személyiségtől eltávolodni tudó, mintegy önértékű, bizonyos értelemben ön-létű produktumnak a létrehozásában vegyen részt.⁵

Lényegében ezzel azonos szemléletnek a tényezői ismerhetők föl a szobrász Ferenczy Béni alkotó tevékenységének értékeit példaként felmutató verskompozícióban is, mely azt a tényt köszönti, hogy a szélütés által megbénult mesternek a keze nyomán „világra jött valami”. Szabó Lőrincet méltatva Illyés nem elégszik meg önkifejezésének értékelésével: kiemeli, hogy ő „tárggyá munkálta a kint”.⁶ Az *Örök művek világa* szavai szerint klasszikus, örök érvényűnek tekinthető festmények keretei is sajátos törvények szerint működni képes „országoknak a határai”-ként szolgálnak. Azok a Fülep Lajostól átvett gondolatok is ezen a tájon kívánhatnak figyelmet, melyek szerint festmények esetében megfestésüket követően még bizonyos idő szükséges ahhoz, hogy ezek lehetséges gazdagságukban tudjanak megmutatkozni. „Rembrandt színei kétszáz esztendőnként / zamatosabbá válnak, fölfedve, milyen alaptónusuk van” (*Műítész*). Ehhez hasonlót mond az a figyelmeztetés is, mely szerint szabad ég alá szánt műalkotás akkor készül csak el végérvényesen, amikor már az idő is „megtette rajta a magáét”.⁷ Nem merőben másszerűek a meghallgatott zenei alkotások lehetséges tudati továbbérleléséről mondottak sem.

Kissé távolabbra lépve az egyes szövegrészletektől – impresszionisztikusabb összképadásra törekedve – azt mondhatjuk, hogy Illyésnek művészi alkotásokra vonatkozó megállapításai meglehetősen nyitottságról tanúskodnak. Tisztelettel nyilatkozik a festészet többszázados remekeiről – Giottóról, Tintorettről vagy Michelangelóról ugyanúgy, mint Rembrandtról vagy Velázquezről –, ugyanakkor nem titkolja, hogy Párizs és Leningrád képtárait járva azért inkább a moderneknek szenteli a figyelmét. Idetartozik, hogy említett harmónia-igenlésének részét adja az a meggyőződés is, amely szerint „a művészi élmények nem kis része” éppenséggel „a szentségtörés”, ugyanakkor viszont „Archipenko mester, Lipschitz mester, Arp mester kedvére csavarhatta sőt, gyötörhette a formákat”, nem utolsósorban azért minősíthetők műveik mégis érvényeseknek, mert ennek révén a modernnek végső soron valamilyen új harmóniának a keresésére vállalkozhattak.⁸

Hasonló szellemben nyilatkozik az író Becketttről is, mondván: végül is „egyértelmű indulattal helyteleníti – és festi – a rosszat. Azaz oly türelmetlenül és teljességgel tart igényt a jóra.”⁹ Ellentétek egymást föltételezéséről való szavai általában is úgy láttatják, hogy „a legvilágítóbban” éppen „a rothadás mocsarából lép elő” az eszme (*Eretnek ima*), és az, aki valódi művészi alkotásában „zokog”, az valójában „üvöltve bízik”. A modern korban akár jajszó és humor is szorosan kötődhet egymáshoz, hiszen a művész feladata, hogy valamiképpen kapcsolatot teremtsen privát befogadó és rajta kívüli valóságteremtők között.¹⁰ Viszont, ha nem is kizárólagosan – nem minden egyes műalkotástól, de minden életműtől – elvárja Illyés a létezés igenlésének legalább indirekt megnyilatkozását.

Nem okvetlenül a teljes megmagyarázhatóság jegyében.

A kritikus szemléletű megjelenítést Illyés általában is a fontos művészi feladatok közé sorolja. Nem kizárólag a realizmus áramlatán belül számon tartott alkotások esetében: például Velázquez festményei is kivívhatják ilyen értekeiknek köszönhetően az elismerését. Némi játékosággal a művészet varázsa előtti hódolatot fejezve ki, úgy ítélve a festői ecsetekkel végrehajtott, kivégzéssel fölerő halhatatlanítás nyomán – hogy évszázadokon át ható törvényekhez igazodva – „pulykává halhatalanult” az Anyacsászárnő, örök időkre szólóan „tigrisfejet kapott az Admirális, / odvába faroló ravasszá / lényegült Gyula pápa”.¹¹ Mászerű összefüggések érvényesülésének esetében azonban *megszépítő* emlékidézéseknek a jogát sem vonja kétségbe: „Távolí kis tanya! Hadd dobjam le read innen a távolból... emlékezésemnek fényes angyalhaját” – írja például a *Három öreg* második részének befejezésében. Más alkalmakkor – például Tzaráról szólva – a „kellemes szellemi meghökkentések”-nek sem kérdőjelezi meg a létjogosultságát, s elismeri a szellemi frissítők erőteljesebb változatainak is az értékét: „a költő velem is elérte célját” – írja –, „kirántott a valóságból”.¹² Hasonló szerepet igenel akkor is, amikor a *látomások* érvényessége mellett foglal állást, Rimbaud, Vörösmarty, Petőfi és Ady munkásságáról szólva,¹³ vagy amikor a szürrealizmusnak a visszafojtott erőket felszabadító hatását tárgyalja, Freudra is utalva.¹⁴ Ezt a felszabadítást ő azonban nem ismeri el minden tekintetben korlátlan jogúnak: szükségesnek vallja a művészi *igazságnak* is az érvényesülését.¹⁵ Szabó Lőrincben nem utolsósorban épp az igazságkimondás lírikusát tiszteli – hangsúlyozva ugyanakkor, hogy ez az igazság „nem azonos sem a filozófiai leckék, sem a törvényszékek, de még a templomok igazságával sem”.¹⁶ Minden valószínűség szerint fölvehetnénk ebbe a sorba a tudományok igazságát is. Illyés igazságfogalmának körültagogatásában segíthet annak a megfogalmazásnak az ismerése, mely szerint „ha jó verset olvasol, átmegy rajtad valami villamosság, valami felismerés: ez valahol mélységesen így van, ez igaz”.¹⁷ Más szóval: érvényesnek, mert szükségszerűnek mutatkozik – értelmezhetnénk talán szavait. Szorosabb értelemben vett igazság-megkövetelése

abban ismerhető föl, hogy az igazi művész szerinte nem akarhatja alkotásainak befogadóit *megtéveszteni*, „becsapni”, vagyis nem hazudhat fájdalmat, ha egyszer nem él (vagy élt) át igazi kínokat, nem próbálhatja elhíttetni, hogy nyugalom tölti el, ha egyszer nyugtalanság vibrál benne. Nem próbálhat olcsó, felületi harmóniákkal elandalítani, vagy akár könnyen csorduló könnyekkel katarzist mímelni, mikor „anyánk a halott”.

Ne panaszkodjék a sorsnak ártatlan szenvedésről az, aki maga is ölt (vö. Az igaz meghallása).

Hogy nyelvi szabályokhoz igazodva megfogalmazott gondolat és művészi mondandó, szöveg és jelentés problematikája mindmáig sem tekinthető megnyugtatóan megoldottnak, azt – sajnos – csak futólag érinti Illyés, azzal a paradoxonnal szólván, mely szerint „a vers igazi tartalma nem az, amiről a vers szól”, ugyanakkor „szó és gondolat folytonos kisülései” „a szépséget és igazságot szolgálják”.¹⁸ Némiképp hasonló a helyzet művészet és játék problémakörének néhányszori említésével kapcsolatban is.¹⁹

Csak röviden, de a lényegre érintve foglal állást Illyés a szintézisteremtés mellett a korszerűség vonatkozásában is, Ferenczy Béni Bartók-portréjának méltatásakor. „Nyugodtan mondhatjuk – írja –, hogy egyformán éreztek, egyformán gondolkodtak... Ferenczy Béni éppúgy bejárta a műveltség minden grádusát, éppúgy magához engedte a modern, ...a formabontó irányzatoknak minden áramát is, és ezen túl volt képes összefoglalóan saját művészetet teremteni, mint ahogy Bartók is csinálta.”²⁰

Illyés művészet szemléletének tárgyalásakor elvárható, hogy megfogalmazunk egy olyan kérdést, hogy vajon a már kamaszéveiben nemcsak olvasmányokból, hanem közvetlenül is megismert – még szónokolni is hallott – világszerte rangosnak ítélt esztéta, akinek az alakját késői éveiben olyan gyakran megidézte, s akinek koncepciója hosszú évek során át úgyszólván a marxista esztétika felfogásaként jutott érvényre, vajon hatott-e órá? A válasz kényszerűen szűkszavú: belesűríthető egy lakonikus *nembe*. Legalábbis: nincs jele annak, hogy Lukács többet jelentett volna Illyés számára érdekes, tudásáért és életerejéért egyaránt megbecsült gondolkodónál, történelmi szereplőnél.²¹ Lukács kulcsszavát, a „tükrözés”-t Illyés semmivel sem használja az átlagembernél nagyobb gyakorisággal, vagy fontosabb szövegösszefüggésekben. Részben itt említhetjük, hogy a költői műalkotás mibenlétéről írt (1972-es) könyvem Illyés könyvtárában meglévő példánya olyan részekenél kapta meg egyetértésének a jeleit, melyek a művészeteket a *külvilágot formálás és a játékos személyiség-kitágítás*, nem pedig a társadalmi viszonyok megismerésének eszközeként vizsgálják (23., 24., 28., 29., 30.). Illyés egy rövid följegyzésrészletét érzem itt említést érdemlőnek: „Irodalom vezette, 18 éves koráig író akart lenni. De nem tudott jól írni. Nem volt anyanyelve.”²²

Egy más természetű kérdés is váratlanul gyors választ kaphat. A diákként – a majdani neves művészettörténésznek, Genthon Istvánnak a példáját kö-

vetve – gótika-előadást is indexébe fölvevő,²³ később pedig Fülep Lajossal majd közelebbi kapcsolatba is kerülő író alkotásai mutatnak-e intenzívebb érdeklődést az építőművészet irányában?

Kháron ladikján című prózakötetében érdekes, de ki nem fejtett gondolatként találkozunk nála „az építészet az öregek műfaja” szövegrésszel.²⁴ A Notre Dame-ot – amelyet párizsi éveiben úgyszólván naponta kellett érintenie – alig említi. Művészi szempontú értékelést a messze földről jöve meglátogatott clunyi apátság romjai sem kapnak tőle, az *Oroszországban* pedig éppen csak hogy szóba jön a Szent Vaszilij-templom meg a Téli Palota – a „nem azért mentem, hogy az építészetet tanulmányozzam” mondatának kíséretében.²⁵

Illyést szemmel láthatóan a városok (falvak) mint az ember környezetét alkotó településegészek érdeklik, nem pedig az egyedi építmények megalkotottsága. (Meglépő módon még a Balaton-fényképalbum szép parasztházai sem készítenek elismerő vagy figyelmet keltő megnyilatkozásokra.) Érdekes kuriózumként – vagy ennél jelentősebb tényezőnek a minőségében? – hívja föl viszont magára a figyelmet a szobrok iránt való fogékonysága. Festők, festmények ugyan talán valamennyivel többször bírják szóra, a szobroknak az ő számára való jelentése mégis alighanem meghaladja a festményekét. A Ferenczy Béni alkotásaiban kiküzdött harmóniát már az előbb is említettük, s ha nem közvetlenül művészi vonatkozásban is, futólag szót érdemelhetnek itt *A reformáció genfi emlékműve előtt* kőbe faragott, a „narrátor” által megszólított szoboralakjai is. Az *Egy mellékszoborra* című vers szerényebb súlyú mű ennél, a New Yorkban álló, Kossuth alakját őrző szobor írói megörökítése (úti beszámolójában) sem okvetlenül izgalmasabb,²⁶ viszont a Borsos Miklós által megmintázott Szabó Lőrinc-mellszoborhoz írt szenvedélyes önvizsgálat Borsos és Illyés vonatkozásában egyaránt termésük legjavához számítható. A Gara László halálára írt *Gyászének* erőteljes sorainak záró hasonlata is a szobrászat világához kapcsol: „...itt maradtunk, / vad szobraid, / feketén a villámcsapástól”. A Balaton-part kőfaragásaiból egy időjárás által „érlelt” kettős oroszlanalaknak a jellemzésével ráz meg (*Intermezzo*), az *Alkonyatban* prózakölteményének elbeszélője pedig ezzel a két mondattal tesz pontot a Tökéletesen Elpusztult Ország fölötti végigtekintésre: „...Egy-egy összeomlott város, de oly elhagyottan, hogy a romokat is egybemosta az eső. Csak a szobrok állnak, különösképpen épen mindenütt a szobrok, kicsinyek, nagyok, régiek, újak, márványok, bronzok, végre méltóan kiemelkedve, ők, vak-süket tanúk a halandóság fölött.”

A halandóság vastörvényeinek oldalán, könyörtelen érvényre jutásuk mellett tanúskodva maradnak meg bennünk ezek a szobor-képek? Vagy éppen a halandóság, a mulandóság *ellenében*, a tiltakozás egyetlen megmaradt formájának vállalását némán köszöntve látjuk magunk elé magasodni ezeket, a pusztító erőket mintegy *halálukban túlélte* (egyébként meg nem nevezett tár-

gyú) alkotásokat? Mind a két értelmezés oldalán sorakoztathatunk föl érveket. A legtöbb azonban alighanem jelentésük *kettőssége* mellett tanúskodik.

(S ne feledkezzünk meg döntésünk fontolgtatásakor a már idézett Illyés sorokról sem: „a vers igazi tartalma nem az, amiről szól”, ugyanakkor az igazi költői alkotásban „a szó és gondolat folytonos kisülései” „a szépséget és igazságot szolgálják”.)

1 ILLYÉS Gyula, *Beatrice apródjai*, Bp., 1979, 117–118.

2 ILLYÉS Gyula, *Hajszálgyökerek*, 1971, 178. *Az avantgard útjain = Szíves kalauz*, Bp., 1974, 565.

3 ILLYÉS Gyula, *Az irodalom értelme = Ingyen lakoma*, Bp., 1964, 13., 17., 19.

4 Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, Bp., 1994, 28, 52.

5 ILLYÉS Gyula, *Minden lehet*, Bp., 1973, 171, 172.

6 ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, Bp., 1964, II, 251.

7 ILLYÉS Gyula–REISMAN János, *Balaton*, Bp., 1962, 98.

8 *I. m.*, 133–134.

9 ILLYÉS Gyula, *Vége felé a kétségbeesésnek... = Hajszálgyökerek*, 159.

10 *Beatrice apródjai*, 320.

11 ILLYÉS Gyula, *A művészet rémuralma*. Vö. még az *Őrzőinkben* megfogalmazottakkal: „Amiről jó kép készül, hű ábrázolás: föltámaszthatatlanul halott”.

12 ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, 1970. Az összefüggésekből kikövetkeztethető, hogy „valóság”-on itt a mindennapok valóságának kisszerűsége értendő. 13.

13 *Hajszálgyökerek*, 119, 124. *Ingyen lakoma*, II, 61–62.

14 ILLYÉS Gyula, *A költő dolga = Hajszálgyökerek*, 130, 515.

15 *Ingyen lakoma*, II, 70–71.

16 *Ingyen lakoma*, I, 238.

17 *Hajszálgyökerek*, 514.

18 *Ingyen lakoma*, I, 403.

19 *Szobraim = Hajszálgyökerek*, 113, 117. *A költő felel.*

20 ILLYÉS Gyula, *Ferenczy Béni Bartók-művéről = Hajszálgyökerek*, 486.

21 ILLYÉS Gyula, *A Szentlélek karavánja*, Bp., 1987, 174., 176. *Kháron ladikján*, 223., 225.

22 *A Szentlélek karavánja*, 281.

23 *A Szentlélek karavánja*, 165.

24 *Kháron ladikján*, 133.

25 *Szíves kalauz*, 35, 75.

26 ILLYÉS Gyula, *Küzdő szobor New Yorkban = Hajszálgyökerek*, 188–190.

Voltaire drámaköltészete és a magyarországi iskolai színjátszás

A magyarországi felvilágosodás történetében jól ismert az a szerep, melyet annak első szakaszában Voltaire eszméi játszottak. A szakirodalomban nem kevés írás szól arról a hatásról is, mely éppen Voltaire drámaköltészetének széles körű elterjedtsége folytán szolgálta a haladás eszméinek megismerését.¹ A jelenség kezdetben idegen nyelven elsősorban a mágnások, arisztokraták, a tehetősebb művelt nemesek és értelmiségiek körében figyelhető meg. A XVIII. század utolsó két évtizedében ezeknek a műveknek a népszerűségét a polgárok, a polgárosodó nemesség körében a magyar nyelvű drámafordítások és azoknak a műkedvelő és hivatásos színjátszóktól bemutatott előadásai is szolgálták.

Voltaire drámaköltészetének Magyarországon való elterjedését a magyarországi felvilágosodás első szakaszára, az 1770-es évek tájától a századfordulóig tartó időszakra teszik. Voltaire első magyarra fordított drámája, Zechenter Antal műve, *Geklen Adelaida* címen 1776-ban látott nyomtatásban napvilágot. A század végéig Voltaire kilenc drámájának magyar átültetése jelent meg nyomtatásban, és ebből hat tragédiájának tíz előadásáról tudunk.

Ezenfelül azonban létezik még egy Voltaire-tragédia magyar fordítása, melyet eddig nem tartottak számon, s mind ez ideig csak kéziratban olvasható. Valószínű azonban, hogy ez a fordítás nem is a korai magyar felvilágosodás terméke, hanem gyökerei korábbra nyúlnak vissza, a Voltaire-drámák iskolai színpadon bemutatott előadásainak egyik érdekes dokumentuma.

Arról, hogy Voltaire tragédiái iskolajátékként a jezsuitáknál már jóval a felvilágosodás előtt eljutottak hazánkba, a szakirodalom a legutóbbi időig alig vett tudomást. Alszeghy Zsoltné Tési Edit hívta föl a figyelmet 1979-ben, hogy „Voltaire már a XVII. század közepén ott kopogtatott a magyar iskolai színpadra vezető úton”.² A XVIII. század közepe táján latin fordításban Voltaire-drámák kerültek kézírásos jezsuita drámagyűjteményekbe, melyek az iskolák színjátszó repertoárjait alkották. Ezekből választották ki a színjátékok rendezői az előadandó darabokat.

Alszeghyné dolgozatában két latin nyelvű drámafordítást azonosított Voltaire két tragédiájával. Közülük az egyik szerző és a latinra fordító személy nevének említése nélkül a Bartakovics-gyűjteménybe³ bemásolt *Mors Caesa-*

ris volt, amelyet a *La Mort de César* című Voltaire-drámával azonosított. A kézirat nem szól róla, hogy a gyűjtemény több más darabjához hasonlóan Magyarországon valahol színre vitték volna a tragédiát.

A jezsuita iskolai színjátszások forráskiadásában Staud Géza az 1734-ben Nagyszombatban bemutatott *Caesar Cassio et Bruto Authoribus caesus* című előadás forrásaként a Bartakovics-gyűjtemény latin nyelvű darabjában jelölte meg az előadás szövegét.⁴

Alszezhyné még nem ismerhette Staud forráskiadványának azonosítását, de Takács József könyvéből tudott az 1734-es nagyszombati előadásról. Túlságosan korainak vélte azonban a dátumot a tragédia Magyarországra kerüléséhez, bár a francia eredetinek az 1730–1734 közti keletkezéséről szóló hipotézist elfogadhatónak tartotta, és lehetségesnek vélte a drámának a Bartakovics-gyűjteménybe másolása (1749–1750) idejét megelőző magyarországi felbukkanását.⁵

Egy másik jezsuita drámagyűjtemény a szerző nevének említése nélkül, de a jezsuita fordító névmonogramjával (M. H.) *Catilina vel Roma servata* címmel tartalmazza Voltaire-nek a *Rome sauvée ou Catalinia* című tragédiájának latin fordítását, 1760-at jelölve meg a másolás időpontját.⁶ A kéziratban egy ceruzával írt megjegyzés arról tudósít, hogy ebben az évben a tragédiát valahol előadták. („In scenam datum anno 1760 in quo opere et mulier partes agit.”) Ez az első – és ez ideig egyetlen – korabeli adat arra vonatkozóan, hogy a jezsuiták Voltaire-tragédiát játszottak.

Mint a fenti két tragédiánál láttuk, azokban az esetekben is, amelyekről az alábbiakban szólunk, a bemutatott daraboknak a Voltaire tragédiáival való azonosítását többé-kevésbé bizonytalanná teszi, hogy a források megváltoztatják a játszott drámák címét. Az iskolai előadások szövege pedig ismeretlen lévén, lehetetlen a szövegvizsgálat, az összevetés.

Ezért fontos a Liszics-gyűjteményben megőrzött, Magyarországon kétségkívül előadott Voltaire-dráma. Lehetővé válik a bemutatott szövegnek az eredetivel való összevetése, ami például szolgálhat más Voltaire-drámák esetében. Feltételezhető, hogy egyéb fordításokban, előadásokban hasonlóan jártak el, úgy, mint azt a *Catilina vel Roma servatában* tették.

Alszezhyné a *Catilina* magyar átültetésének vizsgálatakor megállapította, hogy ez iskolai előadás elvárásainak megfelelő változtatásokkal jött létre. A fordító – M. H. – rövidített az eredeti szövegen.⁸ Csökkentette a megszólalók számát. Nála kevesebb a szerelmi motiváció. Nyersebben, keményebben beszélteti Catilinát. Az iskolai színjátszás jellegének megfelelően bővít a szövegen.⁹

Staud Géza a jezsuita iskolajátékok forráskiadásában a Liszics-gyűjteményben található Voltaire-tragédiával azonosítja az 1750. esztendő évváróján Nagyszombatban előadott *Catilina proditus* című darabot.¹⁰ A téma hasonlósága indokolhatja eljárását. Nem zárható ki, hogy valóban Voltaire drámá-

ját adták elő. Az 1760-ban lemásolt szöveg létezhetett már tíz esztendővel korábban is. Hogy Staud más címen említi a feltételezhető Voltaire-dramát, azal is magyarázhatjuk, hogy a kiadvány szerzője az előadások címét mindig következetesen a *História domusokból*, a *Litterae Annualékból* vette át, és amint láttuk, ezek nem egyeznek a szerzői címmel.

Az 1750. évi *Catilina*-előadásnak nem maradt ránk a szövege, nincs programja. Alszeghyné „jelenlegi ismereteink szerint a két darab közvetlen kapcsolatát” nem feltételezi.

Nagyon valószínű, hogy a Nagyszombatban 1746-ban a Rethorika osztálytól év végén bemutatott *Orestes*¹¹ azonos a hasonló című Voltaire-tragédiával. A tragédiát minden bizonnyal latinul adták elő. Szövege a mai napig sem került elő. Minden valószínűség szerint azonban ennek magyar átültetése ránk maradt a tragédiának 1796-ban Péchi Ferenc birtokában lévő magyar nyelvű fordításában, mely mind ez ideig kiadatlan és ismeretlen a szakirodalomban. Létezéséről 1989 óta tudunk, amikor a cím nélküli, kézírásos szövegéről szó esett a protestáns iskoladrámák kiadásában.¹² A kötet sajtó alá rendezője a darabot nem tartotta iskoladrámának, ezért szövegét nem közölte. Az utóbbi évek kutatásai révén Kerényi Ferenc drámatörténész segítségével sikerült rátalálnunk az *Orestes*-fordítás szövegének eredetijére.¹³ Így lehetségessé vált az eredeti francia tragédia szövegének összevetése a magyar fordítással.

Ebből az tűnik ki, hogy a magyar átültetés nem a francia eredetiből történt és nem a magyarországi felvilágosodás első szakaszában került rá sor, Voltaire drámaköltészetének akkori felvirágzása éveiben, amikor sorra jelentek meg a Voltaire-tragédiák fordításai, adaptációi.

A kézirat 1796-os évszáma nem a fordítás időpontját jelöli, csupán azt, hogy ekkor a kézirat Péchi Ferenc tulajdonában volt.

Feltételezésünk szerint a magyar átültetés ennél korábban történt, egy régi előadásra (1746?) készült latin fordítás alapján. A tragédia magán viseli ugyanazokat a jeleket, amelyeket a *Catilina* előadásában láttunk.

Voltaire a tragédia témáját az *Orestes* – vagy az *Elektra*, *Agamemnon*, *Klitemnestra* – személyéhez fűződő antik hagyományból merítette. *Egistus* és *Klitemnestra* már tizenöt éve bitorolja a megölt *Agamemnon* trónját. Bilincsbe verve, rabszolgaként tartja a gyilkosok ellen szüntelenül izgató, bosszúállásra készülő *Elektrát*, aki egyre várja testvérének, *Orestesnek* hazatértét. A bosszúállást az istenek intézik, s bár *Orestes* megszegi parancsukat (tilalmuk ellenére felfedi magát *Elektra* előtt), segítik őt a gyilkosság megtorlásában. Az *Egistustól* halálra ítélt, már a vesztőhelyre hurcolt *Orestesnek* megadják a lehetőséget, hogy leszámoljon a zsarnok királlyal, de a tragédiában megbánást mutató *Klitemnestrával* is.

Az *Orestes* tragédiára jellemző többek között a kegyetlenségek halmazata. Bizonyára azért, hogy ezen csökkentsen, hogy a drámát az iskolai színjátékszásra alkalmasabbá tegye, a darabot átültető ismeretlen személy megváltoz-

tatta, szelídebbé tette az előadás befejezését. Az atyja meggyilkolását megbosszuló Orestes nem ontja ki anyja véré, nem lesz anyagyilkossá.¹⁴

Ez a jelentős változtatás lényegében nem meglepő a nézők számára.

Klitemnestrának férje távollétében folytatott bűnös viszonya, majd Agamemnon meggyilkolásában való tevékeny részvétele, a kegyetlen Egistusszal éveken át együttes uralkodása talán még Egistusnál is inkább megokolná a halált. A házasságuk kötésének tizenötödik évfordulója megünneplésére szánt játékban azonban egy más Klitemnestrával találkozunk. Több ízben tanújelét adja, hogy gyötrődik bűnei miatt.

...Szünete nintsen gyötrelmemnek,
 Ah, gyilkos és parázna indulatok között
 Lett házasság, benned lelkem megütközött.
 A még vak Egistus, hogy boldog, azt hiszi,
 Ünnepi pompáját bátorságban viszi,
 Nekem minden ízem tele félelemmel.
 Rémitő látomás először most hatja
 Szívem. Fajdalmimat szám ki ne mondhattya... (III/4.)

Boldogtalan, kín lett élete. Szenved Elektra panaszaitól. Fél görög jobbágyaitól. Retteg, ha fia nevét hallja. De felháborítja Egistusnak fia életét kioltó gyilkos terve. Bár ellenszegülése mindig sikertelennek bizonyul, újra meg újra megpróbálja, hogy cselekedeteivel, gonosz terveivel szembeszálljon.

Ismételten megpróbálkozik, hogy Elektrával „kiegyezzen”, megbékéljen. Hiszen – mint mondja – mindig „törődött” vele, azaz szánta szenvedését. Egistus hitveseként azonban nem teljesítheti Elektra kemény kívánságait. Végül mégis egymásra találnak Orestes halálos veszedelmében.

Klitemnestrának gyermekei iránt érzett szánalma, bűnös múltjának bánása, Egistus gonoszságainak elítélése, háborgó lelkének kínjai, szenvedése részvétet keltenek iránta lányaiban (sőt Orestesben is). Mintha megbocsátának neki. Így Voltaire-rel szemben elfogadható a kéziratot dráma Klitemnestra életben hagyásával. Humánusabb a befejezés, mint Voltaire tragédiájában.

A bosszúállás mérséklésében tapasztalható könyörületesség, a pogány kegyetlenséggel szemben keresztény megoldás egy feltételezett iskolai előadásban sokkal inkább szolgálta a tanulóifjúság erkölcsi nevelését. Ilyen célú nevelő törekvés jeleit több helyen megtaláljuk a fordítónak a szövegben észlelhető kisebb-nagyobb módosításaiban.

A pogány mitológiában az emberek sorsát az istenek döntenek el, ők intézik cselekedeteiket, amint ezt Orestes esetében láthatjuk. A fordító azonban az *istenek* helyett nemegyszer az egy *ISTEN* nevével él, többször ő segít, ő irányít.

A II. felvonás 5. jelenetében Elektra nővére Orestesnek az atyja sírjánál bemutatott áldozatáról így beszél néniének:

Láttam tömjénezni azt és szentelt vizekkel
Öntözni s az Égnek áldozni ezekkel.

A tömjénnel, szentelt vízzel történő áldozat a katolikus egyház szertartásaiban szokásos. Vajon nem arra mutat-e ez, hogy Voltaire tragédiáját katolikus személy, talán éppen egy jezsuita fordította le?

Véleményünk szerint a pogány téma elkeresztényesítését mutatják az előbb említettek. Még inkább ezt látszanak igazolni a III. felvonás szerkezeti és tartalmi változtatásai. Ebben a felvonásban nyolc helyett hat jelenet tartalmazza a cselekményt. Elmaradt az eredeti darab első jelenete, melyben az atyja sírkamrájában tartózkodó Orestes egy „észvesztő” mitikus jelenet tanúja. Klitemnestra jött a templomba, hogy az istenek bocsánatát kérje. De nem nyert meghallgatást. Hirtelen megnyílt a föld, és a szakadékból a „pokol lányai”: a fúriák jöttek elő fáklyákkal, kígyókkal, rémséges ordítással, szörnyű félelmet keltve. A rémült asszony reszketve menekült előlük ki a templomból. De a jelenet rémületet keltett Orestesben is.

Ehelyett a kéziratos változatban a Voltaire tragédiájának második és harmadik scenája összevonásaként szerkesztett első jelenetben az Egistusra váró bosszúállás módjáról folyik a szó (Orestes csak éppen megemlíti a sírkamrában tett látogatását). A nyomtatott francia és a kéziratos magyar szöveg a negyedik, illetőleg a második jelenettől aztán újra azonos módon folytatódik.

Mindezekből a változtatásokból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a magyar szöveg Voltaire tragédiájának iskolai előadásra szánt változata, történelmi iskolai színjáték, és nem a felvilágosodás eszméit népszerűsítő dráma.

A jezsuita iskolákban a XVIII. század közepén és utána is igen kedveltek voltak a történelmi témák, ilyenek szerepeltek legtöbbször az iskolai színpadokon. Aránylag ritka volt az antik görög mitológiai hősökéről szóló előadás. Az Orestes-téma azonban feltűnően sűrűn szerepel a jezsuiták színjátékszásában. 1761-ben és 1762-ben Budán, 1771-ben Sopronban a principisták, 1766-ban Szakolcán a principisták és parvisták adtak elő „Orestes” címmel színjátékot. Bizonyára nem Voltaire drámáját, legalábbis nem a „hiteles” Voltaire-tragédia szövegét vitték színre, minthogy annak bemutatása komoly teljesítményt kívánt, amilyent kezdő diákoktól nehéz elvárunk.

Talán a Syntaxis és Grammatica osztályoktól 1761-ben Székesfehérvárott előadott *Orestes et Pylades*ről gondolhatjuk, hogy Voltaire tragédiájával azonos, vagy ahhoz közel álló előadás volt. Bizonyára latin nyelven az év végén mutatták be „magna cum audientium approbatione”.¹⁵

A kéziratban a magyar szöveg az elején formailag nem mutatja a színjátásra szánt alkotás külső jeleit. Olvasásra készült másolatra vall. Nincs prólógus, epilógus, a I–II. felvonásban nem találunk rendezői utasításokat. Ezek azonban megjelennek a III. felvonásban. Kezdetben csekély számban, később egyre bővebben. Köztük találunk olyanokat is, amelyek nincsenek meg Voltaire munkájában. Ez arra mutat, hogy a magyarra átültető személy megváltoztatta eredeti szándékát, az előbb olvasásra szánt fordítást színpadon bemutatható drámaként kezelte, nyilván az előtte lévő latin forrás mintájára.

Az eddig említett Voltaire-drámákat kizárólag jezsuita iskolákban játszották. A másik, igen gazdag iskolajáttszást folytató tanítórend tagjai, a piaristák nem vittek színre Voltaire-drámákat. Kivételt csak a Lengyelországnak elzálogosított Podolin tanárai jelentettek, ők lengyelül Voltaire két tragédiáját is előadták: a *Merope (Meropa)* és az *Alzire ou les Americains (Alzyra)* címűt.¹⁶

Iskolajátékként a protestáns felekezetek tanintézményeiben nem találunk Voltaire-tragédiák előadásával. 1792. június 29-én ugyan az Enyedi Református Kollégium diákjai előadták „Volternek *Brutus* nevű játékát” ismeretlen személy magyar fordításában. De ezt már alig tekinthetjük iskolajátéknak. Az előadásnak inkább politikai jellege volt, mint iskolai. Bemutatói ugyan nagydiákok. Vagy inkább műkedvelő színészek? Közülük hamarosan többen a kolozsvári színház hivatásos színjátsoi lettek.¹⁷

Bár a Voltaire-drámák iskolai színjátékként való előadására vonatkozó adatok száma aránylag nem nagy, annyi megállapítható, hogy Voltaire tragédiáinak magyarországi sikeréről a legrégebbi feljegyzés nem a Károlyi Antaltól 1755-ből származó híradás.¹⁸

Voltaire drámáinak magyarországi megismerése két fázisban, két úton történt. Már a magyarországi felvilágosodás korai szakaszát jóval megelőzve a jezsuita színjátsszár révén eljutott hozzák néhány tragédiája. Eszmeileg építő alkotásokat láttak bennük, szellemileg megfelelt nevelői céljaiknak, tartalmilag kielégítették növekvő történelmi érdeklődésüket. Az iskolai színjátékok jellegének megfelelő kisebb-nagyobb változtatásokkal latinra ültették át őket, és némelyiket szöveggyűjteményeikbe be is másolták. Ebben az időben a szerző személyének ismerete nem volt jelentős. A másolók talán nem is tudták a szöveg eredetét. Az előadásokat számon tartó források meg általában a puszta címetek tartalmazzák, ami nem elég a bemutatott darabok azonosításához. Ezért nem ismerjük sok ezer iskolajátékunk forrását és ezért kell értékelnünk az ezt feltáró törekvéseket.

1 PENKE Olga, *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században*, FK, 1985, 107–129. A tanulmány nemcsak ismerteti és méltatja Voltaire drámaköltészetét; rendezői és értékeli a kilenc addig ismert magyar fordítást, az ere-

deti drámákhoz való viszonyulásukat, előadásuk idejét, helyét. Jelzi Voltaire-ról a magyar felvilágosodással kapcsolatos fontosabb szakirodalmat is.

2 ALSZEGHY Zsoltné, *Voltaire egykorú magyarországi színpadon*, ItK, 1979, 571–577.

3 OSZK Quart. Lat. 693. I. 43a–54b.

4 STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátszások forrásai*, Bp., I–III, 1984–1988. (I. 167.)

5 ALSZEGHYNÉ, *i. m.*, 572–573.

6 Alszezhyné Liszics-gyűjteménynek nevezi, lelőhelye az OSZK Quart. Lat. 2565. Uo., 38–39.

7 Alszezhyné a betűrövidítésből következtetve Horváth Mihályban (1728–1810) véli megtalálni a fordító személyét.

8 Például a IV/1-ben 122 sor helyett 29; IV/4-ben 120 helyett 11 sorban vonja össze a szöveget.

9 Alszezhyné ezért inkább adaptációnak tartja a fordítást.

10 STAUD, I, 194.

11 STAUD, I, 183.

12 *Protestáns iskoladrámák*, I–II, Bp., 1989, Sajtó alá rend. VARGA Imre, II, 1466. A kézirat lelőhelye a kolozsvári Egyetemi Könyv-

tár. Szövege olvasható a MTAKK mikrofilm-tárának 184/II. jelzésű filmjén.

13 Segítéséért itt mondunk hálás köszönetet.

14 Így feleslegessé válik a felvonás utolsó jelenete, melyben Voltaire-nél Orestes az anyagilkosság miatt rá váró bűnhődéséről esik szó.

15 STAUD, III, 1988, 121. Vö. még KILIÁN István, *Iskolai színjátszás Székesfehérvárott a 18. században*, in Fejér m. Tört. Évkönyve, X, 1976, 256.

16 KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*, Bp., 1994, 65–67.

17 VARGA Imre, *A magyarországi protestáns színjátszás forrásai és irodalma*, Bp., 1985, 467–468. Vö. PENKE, *i. m.*, 125–127.

18 VÖRÖS Imre, *A Károlyi család és a korai felvilágosodás. Adatok Voltaire magyarországi hatásának kezdeteihez*, ItK, 1977, 200.; PENKE, *i. m.*, 112.

Levélirodalom és irodalomtörténet-írás

A levelet a műfaj történeti és -elméleti hagyomány szubjektív szövegcsoporthoz, vallomásos magánszövegnek nevezi. A kilépést ebből a perspektívából – amely többnyire csak a levelek tartalmi sokféleségének leírására elegendő – a „szubjektivitás” és a „magánjelleg” fogalma gátolja, mert e két fogalom vagy semmiféle általánosítást nem enged meg, vagy láthatatlanná teszi a műfajon belüli differenciákat. Egy műfajelméletnek pedig mindkét tevékenység transzparens vagy hallgatólagos célja lenne. Az utóbbi évtizedek több elméleti irányzata is rendelkezésre áll azonban a levelek szubjektivitásának átértelmezésére és a kutatás holtpontról való kimozdítására. Lejeune-nak az önéletrajzi paktumról írt könyvében a „szubjektivitás” fogalmát részben a szerzői-elbeszélői identitások sokszorozódása, részben az identitás narrativitásának a hangsúlyozása váltja fel, amikor az empirikus szerző, az elbeszélő és az elbeszélte identitás pusztán névazonosságáról, ugyanakkor a többszörös énképek játékaról és az olvasóval e játék vállalására kötött szerződéséről beszél.¹ A narratív identitásnak az azóta interdiszciplináris szívesedő területe, emellett a narrativitásnak univerzális valóság- és tudománymodellé történő kiterjesztése,² a kultúrának, a történelemnek, a személyiségnek a szöveggé váló értelmezése többféle kiutat biztosít a stagnáló levélkutatás számára is.

A lejeune-i önéletrajzi szerződésnek és az elbeszélte én elméleteinek fényében a levél az identitásképzés helyszínévé és eszközeként értelmeződik, melyben a *szubjektivitás is elbeszélte identitásként* (önleírásként) szerepel, adott helyzethez kötődően, mert a kiinduló tézis itt továbbpontosítható: a levél az identitásképzésnek konkrét kommunikációs viszonylatban létrejövő helyszíne és eszköze. Különböző kapcsolatokban így nem egyetlen, önazonossággal a priori rendelkező szubjektum különböző megnyilvánulásait feltételezi e kiindulópont, noha a levélszerzőt akár egy ilyen hit vagy szándék is vezérelheti, hanem mindig a címzetre is figyelő konkrét és egyedi énformálásról. Az elbeszélte én realitása vagy fikтивitása egy ilyen feltevés szerint indifferens, és így kevésbé hasznosíthatók itt az én fikcionálásáról, másutt a maszkviselésről vagy énstilizálásról szóló elképzelések.³ Ebben az esetben ugyanis olyan dokumentumok létezését, vagy az adott szövegek olyan dimenzióit kellene

feltételeznünk, melyek az énképek mögött a „valóságos” önazonosság megpillantását tennék lehetővé, és így visszajutnánk a szubjektivitás-kérdéshez, ahonnan kiindultunk. Az elbeszélő én egyetlen kritériuma a *működőképessége* és más személyek (más identitások) általi *legitimálása* lehet, ilyen formációként pedig, luhmanni értelemben, realitást kell neki tulajdonítanunk.⁴

A levélíró a levélkapcsolataiban a *reális* identitások sokaságát építi fel, a címzethez való viszonyulásának előtörténetéhez, a konkrét levélhelyzethez, vagy a kapcsolat alakulási fázisához igazodva. Eközben működhetnek természetesen más jellegű tényezők, más kapcsolatokban létrejött identitásváltozatok; befolyásolja az adott énfomalást, hogy a megszólító személy milyen előzetes tudás, milyen feltételezett identitáskép alapján lép kapcsolatba a megszólítottal, ez hogyan módosul a tényleges kommunikáció során, és ezek együttesen, egymással összhangban, ellentétben, vagy egymással való játékban jelennek-e meg egy-egy szövegben belül.

Az elbeszélő én elméletének a levélkutatással történő összekapcsolhatóságát egy olyan levelezéstipológia keretein belül lehet felmérni, melynek kiinduló tézisei a következők:

a) Minden kapcsolatban, így a levelezésben is egyedi, csak ezen kapcsolatban működő nyelvi vagy szövegidentitások formálódnak. Egy-egy személy különféle identitásaiban vannak konstansként értelmezett és variábilisnak, alkalmazkodónak felfogott elemek. Így egy egyén önazonosság-képzete, melyet szubjektumként értelmez, többféle eredetű lehet: összeállhat olyan állandónak tekintett elemekből, erkölcsi normákból, nemzeti, vallási értékekből stb., melyeket az egyén minden egyes elbeszélő identitásába beépít; definiálható az önazonosság-tudat egy személy kizárólag önmaga számára létrehozott, személyes és kollektív értékekből felépülő identitásaként, de lehetséges volna olyan értelmezése is az önazonosság-képzetnek, amikor a kapcsolatokban, esetleg különböző társadalmi rendszerek kereteiben működő identitások egyike nyer elsőbbséget a többi fölött.⁵

b) A kommunikációban részt vevő identitások kölcsönösen felállított szabályok, közösen kidolgozott szerződések alapján jönnek létre.

c) Az egymás között szerződő egyének a környezetükkel is különféle szerződésekben állnak a kapcsolatukhoz való viszonyulás szabályozására.

A három kritérium alapján állítható fel a következő levéltypológia.

I.1. Intertextuális levelek

Célszerűnek látszik elsőként a levelek azon csoportját elkülöníteni, melyeknek Mezei Márta a Kazinczy-levelezésről szóló könyvében nyilvánosságpótló szerepet tulajdonít, tehát kiemeli e szövegeket az ún. magánlevelek kategóriájából, és a XVIII–XIX. század fordulójának sajátos jelenségeként, a nyilvánosság helyett működő kommunikációs fórumként definiálja. Tény, hogy

ebben az időszakban a Kazinczy köré csoportosuló kör olyan levelezést folytatott, melyben a kommunikáló felek nemcsak a kettős kapcsolatokon belül, hanem egyidejűleg egy folyamatosan bővülő és strukturálódó közösség tagjaként formálták meg levélbeli identitásukat. Az egyedi levélkapcsolatban létrejövő énkép egyidejűleg működött egy másik kommunikációs csatorna kiindulópontjaként, ahonnan ezáltal újabb elágazások indultak ki, azok ismét visszakapcsolódtak a középponthoz és így tovább. Ennek a többirányú kommunikációnak a szövetét nevezem intertextuális levelezésnek. A Kazinczy-kör, vagy korábban, a XVIII. század végén egymásnak versleveleket küldözgető társaság tagjai olvashatták az egymásnak címzett és egymás által írt leveleket, levélrészleteket, szabadon idézhettek belőlük más levelekben, írhattak egymásnak közösen, vagy ugyanannak a levélnek egyszerre több címzettje lehetett. A kollektív szubjektivitásnak (vagy szubjektív kollektivitásnak) ebben a hálójában a kettős levélváltásokat a közösséghez tartozás tette lehetővé, ugyanakkor a kettős kapcsolatban megformált, olykor nagyon is szubjektívként közvetített, titkokat, érzelmeket feltáró (vagy inkább konstruáló) identitás mindig a címzettben is megtestesülő közösség számára épült fel. E kapcsolatrendszerben, főképp Kazinczynál, olykor az identitásokkal való játék, de nemegyszer egyfajta stratégia is szerepet kapott. Különösen érvényes volt ez a strategizálás a környezettel való kommunikációban, melyben a levelező kör olykor egyetlen közös identitásként óhajtott fellépni.

A csoport tagjai hallgatólagosan vagy reflektált módon szerződtek erre a levélközösségre. Az maradt meg a csoporton belül, aki elfogadta leveleinek továbbadását akár szövegszerűen, akár a címzett interpretációjában. Aki a levelezést kétszemélyes kommunikációnak tekintette, és nem tudott vagy nem óhajtott egy bizalmasnak látszó, de a csoporton belül bárki számára felmutatható identitást megkomponálni, az, mint Horvát István is, kilépett a körből. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy e levelek egy az egyben nyilvánosíthatók voltak. Amikor Döbrentei Gábor az *Élet és Literaturában* közzé akarja tenni a Kölcsével való levelezését, Kazinczy csak fenntartásokkal tudja ezt jóváhagyni. „Én nem szeretem a’ Levelek kiadását, hanemha azok, a’ kik írták, végig tekintik. Melly sok van a’ mit barát barátnak mondhat; de nem minden Olvasónak. Kell e azt tudni Trattnernek hogy nekem ellene panasgom volt? kell e azt a’ Tud. Gyüjt. Dolgozójinak tudni, hogy én némelly felvett darabot szemetnek nézek. Kérlek, édes barátom, ne szenvedd hogy köztted és közttem kedvetlenség történhessék.”⁶

A nyilvánosság, pontosabban annak különböző szintjei és a kollektív identitás az intertextuális levelek esetében a példák alapján is határozottan különválasztható egymástól. A nyilvánosságra hozatallal szemben – főként Kazinczyban – ugyanakkor nemcsak a levelek „magánjellege” (közösségbe zártsága) miatt merült fel a kétely, hanem azért is, mert az a *közösségen belül* az iden-

titásokkal folytatott *közösségépítő* stratégiai játékokat leplezte volna le vagy kötötte volna meg azzal, hogy egyiket a sok közül rögzíti.

A multiperszonális levelezésről további részleteket azonban csak a levél-szövegek konkrét elemzésével, a levélszerzők és címzettek önreflexióinak vizsgálatával lehet majd mondani.

1.2. Kétirányú magánlevelezés

A szubjektívnek és intimnek elgondolt kettős levelezés a fentínél szűkebb érvényű identitásokra épül, olyan kapcsolatra, amely a levelező felek belső szerződése szerint kizárólag egymásnak szóló énképeket hoz létre. A szerződés így egyfelől a rejtett identitás közös megformálására, másfelől pedig annak titokként való megőrzésére szól. A személyes kapcsolatban betöltött helyét tekintve a levélnek kétféle szerepe lehetséges.

a) *Kapcsolatkezdeményező vagy identitásfenntartó szerepe*

akkor lesz egy levélnek, vagy egész levelezésnek, ha a levélszerző gyanakvó az írásos szöveggel szemben, ha számol azzal, hogy a közvetítő csatorna (a posta, illetve a kézbesítő) és a levélhez hozzáférő egyének vagy intézmények (a cenzúra) szabályszegést követhetnek el, esetleg a címzett pillanatnyi elérhetetlensége vagy akár megbízhatatlansága folytán a levél illetéktelen kezekbe kerülhet. Ilyen típusú levelezés gyakran kapcsolatok kezdetén, folyamatos levelezésben nem álló személyek között, vagy a kapcsolatot nem kizárólag levelezés útján fenntartó egyének között figyelhető meg. Levélírói identitás (szövegidentitás) ilyen esetekben nem formálódik meg a levélszövegben. A levél csak várakozó álláspont közvetítője lesz, hogy a kapcsolatról szóló szerződés létrejöhessen, vagy pedig a már létrejött, de nem elsősorban szövegben formálódó kapcsolat fenntartójaként szolgál két személyes találkozás közötti időszakban.

Ezeket a leveleket a tartalomkorlátozás jellemzi, amennyiben annak meglétét jelzik, de nem közlik. Lássunk egy példát a Döbrentei Gábor-levelezésből: Döbrentei 1813-ban az *Erdélyi Múzeum* kiadását tervezi, és emiatt, meg Kazinczy közvetítése folytán kezd levelezésbe Cserey Farkassal, aki azután egészen Döbrentei mellé áll a folyóirat szervezésében. Ismeretségük kezdetén, egyik 1813-as levelében Cserey ezt írja: „Kenderesi Consiliarius Urnak azon javallására hogy az első kötet elibe Grof Bánffy Gubernator képe tétessen – szeretnék valamit az Urnak fülibe sugni – de amit papirosra tenni nem akarok.”⁷ Kazinczynak azonban Cserey megírja: „Szegény Döbrentei nehezen halad fel tételibe; mind azokat, a mikkel küszködik, előre meg mondotam nékie. Gróf Bánffy a Magyaroknak és a Magyar nyelvnek esküdt ellensége, és mint nagy machiavellista ezer utakat talál ki Döbrenteit akadályoztatni,

még pedig olj utakat, meljek Döbrentei előtt el lévén reitve, még csak gyani-tani se tudja hogy sok édes, mézes tanács és szó eö ellene vagyok.”⁸

Cserey Farkas nem azért nem írja meg Döbrenteinek információit, mert a postában nem bízik, vagy mert attól tart, kiderül az információ eredete, akkor Kazinczynak sem szólt volna róla, hanem mert Döbrentei, noha előre elmondattott néki a tényállás, nem volt hajlandó azt figyelembe venni. A kapcsolat még nem tartott abban a szakaszában, hogy Döbrentei feltétlen hitelt tulajdonítson Cserey szavainak. Egészen más a helyzet néhány évvel később, amikor a Döbrenteivel való barátsága bizalmassá válik, és a közlés korlátozását inkább az illetéktelen olvasóktól való félelem indokolja. Az erdélyi tudós társaság ügyében, 1819-ben sejteti Döbrenteivel, hogy a társaság felállítására reménytelennek látszik: „Szembe a tárgyba többet tudnék mondani – a mit le írni nem tanácsos – és aszt is a mit itt le irtam csupán számodra irtam le ugy hogy el olvasván tüzre ted.”⁹

b) Szövegidentitás-képző szerepe

akkor lesz a levelezésnek, ha a levélírói identitás a levélszövegen belül formálódik. Egyik legtisztább példáját ennek gróf Bethlen Lajos fogalmazza meg Döbrentei Gábor számára: „Barátságodhoz bizodalمام sokkal nagyobb, hogy sem azt hihetném hogy alkalmatlanitok voltak rendeim önneknek – tsak ugyan, engedj meg mert a kit én nem szeretek, nem tisztelek azok még tollam vonásait sem esmérhetik, anyival inkább érzelmim mi voltát nem fogják meg tudni.”¹⁰

Az identitásképző levelek esetében levél kommunikál levéllel, írás az írással. Olyan szövegidentitások ezek, melyek – noha a levelező személyek nevét viselik – kizárólag ezen a kapcsolaton belül képesek létrejönni vagy megnyilvánulni. Ezt az énképet a személy másfelé működő identitásai különböző módon magukba építhetik. Döbrentei más levelezéseiben vagy társasági kapcsolataiban említheti a Széchenyivel, a Telekiekkel, a Dessewffyvel vagy a Berzsényivel való barátságát, hivatkozhat a Gyulayakkal való levelezésére, de teljesen sohasem tárhatja fel az ott létrejött identitásait, mert a kettős szerződés a hallgatásról és a titoktartásról szól.

Az identitásképző levelekben feltétlen a bizalom az írás, a címzett és a közvetítő csatorna iránt.

Az *írásba* vetett bizalom háttérében két dolog állhat. Vagy éppen az a felismerés, hogy az adott identitás kizárólag írásos szövegen belül működik, vagy pedig annak a hite, hogy a szubjektum teljes egészében leképezhető a szövegben. A 19. század első felének levelezői, illetve a levélműfaj szubjektivitásának hangsúlyozói között ez utóbbi felfogás a gyakoribb.

A *címzett* iránti bizalom alapját a levelező felek belső szerződése képezik. Ezeknek egy része a kommunikáció módjára vonatkozik, mindenképp a levelezés folyamatban tartására, a válasz gyakoriságára, gyorsaságára, terje-

delmére. A szerződések más csoportja a képződő identitás minőségét érinti. A levélíró korábbi kapcsolat alapján feltételezi, hogy a címzett miféle identitás elfogadására képes és hajlandó. Ha pedig ez nem lehetséges, mert nincs hozzá elegendő információja, akkor a levelezés kezdetén mind önmagáról, mind a másikról vázol egy – reményei szerint – elfogadható identitást. A levelezés további szakaszaiban ezt az induló énképet korrigálják közösen mindkét részről. Előfordul, hogy saját identitásuk, amellyel a levelezésben részt venni szeretnének, eltér a másik fél feltevéseitől. Döbrentei Gábor például kedélyes levelezést folytat az 1840-es években Malom Luizzal, a kolozsvári szász származású, magyarul írogató fiatal hölgygel, de amikor az az egyik levelében tréfából „fillentőnek” nevezi Döbrenteit, a következő levelében már arra kéri őt, ne haragudjon, többé nem teszi.¹¹ E levelezés érdekességét egyébként Malom Luiznak a Döbrentei különböző identitásaival való játék adja meg: hol a tapasztalt és elismert irodalmárhoz, hol a királyi tanácsoshoz, hol az egykori játszótárshoz, hol pedig apja barátjához intézi szavait ugyanazon a levélben belül többször is.

A címzett iránti bizalom legfontosabb eleme a levelezés *zártságára* vonatkozó megállapodás, ezen a ponton azonban be kell vonni a levélkapcsolat környezetét illető kérdéskört.

A levelező egyének nemcsak egymással, hanem környezetükkel is szerződésben állnak. A környezettel kötött szerződés abban tér el az egymás közötti megállapodástól, hogy míg ez utóbbit a levelezés során szövegszerűen is rögzíteni, szabályozni lehet, a környezettel való szerződés sokkal bizonytalanabb. Törvényszerű normák, melyeknek megszegése retorziót, polgári büntethetőséget vonna maga után, csak a közvetítő csatornára, a postára vonatkozóan léteznek. A boríték leragasztása és lepecsételése arra az időszakra szól, amíg a levél eljut a feladótól a címzettig, feltéve, hogy a postához esetlegesen hozzákapcsolódó cenzúra a levelező felek közéleti identitásai alapján nem találja indokoltnak a levél felbontását vagy eltulajdonítását. Normális esetben a leragasztott borítékot és a pecsétet, mint magántulajdont, a címzett jogosult felnyitni, illetve feltörni. A feltört pecsét és a felbontott boríték utáni sorsa a levélnek azonban már csak a hagyományozódó etika betartásától függ. Magánlevél elolvasása etikai normák és morális gátlások folytán illetlenségnek vagy jellemtelenségnek számít ugyan, de törvényes retorzió a szabályszegőt nem éri.

A környezettel való szerződés alapjának mégis azt kell tekinteni, hogy magánlevelek semmilyen körülmények között nem olvashatók el. A levelező felek közötti megállapodás ugyanakkor különböző mértékben lazíthatja ezt a tilalmat, és ennek következtében a magánlevélnek is többféle típusa különíthető el:

– Az *enarratív* vagy kibeszélő levelekben a levéltitokra vonatkozó meg egyezés ideiglenes érvényű, és a közelebbi vagy távolabbi jövőben számítás-

ba jöhet annak feloldása. Az ilyen levelezők tudatosan dolgoznak a folytatásos szöveg- és identitáskompozíció létrehozásán. A levelekben hangsúlyos szerepet kapnak a transztextuális szövegelemek, a folyamatosságra történő reflexiók, a genealógiára, vagyis a kapcsolatra és a felépülő identitás alakulástörténetére való visszapillantások. Egyértelmű példái ennek a típusnak azok a levelek, melyekben a kötötté szervezés terve kezdettől fogva jelen van, vagy egy adott pillanatban felmerül, mint például Bajza József és Toldy Ferenc ifjúkori levelezésében.

– Az *obszignált* vagy lepecsételt levelekben a környezettől való elzárkózás és a levéltitokra vonatkozó szerződés szigorú betartása hangsúlyozódik, amikor a levelező felek időben is, térben is kizárnak minden illetéktelen olvasási lehetőséget. A címzett ebben az esetben a formálódó identitás egyetlen recipiense. A megformált identitás semmilyen más viszonylatban, csak ebben a kettős kapcsolatban érvényes, és lényegében meg is szűnik, ha a levelezés vagy a levélen kívüli kapcsolat bármilyen okból megszűnik. Döbrentei Gábor, amikor Bölöni Farkas Sándorral felbomlik a barátsága, visszakéri a hozzá írott leveleket, és a neki címzetteket is visszaküldi, melyeket Bölöni Farkas Sándor valószínűleg eléget. A barátság, az évek óta építgetett közös identitás megőrzésére Bölöni nagy árat lenne hajlandó fizetni: „Kivánságotat leveleid vissza küldésére nézve teljesíttem, azokat a’ holnap innen indulo Diligence viszi hozzád... Becsülleted érzelmére hivatkozva, ’s azon szent érzelem nevében, melyet éretted és benned tiszteltem, kérhetnélek még utoljára én is arra tégedet, hogy tudasd velem egész terjedelmében, mivel bántottalak meg ily rendkívülileg. Nem szeretem senkinek ados maradni igazságos keresetében ’s ha bántottalak, kész vagyok engedelmet kérni, ha akarod nyilvánis. Ha ennélis többet kívánsz bármely férfiukat illő elég tételreis készen állok, ’s elődbe megyek ahová rendeled.”¹² Másik példa, hogy Gyulai Lajos, Döbrentei Gábor egykori tanítványa 1851-ben, Döbrentei halála után visszakéri az örököstől saját leveleit, melyeknek azóta sem sikerült nyomára akadni.

– Végül idetartoznak a *vétőzött*, teljesen zárt levelek, melyek abban térnek el az előbbi csoporttól, hogy az olvasási tilalom magára a címzetre is kiterjed, amennyiben a levélszöveget egyetlenegyszer olvashatja el. Az ilyen levelekben gyakran áll az a kérelem, hogy a szöveget a címzett olvasás után égesse el.

Magánlevelek nyilvános közlése a levelező felek által, éppúgy, mint az intertextuális levelek esetében, csak többszörös transzformáció és szelekció útján lehetséges, de az átalakítás radikálisabb, mint az intertextuális levelek esetében. Amikor Kazinczy 1810 körül közzé akarja tenni Kis Jánossal való levelezését, az egykori kettős kapcsolatokban született magánleveleket stilisztikailag is, tartalmilag is átdolgozza. Az 1793. július 27-ről keltezett levélbe például beleszerkeszt egy mondatot arról, hogy nem nézheti pirulás nél-

kül, midőn *Bácsmegyejét* és Gessner-fordítását csodálgatják, pedig a levél első változatában *ilyesmiről* szó sincs.¹³

Más eljárás Döbrentei Gáboré, amikor 1834-ben, Teleki Ferenc verseinek gyűjteményes kiadásában részleteket közöl magánlevelezésükből.¹⁴ Eljárását több pont alatt, de lényegében egyetlen érvrendszer alapján indokolja. Döbrentei is a személyiség többféle identitásáról beszél, de ezeket részben érték-hierarchia, részben hitelesség szerint osztályozza. A levelezésben előálló egyéniség szerinte az önmagával teljes mértékben azonos egyéniség, a maga alakíthatatlanságában és közvetlenségében a legértékesebb és leghitelesebb identitás, az összes többi csupán értéktelen maszk. „Nem félt ő feszelve és hiún, leplezetlen eléállástól.” Teleki Ferenc „Kaczagta a’ képmutatót, ki mőhőn akarna felhabsolni mindenben és mindenűtt ’s más elől is, mindenkor csak – dicsőséget.” A levelekben megfogalmazódó önjellemzés Döbrentei szerint – és egy általánosan elfogadott mai levélszemléletnek is megfelelően – a közéleti identitások ellentétéként az egyén leghitelesebb önleírása. Ez az identitás e felfogás alapján az összes többi mögött, olykor a többi fölött működő, nem konstruált, hanem a maga természetességében, sőt ösztönszerűségében létező önazonosság, amely csak különös pillanatokban, különös szövegtípusokban (magánlevél, napló stb.) hívható elő és transzformálható szöveggé. Szöveg és identitás ez esetben tökéletesen megfelel egymásnak. A külső életrajz ezért, ha hiteles akar lenni, és a valóságot, illetve az igazságot akarja előállítani, mindenkor csak az ilyen típusú önleírás interpretációja lehet: „Élénkebben festik belső szem elejébe a’ házi ’s társalkodási körben miképpen élt költőt, mintsem annak rajzát én adhattam volna... Emberét az életíró, mellékszavakkal karakterizálni kénytelen ’s abban áll minden szerencséje, ha talán egyikét anekdota által gondoltathatja olvasójával, hogy az egész ember, íme, ilyen alaku, szellemű volt. De, levelek, mellyek hímezés nélkül úgy folytak, érdeklő kebelből, a’ mint épen akkor érzett, egyenesen lélek elejébe képzeltek írójukat. Látjuk előttünk mozgani, élni, lényé legapróbb vonásaival.”

Mindennek alapján a magánlevél szelektált kiadásával kapcsolatban az etikai vétség gyanúja nem, csupán a *feleslegesség* vádja, pontosabban a „magán-” és közéleti identitás összekapcsolhatóságának kérdése merülhet fel. Döbrentei fiktív ellenvetést illeszt be gondolatmenetébe: „Hanem, minnek kiadni, minden vonást, midőn nem nyomtatás alá valának írva.” Hozza azonban a váddal szemben a tudomány, a hagyomány, a formálódó irodalomtörténeti diszciplína ellenpéldáját is: a közéleti identitás fennmaradása bizonytalan, és folyamatos torzulásnak van kitéve. Ha nincs hiteles dokumentumok alapján közzétett önleírás, az utókor már semmit sem tud begyűjteni elődeiről. „Barcsairól még azon kevesekhez is sok kérdezősködés után juthattam, ’s egy szóval többet felőle senki sem tudott, kit én megkérdezhettem. Azért, nem is életírásnak vala a’ Barcsairól szólás, keresztlve. Köszönjük in-

kább egymásnak, a' csak néhány adatot is, mellyet jeles embereinkről fenn hagyhatunk."

A magánlevél itt az életírás, tágabb értelemben az irodalomtörténet-írás létfeltételeként szerepel, akárcsak az a személy, aki előtt ez a tudományhoz nélkülözhetetlen feltárulkozás megtörténik. A címzett, főként ha leveleit maga teszi közzé, etikai kételyeit részben a szemtanú pozíciójával, részben az igazságért, a tudományért való áldozathozatal tudatával semlegesítheti. Döbrentei hasonló módon bontja le az esetleges vádakát: „Végre azt légyen szabad említenem, hogy sorait leveleiben, mellyek egyenesen engem illetnek, tartózkodással adom ki. El is akartam azokat hagyni. De láttam, festik szíves-létét az égajéndékozta barátságban, mutatják verseivel bánását 's véleményének kifejtése azon sorokból is következik. Így tehát, teljesebb ismertetésétől el nem választhatóknak kelle nézmem. Gyanútlan ennél fogva, gondolám, meg nem ütközhetik benne, ha bár azokat magam által közre eresztve látja is. Budán, December 6d. 1834. Döbrentei Gábor."

Tény azonban, hogy Döbrentei valóban töredékeket ad ki a levelezésből, saját leveleiből pedig egy sort sem. Ez arra utal, hogy irodalmár-identitásához felhasználja a magánlevelezését, de úgy, hogy a levéltitokra vonatkozó szerződést is változatlanul tiszteletben óhajtja tartani.¹⁵

Kérdéses, hogy a magánlevelek ilyen jellegű szelektív közlése egyáltalán közlésnek tekinthető-e, vagy inkább a közreadó személy újabb önelbeszélésének.

További kérdés, hogy milyen megközelítési lehetségesek az elhalálozott személy után fennmaradó levelezéskorpusz kortársi, illetve családi kiadásának, mely általában hasonlóan szelektív módon történik. Tanulságos lehet ehhez a Kazinczy-levelezés 1830-as évekbeli kiadásának, vagy az Arany-levelezés Arany László általi közzétételének története.

II. A levélkorpuszok irodalomtörténeti státusa

A levélfogalom differenciálása és a szubjektivitás-kérdésnek az elbeszélte identitásokkal való lecserélése az irodalomtörténet-írás számára három területen hozhat újdonságot:

- a) diszciplínatörténeti szempontból a levelezés-kiadások történetének kutatását;
- b) kvantitatív szempontból egy sor új szöveg iránti érdeklődést;
- c) módszertani szempontból a szövegkiadás gyakorlatának és elméletének újragondolását.

A módszertani kérdéseknél maradványban ugyanis megfontolandó, hogy milyen következménnyel jár a levelezéskorpuszok kizárólag forrásként, forrás-

anyagként felfogott, és ma is domináns értelmezése az irodalomtörténetben és a történetírásban.¹⁶

a) A leveleket forrásként kezelő eljárás eltünteti a határokat a levelezéskorpuszok és azon belül a különböző levéltípusok között. Nem tesz különbséget az intertextuális és kettős magánlevelezések különböző változatai esetében, sőt olykor a semmiféle belső és külső szerződéssel nem rendelkező nyilvános és magánlevél között sem. Ebből ered, hogy például a XVIII–XIX. század fordulóján keletkezett verses episztolák, sőt az irodalmi műfajként működő levélregények is, egy kategóriába kerülnek a magánlevelekkel.

Az irodalomtörténet, illetve a történetírás ezt kétféle érvrendszer alapján támogatja. Az egyik érvrendszer, akárcsak Döbrenteinél, a történeti és a tudományos hitelesség követelményéből ered. A levél ebben az esetben, legyen az bármilyen típusú, kizárólag tartalmi vonatkozásaiban érdekes, és az igazság végső érveként szerepel. A levél olyan helyszíneként és olyan szöveggként értelmeződik, ahol a levélíró csakis az igazat mondja. Sok tanulságos példája említhető e hozzáállásnak. Kazinczy 22 kötetes levelezése például pontosan egy évszázada képezi igazságok forrását, többek között Döbrentei irodalomtörténeti megítélésével kapcsolatban is, és csak az utóbbi időben irányul a figyelem Kazinczy identitásképző játékaira és stratégiáira, egészen pontosan arra, hogy Kazinczy ugyanazon dolgról különböző leveleiben egymással akár homlokegyenesen ellentétes módon is ír.

A másik érv, melynek alapján az irodalomtörténet-írás elsősorban forrásként kezeli a levelezéseket, főképpen a századforduló pozitivistá filológiáját követően, az *időbeli távolság*, amely érvényteleníti a levélíró és a környezete közötti etikai szerződést. Erre bizonyos esetben maguk a levélírók is számítanak. Wass Ottília írja saját levelezéséről, hogy „Nem bírnak sem irodalmi sem történeti beccsel, de az idő azért becsesté teheti azokat. Vagy 100 év is már emelheti értéküket mint minden levélét.” A levélköteg, melyre ez a kis cédula van elhelyezve, 30 évre zároltatott.¹⁷ Amennyiben az identitások realitását a legitimitásuk és a működőképességük szavatolja, úgy az idő éppen a *realitást* szünteti meg azáltal, hogy eltűnnek a legitimáló személyek és a működést biztosító körülmények. Az elbeszélte identitás, melynek materialitása az írással együtt megmarad, akkor lép ki a realitás kereteiből, amikor annak utolsó kortársi, családi őrzői is megszűnnek létezni, és már nem vonatkoznak rá az egykori szerződések. A realitásvesztés ténye ugyanakkor kontextusvesztéssel jár, ami azt a következményt vonja maga után, hogy öszszemosódnak a határok a levéltípusok és identitások között.

Mindamellet az egykori magánlevelek olvasása közben fellépő izgalom, amelyről Bálint Péter is beszél, legyenek e levelek bármilyen régiek, a szerződésszegés és a jogosulatlanság mélyen rögzült gátlásaiból ered.

b) A levelezés kizárólag *forrástörténeti* felhasználásának filológiai és textológiai következményei a szövegkiadás gyakorlatában mutatkoznak meg. Nem közéleti, nem tudományos jelentőségű levelezéskorpuszokra csak az utóbbi évtizedben, az antropológiai és mikrohistóriai nézőpont legitimálódásával irányul fokozottabb figyelem. Azonban az irodalomtörténet-írásnál maradván, néhány jól sikerült kötet kivételével az írói levelezések is folyóiratokban, töredékekben, egyoldalúsítva (többnyire csak az indított leveleket egybegyűjtve) jelentek meg. Ez a részleges megjelenés továbbá – tekintve, hogy főképp a tartalomra irányul a figyelem – pontatlanul, soha fel nem fedezett elírásokkal, félreolvasásokkal, olykor egész szövegrészek kihagyásával, sőt betoldásával történik, és ez többek között a Döbrentei-levelezés sajtó alá rendezésénél is nemegyszer lassította a munkát.

A forrásként kezelt levélkorpuszokban a szelekció ugyanis nemcsak a levelező személyek, hanem a levélszövegek, szövegrészek terén is érvényesül. Nem minden levélszerző minden levele, és nem minden levél teljes szövege kerülhet be abba a kánonba, amelyet az irodalomtörténet-írás mindenkori nagy narratívái irányítottak vagy irányítanak. Egyes levelek vagy levélrészletek csupán redundáns elemnek, érdektelennek bizonyulnak, mások pedig veszélyeztetik a nagyelbeszélés koherenciáját.

A levelezés elmélete és története akkor konstituálódhat önálló módszerekkel is rendelkező kutatási területté az irodalomtudomány vagy az irodalomtörténet-írás keretein belül, ha adat- és igazságszolgáltató státusából a narratív műfaj rangjára emelkedik, hasonló módon, mint Lejeune nyomán az önéletírás. Különböző irányú kísérletek eddig is történtek erre. Hargittay Emil például történeti aspektusból, a kortárs retorikák szabályai felől, elméleti és narratológiai következtetésekre mégis sok lehetőséget adó tanulmányaiban vizsgálta egyes levelek intra- és transztextuális rétegeit.¹⁸

1 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*. Seuil, „Poétique”, Paris 1975. (Újabb kiadása: „Points”, 1996); Németül: *Der autobiographische Pakt*, aus dem Französischen von Wolfram BAYER und Dieter HORNIG, Frankfurt am Main, 1994.

2 Vö. THOMKA Beáta, *Narrativitás a kultúrában = A kultúráköziség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, Szeged, 1999, 35–48.

3 Vö. MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., Argumentum, 1994, 82–97.; Anette C. ANTON, *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahr-*

hundert, Stuttgart–Weimar, Metzler, 1995; BÁLINT Péter, *A levelezés vágya*, Forrás, 1999, 10.

4 Vö. Niklas LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998 (3. kiadás), 78.

5 Vö.: Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság = Uő, Válogatott irodalmi tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., 1999, 373–411.; GYÁNI Gábor, *A napló mint társadalomtörténeti forrás. A közhivatalnok identitása; Tragédia két felvonásban. A kommunista identitás metamorfózisai = Uő, Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Bp., Napvilág, 2000, 145–181.

6 Kazinczy Döbrentei Gábornak, Újhely, 1826. december 2. *KazLev.*, XX. k., 4716. sz. lev.

7 1813. március 11. Cserei Farkas Döbrentei Gábornak. Szilágysomlyó. MTAK Kézirattára, M. Irod. Lev. 4-drét, 55.

8 Kat. Lev. X. k., Bp., 1900, 291. Cserey Farkas Kazinczynak, Somlő 11dik Mart. 1813.

9 1819. december 20. Cserei Farkas Döbrentei Gábornak. Kraszna. MTAK Kézirattára, M. Irod. Lev. 4-drét, 55.

10 1840. január 21. Gr. Bethlen Lajos Döbrenteknek, Kerlés, MTAK Kézirattára, M. Irod. Lev. 4-drét, 55.

11 REXA Dezső, *Malom Lujz levelei Döbrentei Gáborhoz*, ItK, 1907, 376–377.

12 1838. május 24. Bölöni Farkas Sándor Döbrentei Gábornak. Kelemen Béni másolatában. Közli JANCSÓ Elemér, *Keresztény Magvető*, 1943/2, 86–95.; 1943/3, 131–137.; 1943/4–5, 192–207.; 1944/1, 37–49.; 1944/2, 90–103.

13 Vö. NÉMEDI Lajosné, *Kazinczy és Bács-megyeije. Fordítás vagy „teremtés”?* = Könyv és Könyvtár, A KLTE Könyvtárának Évkönyve VI., Debrecen, 1967, 171–196.; 185.

14 Gróf Teleki Ferencz' versei, 's néhány leveléből töredékek. Kiadta Döbrentei Gábor, Budán 1834.

15 Más eljárást követ a Berzsényi-levelezés kiadásakor, ahol többnyire teljes leveleket közöl, jelezve, hogy nyelvileg – legalábbis a saját leveleit – átírta. Az eredetieket azonban valószínűleg megsemmisítette, és így gyakorlatilag ellenőrizhetetlenné tette a közölt szövegek

hitelességét. L. *Berzsényi Dániel Összes Művei. Költelem 's folyóbeszéd*. Közrebocsátá meghagyása szerint Döbrentei Gábor. Harmad Kiadás kéziratban maradt még nem ismertek. Budán, Magyar Királyi Egyetemi Sajtóval. 1842. Toldalék. Adatokkal irodalmi belső viszonyok felvilágításához.

16 A „forrásanyag” kifejezést itt kétféle értelemben használom, (irodalom)történeti és személyiségfeltáró narratívák konstruálásához egyaránt felhasznált elemeket értve rajta. Többek között az eriksoni identitásfogalomra alapozva ennek a felfogásnak a közelében marad lényegében Gyáni Gábor is, a Kövér György monográfiájáról (*Losonczy Géza 1917–1957*) írott bírálatában. Vö. GYÁNI Gábor, *Tragédia két felvonásban. A kommunista identitás metamorfózisai = Uő, Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, 161–175.

17 A romániai Országos Levéltár Kolozs megyei Igazgatósága – Arhivele Nationale Directia judetului Cluj, Wass Ottilia-hagyaték, 190. sz.

18 Legutóbb: HARGITTAY Emil, *Régi magyarországi misszilik retorikai elemzése = Levél, író, irodalom*, szerk. KICZENKÓ Judit és THIMÁR Attila, Pázmány Irodalmi Műhely, Tanulmányok, Piliscsaba, 2000, 22–31. Korábban Uő, *A megszólító formulák és a társadalmi hierarchia összefüggései a XVII. századi magánlevelezésben = A magyar hivatali írásbeliség fejlődése 1181–1981, I*, szerk. KÁLLAY István, Bp., ELTE BTK, 1982, 238–251.

Csokonai Vitéz Mihály *Anakreoni Dalok* című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése

„Adnák az Egek, és tennék meg a’ kedvező Mú-
zsák, hogy [...] azt mondanák Polgártársaim, tu-
dós Hazámfiak, ’s az utánnunk születendők
In tenui labor; at non tenuis gloria / Numina
laeva sinunt, auditque vocatus Apollo.”¹

Ezzel a reménnyel indította útjának Csokonai anakreóni dalainak vékonyka kötetét, Vergilius nyomán csekélységnek nevezve munkáját, mégis remélve, hogy megőrzi nevét az utókornak, dicsőséget szerez emlékének. A gyűjtemény kiadásának munkálatai már 1801-ben elkezdődtek,² megjelenését azonban – bármennyire siettette a munkát – „a’ sok kedvetlen környüállások”³ miatt a költő nem érthette meg.

Tizenhét anakreontikonját két mesterének, Kazinczynak és Földinek ajánlotta, akik nélkül – mint írja – nem lett volna „tűrhető Poéta”, mert ifjú tehetségének és addig szerzett tudásának „az iskolai korlátok között való kivezérléséért, a’ régi jó ízlésnek az újjabbakkal való egybekötéséért” nekik tartozik. Elődeinek, példaképeinek megnevezésével kijelölte azt az új ízlésbeli irányt, amelyet dalaival követni szándékozott, s amelynek követői közé önmagát is számította. E költemények részei egy sajátos verscsoportnak, mely a XVIII. század végi magyar irodalomban új költői tájékozódás következtében, a német költészet közvetítésével jött létre.

Csokonai kötetével szorosan illeszkedik abba a hagyományba, amelyet a felvilágosodás korának magyar irodalmában az anakreóni dalköltészet teremtett, ugyanakkor Anakreónhoz fűződő sajátos viszonya, költeményeinek művészi megformálása, kötetének sajátos megszerkesztése által ki is emelkedik belőle, így összegzőjévé, betetőzőjévé válik ennek a műfajnak. Irodalomtörténetileg azonban más érdekessége is van a munkának. A végén olvasható egy töredékes értekezés,⁴ amelyet eredetileg csupán „kiegészítésként” a gyűjtemény élére szánt a költő, „mind azért hogy a’ Könyvetske vastagabbodván formásabb legyen, mind azért hogy [...] Interesszéje nevededjen”.⁵ Ebben szerzője elsőként értekezett magyar nyelven Anakreónról és az anakreóni dalokról, az elméleti bevezetésben⁶ összegezve mindazt, amit a műfajról, a költőről, költészetéről, műveiről, hatásáról, kiadóiról, fordítóiról, valamint a róla szóló elméleti írásokról tudott, a dalokhoz készült magyarázó jegyzetekben és ezek lábjegyzeteiben pedig ismét tanúbizonyságot tett a

„poeta doctus” széles körű tájékozottságáról, emellett korának több aktuális kérdését vetette föl.

Az értekezéshez Anakreón életrajza⁷ kapcsolódott volna, ennek elkészültéről azonban nincs tudomásunk. Csupán egy töredékes kivonat maradt fenn,⁸ amelyet Josua Barnes Anakreón-kiadásának⁹ *Anacreontis Vita* című fejezete alapján készített a költő.

A továbbiakban végigtekintjük az anakreóni költészet hatását a XVIII. századi német és magyar irodalomra, majd Csokonai kötetét ismertetjük, rámutatva azokra a pontokra, amelyek megítélésünk szerint egyedülállóvá, a kor-szak összegzőjévé teszik a munkát.

I. Anakreontika a XVIII. században

1. Anakreón dalai

A hagyomány szerint Anakreón a líra négy műfajában alkotott: himnuszokat, iamboszokat, elégiákat és meloszokat írt. Legfontosabb az utóbbi volt, dicsőségét főként szerelmi és bordalainak köszönhette.¹⁰ Költeményeinek későbbi sorsáról nagyon keveset tudunk. Alexandriai tudósok összegyűjtötték dalait, fölvtették őt a kilenc legjelesebb lírai költő közé, s Arisztarkhosz, a híres alexandriai nyelvész kiadta verseit. A kötet valószínűleg Rómába került,¹¹ később azonban, az utánzók egyre nagyobb száma miatt, a költemények nagy-részt elvesztek. Ezzel kapcsolatban többen idéznek egy XVI. századi történetet,¹² amely igazolja, hogy „a’ Bysantiumi Zelóták igazságtalan kegyességek miatt” veszték el,¹³ más vélemény szerint azonban a görög és római utánzók nagy tömege miatt kétséges, hogy Anakreón versei a bizánci papok idejéig megőrizték integritásukat.¹⁴

Azokat a költeményeket, amelyeket a XVIII. században „anakreóni dalok”-ként ismertek, először Henricus Stephanus (Henri Estienne) adta ki (Párizs 1554) a híres X–XI. századi *Codex Palatinus* alapján „ANAKPEONTOΣ τη̃ου μέλη” (‘A teósi Anakreón dalai’) címmel.¹⁵ Közel hatvan dal jelent meg itt, viszont – mint később kiderült – nem Anakreón valódi költeményei, hanem későbbi utánzatok. A kortársak és az utókor azonban valódiként kezelte őket, s bár akadtak néhányan, akik kétségbe vonták a művek hitelességét, az ő hangjuk nem tudta elnyomni a megjelenés nyomán kitörő lelkesedést.¹⁶ A XVIII. század végére egyre többen kérdőjelezték meg, hogy a versek valóban Anakreóntól származnak, e ténynek azonban ekkor sem volt igazán jelentősége, a dalok által közvetített új ízlés Európa-szerte sok költőt megérintett.

2. A német anakreontika

Henricus Stephanus kötetének megjelenése után először Franciaországban követték nagy lelkesedéssel az új költői irányzatot,¹⁷ majd a XVII–XVIII. szá-

zad folyamán szinte valamennyi európai nyelven készültek fordítások, illetve Anakreón modorában írott dalok: spanyol, olasz, angol, svéd, holland, német, finn, orosz, lengyel, cseh, tót, horvát, szerb, albán s természetesen magyar nyelven.¹⁸ Különösen Németországban váltak népszerűvé, itt valóságos Anakreón-kultusz alakult ki. Ez szolgált mintaként a magyar irodalom számára.

A XVII. században az anakreóni dalok Martin Opitz, Weckherlin és Zesen fordításában, a XVIII. században pedig J. Chr. Günther és Johann Christoph Gottsched utánzatai nyomán váltak ismertté a német irodalomban. Ezek a próbálkozások azonban kevés sikerrel jártak, hiányzott belőlük Anakreón valódi szelleme. A német költészet megújítójaként Friedrich von Hagedorn tartja számon az irodalomtörténet, valódi jelentőségét pedig a három hallei barát, Johann Ludwig Gleim, Johann Peter Uz és Johann Nikolaus Götz fordításai és költeményei nyomán nyerte el a műfaj. Uz és Götz Anakreón verseit fordították, majd 1739 és 1743 között kidolgoztak egy hatvan dalból álló kötetet, amelyet Uz – Götz tudta és beleegyezése nélkül – 1746-ban névtelenül kiadott *Oden Anakreons* címmel. Gleim, „a német Anakreón” volt az első, aki sikeresen kísérletezett önállóan rímtelen, antik versformákban írott dalokkal. 1744-ben jelent meg *Versuch in scherzhaften Liedern* című kötete, amelyet továbbiak követtek. E költők számára az új ízlés felé fordulás egyben állásfoglalást is jelentett a felvilágosodás racionalizmusa és Gottsched szigorúan klasszicista poétikai elvei ellen, harcot a költészet autonómiájáért, az érzelmek, az érzékiség, az evilági boldogság létjogosultságáért.¹⁹

Az anakreóni dalok fordítói és szerzői elsősorban szórakoztatni, gyönyörködtetni akartak. A pillanat nyújtotta érzéki örömekre, az evilági élet derús élvezetére bátorítottak, és igazolásként szívesen hangoztatták a műfaj tiszteletre méltó korát, antik hagyományait. Verseiket játszadozó, „enyelgő semmiségeknek”²⁰ nevezték, a költeményekben és a kötetek címében pedig gyakran fölbukkant a „Scherz, scherzhaft” szó, mely mai ’tréfás, vidám, vicces beszéd’ jelentésén túl bővebb jelentéstartalmat hordozott: a féltelenségből és érzelmi túlfűtöttségéből származó ugrálás, mozgás szemantikai összetevőit, továbbá – a középfelnémet „scharz” (’állatok meghágása’) szóból – az erotikus kapcsolat és a szerelmi vágy jelentését is.²¹ Sulzer lexikonának „Scherz. Scherzhaft” szócikke szerint a valódi „tréfálgatás” (scherzen) azt jelenti, hogy valaki azzal a szándékkal mond vagy tesz valami nevetséges, vidám dolgot, hogy másokat ezzel mulattasson. Hangsúlyozza azonban, hogy ez a képesség nagyon kevés embernek adatik meg, de Németországban akkora tömeg költő van, aki „tréfás akar lenni”, hogy könnyű lenne a rossz versek minden lehetséges fajtáját példákkal illusztrálni.²²

A költeményekben megfogalmazott életfelfogásra sokan ellenségesen reagáltak, könnyelműnek, erkölcstelennek minősítették a dalokat és szerzőiket egyaránt.²³ A felháborodott tiltakozásokkal szemben a szerzők névtelenség-

gel védekeztek, vagy hangsúlyozták verseik fikcionalitását,²⁴ és kitartottak az anakreóni életmód érényessége mellett. Ez természetszerűen a bűn és érény új, a keresztény felfogástól eltérő értelmezéséhez vezetett. Mivel az ember a romlatlan természet és a szív egyszerűségének szavát követi, ez a magatartás sem lehet más, csak természetes és büntelen. A bűn, bűnbeesés, érény, képmutatás új szempontú megközelítésben, mely a természet és a szív szavát tekinti mérvadónak, világosan fölismerhetők az érékenység jegyei. Ilyen szempontból közelítve Anakreónhoz, verseiben nem az érékiség, a gyönyör, az élvezet kap hangsúlyt, hanem költészetének természetes szépsége, valamint a szívből jövő és oda visszatérő érések.²⁵

Uz, Götz és Gleim példája 1740 és 1780 között sok osztrák és német költőt magával ragadott.²⁶ A névtelen, költői hírnév után sóvárgó, de művészi talentummal nem rendelkező versfaragók tömege azonban hamarosan gúny és szatíra tárgyává lett.²⁷

3. Anakreontika a magyar irodalomban Csokonai előtt²⁸

A német költők hatása Magyarországra is kiterjedt. Az új életszemlélet, a könnyed, szellemes hangnem a XVIII. század végén sokakat megérintett. Nagy buzgalommal, több-kevesebb sikerrel fordították az anakreóni dalokat, sőt többen próbálkoztak önálló költeményekkel is.

Ez az időszak egyébiránt a magyar verselés megújításának korszaka volt, ezért kezdetben az új ízlés népszerűsítése mellett hangsúlyos szerepet kapott az antik verselési hagyomány meghonosításának szándéka, „nyelvünk alkalmas voltának napfényre hozása”, a nemzet „olvasásra serkentése”, a magyar költészet magasabb szintre emelése.²⁹ Néhányan némi szégyenérzettel fordultak az új költői irányzat felé. Ráday Gedeon például amellet, hogy teljes nevét elhallgatta, korára hivatkozva kérte, hogy először ne anakreóni fordításai kerüljenek be a *Magyar Museumba*: „én ugyan azt, hogy Anacreonból való darabokat fordítottam, nem szégyenlem, ugyanis a’ leg ártatlanabbakat igyekeztem választani; de mégis azt, hogy Anacreonból való fordításaim mennyenek leg előszöris a’ Gyűjteményben, valósággal szégyenleném, minthogy már ilyen idős embertől akarkiis avagy tsak előszöris másfélét várna”.³⁰ Földi János szintén félve kezdett a fordításhoz: „félek a’ mások ítéletektől, hogy tetszéséről az embert megítélik, mivel ez tsupa *szerelem és bor*”.³¹ Ezért önmaga védelmében – a német költőkhöz hasonlóan – az ókori hagyományra hivatkozott, és hangsúlyozta, hogy elsődleges célja a fordítás volt, mintát, ösztönzést kívánt adni a további próbálkozásokhoz: „vallyon a Görögöknek, kiknek Homerussok vólt, nem vólt e Anacreonjok? és Virgiliussok lévén a Rómaiaknak; Catullus, Horatius egészen porba temetődött e? Én az illy enyelgésekben azért nem írtam újjat, hanem tsak fordítást, hogy az ő Nevek alatt menjen el a’ Munka. A’ fordításban akartam jó példát adni, és nyelvünk alkalmas vóltát nap-fényre hozni.”³²

Először Rájnis József próbálkozott anakreóni dalok írásával és fordításával. Az antik verselési hagyomány megalapozásának és meghonosításának szándékával állította össze kötetét (*A' Magyar Helikonra vezérlő Kalaúz*, Pozsony 1781), amelyben a magyar költészet változatosságának szemléltetésére „Anakreon’ rendi-szerént” készült példát is közölt,³³ *A' magyar Helikonra vezérlő Kalaúzhhoz tartozó Meg-szerzésben* pedig két fordítást,³⁴ a lap aljára illesztve a görög szöveget.

Zechenter Antal adott ki elsőként egész kötetet Anakreón dalaiból: *A' magyar Anakreón, [m]ellyet egyenesen görög nyelvből fordított [I]e Zechenter Antal A' Ts. és Kir. Fő Hadi-Tanátsnak Concipistája* (Prága 1785, faksimile kiadás: Bp. 1995). A kötet 61 dalt tartalmaz, ahogy Csokonai írja értekezésében, „6 syl-labájú 3 soros kadentziás apró sorú versekben” fordítva. A kortársak közül többen nyilatkoztak róla elítélően: Földi János kedvelte ugyan Zechenter „periphrastica szabad fordításait”, de a „rossz magyarságú fordítás”, a „rossz syntaxis” miatt kárhóztatta. Később ezért tervezte, hogy „megjobbítja a' Magyarságban Zechenter fordított Rithmusait”, és egy könyvben „négy Anakreont” ad ki: az ő fordításait „szembe a göröggel, ennek vége lévén, a Zechenter Rithmusait szembe a' Némettel. Így lenne a' Magyaroknak két Anakreónja, 's válogathatna a' Versekben, kinek mellyik tetszenék.”³⁵ Ez azonban nem valósult meg. Csokonai Földinél élesebben ítelt Zechenter fordításairól: „a' 3 soros Vers! a' Prágai fordítás! [...] és az ilyen Magyarság! – Inkább hallgatom a' Német Virtuózok' magyar Verbunknótáit, mint az efféléket. A' Magyaroknak Karaktere az, hogy Karaktere legyen.”

Ráday Gedeon, Kazinczy és Földi anakreóni fordításai 1788 és 1791 között a *Magyar Museumban*, az *Orpheusban*, valamint a *Heliconi virágokban* jelentek meg.³⁶ Ráday, az idős, kísérletező költő a három megjelent dalon kívül elküldte Kazinczynak *Anacreon 45-dik Odáját*, és utalást tett „*Anacreon XIX-dik ital Dallyá*”-ra is.³⁷ Mint említettük, álnéven, A. J. monogrammal közölte fordításait, ugyanakkor láthatóan nem utasította el az új ízlést – legalábbis bizonyos határig. Erre utal Édes Gergelyhez 1792. március 30-án írott levele: „már 79 esztendő ember vagyok, de mégis minden illendőséggel tréfákat, még a szerelemre nézve is (ha azok az obscoenitást és nagy lasciviát elkerülik) elszenvedhetek; [...] nem adtam volna némely Anacreonból választott fordításomat, a Museumba és az Orpheusba, ha az ilyen ártatlan verseknek utalója volnék, de csakugyan mégis Anacreont, (az hol tovább megy az illendőségénél) egészben magyarra nem fordítanám.”³⁸ Földi János nem volt megelégedve „a' boldog emlékű Gróf Ráday didbáb sánta verseivel”, s Kazinczyt is figyelmeztette arra, hogy „fundamentom nélkül való Regulái” nem méltóak követésre.³⁹

Kazinczynak a *Magyar Museumban* megjelent fordításait Ráday lelkesen fogadta, dicsérte a könnyed hangnemet, a költő tehetségét, s további munkára biztatta.⁴⁰ Virág Benedek szintén nagyon kedvelte őket, egyik 1807-es levelé-

ben egyenesen Csokonai fölé helyezte, s arra kérte, hogy adja ki ezeket a dalokat: „Te sokat fordítottál Anakreonból, vagy talán minden verseit. Szedd össze kérlek, és add ajándékkul nemzedetnek. – Én Csokonaiét nem szeretem.”⁴¹ Horváth Ádám azonban már az első fordítások megjelenése után kifogásolta a versmértéket: „írd meg azt nekem, mire vigyáztál a’ sorokban”.⁴² Földi szomorúan nyilatkozta, hogy „alig láttam még egy fordított énekét is Anacreonnak, a’ mellyen meg nyugodnám”,⁴³ ezért is határozta el, hogy ha hozzájut egy kiadáshoz, elkezdi a fordítást. Miután megkapta Degenét,⁴⁴ nyomban hozzáfogott a munkához. 1791-ben több dalt elküldött Kazinczynak, aki azonban nem volt meglegedve, mivel Földi „szorosan” fordított, „ugyan annyi számú és olyan versekbe, mint van Görögül”, Kazinczy viszont „az Anglus és német Poesishez” szabta „a’ Magyar verseket”.⁴⁵ Ez lett levélváltásukban kibontakozó hosszas vitájuk alapja. A legfontosabb kérdés számukra az volt, hogy úgy kell-e Anakreónt fordítani, mint a németek, vagy az eredeti görög minta szerint. Földi a görög szöveg alapján fogalmazta meg a követendő metrikai szabályokat, ezért fölhívta Kazinczy figyelmét arra, hogy Anakreón verseiben az első versláb „nem tsak Jambus és Spondaeus; hanem Anapaestus is” lehet, s bár a németek nem így fordítanak, az eredetit kell követnünk.⁴⁶ Kazinczy azonban szigorúan megbírálta Földi fordításait, szerinte hosszabbak, mint Anakreón dalai, s gyakrabban használ anapestust, mint a görög költő. Ellenfele azonban válaszában bebizonyította, hogy semmit nem toldott az eredetihez, s „Anakreonnak egész Énekei is vagynak mind Anapaestus lábakon kezdődők: de én az olyat sem úgy írtam; hanem az elkerülhetetlenségben éltem néha szabadon Anapaestusokkal azon versnek szabad törvényei szerint”. Továbbra is ragaszkodott tehát a leghűségesebb fordításhoz, Kazinczy bírálatait azonban nem vette jó néven: „Bártsak az eddig kiadottakat rostáltad volna valaha így meg!” – írta neki.⁴⁷ Ennek ellenére megpróbálta „tökélletesíteni” munkáit, „mind addig, valámig lehet”, javítani a kifogásolt részekben.⁴⁸ Anakreón verseléséről pedig összefoglalóan megállapította, hogy „Eggy pese sints az Anacreonticus versnek, a’ melly helyre mindennemű quantitasokat ne találék Anacreonban e’ három közül, *jambus, spondaeus, anapaestus*”. Szerinte nem szabad nyelvünk-re hibás mintát erőltetnünk, hanem az eredetit kell követnünk, ezért használjuk az anapestust „az első pesben leg szabadabban; ritkábban a’ 2-dikban [...] legritkábban a’ harmadikban [...] Trochaicus Dalokkal ha élnék is, tsak kevés egész Dalokban élnék, de közbe szúrt versekkel elegy soha sem, hanem ha ott, a’ hol az Auctor él”.⁴⁹ A két költő mindvégig kitartott elvei mellett, Kazinczy a szabad, Földi pedig a szoros fordítás híve maradt, és egymás fordításairól alkotott negatív véleményüket később sem hallgatták el.⁵⁰

Érdekes adalékkal szolgál Földi anakreóni dalaihoz Csokonai tanulmánya, amely szerint a költő nem csupán fordította Anakreónt, hanem maga is írt ilyeneket: „Dr. FÖLDI János, a’ ki Anákreonnak sok daljait fordította, próbát

tett az Anákreontismuskban is, mellyek több Versezetjeivel együtt még Kézírásban hevernek." Ezekről azonban sajnos semmit sem tudunk.

Földi János mellett Csokonai Dayka Gábort és Édes Gergelyt nevezi meg önálló anakreóni dalok írójaként: „Ujhelyi DAYKA Gábor egynehány szerentsés Anákreontismust tsinált: az ő próbái is még Kézírásban vagynak egyéb poétai darabjaival. Egy az Orpheusban kiadódott: a' többi is Kazinczy Úr' öszveszedése és barátságí hív gondoskodása után rövidnap világra kerül." ⁵¹

Édes Gergely – Zechenter után másodikként – egész kötetet adott ki anakreóni dalokból: *A' Teosi Anakreon' versei. Kétféle fordításbann. Egyenesenn görög-ből Édes Gergely által.* Vátzon, 1803. A gyűjteményt különösen érdekessé teszi, hogy a szerző kétféle fordítást közöl: egyik hasámban az eredeti versmértékében készített, mellette pedig a rímes változat olvasható. Az *Ajánló levélben*, melyet jóakaróinak és barátainak írt, „kiknek kérttekre a' Magyar-Anakreon kiadódik”, meg is indokolta, miért fordította kétféleképpen a dalokat. A kötet második részében Anakreón töredékeit közli, „többnyire toldozgatva”, majd „tulajdon Anakreontismusim” következnek, melyekben Csokonai szerint a szerző „szerentsésebb vólt”, mint a fordításokban, végül pedig néhány „Anakreoni Iramat”. A költő 1794-ben kezdte Anakreónt fordítani. ⁵² 1802-ben elküldte Kazinczynak dalai kéziratát, aki továbbadta Csokonainak „Édes Gergely' édességét” azzal a céllal, hogy „higgye-el magát és végye-elő az érdemlett kevélykedést”, ⁵³ 1803-ban pedig arra figyelmeztette finoman Édest, hogy „A' legbájolóbb, legpajkosabb kis poétát nem kellene szóról szóra fordítanunk. Fel kellene kapnunk, a' mit mondani akar és a' mit görögül és a görögöknek oly könnyűséggel mond is.” ⁵⁴ Később megbánta a költő, hogy olyan hamar, „minteggy szelességből” kiadta kötetét, s átdolgozta fordításait. ⁵⁵

Csokonai tanulmányában nem említi Sándor Istvánt, Fazekas Mihályt, Fabchich Józsefet és Révai Miklóst. Sándor Istvánnak hat fordítása jelent meg 1799-ben a *Sokféle* című folyóiratban (*Sokféle. Írá 's egybe szedé Sándor István. Hatodik darab.* Győrött 1799). ⁵⁶ Az *Előbeszéd*ben elmondja, hogy „Ezen Verseket [...] jobbára nem most, hanem már régen” készítette. Fazekas Mihály tizenöt anakreóni dalt írt, feltehetően éppen abban az időszakban, amikor barátja, Csokonai összeállította az *Anakreoni Dalok* anyagát. ⁵⁷ Fabchich József fordított legtöbbit a görög költőtől (*Vas vármegyei kőszögi Fábchich József Az Magyar föl állítandó Tudós Társaságnak az XI dik Szám alatti Tagjátul Magyarra fordítatott Pindarus Alceus Záffo Stezikorus Ibikus Anakreon Bakkilides Szimonides Alkmán Arkilokus.* Győrben, 1804), ⁵⁸ a fordítások művészi értékét azonban jelzi Kazinczynak a *Tövisek és virágokban* megjelent ironikus hangnemű költeménye, valamint egyik levele, amelyben „irtóztató Iró”-nak nevezi őt. ⁵⁹

Különleges szerepet tölt be a magyarországi anakreontikában Révai Miklós. *A magyar alagyáknak első könyvek* (Nagykároly 1778) című kötetének meg-

jelenése után fordult a dalköltészet, az új ízlés felé, s egész gyűjtemény kiadását tervezte *Szerelem Nyájaskodási* címmel, mivel – mint írja – „inkább vagyok én a’ természettől ilyenekre elkészítve, mint egyebekre”.⁶⁰ *Révai Miklós’ elegyes versei, és néhány apróbb köztetlen írásai...* (Pozsony, 1787) című művének második könyvében énekeket közöl, s az előszóban, valamint a „A’ magyar szépeknek” szóló ajánlásban „sokkal nagyobb nyalábot” ígér „talám már nem is igen sokára”: „Egy különös Kötetet adok e’ félékből közre [...]. Ezek mind az örömmnek lesznek Énekei, a’ Szerelemnek Enyelgése, olyan ízlésben, a’ mennyire érte lehetek, mint a’ Régi Görögök írtak hajdan, ’s a’ Romaiak, mint most írnak utánnok a’ Frantziák, ’s a’ Németek, kivált Anákreonot fogom követni, azt az Édes Énekest, kihhez hasonlót ebbenn a’ nembenn még nem látott a’ világ.” A tervezett kötet azonban nem készült el, így nem került be az irodalmi köztudatba. A hagyatékban tizenkét letisztázott füzetecske maradt fenn,⁶¹ ebből hét anakreóni témájú. Az előszót teljes egészében megírta, előtte címként ez áll: „*Szerelem Nyájaskodási. Közre bocsátotta Anákreon szép eszének becsüölje, a Csanádi Énekes. Győrött Streibig József betüivel 1792.*” Az „Elöl-járó Beszédben” („Győrött. Mindszent hava fogytán 1791.”) ismerteti a kötet felépítését: „A munkát [...] III könyvetskére osztottam. Az első egyedül tsak Anakreon Énekét foglalja magában. A másodikbann Deák és néhány Görög, a harmadikbann pedig Német és Frantz énekesek utánn iratott Enyelgések találtatnak.” Megindokolja, miért tette éppen Anakreón dalait az első helyre: „Anakreon a leg régebb, a leg főbb, és hogy úgy szólljak, a mint érdemli, Atyja és egyetlen Példája a többinek a Szerelmes Éneklésnek nemébbenn. Ugyan azért is adtam itt néki a leg első helyet.” Az „Elöl-járó Beszéd” után „*Anákreon Életének Le írása*” következett volna „s annak *Munkáiról* némelly *Jegyzések* és *Ditséretek*, különösen pedig *Költésének Megfejtése*”. Ennek egyik forrása Degennek Anakreón életéről és költészetéről szóló tanulmánya volt.⁶² Az értekezés után következtek volna az „Énekek”, amelyekből a fennmaradt kéziratok alapján nagyon kevés készült el. Az első könyvből mindössze hat olvasható letisztázva (*A lantjáról, A szépekről, A Kupidóról, Magáról, A rózsáról, Lakozó ének*), hét pedig töredékesen vagy még pongyola fordításban. A második és harmadik könyv anyagáról nem sokat tudunk, a dalok többsége – néhány kivétellel – már megjelent az *Elegyes versek* énekei között. Fennmaradtak még egy önálló füzetben *Anákreon énekei szóról szóra a görög írás után*, egy másik önálló füzetben pedig megtaláljuk az előbbi dalok szó szerinti latin fordítását letisztázva: *Anacreontis Carmina versa ad litteram*.

Ha megjelenik a kötet, mindenképpen meghatározó lett volna a kortársak és az utókor számára. Egyrészt igazolta volna, milyen fontos szerepet töltött be Révai költészetében az új ízlés, másrészt mintaként szolgált volna a későbbi gyűjtemények kiadói számára. Az értekező tanulmány, bár nagyrészt fordítás, stílusa, nyelvezete nehézkes, és megmutatkozik rajta, hogy nyelvünk a

tudományos tárgyú prózai előadásra még nem elég gazdag, mégis jelentős, hiszen szerzője kísérletet tett egy árnyaltan, élesebb vonásokkal jellemző magyar nyelvű értekezés megalkotására, és ő volt az első, aki magyar nyelven írt Anakreónról.

II. Csokonai Anakreoni Dalai és a hozzájuk írt Jegyzések

1. Csokonai és Anakreón

Az *Anakreoni Dalok* kötetének darabjai 1797 és 1800 között, valamint az összeállítás idején, 1803-ban keletkeztek. A gyűjtemény kiadása több volt üzleti vállalkozásnál, több pusztá hagyománykövetésnél, több egy költői divathoz való csatlakozásnál. Kortársainál mélyebb, bensőségebb viszony fűzte a költőt Anakreónhoz. Egyértelműen kiderül ez abból, ahogyan értekezésében jellemzi a görög költő világát. A földi boldogság után hiába vágyódó, ezért a boldogság lehetőségének új útjait kereső költő őt választja költői példaképének,⁶³ az anakreóni világ jellegzetességeit a sajátjaként tárva fel.⁶⁴

Ezeknek az ő Daljainak foglalatjok, a' szerelem, a' bor, az öröm, a' megnyúgodt lélek, tsendes és szorgalom nélkül való élet, barátság, szépség, tavasz, rózsa, galambok 's a' t. Nints azokban semmi fajtalanúság, részegítő és lázzadó indúlat, vastag baromi gyönyörködés: hanem tsak nyájas enyelgés, rendkívülvaló vidámság, lomhaság nélkül való elérzékenyülés, könnyű és szabad Epicureismus. Az Anákreon' világában tsak a' jelenvaló szépet, jót, gyönyörűt keresi az emberi Lélek, a' fősvénységtől, nagyravágyástól, haszontalan aggodalmaktól üress lévén, érzi hogy jó az élet, és a' halált is tsak úgy nézi, mint az örömmek és meglegedésnek utolsó pontját, mellyen meg kell nyúgodni.

Ez tehát a derű, a vidámság, a mérsékelt öröm, a békés elégedettség, a természetből fakadó nemes érzelmek, a jelen csöndes élvezetének világa, s éreynessége nem kérdéses. E világgal, életszemlélettel való azonosulás részben magányt, lemondást jelent, ugyanakkor semmiképpen sem keserű, boldogtalan, hanem inkább „keser'édés”⁶⁵ életszemléletet, mely – a sok kudarcba fulladt próbálkozás után – elutasítja a „szorgalom”, a „fősvénység”, a „nagyravágyás”, a „haszontalan aggodalom” magatartását, a törtető, önző nagyvilág látszólagos, külső javak megszerzésén alapuló boldogság szemléletét. A visszahúzódás azonban nem jelenti a közösségtől való teljes elfordulást, inkább békés, csöndes, elégedett, derűs, a mások boldogulását nem veszélyeztető életmódot:

Éljünk vidámon, és minél kevesebb gonddal; mert egyszer meghalunk, ez a' régi Lyricusok' Philosophiája: ha pedig élünk és örülnünk kell, hagyjunk élni és örülni másokat is, ez az egész emberiség philosophiája. Vajha minden fősvénynek, minden Nagyravágyónak, minden bújálkodónak beléolvaszthatnám a' szívébe ezt a' kurta philosophiát! hány rettenetes bűnnek a' tsiráját sütném el általa; óh jó theoriájú, gonosz praxisú Halandók! a' ti kebeletekben.⁶⁶

Anakreón költészetének egyik titka a költő szerint a könnyed előadásmód. Nem csupán gyönyörködtet, szórakoztat, hanem „fájin elmésségével” „megfűszerszámozza” a társasági élet gyönyörűségeit:

kikeresi az érzésnek legszebb útait, fájin elmésségével tsalogatja 's tartóztatja az olvasót, magát igen kellemetes és kedveltető módon fejezi ki, ezer édes ígésző képzeleteket talál elő 's azokat a' legkönnyebb móddal festi le, hogy azok a' mi Fántáziánkat körülzsi-bongván, Lelkünkéről az élet' únalját 's az azt felettéb lankasztó indulatokat balszamos szárnyaikkal leszeleljék. Ezt a' könnyű és aprólék gyönyörűséget olly elmésséggel fűszerszámozza ő meg, a' mellynek párját alig találja. Az ő humora azt mondja Sulzer, a' legkellemetesebb a' világon, 's olly könnyű, mint a' legszebb kikelet; az ő Daljainak gyűjteménye hasonlatos a' virágos Kerthez, mellyben ezer kívánatos illatoktól lepettetni meg.

E jellemzésben Csokonai – a lábjegyzetben jelzi – Sulzerből merített,⁶⁷ de pusztán fordítás helyett mély átéléssel, szemléletesen, a dalok szeretetéről és alapos ismeretéről tanúskodva mutatja be azok „belső természetét”. Anakreón költészetének lényegi elemeként emeli ki az „elmésséget”,⁶⁸ amelyet Sulzer a „Witz” fogalmával jelöl. A lexikon „Dichtkunst. Poesie” címszavában a német elméletíró a görög költészetnek négy fő korszakáról beszél, s a negyedik kor költőit két csoportra osztja: az egyik a filozófia, vallás és politika szolgálatában állt, a másik tagjai pedig, a „witzige Köpfe”, Anakreón, Szapphó, Alkaios és mások, akik elsőként alkalmazták a költészetet pusztán szórakoztatásra, a képzelőerő és az elme mulattatására.⁶⁹ Sulzer a „Witz”-et a szellem különleges adományának tekinti. Olyan, mint egy fűszer, amelyet inkább lehet érezni, mint leírni. Minél kevésbé szembeötlő, minél kifinomultabb, annál értékesebb, annál hatásosabb.⁷⁰ Mindebből nyilvánvalóvá válik, hogy nagyon kevesen képesek „Anakreón szellemének” méltó követésére.⁷¹

A jó anakreóni dalok írásának feltételeként sajátos elveket fogalmaz meg a költő, kortársaitól eltérően nem külső, formai elemekre helyezve a hangsúlyt. Elsőként, „a' ki jó Anákreoni Dalokat kíván írni: annak nem Anákreont kell fordítani”, s az sem cselekszik helyesen, aki „holmi hideg és durva érzéseket az Anakreón' mértékére” „srófol”. Ehelyett hangsúlyozza, hogy a költőnek magáévá kell tenni az ő világát, s azonosulva vele, „ilyen lélekkel 's ilyen formába” kell „az ő tőle kedvelt édes tárgyakról, az ő tulajdon könnyűségével, vidám humorával, és kellemetes előadásával, rövid és tsínos Dalokat szerezeni”. Csokonai próbált megfelelni az általa megfogalmazott elveknek, anakreóni dalainak kidolgozásával, „könnyűségével, vidám humorával és kellemetes előadásával” művészileg meghaladta valamennyi kortársát, joggal nevezve magát tanulmányában a magyarok „magánosan dalló Anákreón”-jának.

2. Az Anakreoni Dalok és a Lilla – Számvetés és búcsú

Az *Anakreoni Dalok* keletkezése szorosan összefonódik a Lilla-ciklus létrejöttével, s mindkettőn egy utólagos rendezőelv nyomait fedezhetjük föl.⁷² E kötetekben a költő „számot vetett a boldogság lehetőségeivel, s elköszönt annak reményétől”, egyben lezárta addigi költészetét és életprogramját, „a »vidám természetű poéta« felszabadult életörömét a »bölcs poéta« rezignációja” váltotta föl.⁷³ Már a költő korai ciklustervei között szerepelt néhány anakreóni dal, végül kilenc került be a Lilla-dalok közé. Az Első könyvbe: *Lillához (Leányka! hű szerelmem' / Tűzét miért kerülöd? ... – Esdeklő biztatás* címmel), *Lillához (Lillám! elég tsak egy szó...)*, a Második könyvbe: *Ámor, A' Szamócza, A' Boldogság, Tháles*, a Harmadik könyvbe: *Keser' édes (A Keserű Édesség* címmel), *A' Tavasz (XVII.)*, *Az Eltávozás (XVI.)*. Mindez jelzi a két kötet témájának, illetve a versek elrendezési módjának hasonlóságát. Az egyik lehetséges értelmezés szerint az *Anakreoni Dalok*ban is élénk rajzolódik egy szerelmi történet, az ébredéstől a viszonzatlanság miatt érzett aggodalmon át a kedves elvesztése által okozott fájdalomig. Lilla neve gyakran fölbukkan ugyan az egyes dalokban, mégis hiába keresünk konkrét élményeket, eseményeket a versekben, a szeretett lény személyiségéről, külső és belső tulajdonságairól nem tudunk meg szinte semmit. Középpontban tehát itt sem egy konkrét szerelem áll, hanem maga a szerelem érzése, a lírai én érzelmeinek hullámozása. Ezt azonban egészen más nézőpontba helyezik az anakreóni dalok másik fontos témáját, a bor örömét, jótékony, „gondoldó” hatását, Bacchus hatalmát, az élet derűs élvezetét, a boldog megelégedést hirdető költemények, amelyek újra és újra megszakítják a szerelmi témájú költeményeket, ellenpontoszák a bennük megfogalmazott szélsőséges érzelmeket. Ezek többnyire meghatározó helyeken tűnnek föl, általában egy-egy érzelmi váltás, fordulat előtt. Egyrészt tehát elválasztó szerepet töltenek be, másrészt a hirtelen váltással megkérdőjelezzik a szerelemnek mint a boldogság egyetlen, kizárólagos lehetőségének felfogását. Ez az állandó váltakozás figyelmeztet az érzelmek viszonylagosságára, a szerelem törekenységére, a boldogság és a boldogtalanság, az emberi élet mulandóságára.

A dalok többsége rövid terjedelmű, általában egy-egy metafora, játékos költői ötlet elmés kibontásai, az anakreóni versek gyakori motívumai többször ismétlődnek, variálva vissza-visszatérnek bennük. Két költemény azonban terjedelmét, formáját és mondanivalóját tekintve is kiemelkedik közülük: az *Orgiák* és *A' Hafiz' sírhalma*.

A kötet felütésében egy „butella másolás” után *A' Magyarokhoz* fordul az anakreóni életmódot tudatosan vállaló lírai én. Enyhe iróniával, látszólag mentegetőzve, mégis határozottan utasítja el a „megdühödtt” homéroszi világ „Minden tsetepatéját”, és kijelöli további témáit: „*tsupán szerelmet, / És bort fogok danolni*”. Ezt a gondolatot viszi tovább a második darab, *Az Anakreoni Versek*, amely az elutasított antik példakép helyett újat jelöl ki: a

szelíd Anakreónt, akit Ámor, a szerelem istene és Liéus, a gondok föloldója választottak ki és avattak költővé. Közvetve azonban nem csupán a görög költő áll összeköttetésben az istenekkel, hiszen a magyarok „magánosan daloló Anakreon”-jának ő maga ajánlott dalaiból néhányat. E könnyed, játékos felütés, a különös isteni kiválasztottság előre megadja a kötet alaphangulatát, egy lehetséges értelmezésmódot kínál, jelezve, hogy mindez csupán tréfa – a szó sulzeri értelmében.⁷⁴

A kötet III. darabjától a szerelem és a bor hatalmát megéneklő versek váltakoznak. A III–VI. dal az ébredő szerelemről szól: *A' Hévség* és *A' Leánykákhoz* című versek még általánosságban beszélnek a körvonalazhatatlan, emésztő tűzről, annak erejéről, a *Tháles* és a *Lillához* (*Lillám! elég tsak egy szó...*) középpontjában pedig már a Lilla szépségétől megvakult Vitéz érzelmei állnak. A szerelem ébredését, a kínzó, mégis boldog vágyakozást versbe foglaló dalok sorát a *Barátomhoz* szakítja meg, mely a bor témáját pendíti meg, az „észhoz Tokaj”-t s annak nektárját dicsőíti.

A VIII. daltól (*Lillához. Leányka! hű szerelmem' Tüzét miért kerüld?...*) a „szellemi tűz”, az öröm mellé belopja magát a bizonytalanság, a viszonzatlan szerelemtől, hűtlenségtől való félelem. A IX. (*Ámor. Guarini után*) és X. darab (*A' Fogadástétel*) Ámor és Lilla, valamint Ámor és Vitéz kapcsolatának egy-egy mozzanatát jeleníti meg. Vitéz, bár megkapta jutalmul Lillát, „A' tűzszemű leánykát”, nem felhőtlenül boldog: „Most hát lekötve lévén / Mást nem tudok danolni – / LILLÁT tsak, és tsak Ámort.” A lekötöttség, a tehetetlenség hangsúlyozása véglegességet, menekülésvágyat és annak lehetetlenségét sejteti. Ezt oldja föl éles hangulati váltással *A' Búkergető* (XI.), biztatva a könnyedebb életszemléletre, a gondoktól, sóhajoktól való szabadulásra, a „borotska” nyújtotta örömök, a jelen derűs, minden fölösleges sóhajtól mentes élvezetére, föltéve a kérdést: „Ki boldogabb halandó / Mint a' ki nem sohajtoz? / Ki bóldogabb magamnál?” A boldogságnak eszerint nem csupán egyetlen kizárólagos lehetősége van. – Vagy mégis? A vers első és utolsó két sora – „Ha szíhatok borotskát, / A' gondjaim tsutsúlnak” – elbizonytalanít, hiszen figyelmeztet arra, hogy ez a fajta boldogság átmeneti állapot, ami után ismét felébrednek a gondok a „tsutsulásból”. *A' Boldogság* (XII.) című vers ezzel szemben a beteljesült szerelem idilli képét, látszólag soha el nem múló „ünnepest”⁷⁵ festi elénk. Egy pillanatra föloldódik az aggodalom, és együtt van mindaz, ami teljessé teszi az életet: a jázminos ligetben Vitézzel „tsókolódva tréfálkozó” Lilla, egy üveg borocska, a kosárban pedig friss eper mellett „Anákreonna Kellő danái”. Joggal teszi föl hát ismét a kérdést: „kibóldogabb VITÉZNÉL?”. Más állapot ez, mint az előző, nincs feltétele, mint annak („ha szíhatok borotskát”), nem kell mesterségesen előidézni, s úgy tűnik, sosem múlik el. Az öröm azonban mégis csak pillanatnyi, „a boldogság idejében, a Lillával való együttlétben az »én« csak »szenvedőlegesen«, az öröm tétlen élvezőjeként van jelen, mint aki csak elfogadhatja a bol-

dog pillanat ajándékát". Mindez valójában gondos előkészítés, „megrendezés” eredménye, „a boldogság környezetét a költő rendezte be, az ő alkotása”,⁷⁶ és mint a „nyári hűvös este” időmegjelölés jelzi, nem tartható fenn sokáig.

A boldogság fenyegetettségére válaszol, egy egészen más, szebb világot tárva föl az *Orgiák* (XIV.). A költemény az anakreóni életszemlélet összegzése, ugyanakkor fordulópontot is jelöl, hiszen utána egyre elkeseredettebb hangulatú darabok következnek (*Keser'édés, Az Eltávozás, A' Tavaszi*), eljutva a „talán örökre” bizonytalanságától az „Egyedül csak én kesergek” végleges bizonyosságáig. A versben a „Mind” és az „Egy” egymásnak felelgetve ünnepli „A' szíveket feloldó, A' gondtörő” Bacchust, „a' kegyelmes Isten”-t, aki megszabadít a gátlásoktól, fölszakítja a korlátokat, teljessé teszi a gyönyört.⁷⁷ A kar által énekelt, lanttal kísért refrénnel indul, mely összefoglalja a fő mondanivalót. Az „Egy” négy különböző hosszúságú részben mutatja be „Liéus” jótékony adományait, négy fontos tulajdonságát emelve ki, elsőként, hogy csak vele lehet teljes a szépség, a szerelem, a kellem és a földi gyönyör. A második és harmadik egységben az emberekre tett pozitív hatásaira mutat rá: megalázza, megszelídíti a „büszke Nagyravágyás”-t, barátságot, örömet, jókedvet fakaszt, valamint megvidámítja a társasági életet. Az utolsó, egyben leghosszabb terjedelmű rész személyessé válik, többes szám első személyre vált. „A' kegyelmes Isten” legfontosabb, legértékesebb ajándéka a költői ihlet, egy szebb világ megteremtésének lehetősége: „Ő a' ki képzetünkben / Teremthet új világot. / Ő int Polimniának; / 'S mennybéli zengzetével / Olvasztja szíveinket. / Ő gyűjti a' Poétát / Érzékenyebb dalokra”. Nem nehéz erről *A magánosság*hoz című vers híressé vált soraira asszociálnunk: „Te bened úgy csap a poéta széjjel, / Mint a sebes villám setétes éjjel; / Midőn terem új dolgokat / S a semmiből világokat”. A szelíd ünneplés hangulata egyre fokozódik, az első és második egység utolsó sorainak „úszik” és „fúl” igéi a mámor képzetét keltik: „egész gyönyörködésben / Nem úszhat az halandó.” „A' büszke Nagyravágyás [...] Megaláztatott örömmel / Fúl a' szelíd habokba.” Az orgiák résztvevői egyre jobban belemerülnek a dalba, az ünneplésbe, melynek végpontja a teljes feloldódás, a mennyei, „Édes ragadtatás”, egy másik világba emelkedés. A versben az egyéni és a költői kiteljesedés, a boldogság, az öröm új lehetőségeit tárja föl a költő. Mindez előre megkérdőjelezi a következő három darab keserűségét, kétségbe vonja a szerelem elvesztését végleges boldogtalanságként megélt, „Egyedül csak én kesergek” magatartást, s távlatot nyit egy új költői program felé, amelynek megvalósítója a másik példakép: „Kelet' édes énekesse”, Háfiz. *A' Hafiz sírhalma* lezárás, összegzés, búcsú, számvetés a boldogság és az élet mulandóságával, ugyanakkor e tragikum sajátos költői fölfoldása, amelyhez hasonló gondolatokat, motívumokat Csokonai más műveiben is fölfedezhetünk.⁷⁸ Az elmúlás tragikumával szembekerül „A rózsabokrok' alján” nyugvó, „víg”,

„örömhozó”, „erős”, „szelmekeket lehellő” dalok „kellemes”, „bölcs” poétájának sorsa, akinek megadatott a boldog elmúlás, az „édes lebágyadás”, s „drága híre Mint rózsaszag kiterjedt Szívünkre és hazánkra”. Az ő szellemét megidévezve, sírhalma körül ünneplőbe öltözött, „Kökény szemű Leányok”, „ritka földi Nimfák” és „barna kondor ifjak” táncolnak, énekelnek, rózsával hintve, borral öntözve azt. A befejezésben a fő motívumok együtt jelennek meg, követendő példaként tárva föl a keleti dalnok költészetét, életét, halálát, feloldódását a természetben:

Mit érzek! a' virágok
 Bimbójikon kinéznak,
 Habosan terül az illat,
 A' fellegek szaladnak,
 Belőlök a' szelíd Nap
 Mosolyog derültt egünkre
 A' filmilék zenegnek,
 'S egy szellet a' rozsának
 Bimbójiból kilendül:
 Mit – ah mit érzek! – édes
 E' szellet' ihletése! –
 Óh szent öröm! szerelmek! –
 Megelégedés' nyomási! –
 Te vagy – te vagy – HAFIZNAK
 Árnyéka! csendes Árnyék,
 Te lebegteted hajunkat! –
 Ülünk le sírja mellett
 A' mirtusos ligetben,
 Ülünk le, szép Leányok!

Harmónia, életöröm, szépség, a pillanat nyújtotta boldogság élvezete, költői ihlet – ezek e világ fő jellemzői. Egyrészt korlátozott, hisz a csupán „Dannolni és szeretni” vágyó magatartás a földi boldogságot a beteljesült szerelemmel azonosító szemléletmód elutasítását jelenti, másrészt a kevéssel is megelégedő, „a' fősvénységtől, nagyravágyástól, haszontalan aggodalmaktól üress” életelv természetszerűen oldja föl a boldogság és az ember mulandóságától való félelmet, hisz „érzi, hogy jó az élet, és a' halált is csak úgy nézi, mint az öröme és megelégedésnek utolsó pontját, mellyen meg kell nyugodni”. A békés, derűs földi életen és a halállal való nyugodt szembenézésen túl e filozófiai és költői programnak remélt, mélyen áhított, de csak a költészet világában bizonyosan megvalósulónak hitt jutalma a költői halhatatlanság.⁷⁹ Ennek látomását *A' Szeretet* című prózai írásában Háfiz ünnepeléséhez hasonlóan festi le Csokonai: „Majd talán a' háládatos *Szép Nem*, az érzékeny Leánykák, és kedve telt Menyetské ki fognak ollykor az én temetőmhez jönni, midőn az ember emberebb lesz, 's megemlékezőn az én Éne-

kemről, rózsát hintenek sírhalmomra, 's lengő piros pántlikákat kötöznek bemohodzott fej-fámra." Háfiz „árnyékához" hasonlóan, a természetben feloldódva köszöni ő majd meg ezt: „Akkor óh Szerelem! Te ki leszállhatsz a' koporsó völgyébe is, éleszd meg ha tsak addig is az én hamvaimat, míg ezt nekik megköszönhetem, vagy ha az nem lehet, hadd intsék meg síromnak hantjairól a' bókoló gyöngyvirágok, 's az integető boglárkák, hogy ők köszönik a' Szépeknek jó szívúségeket, kedvellik az érzékeny Szép Nemet, mert az én szívemből tápláltatnak az ő gyökereik, az én tsontomból kiaszott vér kereng apró tsövetskéikbe."⁸⁰

3. A Jegyzések és Értekezések... legfontosabb forrásai, a lábjegyzetekben említett elméleti és szépirodalmi művek

A hivatkozásokban említett szerzők és művek teljes számbavétele itt lehetetlen, hiszen Csokonai közel hetven szerzőt említ, s egy-egy szerzőtől néha több művet is. Ez utóbbiak között van néhány olyan, amelyre csak közvetve, más munkák alapján hivatkozik, a fölsorolt munkák legnagyobb részét azonban jól ismerte, használta.

A források között vannak olyan – főként népszerű esztétikai – művek, amelyekre különösen gyakran utal. Legtöbbször Sulzerre, akinek négykötetes munkája (*Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*) külön szócikkekben tárgyalja a poétikai fogalmakat, végigkísérve kialakulásukat, történetüket. A mű évtizedekig nagy hatással volt a kortárs irodalomra.⁸¹ – Csokonai az 1786–87-es lipcsei kiadást – saját kérésére – Kazinczytól kapta ajándékba.⁸²

A másik fontos forrás Johann Joachim Eschenburg költészettani munkája (*Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften*), amely a hozzá tartozó szöveggyűjteménnyel együtt (*Beispiel-Sammlung zur Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften*. 1–8. Berlin und Stettin, 1788–1795) a felvilágosodás korában szintén fontos kézikönyv volt. A költő Kazinczytól az „új Editióú Eschenburg"-ot (Stuttgart 1789) próbálta megszerezni, de sikertelenül.⁸³

A korábbi századok elméleti munkái közül többször említi Julius Caesar Scaliger *Poëtices libri septem* (Lyon 1561) című művét, a költészetről alkotott eszmék egyik legteljesebb XVI. századi rendszerezését, valamint Daniel Georg Morhof, német költő, kritikus kétkötetes könyvét (*Polyhistor, Literarius, Philosophicus et Practicus*. Lubeckae 1732), amely átfogó képet adott korának minden tudományágáról.

Az elméleti bevezetéshez nem, de a magyarázatokhoz használta Csokonai – gyakran anélkül, hogy ezt jelezte volna – a francia Pierre Bayle népszerű munkáját (*Dictionnaire historique et critique, par Mr. Pierre Bayle. Cinquieme édition, revue, corrigée, et augmentée. Avec la vie de l'Auteur, par Mr. des Maizeaux*.

Basel 1738). A debreceni kollégiumban ma is megtalálható négykötetes mű korabeli megítélésére vonatkozóan érdekes adalékkal szolgál Sárvány Pál, aki a könyvtár használati szabályzatába 1802-ben a következő tanárkari végzést jegyezte föl: „Mivel a kir. helytartó tanács elrendelte, hogy olyan könyvek, melyek a vallásra, az erkölcsre vagy a közrendre vonatkozóan ártalmas tanításokat tartalmaznak – mint különösen Voltaire, Rousseau, Helvetius és a Bayle szótára –, csak annak kölcsönözhető ki, aki vállalkozik megcáfolásukra; a tanári kar az eddigi könyvtárhasználati utasításokat megtoldja »sub poena cassationis« – egy újjal, mely szerint a könyvtárosok a fent megnevezett vagy hasonló könyveket senkinek – professzorokat és a helybeli református egyház lelképásztorait kivéve – ki ne kölcsönözzenek.”⁸⁴

A jegyzetekben felsorolt művek és szerzők második nagy csoportját a régi és új Anakreón-kiadások, valamint a róla szóló értekezések alkotják. A görög költő életének, költészetének, műveinek bemutatásához Csokonai sokat merített Josua Barnes jegyzetekkel ellátott, görög és latin nyelvű Anakreón-kiadásából (*Anacreon Teius, Poeta lyricus Summâ Curâ et Diligentîâ, ad fidem etiam Vet. MS. Vatican. Emendatus. Pristino Nitori, Numerisque suis Restitutus, Dimidiâ ferè parte Auctus, Aliquot nempè justis Poematiis, et Fragmentis plurimis, ab undiquaque conquisitis. Item Anacreontis VITA etc. Aliaque, quorum seriem sequens Pagina notat. Operâ et studio JOSUAE BARNES. Cantabrigiae 1705*). Ezt Sulzer a legjobbak között említi, és utal arra, hogy tőle származik a leginkább használható Anakreón-életrajz.⁸⁵

A kiadások közül Csokonai szerint „legszebb, legjobb, legbővebb, és mind külső mind belső érdemére nézve legfejedelmibb a’ Parisi, a’ mellyben nem tsak a’ Görög Textus legcorrigáltabb, a’ Deák fordítás mind versben, mind folyóbeszédben legderekabb; hanem a’ Daloknak száma is több újjonnan feltalált Darabokkal van szaporítva, az Író képzeletei pedig Párisnak mái híres Piktorjai és Metszői által Táblákra vagynak tétetve, ‘s a’ mi több az oda-való legnagyobb Muzsikusok által a’ Görög Textus Muzsikai Compositióra van véve”. Jean Baptiste Gail, francia költő kötete (*Odes d’Anacreon, traduites en Français avec le texte grec, la version latine et notes critiques, par la Citoyen Gail, avec estampes, odes grecques, mises en musique par Gosséc, Mehul, le Sueur et Cherubini, et un discours sur la musique grecque. Edition plus complete que toutes celles qui ont paru jusqu’ à ce jour. Párisz 1799*) 64 dalt, 57 töredéket tartalmaz francia nyelvű fordítással együtt, valamint négy kottamellékletet és három rézkarcnyomatot.⁸⁶ A könyv, mely Márton József szerint mintaként szolgált Csokonai számára,⁸⁷ ma is megtalálható a debreceni kollégium könyvtárában.⁸⁸

Az Anakreónról szóló értekezések közül – Sulzer nyomán – Degenre, Herderre és Schneiderre utal,⁸⁹ de úgy tűnik, egyikük gondolatait sem olvasta. Mint korábban említettük, Degen kiadásához nem jutott hozzá, Herder *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur* című művére pedig a szerző meg-

nevezése nélkül utal, és jelzi, hogy „azzal sem élhettem”.⁹⁰ Schneider idézett munkájáról (*Anmerkungen über den Anakreon*. Lipcse 1770) nincs adatunk, valószínűleg Csokonai sem ismerte, mindaz, amit leírt róla, teljesen megegyezik a Sulzernél olvasható gondolatokkal.

A jegyzetekben felsorolt források harmadik csoportjába azok tartoznak, amelyeket a tárgyi és nyelvi magyarázatokhoz használt a költő. A már említett esztétikai munkákon kívül gyakran idéz szépirodalmi műveket, korabeli (például Heinrich von Kleist, Jacques Delille) és ókori (például Vergilius, Horatius, Ovidius, Statius, Cicero, Tibullus, Aelianus, Paternulus, Homérosz, Plutarkhosz...) szerzőket, valamint különböző lexikonokat, szótárakat: például Stephan Blancard: *Lexicon Medicum...* (Lipcse 1777), Caroli Stephani: *Dictionarium Historicum, Geographicum, Poëticum...* (Genf 1596), Szenczi Molnár Albert és Pápai Páriz Ferenc szótárát, valamint a már említett Bayle-lexikont. Gyakran hivatkozik népszerű természettani munkákra is: Földi Jánosra (*Természeti história. A' Linne Systémája szerént. Első tsonó. Az állatok országa*. Pozsony 1801, *Rövid Kritika és Rajzolat a' Magyar Fűvésztudományról*. Bécs 1793), néhány német szerzőre: J. Fr. Blumenbach: *Handbuch der Naturgeschichte* (Göttingen 1791), C. Ph. Funke: *Naturgeschichte und Technologie...* (Braunschweig 1794–95), köztük G. Chr. Raff népszerű tankönyvére (*Naturgeschichte für Kinder*), amelynek lefordítása az ő tervei között is szerepelt.⁹¹ Leggyakrabban Linnét (*Systema Naturae...*) és Pliniust (*Historiae Naturalis Libri XXXVII.*) említi.

Az itt bemutatott források hosszú, de nem teljes listája egyrészt mutatja Csokonai esztétikai tájékozódását: jól ismerte és haszonnal forgatta a kor népszerű elméleti munkáit, másrészt szemlélteti a „poeta doctus” műveltségét, tájékozottságát: nem csupán a korabeli és antik irodalomban volt jártas, hanem a botanikában és az orvostudományban is.

4. Régi és új kérdések, problémák

a) Műfaji rendszerezés igénye

Csokonai értekezését elméleti bevezetéssel indítja. Mielőtt az anakreóni dalok „belső természetét” bemutatná, csoportosítja a lírai költeményeket. Nem könnyű feladatra vállalkozik, amikor „az éneklő Versezeteket” próbálja rendszerezni, ebben az időszakban régi és új elvek keverednek egymással, hiányoznak a rendszerezés alapjául szolgáló kritériumok.⁹² Az elméleti írásokban az óda és a lírai költészet sokáig egyenrangú fogalomként jelenik meg, középpontjában pedig tulajdonképpeni tárgya, az érzelem áll. Az egyes versformákról a XVIII. századi szerzők különbözőképpen vélekednek, más-más szempontok szerint csoportosítják őket.⁹³ Amikor az antikizáló ódák mintáit követő költemények mellett új, dalszerű kifejezésformák jelennek meg, egyre gyakrabban találkozunk a kettős felosztással, az ódát viszont általában magasabbra helyezik, mint a dalt.⁹⁴ Sulzer lexikonának „Lied” szó-

cikkében hangsúlyozza, hogy nagyon nehéz meghatározni azokat a jellemzőket, amelyek a dalt elhatárolják a vele rokon ódától, ugyanis közöttük csupán fokozati különbség van, s nagyon sok a közös vonás. Mégis megpróbálja külső és belső jegyek alapján (alkalmazásmód, strófaszerkezet, ritmus, az érzelm erőssége és változása) elkülöníteni őket.⁹⁵ A német elméletírók között Eschenburgnál kerül a lírai költemények hierarchikus rendjében a legalacsonyabb helyen álló dal a legmagasabban álló óda mellé, a kettő tehát egyenrangúvá válik.⁹⁶ Csokonai az ő felosztását vette alapul. „Két fő Nem”-ről beszél, s az alany „elragadtatott” vagy „kellemetesen elborult” lelkiállapotából határozza meg az óda és a dal tartalmi és formai különbségét:

Két fő Nemek van az éneklő Versezeteknek, ahozképest, a' mint vagy felemelkedik, és magán kívül ragadtatik a' mi lelkünk, vagy pedig tsak tsendes és kellemetes elborulásba jön az előtte lévő tárgy által. Az első esetben, a' tárgynak nagy és felséges vólta miatt, érzéseink erősebbek, gondolatink fentebb járnak, melly miatt a' szók és kifejezések hathatós, szabad, mérész és vakmerő formát és menetelt vesznek magoknak, és a' Szerző egész meglelkesedésben áll előttünk: így készül az Óda, melly alatt az énekeknek fellengősebb nemét szoktuk érteni. Mikor pedig érzéseink lágyabbak, szelídebbek, nyájasabbak; a' tárgy vagy [tsékély vagy előttönk] tsekélyebb oldaláról vevődik fel; 's annál fogva éneünk is, és előadásunk módja könnyebb és halkábban folyó: akkor az Óda' erejét és magosságát el nem érzjük, és a' mit készítünk, annak neve nálunk Dal, az idegeneknél Lied; Song; Chanson; Canzone vagy Canzonetta.⁹⁷

Mint tudjuk, az életműben máshol is kísérletet tett a költő műfaji rendszerezésre, az itteninél átfogóbb elemzéssel próbálkozott [*Értekezés az epepeáról*] című tanulmányában.⁹⁸ Ebből az is kiderül, hogy tervei között szerepelt egy nagyobb mű megalkotása, amelyben, mint írja, „bőven fogok erről és több ezen íráskámban röviden említett dolgokról értekezni”.⁹⁹ Ilyen tárgyú munka elkészültéről azonban nincs tudomásunk.

Csokonai tehát megpróbálta elméletileg is megalapozni tanulmányát. Az általa ismert legjobb rendszerezést véve alapul, kísérletet tett a lírai költészet műfajainak áttekinthető, pontos meghatározására, külső formai jellemzők helyett belső, lényegi kritériumokat helyezve a középpontba. Érdekességként azonban megemlíthetjük, hogy nem használja mindvégig következetesen a dal fogalmát, előfordul, hogy a jegyzetekben „Anakreon Ódairól” beszél.

b) Gondolatok a nyelv értékeiről és hiányosságairól

Anakreon verselésével kapcsolatban Csokonai nem utal Földi és Kazinczy verstani vitáira. Számára a harcok, eltérő vélemények földidézésénél, illetve az elvi állásfoglalásnál fontosabb a nemzeti, nyelvi öntudat felébresztése. Amikor a jegyzetekben „Anakreon' Jambusá”-nak változatait mutatja be, büszkén hívja föl a figyelmet arra, milyen szerencsés, irigylésre méltó helyzetben

vagyunk mi, magyarok a többi európai nemzettel szemben, s fájjalja, hogy honfitársai nem érzik eléggé ennek a súlyát:

...ha a' Spanyol a' maga parantsoló hideg a betűit, az Olasz az ő egybeolvadó gömbölyeg szavait; a' Német a' sok Diftongust és schevátlan consonánsait erre a' Téjoszi taktusra rákényszeritheti, boldognak tartja magát és Anyai nyelvét, 's igazságtalan örömeben truttzol a' néhai Jóniának ditsősségén. Hát te Árpád' nemzete! mikor fogod közönségesen érezni, hogy a' te nyelved – és egyedül a' te nyelved – alkalmas a' Görög Múzsák hasonlíthatatlan hármóniájára?

Szomorúság, indulat, ugyanakkor jogos büszkeség rejlik e mondatokban. A versújítás korában több költőnkől hangzott el hasonló gondolat, nyelvünk egyedi adottságának hangoztatásával ösztönzést kívántak adni a honfitársaknak, akik „az idegen nyelveken való bámulásukban önnön magukéről egészen elfelejtkeznek”, lehetőséget arra, hogy bár nem tudunk nagy eredményeket felmutatni, mégis büszkén hasonlíthatjuk össze magunkat a „pallérozott” nemzetekkel – legalább a nyelvünkben meglévő adottságok terén.¹⁰⁰

A *Jegyzések és Értekezések...* nyelvi magyarázataiban gyakran találkozunk azonban olyan kijelentésekkel is, amelyek nyelvünk szegényes szókészletét, hiányosságait panaszolják. Ezekből – Csokonai más megnyilatkozásaihoz hasonlóan – kiderül, hogy a költő az újítás feltétlen szükségességét vallotta,¹⁰¹ s arra is következtethetünk, hogyan képzelte el ennek gyakorlati megvalósítását. A dalokhoz írott jegyzetekben olykor hosszasan kell magyaráznia egy-egy általa használt szót. Ezekkel kapcsolatban a nyelvbővítés két fontos módjára hívja föl a figyelmet: a régi és a tájnyelvi szavak köznyelvbe kerülésére. Ilyen tárgyú nézeteit más műveiben is kifejti; a magyar nyelv szókincsbővítésének általa javasolt módjait legteljesebben *A' Tavasz* Előbeszédében mutatja be.¹⁰²

Ehhez a törekvéshez szorosan kapcsolódik a költőnek az a célkitűzése, amelyet világosan tükröznek a növény- és állatnevekhez írott nyelvi magyarázatok: a botanika és az állattan szókészletének bővítése, egyértelműbbé tétele. A jegyzetekben egy-egy szóval kapcsolatban többször rámutat a hiányosságokra, s megpróbálja a hézagokat betölteni – általában a tájnyelvi szókincsből. Javasolataival pontosabbá, árnyaltabbá igyekszik tenni a természettudományos szókincszet, remélve, hogy így talán „nem lenne a' mi Természeti Históriainkban annyi zűrzavar és ambiguitás”. A természettudományok, a botanika különösen érdekelte a költőt, ezt a lábjegyzetekben megjelölt források nagy számán túl hasonló tárgyú följegyzései is jelzik, valamint az a tény, hogy szándékában állt Földi János *Természeti históriájának* folytatása.¹⁰³

c) *Tájékozódás a herderi szemléletmód felé*

Csokonaival kapcsolatban többen utaltak arra a tényre, hogy szépirodalmi és elméleti műveiben a herderi gondolatokkal rokon vonásokkal találkozunk. Mindez elsősorban a nemzeti és nem antik hagyományok felé fordulásban jelentkezik. A témával foglalkozó írások azt is jelzik, hogy bár más XVIII. századi munkában szintén megtaláljuk ennek nyomait, Csokonai irodalmi és esztétikai tájékozódásában fedezhetjük föl leginkább – bár elszórtan – e szemléletmód megnyilatkozását.¹⁰⁴ Mint Herder *Fragmente...* című munkájával kapcsolatban korábban említettük, kétséges: valóban találkozott-e írásai-val, ez azonban nem zárja ki, hogy a herderi gondolatkör elemei eljuthattak hozzá.¹⁰⁵

A nemzeti hagyomány, a nemzeti múlt értékeinek föltárására szólít föl az egyik anakreóni dalhoz írott jegyzetben, amikor figyelmeztet arra, hogy „sok jó Magyar szavaink némelly jó Magyarok előtt is esméretlenek”. Két fő okot nevez meg: az egyik, „hogy az olyan szó a’ több Vármegyékben feledékeny-ségbe menvén, [...] tsak néhol és talám a’ legegyűgyűbb Magyarok közt maradt meg”, a másik, hogy „régii törzsökszávaink a’ szokásból kimentek, és vagy tsupán ivadékjaikban élnek: vagy egész Familiástól edgyütt magvok szakadt”. Emiatt leginkább azokat „a’ gyarló Fordítók”-at hibáztatja, „kik a’ (kivált hajdan nyomorék) Deák és egyéb eredeti munkák körül nem az idegen nyelvet a’ miénkre, hanem a’ miénket akarták amannak a’ kaptájára szorítani”. Figyelmeztetése tehát egyrészt nyelvi szempontú: az ősi, elfeledett magyar szavakat ismét be kell emelni a köznyelvbe, másrészt távolabbra mutat, utal a nyelv egyedi természetére, sajátos, más nyelvekben föl nem fedezhető törvényeire.¹⁰⁶ A gondolatot a sokat idézett mondatokkal folytatja:

Magyarjaim! Literátorok! ne tsak a’ külföldi írókat olvassátok, hanem keressétek fel a’ rabotázó egyűgyű Magyarat az ő erdeiben és az ő Scythia pusztáiban, hánnyátok fel a’ gyarló énekes könyveket, a’ veszekedő Predikátiókat, a’ szűr bibliopoliumon kiterített szeny-nyes Romántzokat, hallgassátok figyelemmel a’ danoló falusi leányt, és a’ jámbor put-tonost; akkor találtok rá az Árpád’ Szerentsi táborára, akkor lelitek fel a’ nemzetnek ama’ mohos, de annál tiszteletesebb maradványit, a’ mellyeket az olvasott és útazott uratskák-nak társaságában haszontalan keresnétek.¹⁰⁷

A felszólításban a külföldi mellett (s nem vele szemben) a nemzeti irodalom felé fordulás fogalmazódik meg, amelynek igazi értékeit csak a nemzeti hagyomány, a gyökerek föltárásával ismerhetjük meg. A régi és népi itt egymás mellett jelenik meg, mint a nemzeti értékek őrzője.¹⁰⁸ Csokonainak e megnyilatkozásai jelzik nemzettudatának herderi irányba fejlődését.¹⁰⁹

A nem antik hagyományok felé tájékozódásra elsősorban két fontos munka ismerete utal: Robert Lowthnak a zsidó költészetről szóló értekezése (*De sacra Poësi Hebraeorum praelectiones accademicæ. Notas, et epimetra adjecit Joannes David Michaelis. Göttingæ 1770, Editionis secunda*) és William Jones,

angol orientalista nevezetes műve (*Poëseos Asiaticae Commentariorum Libri Sex*. Ex Editione Jo. Gottfr. Eichhorn. Lipsiae 1777), amely a keleti költészet értékeit tárja föl. Mindkettőt csupán egyszer említi a költő. Szauder József mélyrehatóan foglalkozott e művek jelentőségével, s részletesen bemutatta, hogyan indították el Csokonaiban – a legnagyobb Lowth inspirálta gondolkodótól, Herdertől függetlenül – azt a folyamatot, amely a görög és római antikvitás kizárólagos mintaszerűsége mellé más, hasonlóképp mintaszerű költészetet állított.¹¹⁰ E folyamat eredménye az a könyvkivonat is, amelyet *Az ázsiai poézisről* címmel Jones könyve alapján készített a költő, és nem hagyhatjuk figyelmen kívül Képes Géza feltételezését sem, aki Csokonai Háfiz-kultuszának forrásait kutatva arra a következtetésre jutott, hogy Jones könyvéből ismerkedett meg vele és a perzsa költészettel.¹¹¹

Sajnos – mint Szauder is hangsúlyozza – ez az új irányú, herderi tájékozódás inkább Csokonai költészetében jelentkezett, elméleti munkásságában – az említett könyvkivonaton kívül – összefüggő kidolgozással nem, csupán elszórt utalásokkal találkozunk, ezek viszont határozottan jelzik hagyományszemléletének a kortársakat megelőző alakulását.

Végigtekintve az anakreóni hagyomány magyarországi alakulását, reményeink szerint világosan látszik, hogy Csokonai sajátos, több szempontból meghatározó szerepet tölt be ebben. Kortársai közül sokakat megérintett Anakreón szelleme, dalainak könnyed, játékos hangneme. Ez az érdeklődés több dalfordításban, önálló anakreontikonokban, illetve egy-egy kötetben jelentkezett. Létrejöttükben azonban fontos szerepet játszott a versújító mozgalom lelkesítő hatása, a mintaadás szándéka, bizonyítják ezt a verstani szempontú értékítéletek, viták, valamint az a tény, hogy többen némi távolságtartással viszonyultak a dalokhoz, témájukhoz és az anakreóni életszemlélethez. Csokonai azonban – mint kötete igazolja – teljes mértékben azonosult vele, számára nem kétséges e magatartás erkölcsossége. Nem fordítási, verstani mintákat kívánt adni, hanem a görög költő szellemében, költeményeinek „belső természetét” megragadva alkotta meg a szerelem örömeit és kínjait, valamint a bort, a gondtalan, aggodalmaktól mentes életet megéneklő dalait, a kötet végső megszerkesztése nyomán pedig kirajzolódik előttünk az új személyes és költői program, amelynek célja a csalódások lehetőségét kizáró, a mulandóság félelmétől megszabaduló, korlátozott, mégis teljességet ígérő boldogság. Az új életprogram jelentőségét több szempontból megerősíti a *Jegyzések és Értekezések az Anakreóni Dalokra*. A bevezetésben a szerző teljes átéléssel, sajátjaként mutatja be az anakreóni életszemlélet jellegzetességeit, és a költőt követendő példaként állítja elénk. A folytatásban olvasható magyarázatokat gondosan, alaposan, esztétikai, tudományos, nyelvi igényességgel készítette el, nyilvánvalóan nem csupán azért, „hogy a’ Könyvetske vastagbodván formásabb legyen”, illetve hogy „Interesszéje nevededjen”, hanem mert a készülő kötetet életműve fontos darabjának tekintette. A jegyze-

tek azonban más szempontból is érdekesek, értékesek. Egyrészt azért, mert ismét rámutatnak a „poeta doctus” sokoldalú műveltségére, tájékozottságára, sajátos érdeklődésére, másrészt azért, mert választ keresnek néhány fontos, a korban aktuális, sokat vitatott kérdésre, továbbá fölsejlik belőlük egy új irányú tájékozódás a nemzeti és nem antik hagyományok felé. Mindez igazolja, hogy a XVIII. századi magyar irodalomban valóban egyedülálló kötetről van szó. Egyedülálló, mert a tehetséges költő átlényegít, sajátjává tesz egy divatos költői ízlést, lezárva, összegezve ezzel egy irodalmi korszakot, egyben új utakat keres és talál meg általa, amelyek már a továbblépés lehetőségét, irányát sejtetik.

1 „Semmi csekélység ez, de megőrzi nevünk e csekélység, / Hogyha az ég se hagy el s odahallgat imánkra Apolló” (VERGILIUS, *Georgicon*, IV, 6–7., ford. LAKATOS István). A *Jegyzések és Értekezések az Anakreoni dalokra* című tanulmányból származó idézeteket a kritikai kiadás készülő kötete alapján közöljük, ezt a továbbiakban külön nem jelöljük. Ezúton mondok köszönetet DEBRECZENI Attilának hasznos tanácsaiért, amelyekkel a munka sajtó alá rendezésében, jegyzetelésében és e dolgozat elkészítésében segített.

2 Ekkor próbál Csokonai Bécsben Márton Józsefen keresztül egy könyvnyomtató műhelyt keresni, ahol „*Minden Munkájit*” ki nyomtathatná (vö. *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Levelezés*, a továbbiakban *CsLev.*, sajtó alá rend. és jegyz. DEBRECZENI Attila, Bp., 1999, 128.).

3 Vö. *Anakreoni Dalok Cs. Vitéz M. által*. Bétsben, 1803. Megjelent: 1806, a továbbiakban AD., IV–V.

4 *Jegyzések és Értekezések az Anakreoni Dalokra*, Az *Anakreoni Dalok* 1803. évi bécsi kiadásának külön lapszámozású jegyzetei (1–56.), a továbbiakban: AD/j. Amikor Márton József 1806-ban (1803-as évszámmal) kiadta a kötetet, az *Előljáró Beszéd*ben ismertette Csokonai eredeti kötettervét, és rávilágított a mű töredékességére (vö. AD. III–IV.). Nem csupán a jegyzetek befejezése hiányzik, Csokonai „*Anakreon’ és Hafiz’ Életéről s az Anakreoni és Persa Poézisről*” is értekezett volna benne (vö. *CsLev.*, 244.).

5 Vö. *CsLev.*, 244.

6 Ez tulajdonképpen az első oldalhoz írott jegyzet, ahol ez áll: „*Anakreoni Dalok Cs. Vitéz M. által*. Bétsben, Pichler Antal betűivel, 1803.”

7 A *Jegyzések és Értekezések...* elején Anakreonnal kapcsolatban utal az „I. Kiereszkeedésre”, ahol valószínűleg bővebben szándékozott írni életéről (l. még a 4. sz. jegyzetet).

8 Először Toldy közölte *Anacreon* címmel az „Aesthetikai töredékek” között (vö. *Csokonai Mihály minden munkái*. Kiadta SCHEDEL [TOLDY] Ferenc, Pest, 1844, 836–839.), a kritikai kiadás készülő kötetében a följegyzések között jelenik meg.

9 A műről részletesebben l. „*A Jegyzések és Értekezések...* legfontosabb forrásai...” című fejezetben.

10 Erről bővebben l. *Anakreon und die sogenannten Anakreontischen Lieder*. Revision und Ergänzung der J. Fr. Degen’schen Uebersetzung mit Erklärungen von Eduard MÖRIKE, Stuttgart, 1864, 15–17., valamint *Anakreon*, ford., bev. és jegyz. PONORI THEWREWK Emil, Bp., 1885, 43–47.

11 Vö. MÖRIKE, *i. m.*, 11–12.

12 Csokonai is utal erre tanulmányában, az általa idézett szerzők közül pedig Barnes, Morhofius és Born (róluk l. „*A Jegyzések és Értekezések...* legfontosabb forrásai...” című fejezetben).

13 Eszerint Giovanni de Medici, a későbbi X. Leó pápa gyermekkorában hallotta a Görögországból menekült híres grammatikustól, Demetriosz Khalkondülasztól, hogy „a görög papoknak oly nagy tekintélyük volt a byzantinus császárok előtt, hogy azok miatt bátran

elégethették a régi görög költeményeket, főleg azokat, melyekben szerelmi istenekről, erkölcsstelen enyelgésekről, hűtlen szeretőkről volt szó; így pusztultak el [...] Anakreon' [...] énekei" (idézi PONORI THEWREWK, 48.).

14 Vö. MÖRIKE, *i. m.*, 12.

15 A kiadást részletesen bemutatja PONORI THEWREWK, *i. m.*, 57–59.

16 Az „anakreóni kérdésről” lásd PONORI THEWREWK, *i. m.*, 63–76.

17 Vö. HALÁSZ Előd, *A német irodalom története*, Bp., 1987, 224.

18 Ezekről részletesen ír PONORI THEWREWK, *i. m.* (85–95.).

19 A témáról bővebben lásd Hans-Georg KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, II. köt., *Frühaufklärung*, Tübingen, 1991, 187–205.

20 Vö. KEMPER, *i. m.* 191.

21 „Die in der Mitte des Jahrhunderts geradezu inflationsartig gebrauchten Begriffe »Scherz« und »scherzhaft« besaßen über die heute allein gebräuchliche Bedeutung des munteren, witzigen Redens hinaus noch die semantische Komponente des Springens und Bewegens aus Übermut und Überschwang sowie – mitabgeleitet aus mhd. »scharz« (= Be-Springen von Tieren) – die der erotischen Beziehung und des Liebestriebs.“ KEMPER, *i. m.*, 174.

22 Vö. Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, I–IV., Leipzig, 1786–87, „Scherz. Scherzhaft“, IV. 220–239.

23 Nem csupán a teológusok és filozófusok, hanem a költők, esztétikusok közül is sokan fordultak ellenük, köztük olyanok, akik kezdetben üdvözölték az új irányzatot. 1757-ben jelent meg Wieland írása (*Empfindungen eines Christen*), amelyben felháborodva kelt ki az anakreontikusok léha frivolitása, erkölcsstelsége, ateizmusa ellen. Uz az ember boldogsághoz, örömhöz való jogára, valamint az antik hagyományra hivatkozva utasította el a támadásokat (vö. KEMPER, *i. m.*, 201–202.).

24 Gleim például így védekezett: „Schliisset niemals aus den Schriften der Dichter auf die Sitten derselben. Ihr werdet euch betrogen; denn sie schreiben nur, ihren

Witz zu zeigen, und solten sie dadurch ihre Tugend in Verdacht setzen. Sie characterisiren sich nicht, wie sie sind, sondern wie es die Art der Gedichte erfordert.“ (Idézi KEMPER, *i. m.*, 192–193.)

25 Ebből a nézőpontból jellemzi La Nauze Anakreón költészetét: „eine solche Süßigkeit, und etwas so feines und zärtliches, als wir vielleicht sonst nirgends finden. Alles ist darin schön und natürlich; ieder Gedanke ist eine Empfindung; ieder Ausdruck kömmt aus dem Herzen, und gehet wieder zum Herzen. Man findet da diese ungekünstelten Annehmlichkeiten, welche den Charakter des Liedes ausmachen“ (KEMPER, *i. m.*, 193.).

26 Köztük volt Chr. F. Weisse, J. G. Willamov, M. Denis, J. K. Lavater, C. W. Ramler, C. W. Müller, J. B. Michaelis, J. G. Jacobi, L. Chr. H. Hölty, J. H. Fr. Meinecke, E. Chr. von Kleist, S. F. G. Wahl, sőt a fiatal Goethe költészete is az anakreontika jegyében indult, s Lessing is próbálkozott a műfajjal (vö. *Gleim's ausgewählte Werke*, szerk. Leonhard LIER, Leipzig, 1885, PONORI THEWREWK, *i. m.*, 87–88., SULZER, *i. m.*, „Anakreón“, I, 87.).

27 Jó példa erre A. G. Kästner hírhedtté vált „anakreontikonja”: „Was Henker soll ich machen, / Dass ich ein Dichter werde? / Gedankenleere Prose / In ungereimten Zeilen, / In Dreiquerfingerzeilen, / Von Mägdchen und von Weine, / Von Weine und von Mägdchen, / Von Trinken und von Küssen, / Von Küssen und von Trinken, / Und wieder Wein und Mägdchen, / Und wieder Kuss und Trinken, / Und lauter Wein und Mägdchen, / Und lauter Kuss und Trinken, / Und nichts als Wein und Mägdchen, / Und nichts als Kuss und Trinken, / Und immer so gekindert, / Will ich halbschlafend schreiben. / Das heissen unsre Zeiten / Anakreontisch dichten.“ (Franz MUNCKER, *Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker*, Stuttgart, 1894, VII.)

28 Áttekintésünkben csupán azokat a költőket említjük, akiknek anakreóni dalai Csokonai értekezésének Bécsbe kerülése (1803. június 17. után és 1804. március 4. előtt, vö. *CsLev.*, 273., 828., 854–855., valamint VAR-GHA Balázs, *Csokonai műveinek első kiadásai*,

- Bp., 1974, 41.) előtt kerültek nyilvánosságra – kivéve Révai Miklóst, akinek munkája sosem jelent meg, de fontos szerepet tölt be a magyarországi Anacreón-recepcióban.
- 29 L. ehhez Földi János levelét Kazinczyhoz, 1789. febr. 5., *Kazinczy Ferenc levelezése* (KazLev.), I–XXI. Közzéteszi VÁ CZY János, Bp., 1890–1911, I., 262–263.
- 30 Vö. *KazLev.*, I., 255–256., 278., II. 22.
- 31 Vö. *KazLev.*, II., 156–157.
- 32 Vö. *KazLev.*, I., 262–263.
- 33 *Bútsú-vétel = i. m.*, 6.
- 34 *Egy kedves Leánykához és A' Szerelemről = i. m.*, 36–37.
- 35 Vö. *KazLev.*, II., 110., 175., 201.
- 36 Ráday fordításai: „Anacreonból való fordítottások. / 2-dik Oda, 40-dik Oda” (Magyar Museum, a továbbiakban MMus., Kassa, 1788–1793, I., 4., 359–361.), „Anákreonnak / XLVd. Dala. / Trocheus lábakon” (Orpheus, a továbbiakban Orph., Kassa, 1790–1792, I., 2., 131.). Kazinczy fordításai: *Anacreonnak XIXd. éneke. / Kassán, Octob. 11dik, 1788.* (MMus. I. 1. 84–85.), *Anacreonnak XXXIII. Dalja.* (MMus. I. 4. 362–363.), *Anacreonnak Xldik Dala / Szepes Vármegyében, Decemb. 1788.* (Orph., I., 3., 276.), *Anacreonnak XXII dik Dala / Napkoron, Szaboltsban, Jul. 4dikén, 1790.* (Orph., I., 3., 277.), *Anacreonnak III dik Dala: / szabadon fordítva. / Fejér-Gyarmat, Szatthmárban, Jul. 16dik / 1790.* (Orph., I., 3., 293–294., Széphalmy néven). *A Heliconi virágokban* (*Heliconi Virágok* 1791 esztendőre szedte Kazinczy Ferentz Pozsonyban és Komáromban): *Anacreon' XIX. Dala, Anacreon' XXXIII. Dala, Anacreon' XLV. Dala, Anacreon' XLVI. Dala* (87–90., mind Széphalmy Vintze néven). Földi fordításai: *II. / Anacreonnak XVldik Dala.* (Orph., II., 4., 307–308.), *XV. / Az én kívánságom. / Anacreonnak 15dik Dala.* (Orph., II., 4., 393.), *XX. / A' Lant. / Anacreonnak I. Dala.* (Orph., II., 4., 407.), *XXI. / Az Asszonyok. / Anacreonnak II dik Dala.* (Orph., II., 4., 408.)
- 37 Vö. *KazLev.*, II., 22–24., I., 278. A verset valószínűleg egy korábbi levelében küldhette el, amely nem maradt fenn. Azért kérte, hogy maradjon ki a *Magyar Museumból*, mert igen jónak tartotta Kazinczy fordítását. Később ezt a dalt lefordította Földi is (vö. *KazLev.*, II., 218.).
- 38 Idézi PONORI THEWREWK, *i. m.*, 108.
- 39 Vö. *KazLev.*, II., 110., 305–306.
- 40 Vö. *KazLev.*, I., 278., II., 22–24., 91–93.
- 41 Vö. *KazLev.*, V. 114.
- 42 Vö. *KazLev.*, I. 467.
- 43 Vö. *KazLev.*, II. 110.
- 44 Kazinczy küldte el neki (vö. *KazLev.*, II. 156–157., *CsLev.*, 247.).
- 45 Vö. *KazLev.*, II. 156–157., 170–175., 198–200., 213–219.
- 46 Vö. *KazLev.*, II. 156.
- 47 Vö. *KazLev.*, II. 170–171.
- 48 Vö. *KazLev.*, II. 191–195.
- 49 Vö. *KazLev.*, II., 196–198.
- 50 Vö. *KazLev.*, II., 305., III., 119., IX. 116.
- 51 Daykától az Orpheusban A' szerető jelent meg (II., 40.), a Kazinczy által kiadott kötetben (Újhelyi Dayka Gábor' versei. Öszveszedte 's kiadta barátja Kazinczy Ferencz. Pest 1813) öt anacreóni dal és egy fordítás: A' hű leányka (14.), *Szerelmesemhez* (16., a jegyzet szerint ez a 18. „anacreonteum” szabad átdolgozása), A' vak szerelem (17.), A' bosszús szerelem (19.), *Phyllis* (21.). Az új *Anacreon* című vers (27., a jegyzet szerint a 7. „anacreonteum” szabad fordítása, a „Variások” szerint Dayka 1793-as kéziratában A *kevéssel megelegedett elme* címet viseli).
- 52 Vö. PONORI THEWREWK, 112.
- 53 Vö. *CsLev.*, 215., 218.
- 54 Vö. *KazLev.*, III., 119.
- 55 Vö. *KazLev.*, III., 81., IX., 116.
- 56 Az *Asszonyokról. / Anákreonnak II. Ódája.* (216–217.), *Hilas a Kakasához. / Anákreonnak 12-dik Ódája.* (223.), *A Kor. / Anákreonnak 11dik Ódája.* (227.), *Az Élet Futamatja / Anákreonnak 24dik Ódája.* (228–229.), *A Kivánságok. / Anákreonnak 20-dik Ódája.* (231.), *Ámornak éjjeli Látogatása. / Anákreonnak 3-dik Ódája.* (255–256.)
- 57 Vö. BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 377., JULOW Viktor, *Fazekas Mihály*, Bp., 1955, 90–93.
- 58 Anacreontól 88 fordítása jelent meg: *Anacreon versei, ereklyéi, purgomai* (*i. m.*, 170–190.).
- 59 *KazLev.*, VIII., 456., a kötetről és a fordítás értékéről I. PONORI THEWREWK, *i. m.*, 118–119.
- 60 Idézi BÍRÓ Ferenc, *i. m.*, 270.

61 OSZK, Oct. Hung. 431., részletesen bemutatja őket CSAPLÁR Benedek, Révai Miklós élete, Bp., 1881–89, III., 415–430., a tervezett kötetet ez alapján ismertetjük.

62 *Ueber die Philosophie des Anakreon, ein Versuch von M. Joh. Fr. Degen*, Erlangen, 1776. Ezt a munkát Csokonai is említi, de sajnálattal jelzi, hogy „DÉGENnek Anákreonra tett halhatatlan gondolatait a' könyvnek nem léte miatt" nem közölheti, mivel „Collegiumunknak Könyves házában Dégennek sem kiadását, sem Értekezését" nem találta meg.

63 Vö. BÍRÓ Ferenc, *i. m.*, 431–432.

64 Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, 1993, 71–74.

65 Az *Anakreoni Dalok* XV. darabja a *Keser' édes*, amelyhez Csokonai a következő jegyzetet fűzi: „Keserű-édes vagy Keser' édes az, a' mit a' Frantzia az aigre-doux, az Olasz pedig a' dolce-picante által-dosen ki, a' miben az édesség keserűvel, savanyúval vagy főjtóssal van megvegyítve, és a' mi az ízérzésben olyan forma, mint a' muzsikában a' szokatlan és discordánt hangokból öszvefogott harmónia; vagy a' festésben a' clair-obscur, chiaroscuro, németül Hagedorn és Sulzer után Helldunkel.”

66 A „kurta filozófiával" kapcsolatban I. még BÍRÓ Ferenc, *Csokonai Vitéz Mihály: A boldogság = Miért szép?*, szerk. MEZEI Márta és KULIN Ferenc, Bp., 1975, 37–39.

67 „Man muss also seine Lieder blos als artige Kleinigkeiten ansehen, die zum Absingen im Gesellschaften gemacht worden, wo die sinnliche Lust durch seinen Wiz sollte gewürzt werden. [...] Seine Laune ist die angenehmste von der Welt, und lieblich, wie der schönste Frühlingstag. Auf die allerleichteste Art mahlt er tausend angenehme Phantomen, die mit wollüstigen Sumfen vor unserer Einbildungskraft herumflattern, und versetzt uns in eine Welt, woraus aller Ernst, alles Nachdenken verbannet ist, wo nichts als Schwärmereien einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wollust herrschen. [...Seine Lieder] sind ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüche herumflattern" (SULZER, *i. m.*, „Anakreon", I., 85–86.).

68 A fogalom más kontextusban, de szintén Sulzerből merítve, nem csupán Csokonainál

jelenik meg, lásd ehhez SZAJBÉLY Mihály, „*Idzadnak a' magyar tollak*". *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a XVIII. század közepétől Csokonai haláláig*, Bp., 2001, 48–50.

69 Vö. SULZER, *i. m.*, „Dichtkunst. Poesie", I., 434–435.

70 Vö. SULZER, *i. m.*, „Witz", IV., 628–631., „Scherz. Scherzhaft", IV., 223.

71 Vö. SULZER, *i. m.*, „Anakreon", I., 86.

72 A kötetről, keletkezéséről, valamint a cikluskompozícióról lásd CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Lilla*, szerk., a versek szövegét sajtó alá rend. és a jegyz. összeáll. DEBRECZENI Attila, Bp., 1996, 28–48.

73 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 15–16.

74 Sulzer éppen Anakreón példáját idézi a tréfával kapcsolatban: „Wenn Anakreon sich wie von der Liebe gequält anstellet, und sein Herz als ein Nest beschreibet, das voll junger Amorie sitzt: so scherzte er; aber der wirklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weise äuserte, würde er nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lacht. Einerley Gegenstand kann Scherz oder Ernst seyn, nach der Absicht, die man dabey hat." (SULZER, *i. m.*, „Scherz. Scherzhaft", IV., 220–221, még a 71. jegyzetet.)

75 Vö. BÍRÓ Ferenc, *Csokonai Vitéz Mihály: A boldogság*, 36–44.

76 *I. m.*, 43.

77 Vö. GÖRÖMBEI András, *A bordal Csokonai lírájában*, Alföld, 1973/11, 131.

78 A versről, helyéről az életműben lásd DEBRECZENI Attila, *A mulandóság „megszelídítése"*, *Csokonai, Háfiz és a sírhalom-motívum*, A Tiszatáj diák-melléklete, 1995/12.

79 A vers értelmezése szempontjából érdekes problémát vet föl az idézőjelbe tett utolsó négy sor: „S te Útazó! Ki a' szép / Váras felé igyekszel, / Ne téj odább HAFIZNAK / Fülepte sírja mellől!" A másik lehetőség, a boldog ünneplés helyett az elhagyatott, fülepte sír képének megjelenése bizonytalanságot sejtet. Ezzel a távolító gesztussal a valóság világából a költői képzeletébe kerül az ünnep és a költői halhatatlanság bizonyossága (vö. DEBRECZENI Attila, *A mulandóság „megszelídité-*

se". Csokonai, *Háfiz és a sírhalom-motívum*, 8., 16.).

80 Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Szép-prózai művek, sajtó alá rend. és jegyz. DEBRECZENI Attila, Bp., 1990, 205.

81 Hatásáról, korabeli népszerűségéről, megítéléséről l. CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., 1990, 134., valamint MARGÓCSY István, *Verseghy Ferenc esztétikája*, ItK, 1981, 545–546.

82 Vö. CsLev., 244., 247., 794–795. A könyv ma is megtalálható a debreceni kollégium könyvtárában N. 465. jelzet alatt.

83 Vö. CsLev., 28., 47., 88., 244., 288. és a hozzájuk fűzött jegyzetekkel.

84 Vö. VARGA Zsigmond, *A kollégiumi nagykönyvtár és a vele kapcsolatos múzeum kialakulási története és egyetemes művelődéstörténeti jelentősége*, Debrecen, 1945, 92–93.

85 Vö. SULZER, i. m., „Anakreon”, I., 87.

86 A kötetet bemutatja PELLE Erzsébet, *Un poète cosmopolite du XVIII. siècle: Michel Csokonai et la littérature française*. – Csokonai Mihály és a francia irodalom, Szeged, 1933, 28–29.

87 Vö. AD., IV.

88 Jelzete: G. 128., benne egy kéziratos bejegyzés olvasható, amely szerint Csokonai Bécsből kapta a kötetet, s anyjától, Diószegi Sárától vásárolta meg a könyvtár.

89 Vö. SULZER, i. m., „Anakreon”, I., 87.

90 Szauder József ezt az adatot idézi annak bizonyosságául, hogy a költő nem találkozott Herder írásaival (vö. SZAUDER József, Csokonai poétikájához = Uő, *Mesterség és alkotás*, Bp., 1972. 80., valamint DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 130–131.

91 Vö. CsLev., 88., 551.

92 Vö. MEZEI Márta, *Poétikai kérdések Csokonainál*, It, 1974, 410–420.

93 Vö. Klaus R. SCHERPE, *Gattungspoetik im XVIII. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart, 1968, 105–111.

94 Hagedorn *Oden und Lieder in fünf Bücher* című kötetében (1742) például elválasztotta egymástól a dalokat és ódákat. (Vö. SCHERPE, i. m., 110.)

95 Vö. SULZER, i. m., „Lied”, III., 214–230.

96 „Überhaupt aber lassen sich zwey Hauptgattungen lyrischer Gedichte absondern, die sich durch Inhalt und Vortrag merklich unterscheiden; nämlich die eigentliche Ode, und das Lied. Jene hat erhabnere Gegenstände, stärkre Empfindungen, höhern Schwung der Gedanken und des Ausdrucks; dieses wird gewöhnlich durch leichtere und sanftere Gefühle veranlasst, und hat daher auch einen leichtern gemässigten Ton.” (Johann Joachim ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin, 1783, 106–107., vö. SCHERPE, i. m., 110., ahol a németországi fejlődést párhuzamba állítja az angol poétikával, s megállapítja, hogy közös vonásokat lehet fölfedezni.)

97 Csokonaihoz hasonlóan rendszerezi a „Lantos Poesis”-t verstani munkájában Földi János, és szinte szó szerint idézi Eschenburgot: „A’ Lantos Versmív [...] Kiváltképpen kétféle: A’ tulajdonképpen való Óda, és a’ Dal. Amannak felségesebb tárgya, keményebb érzése, magasabb felemelkedések a’ gondolatoknak és kifejezéseknek. Ez könnyebb és tsendesebb érzéseken folytattatik, és azért könnyebb ’s mértékletesebb hangja is vagyion.” (FÖLDI János, *A’ Vers-írásról*, Bp., 1962, 79–80., vö. SZAJBÉLY Mihály, i. m., 142–148.)

98 Erről, valamint Csokonai műfajelméleti gondolkodásáról l. MEZEI Márta, i. m., 414–419., SZAJBÉLY Mihály, i. m., 148–156.

99 Vö. Csokonai Vitéz Mihály minden munkája, I–II., sajtó alá rend. VARGHA Balázs, Bp., 1973, II., 129–131., valamint A’ *Tavas*. Írta Kleiszt. Fordította Csokonai Vitéz Mihály, Komárom, 1802, X.

100 Vö. KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története. A kezdetektől 1898-ig*, Bp., 1991, 125–145., DEBRECZENI Attila, „Tudós hazafiság” (*Egy beszédmód a XVIII. század végének magyar irodalmában*), It, 2001/4, 493–494., SZAJBÉLY Mihály, i. m., 15–31.

101 A’ *Tavas*, XII., valamint CsLev., 192., 712.

102 Vö. A’ *Tavas*, XIII–XV.

103 Vö. CsLev., 232–233. és 276.

104 Vö. SZAUDER József, i. m., 79–98., DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, 151–158., SZAJBÉLY Mihály, i. m.,

101–106., DEBRECZENI Attila, *Nemzet és identitás*, ItK, 2001.

105 Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdekések költője*, 131.

106 Ezt a gondolatot bővebben, a nyelv keleti jellegének hangsúlyozásával fejti ki [*Értekezés az epopeáról*] című tanulmányában (vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdekések költője*, 153.).

107 L. ehhez *A' Tavasz*, XII., valamint *CsLev.*, 192., 712.

108 A korban ez általános jelenség, nem csupán Magyarországon, hanem Nyugat-Európában is (vö. SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 98.).

109 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdekések költője*, 155–158.

110 Vö. SZAUDER József, *Csokonai poétikájához = Uő, Mesterség és alkotás*, Bp., 1972, 81–95., FEKETE Csaba, *Csokonai tanulmányai*, Studia Litteraria, 1986, 80–84., valamint HÓR-VÁTH Iván, *A grammatikai szemlélet kezdetei a magyar verselméletben (Földtől Aranyig)*, ItK, 1970, 290–305., valamint *CsLev.*, 28., 437., 439., 783., 789.

111 Képes Géza tanulmánya részletesen bemutatja Jones és a perzsa költészetéről értekező, Háfiz verseit fordító magyar gróf, Reviczky Károly kapcsolatát (a fordítások és a perzsa költészetéről szóló értekezés kiadása: *Specimen poeseos persicae sive Muhammedis Schems-*

-eddini, notioris agnomine H a p h y z i ghazelaе, sive Odae sexdecim, ex initio Divani de promtae, nunc primum latinitate donatae, cum metaphrasi ligata et soluta, paraphrasi item ac notis. Vindobonae 1771), s igazolja, hogy Jones munkájában a grófnak több fontos gondolata fölfedezhető, majd további adatokat idéz annak bizonyítására, hogy „Reviczky sugározta ki a Háfiz iráni rajongást 1768 és 1774 közötti időben egész Európába”. Semmi sem bizonyítja, hogy Csokonai olvasta a gróf könyvét, sőt inkább ennek ellenkezőjére vannak adataink levezetéséből. (A költő eredetileg az *Anakreoni Dalok* kötetét „Anakreon’ és Hafiz’ Életéről ‘s az Anakreoni és Persa Poézisről” szülő értekezéssel akarta bővíteni, de Reviczky munkáját nem tudta megszerezni, s éppen a „Hafiz és a’ Persiai dolgok miatt” nem tudta befejezni tanulmányát, vö. *CsLev.*, 244., 292., 300., 302., 309., 868., 789., 866.) A tanulmány szerzője végül megállapítja, hogy „a feltétel nélküli rajongást – és a rajongás anyagi alapjait is! – adta át Reviczky Jonesnak, akitől aztán Csokonai mindezeket megkapta, hogy úgy mondjam: visszakapta. Tehát: tökéletes körforgás történt, amelynek kiinduló és bezáró pontja ez esetben egy-egy magyar költő” (vö. KÉPES Géza, *Háfiz és Csokonai*, Filológiai Közlemények, 1964, 397–405.).

Vates ambiguus

A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében

Az idilli költészet szókincse

„Berzsenyi a neoklasszicista konvenció »ideálisabb szemléletekre ragadó«, »fentebb« szavait éppúgy, mint a nem költői-irodalmi stíl rekvizitumkincséből való, »közönségesebb« szavakat elárasztva-ismételve, azokat a szöveg szintjén valóban a lehetségesig »értelemtől üres« szavakká stilizálja – másfelől a belőlük (is) felépülő költői expressziók poétikai szintjén, a megjelenített szövegvilágban viszont ugyanezzel az ismétlődéssel különös, sajátos, és erőben lírai-szimbolikus jelentéssel tölti meg.”¹ A klasszikus költészet korpuszából fölidézett motívumszerű szavak vizsgálata lehetővé teszi az életmű kézenfekvő „és poétikailag is felettebb autentikus vizsgálatát”.² Ez utóbbi állítás megfordítva is igaz: a megváltozott jelentésű motívumok révén értelmezett műalkotás – szokatlan hangsúlyaival és alakzataival – megeleveníti és át is formálja az őt megelőző hagyományt.

A jelentésfosztás és jelentéstulajdonítás folyamata jól követhető Berzsenyi költészetének néhány olyan motívuma esetében, amelyek az aranykor és bukolika témakörébe tartoznak. Berzsenyinéél lépten-nyomon találkozhatunk ilyen kifejezésekkel, képekkel: *Árkádia, aranyvilág, liget, pásztor, virágkor*. Fel-tűnő, hogy a schilleri felosztás értelmében elégikusnak tekintett költő életművében mennyire meghatározó az idillikus költészet szókincse. Pontosabban fogalmazva nem is annyira az az érdekes, hogy elégikussá válnak a bukolikus-aranykori képek – hiszen ez történik az elégikus pásztori költészet hagyományában is³ –, hanem az, ahogyan mindezek annak a Horatiusnak a költői világa alá rendeződnek, akit „a szentimentális költői műfaj igazi megalapítójának lehetne nevezni, mint ahogy még felül nem múlt mintája is”.⁴ Ez utóbbi jelenség viszont csak az eredeti motívumok jelentésmódosulásával képzelhető el.⁵ Tanulságos idéznünk Borzsák István észrevételét: „a »magyar Horatius« (Berzsenyi Dániel) költészetében a vergiliusi bukolika »vidám avénája« [...] is felhangzik”.⁶ Az egyes horatiusi versekben, illetve a teljes és szerkesztett kötet egészében sorra jelennek meg a bukolikus költői világ szavai, kifejezései:⁷ „vidám avénám titeket énekel”, „Sátoribann az arany világnak”, „Hajdani szép idejét s Saturnust”. (Az Agrippa-ódát idéző

kezdet után ilyen sorok következnek a *Himnusz Keszthely Isteneihez* című versben.)

Berzsenyi abban a korban és abban a költészeti világban alkotott, amelyben soha nem látott mennyiségű magyar nyelvű ekloga-parafraíz született.⁸ (Jellemző, hogy a teljes vergiliusi mű fordítása csak két ízben jelent meg: 1789-ben Rájnis Józsefé és 1813-ban Baróti Szabó Dávidé.) A pásztorköltészet elterjedésében szerepet játszott az itáliai arcadia-mozgalom, mely újra a figyelem középpontjába állította az ókori bukolikus költészetet.⁹ A „Magyar Vergilius” kifejezőképzete és képi világa kánonalkotóvá vált, és egy szinte kötelező aranykor-toposzt írt elő. Faludi nagy hatású idilljeit 1786-ban Révai Miklós adta ki először. A kötet végére függelék gyanánt egy hosszú tanulmányt közölt a pásztorköltészetéről, melyben bőségesen idéz Theokritosz, Moszkhosz, Bión, Vergilius, Segrain és elsősorban Gessner¹⁰ bukolikus költészetéből. E kötettel jelennek meg először a magyar irodalmi köztudatban Gessnernek az elégikus idilljei, amelyeket két év múlva Kazinczy fordít magyarra, és amelynek a nyelvezete oly erőteljesen hat Berzsenyi költészetére.

Ha Berzsenyi költészetében a pásztorköltészet motívumokat vizsgáljuk, akkor a bukolikus költészet közvetlen hatásán kívül számolnunk kell a szentimentális románok, költemények hasonló jellegű szókinccsével is. Itt nyilvánosan csak dekoratív, illetve hangulati elemként szerepeltek az elmúlt aranykorok képei, és mint ilyenek teljesen közkeletűek voltak.¹¹ Többször nehéz megállapítani, hogy a pásztorköltészet képei mikor épülnek be szervesen és csak közhelyként egy-egy alkotásba, vagy mikor van ezeknek a motívumoknak tényleges funkciójuk, körülhatárolható jelentésük. A szentimentalizmus általános szókinccsével egyetemben a korban divatos anakreontika toposzrendszerét is nehéz elválasztani a bukolika világtól, illetve a horatiusi költészetétől. Erre az egybeesésre talán a legjobb példa Berzsenyi *Czenczimhez* című anakreóni verse.¹²

Bár Berzsenyinéél is nehéz az irodalmi párhuzamokat és hatásokat szétválasztani és egy egyértelmű bukolikus szöveghagyományt kijelölni, mégis tanulmányos lehet az, hogy az eklogák egy-egy fordulata néha idézetszerűen felbukkan a nem horatiusi versekben is. Merényi Oszkár hívja föl a figyelmet arra, hogy *Az Est* című versben, amely Matthisson egyik költeményének átdolgozása, a jelenet díszletéül megalkotott táj néhány vonásban eltér az alapverstől. „A német költő valóságos alpesi német tájat fest sziklaóriásokkal [...], míg Berzsenyi e természeti képet beilleszti egy árkádiai táj szépségének motívumai közé.”¹³ A kritikai kiadás megjegyzését továbbgondolva a táj leírásának képei közül fontosnak tűnik a naplemente képe,¹⁴ illetve a „bokros tölgy” a „terebély zöld ágokkal” és a „sötét bükk” motívuma, amely Vergilius kötetének első, szinte mottószerű és a végtelenségig parafrázelt sorára rímel: „Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi”.¹⁵ A vers végén pedig felbukkan a theokritoszi Szicília Vergilius által is említett folyója, az

Arethusa.¹⁶ Más versek tájleírásaiban is megjelennek árkádiai motívumok: „a szilaj Arcasok legeltetik a nyájt, / S a kies estvéken nyögdéssel a lassu furullya” (*A Balaton*), illetve „itt Arcadia zöld halmai nyílnak” (*Magyarország*).

Árkádia és az aranykor

Én is örömmre születtem
Arcadia berkében,
Rózsapárnán szenderegtem
Cypris ambrás ölében.
Az arany század Istene
Pásztorai közé kene.

Ah de mint az arany világ,
A rózsakor elrepül!
Olymposra más Isten hág,
S Dodona berke dördül.
Elvirít a szép kikelet,
S vele a hesperi liget.

Az *Életfilozófia* című versnek, a megérkezés költeményének első soraiban megidéződik az aranykori pásztorlétnek az antik bukolikus korpuszból is oly jól ismert képe. Meglepő, hogy milyen pontosan teszi ezt Berzsenyi: megemlíti a pásztorlétet, Saturnus uralmának végét és Zeusz hatalomra kerülését.¹⁷ Az aranykormítosz, melynek első általunk is ismert megfogalmazója Hésziodosz, hamarosan a pásztorlétészet állandó motívumává, sőt szinte egyik sajátos ismertetőjelévé vált.¹⁸ A világekorszakok ciklikusságának (ez általában csak hanyatlást jelentett) képzeletével teljesen szerves és jelentéstartó a „hesperi” szó és kép felidézése, hiszen a római irodalomban a *Hesperia* (nyugat) görög szava azt az Itáliát jelentette, ahol a hagyomány szerint Saturnus a bukása után elrejtőzve lakott. A „hesperosi” melléknév és a „Hesperia” tulajdonnév ebben az összefüggésben a térben távol lévő aranykoriságra utalt. Ebben a képi világban hathat furcsán és idegenül *Cyprisnek*, vagyis *Venusnak* az alakja, hiszen ő éppen a szűzi Diana által képviselt aranykori világnak ellensége. Nemcsak az antik irodalomban, hanem az újkoriban is Diana (Artemisz) a bukolika istennője, aki az érintetlen, eke által meg nem sebzett természetet őrzi.¹⁹ A szerelem istennője sohasem jelenik meg a szoros értelemben vett aranykorképzetekben. (Legfeljebb úgy, hogy annak teljes bukását és pusztulását ő okozza.) Később még visszatérünk a Berzsenyi-versnek erre a problémájára.

A vegyes mitológiai képzetekkel megalkotott árkádiai kép egy híres formulával kezdődik, amelynek alapján Schiller *Resignation* című költeményé-

vel („Auch ich war in Arkadien geboren“) szokták összehasonlítani Berzsenyi versét. A kritikai kiadás jegyzete szerint ennek a hasonlóságnak túl nagy szerepet tulajdonítanak, holott „csak a kezdő sor közhelyszerű kiindulása egyezik a két költő versében. Ez pedig a kor, az akkori árkádiái világ egyik jellemző szólásformája volt.”²⁰ Pontosán ennek a közhelyszerű szólásnak kell nagyobb szerepet tulajdonítani, hiszen ez nem a szoros (vagyis schilleri) értelemben vett idilli költészet világába tartozik, hanem az elégikus pásztor-költészet tradíciójának része: *Et in Arcadia ego*.²¹ A leginkább Poussin festménye alapján ismert töredékes grammatikájú mondatnak leginkább két értelmezése volt divatban: „még Árkádiában is létezik a halál”, illetve: „én is Árkádiában éltem [ti. már meghaltam]”.²² Mind a két értelmezés valamilyen antibukolikus Árkádiát, egyfajta melankolikus pásztorvilágot teremt, melynek önmagában zárt és elérhetetlen szépségét az elmúlás keretezi. A kora újkor óta ehhez az Árkádia-képzethez járulhatott az antik kultúra iránti nosztalgikus vágy, vagyis az aranykor és az antikvitás esetleges azonosítása. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy ebben a felfogásban az igazi városi kultúra, az erőteljes és harmonikus polisz megteremtése biztosítja az aranykort, nem pedig az attól való elszakadás, mint a pásztori költeményekben.)

Az elégikus környezetbe állított idill talán legnagyobb költője Sannazaro volt, aki a vergiliusi eklogákból a melankóliát emelte bukolikáinak középpontjába.²³ Poussin festményén is egy sírépítményen található az „én is Árkádiában” formula, jelezve ezzel a halál jelenlétét az aranykori világban. Berzsenyi költeménye tehát – egy irodalmi hagyomány részeseként – már az első szavaival is jelzi, hogy a verstérben felidéződő bukolikus világ az időbeli és térbeli idegenség és távolság szituációjában fogalmazódik meg. A lírai én egy Árkádián kívüli helyen és egy aranykor utáni időben emlékezik a virágkorra. Berzsenyi lírájában az aranykornak „díszei hullanak”, hiszen „lefolyna a virágkor”: elégikus világ díszleteivé válnak a vizsgált motívumok.

Az epitáfiumszerű „*Et in Arcadia ego*” formula főntebbi vizsgálata viszont egy fontos mozzanatra hívja fel figyelmünket: a schilleri felosztásban egymással szembeállított idillikusságnak és elégikusságnak a kettőssége magában a bukolikának a műfajában rejlik. Ami a költészet és a természet viszonyának elméleti szempontjából két ellentétes lehetőségnek tűnik, az a motívumok és költői képek szintjén egységet képez. Panofsky tanulmánya is említi, hogy az újkori elégikus tradíció Vergilius idilljeiben gyökerezik, a Vergilius által megteremtett Árkádiában²⁴ is létezik halál, sőt az ötödik eklogában Daphnis sírfelirata is olvasható, így végső soron innen származtathatjuk az „*et in Arcadia ego*” epitáfiumát.²⁵

Maga a bukolika műfaja egy bukolikus és nem-bukolikus (városi életképek, lírai-elbeszélő költemények, epikus mítoszfeldolgozások, aiól dalok, epigrammák) alkotásokból álló gyűjtemény irodalmi recepciója révén jött létre. Az irodalmi műfaj létrejöttét segítő kánon nyitva hagyja azt a kérdést,

hogy ezek a költemények gyakran antibukolikus értelmezésekre is lehetőséget adnak: Theokritosnál éppúgy olvashatunk a csecsemő Héraklész által megteremtett aranykorról, mint a háború fenyegetéséről. Biónnál gyászverssel is (*Adonis gyászda*) találkozunk. Révai Miklós – a már említett fontos tanulmányában – e vers kapcsán fontosnak tartja megjegyezni, hogy „a pásztor költésbenn minden költeményes nemnek helye lehet, csak hogy a pásztorokodásnak színét viselje, arra nézve mi ezt a darabot pásztor alagya gyanánt vehetjük”.²⁶

Vergilius arany Árkádiája olyan műben szólal meg, amelyet (az első és tizedik költeményben) a háború és az elsötétedés tragikus szituációja²⁷ keretez. Az ötödik ekloga esetleges értelmezéséről már volt szó, a hatodik pedig kifejezetten egy bizonyos kozmikus bűnbeesést és a természettől való teljes elszakadást fogalmazza meg mitológiai elbeszélésben.²⁸ Az újkori elégikus aranykor-tradíció egyik legjelentősebb forrása Ovidius. Az *Átváltozások* kozmogóniájában található *aurea aetas*-leírásban lelhetjük föl az elégikus pásztor-költészet motívumrendszerének őst. A Berzsenyinél is oly gyakran és szinte kulcsszóként előforduló *aranykor*, illetve *virágkor* kifejezés latin megfelelője, az *aurea aetas* nem fordul elő a bukolikus korpuszban, csak Ovidiusnál, illetve Calpurnius Siculusnál.²⁹ Mindkettejüknel már kifejezetten *irodalmi* hagyományként szerepel az aranykormítosz, és a pretextus ilyen hangsúlyozásával ezt a motívumot vallási-mitológiai vonatkozásaiból kibontják, (meta-)poétikai allegóriává „átironizálják”.

Horatius Árkádiája

Az *Életfilozófia* című vers első két versszaka kapcsán láthattuk az aranykori motívumok elégikus használatát, és azt, hogy ez az elégikus olvasat maguknak a kánonalkotó idilleknek a lehetséges értelmezése. Már említettük, hogy Berzsenyinél ezek a képek nem a melankolikus pásztori „alagya” műfaji hagyományához kapcsolódnak, hanem inkább Horatiushoz. Ez az a vonás, amely például Gessner idilljeitől és egyáltalán a korabeli elégikus vagy idillikus pásztori költészettől elválasztja Berzsenyit.

Az *Életfilozófia* az elmúlt aranykor megfogalmazása után bölcsességi versé válik. Ez utóbbi strófák miatt Horatius egyik carmenjével (III, 29) szokták párhuzamba állítani.³⁰ A párhuzamok kapcsán Seneca és Platón neve is elő szokott kerülni. Mindkét nevet bőségesen alátámasztják filológiai és Berzsenyi-életrajzi adatokkal.³¹ Mindezekben közös vonás a szemlélődő bölcs jelenléte, hiszen sztoikus (és epikureus) etikai formulák kerülnek elő a következő sorokban. Ez a horatiusi bölcs úgy jelenik meg Berzsenyi lírájában, mint aki önként átengedi a sorsnak mindazt, amit nem tud tőle megvédelmezni, aki-nél a lét és gondolkodás egyensúlyban van, a világról alkotott tudása megfelel a világ struktúrájának.

Itt is, és a dolgozat első részében említett Berzsenyi-versekben is az aranykori világ képei beépülnek Horatius bölcseleti lírájába, ezzel Schiller felosztása értelmében teljesen elégikussá válnak. Bár a klasszicizáló esztétika műfaji okokból Horatius ódáitól idegennek tekintette a bukolikus költészetet, mégis, elemeiben Horatiusnál is megjelennek az aranykori költészet elsősorban nem bukolikus elemei. Az általa szerzett *Századvégi ének*, mely az aranykor eljövételét ünnepli, ugyanazt a szűzi Dianát szólítja meg, akiről már a bukolikus világ védőjeként szó volt, és aki a negyedik ekloga invokációjában is szerepel. Az aranykor világát egy messzi szigetre helyező 16. epodoszról pedig végképp nem szabad elfelejtkezni, még ha az irodalmi hagyományban nem egyértelmű is e vers értelmezése. Horatius költői világát az aranykoriság eszméje kapcsolja össze a bukolikus hagyománnyal, bár képi világa és gondolkodása teljesen más. Ő is az aranykorról beszél, még ha más összefüggésben is, elsősorban a sztoikus-epikureus életvitel keretei között.

Itt érthetjük meg Berzsenyi motívumválasztását. A hagyomány által kiüresített pásztorköltészeti képek azáltal válnak ismét jelentéshordozóvá Berzsenyi költészetében, hogy a horatiusi világ motívumaivá válnak. Bruno Snell említi, hogy Horatius számára is létezik az Árkádia-fogalom, még ha nem beszél is róla.³² Az „aranykori” római irodalomban a görögség világát felidéző helyszínek, nevek, istenek, vallási és kulturális fogalmak allegorikusak, evokatív költői fogalmak, melyek eredeti tartalmuktól megfosztódtak, így a bukolika körül kirajzolódó irodalmi hagyományok kapcsán is lehetőség nyílt arra, hogy ezekből az elemekből szabadon egy új, pusztán a költészetben létező Árkádiát hozzanak létre, akár a bukolikus világnézettől teljesen függetlenül.³³ Horatius gazdag mitológiai világa is erre irányul: ezekkel az allegorikus figurákkal (görög istenekkel, helyszínekkel, eseményekkel) próbálja benépesíteni aranykori „Heszperiáját”, amely immár csak a költészetben teremődik meg.³⁴

Az újkori horatiusi irodalom a pásztorköltészetet elsősorban akkor használhatja fel, ha az végső soron megengedi, hogy a bukolika konnotációs jegye az allegorizálás legyen (mint ahogy ezt a Vergilius-értelmezésekre építő középkori és kora újkori hagyomány szükségszerűvé tette), ugyanakkor megőriz valamit az eredeti pásztori összefüggésekből, Árkádia-felfogásból. Berzsenyi kapcsán tanulságos az a XVIII. századi vita, amely az addig uralkodó allegorizálást elvetve a természetes ábrázolás elsőbbségét hirdette, ezzel Vergiliusszal szemben Theokritoszt tekintette követendő mintának. Ezt hangsúlyozta Batteux is, majd hatására Révai az idézett tanulmányában, és ez vált a század végére a magyar költészetben is általánossá, szemben a korábbi egyházas allegorikus pásztorkölteményekkel és iskolai pásztorköltésekkel. Batteux felfogása német közvetítéssel a theokritoszinak tartott Gessner költészetére is hatott.³⁵ Úgy tűnik, hogy ennek a természetes (allegória nélküli) idilli költészetnek a szókincsét és képi világát használta fel Ber-

zsenyi, de esetében egy utólagos – azonban az eredeti antikvitas mintáira építő – horatiusi allegorizálásról beszélhetünk úgy, ahogy azt előbb Horatius kapcsán kifejtettük.

Bruno Snell gondolatmenetével írható le legpontosabban Berzsenyi verseiben a pásztori idill és a horatiusi elégia kapcsolata.³⁶ A neoklasszicista konvenció stilizált fogalmaiból egy horatiusi Árkádiát próbál megalkotni, és ezek az elemek e nagyobb összefüggés révén kapják meg új, élő jelentésüket. A Horatiustól „átvett tárgyiasságok így nem elsődleges ábrázoló jelleggel, hanem sejtető, evokatív, utaló funkcióval bírnak”.³⁷ E tárgyiasságok kiemelkednek eredeti összefüggéseikből. Így fordulhat elő például Cypris neve bukolikus motívumok közé ágyazódva az *Életfilozófia* című vers első versszakában.³⁸ nem Vergilius, hanem Horatius aranykori Árkádiájának része.

Berzsenyinél az aranykor egy hanyatlást megelőző állapot, amely nemcsak a történelem (*A magyarokhoz*), hanem a személyes élet (*Barátomhoz*) múltjában is felfedezhető, és amely az emlékezés és emlékeztetés pozícióját írja elő a lírai én számára. Az aranykormítosz Berzsenyi költészetében e deszcendens világfolyamat kozmogonikus leírása, mely „egyértelműen hasonlít a horatiusi egyirányú hanyatláselemlethez, mely mögött [...] a sztoicizmus örök körforgáselemlete húzódik meg”.³⁹ E horatiusi történelemszemlélet keretében megfogalmazódó aranykor néhány Berzsenyi-versben az emlékezés folyóján túl elhelyezkedő túlvilággal válik azonossá, sajátosan átértelmezve a fentebb említett emlékező és emlékeztető helyzetet: „hol a békés Léthe csörgedez” (*Vigasztalás*), illetve a „Léthe virányin” (*Barátimhoz*).

Az emlékezés válik fontossá a „Halljuk! miket mond a lekötött kalóz...” kezdetű versben is. A költészet Próteuszként, lekötött kalózként idézi föl az elmúlt aranykori állapotot, és azt ezzel az emlékezéssel meg is teremti. Próteusznak, a *vates ambiguus* alakjának említésével egy új mítosz alakul ki: Odüsszeusz hazatérése,⁴⁰ amely a horatiusi aranykor elbeszélésévé válik:⁴¹ „Oh a halandó lányka szíve / Emberi szép kebelén viruljon, / Mint a mosolygó Helleniszé, midőn / A félisteneket szülte szerelmiben / Gyönyörre nyílt szív nyiladozza / A szeretet csuda két virágit: / A szent Poéziszt és a dicső erényt, / Melyek hajdan öröm ünnepivé kenék / A nagy görög nép boldog életét, / S létre hozák örök ideálit.”⁴²

Újrarendeződött az irodalmi hagyomány: az antikvitas motívumai új jelentést kaptak, és szokatlan összefüggések közé emelve újra megszólaltak. Ezek az újszerű értelmezési lehetőségek viszont magukban az eredeti művekben rejtettek, mint ahogy például az elégikusság is az aranykori bukolikában. Minden klasszikus mű *ambiguus*, az egyes értelmezések (Próteusz megköltözése) során újabb és újabb alakot ölt, míg végre megszólalásra lehet őt bírni.

1 BÉCSY Ágnes, *Berzsenyi Dániel*, Bp., 2001, 139. (Klasszikusaink). A címben szereplő *ambiguus* jelzőhöz: Ovidius: *Metamorphoses* 2,9 (*Proteaque ambiguum*).

2 BÉCSY Ágnes, *i. m.*, 140.

3 Schiller Gessner esetében is elítéli ezt a műfajt. Friedrich SCHILLER, *A naiv és szentimentális költészetről* = Uő, *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., 1960, 340.

4 Friedrich SCHILLER, *i. m.*, 601. A legtöbb Berzsenyi-kommentár nagy jelentőséget tulajdonít ennek a tanulmánynak. Csetri Lajos szerint Szauder József *Ihletek, múzsák Virág és Berzsenyi köztől* (= Uő, *Az estve és az álom*, Bp., 1970, 270–296.) című tanulmánya utalt először Schiller említett művére. Van, aki szerint a schilleri értelemben vett szentimentalizmus nemcsak Berzsenyi költészetét határozza meg, hanem szinte az egész magyar költészetnek konstans jelensége (THOMKA Beáta, *A rezignált reflexió* = Uő, *Áttetsző könyvtár*, Pécs, 1993, 68–82.).

5 Horatius költészete tudatosan az antik görög líra felé fordul, így csak annyiban érintkezik a bukolika (műfaji meghatározottságában) későbbi, *hellenisztikus* hagyományával, amennyiben az erre építő vergiliusi eklogák a régi görög irodalom (például Hésziodosz – aranykor!) motívumait magukba emelik, illetve amennyiben a horatiusi és vergiliusi költemények kérdésfeltevése hasonló. Borzsák István szerint inkább a különbségeket, mint a hasonlóságokat érzékelteti, ha az eklogákkal egyidejű horatiusi epódoszokra, vagy a tíz eklogát folytató első könyv tíz szatírájára utalunk. (BORZSÁK István, *Vergilius* = Uő, *Dragma II.*, Bp., 1996, 69.)

6 BORZSÁK István, *Vergilius magyarországi jelenléte* = Uő, *Dragma IV.*, Bp., 2000, 112.

7 Az aranykor szerepéről a kötetkompozícióban: ONDER Csaba előszava az általa szerkesztett Berzsenyi-kötetben. BERZSENYI Dániel, *Verssek*, Bp., 1998, 21–37. (Matúra).

8 TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Pásztori magyar Vergilius* (Utószó), Bp., 1938, 106–108. DEBRECZENI Attila, „Pásztori múzsa” a XVIII–XIX. század fordulóján = SZAJBÉLY Mihály (szerk.), *Mesterek, tanítványok*, Bp., 1999, 95–125.

9 SZŐRÉNYI László, *Latin nyelvű Arkádia a 18. századi Magyarországon*, ItK, 1981, 184–191., SÁRKÖZY Péter, *Et in Arcadia ego*, ItK, 1983, 238–251.

10 Gessner német recepciójáról: Burghard DEDNER, *Vom Schäferleben zur Agrarwissenschaft* = Klaus GARBER (szerk.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt, 1976, 355. Továbbiakban a kötetre való utalás: *Bukolik*.

11 „A tavasz, az ős szubjektív hangulattal telítődése, a gyermekségbe, az ártatlanság, a naivság elvesztett korába való visszavágyódás motívuma vagy a dagállal kapcsolatos jelenségek és észrevételek alacsony esztétikai fokon a románok lapjain s lapalji jegyzeteiben is megvannak, nemcsak Berzsenyi és Kölcsey polémiájában vagy költészetében.” SZAU-DER József, *i. m.*, Bp., 1970, 87.

12 Merényi Oszkár a kritikai kiadás (BERZSENYI Dániel *Összes művei* I., Bp., 1979) 484. oldalán azt írja, hogy Berzsenyi „a horatiusi és anakreóni művészetet egyesítette” ebben a versben. Érdekes, hogy éppen ezzel közelítette az anakreontika műfaját Anakreón eredeti műveinek szinte utolérhetetlen tömörségéhez, költészeti és gondolati teljességéhez, az élet és elmúlás egységének bölcséleti felfogásához. Anakreón utóéletéről való legteljesebb áttekintés: PONORI THEWREWK Emil, *Anakreon*, Bp., 1885 (Görög és latin remekírók).

13 BERZSENYI, *i. m.*, 313.

14 Az antikvitásban először Vergilius első eklogájának végén jelenik meg a naplemente képe. Vö. 28. lábjegyzet.

15 „Tityrus, te a »terepély bikk« (Fazekas Mihály) lombsátra alatt heverészve”. Calpurnius Siculusnál már tölgyfa lesz a bükkből, feltehetően az aranykor-leírások hatására: „torrentem patula vitabant ilice solem” (3, 2).

16 X. ekloga, 1. Egyéb theokritoszi–szicíliai, vergiliusi–arkádiai utalás: a mézéről híres *Hybla a Fő és Szív* című versben (VII. ecloga, 37).

17 Legfontosabb és legismertebb antik szövegek: a Bibliában Dán 2,31–45; Hésziodosz: *Munkák és napok* (106–201.), Aratos: *Phainomena* (108–136.), Theokritosz: 24. *idill*, *Catullus*, 64. *carmen*, *Tibullus* (I 3, 33–50.), Vergilius: *IV. ekloga*, Horatius: 16. *epodosz*, és talán a legfontosabb Ovidius *Átváltozások* című mű-

ve (1, 89–150.). Saturnusról és az aranykor képzetéről: „Saturnus áldott lelke jött fel” (*A tizennyolcadik század*), „midőn e földet elhagyá Saturnus”, „Krónos boldogabb Századja” (*A tudományok*), „repes andaloga Kronos élébe” (*Gróf Török Sophiehez*).

18 Az aranykor képzetéről: HORVÁTH István Károly, *Aranykor-mítosz, aranykor ideológia, Világosság*, 1966, 593–600. Az aranykormítosz és a bukolika kapcsolatáról: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Vergilius pásztori műzsája = Uő, Vallástörténeti tanulmányok*, Bp., 1981, 78–314. A hellenista bukolikáról: KERÉNYI Grácia, *Pásztori műzsa* (Utószó), Bp., 1961.

19 TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *i. m.*, 1961, 306–307. Hogy Venus nem szerepelhet az aranykori leírásokban, az tényleg teljesen közkeletű tény volt a magyar irodalomban is, amint ez például HORVÁTH Iván is hosszabban fejtegeti *Telegdi Kata verses levele* kapcsán, l. KOMLOVSZKI Tibor (szerk.), *A régi magyar vers*, Bp., 1979, 161–181.

20 BERZSENYI, *i. m.*, 675.

21 Erwin PANOFKY, *Et in Arcadia ego: Poussin and the elegiac tradition = Uő, Meaning in the visual arts*, New York, 1957, 295–320.

22 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 296. és 316: „ancora in Arcadia morte”; „il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo di Felicità”; „et in Arcadia ego fui”; „auch ich war in Arcadia”. Az Árkádia-per során Kazinczy, akárcsak Félibien, Du Bos vagy Diderot, múlt idejűnek vette a hiányzó állítmányt (*fui*), ezzel a mondat alanyává a pásztor-költőt tette, míg Fazekas – Young és Hervey nyomán – jelen idejű létige (*sum*) mellett a halált tartotta a mondat alanyának. Az első értelmezés a szelíd elmúlás és szerénység gondolatát fejezi ki inkább, az utóbbi, amely filológiai és művészettörténeti szempontból helyesebb, egyfajta barokk memento morinak tartotta a vitás formulát. PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Bp., 1988, 159–169.

23 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 304. Sannazarón kívül az elégikus pásztor-költészet kapcsán feltétlenül említendő Milton, Chénier és Gessner neve.

24 Bruno SNELL, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft = Bukolik*, 14.

25 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 301–302.

26 FALUDI Ferenc *Költeményes maradványai*, I., kiad. és utószó RÉVAI Miklós, Győr, 1786, 187. Hasonló gondolat Vergilius ötödik eklogájáról idézett tanulmányának 206. oldalán.

27 Erwin PANOFKY, *i. m.*, 301. „With only slight exaggeration one might say that he ‘discovered’ the evening.”; „He projects tragedy either into the future or, preferably, into the past, and he thereby transforms mythical truth into elegiac sentiment.”

28 BOLLÓK János, *A VI. ekloga kozmológiájának háttere*, Antik Tanulmányok, 1997, 49–59. E többértelmű kozmológia igen erőteljesen hatott Ovidius *Átváltozások* című művének világleírására és aranykor-szemléletére.

29 SIMON L. Zoltán, *A keserű aranykor*, Antik Tanulmányok, 2000, 161–178.

30 BERZSENYI Dániel, *i. m.*, 675.

31 A „Légyen álom, légyen bíró” sor alapján Kerényi Károly egy cikke nyomán Szókratész védőbeszédét szokták mintának megjelölni. Hogy az *Apologia* lenne a „filológiaiilag legvalószínűbb forrás” (BÉCSY Ágnes, *Halljuk, miket mond a lekötött kalóz...*”, Bp., 1985, 145.), ez a megállapítás némi finomításra szorul, hisz a vers kapcsán idézett Seneca-szövegek, Horatius-versek, Prédikátor könyve-idézetek tanúsítják, hogy ez a bölcsesség az antik filozófia után hellenisztikus etikai közhellyé vált. A kritikai kiadás által feldolgozott kommentárok nem említik, de elgondolkoztató, hogy a híres Cicero-könyv, a *Disputationes Tusculanae* első könyve végig ezzel a kérdéssel foglalkozik, és az említett Platón-szövegrészt latin fordításban is közli (I, 41). A vers egész szövege viszont tényleg emlékeztet az *Apologia* post iudicium mortis narrációs szituációjára.

32 „Horatius spricht nicht von Arkadien.” Bruno SNELL, *i. m.*, 40. Azonban egyszer expressis verbis is megemlíti Árkádiát a „*lam veris comites*” kezdetű óda harmadik versszakában, valamint érdemes ebben a kontextusban is megemlíteni az ódák számos rokon motívumát.

33 Snell tanulmányának a címe is erre a foylyamatra utal: „Die Entdeckung einer geistigen Landschaft”.

34 Hasonló értelemben (Snellre is hivatkozva): Tevias OKSALA, *Religion und Mythologie*

bei Horaz, Helsinki, 1973. (Commentationes Humanarum Litterarum 51.). Különösen a di agrestesről szóló fejezet (68–77.). Tanulmányok az istenekről mint metapoétikai allegóriáiról írottak.

35 CSETRI Lajos, *Faludi Ferenc: VI. ecloga = A régi magyar vers*, 425–447. DEBRECZENI Attila, *i. m.*, 105. Gessner csak ebben az allegóriáról szóló vitában számít Theokritosz követőnek. A pásztori költészet másik, az elégikusságról és idillikusságról szóló reflexiójában az egyik oldal paradigmatisz figurája Theokritosz, az ellentétes oldalé Gessner. (Például: G. W. Fr. HEGEL, *Esthetikai előadások* III., Bp., 1980 [Filozófiai Írók Tára], 302.)

36 Horatius és Berzsenyi „talán csak egyben rokonok: Berzsenyi *bukólikus* hangja is természetes – s ha ő a téli esték csendjéről beszél, s a magános kortyongatás némaságáról, éppúgy megborzongat, mint Horatius” (FÜST Milán, *Berzsenyi Dániel = Emlékezések és tanulmányok*, Bp., 1951, 291.) A bukolika és a horatiusi aranykor allegorikus motívumainak fölhasználásáról egy érdekes párhozam a huszadik századi magyar irodalomból a Berzsenyi-követő Füst Milánnak a *Bukolika* című ciklusa (SCHEIN Gábor, *Füst Milán: Bukolika*, Műhely, 2000/6, 55–62.).

37 BÉCSY Ágnes, *i. m.*, 1985, 37. „Berzsenyi verse – szemben a Horatiuséval – nem egy térben és időben konkretizálható, elképzelhető helyzetből szól.” Snellnek az előbb tárgyalt (és általunk elfogadott) gondolatmenete értelmében Horatiusnál sem elsősorban „objektív helyzetszerű konkrécióról” beszélhetünk, hanem egy önálló költői világ megteremtéséről, ahol a tárgyiasságok csak „stilizált érzeki mozzanatok”. Így – Bécsy tanulmányának ezt a részletét kissé pontosítva – Horatius és Berzsenyi kapcsolata inkább a teremtő hűség, mint az ellentét oldaláról írható le.

38 Szerелеm istennőjéről és az aranykorról: a „lélek aranykora, gyönyörű kora két hatalomtól nyeri ihletését, a szerelemtől és a Mú-

zsáktól”. CSETRI Lajos, *Nem sokaság, hanem lélek*, Bp., 1986, 204.

39 CSETRI Lajos, *i. m.*, 69. Csetri épp e ciklikus világnézet miatt tartja azt, hogy Berzsenyi költészete „hordozhat magában némi rejtett hitet az újrakezdés lehetőségében” (Uo.). A történelmi folyamat a ciklikus szemlélet szerint egyszer újra a haladás irányába fog haladni. E szemlélet nyomát véli felfedezni az *A magyarokhoz utolsó előtti strófájában*: „Tündér szerencsénk kénye hány, vet / Játszva emel s mosolyogva ver le.” (Kérdéses, hogy ez az irodalmi toposz nem inkább a „vaskor” leírásának része-e, és hogy valóban kozmikus szemlélet húzódik-e mögötte.)

40 BÉCSY Ágnes, *i. m.*, 1985, 245–263.

41 Odüsszeusz hazatérése mintha Horatius 16. epodoszájának újraírása lenne („*vate me datur fuga*”).

42 „Próteusz alakjában az a meghatározó, hogy jósissten. Ezáltal teljesednek ki a versben azok az asszociatív tartalmak, melyek a költő jelenének megfogalmazásáról a jövőbe nyitó intésre csúsztatják át a hangsúlyt” (Uo.) Ha Próteusz alakját megnézzük az antik irodalmi alkotásokban (*Odüsszeia*, *Georgica*, *Metamorphoses*), kitűnik, hogy elsődleges funkciója az, hogy a *jelen* nyomorúságának okát mondja el, és azt, hogy hogyan lehet kiengesztelni a haragvó isteneket, hogyan lehet visszaállítani a megbomlott harmóniát. („A prodigium nem a jövő képletes anticipációja, hanem egy jelenleg fennálló állapot, egy kozmikus üzemzavart kifejezésre juttató jel, egy okozat megjelenési formája, mely mint ilyen visszafelé mutat. Egy prodigium a jövőre legfeljebb csak indirekt módon, homályosan, nagy általánosságban utal.” Thomas KÖVES-ZULAUF, *Bevezetés a római vallás és monda történetébe*, Bp., 1995, 61–62.) Így új értelmet nyerhet a vers: a megbomlott aranykori harmónia az utolsó strófákban imperativusként áll, nem pedig közvetlenül a jövőre irányuló kijelentő módú jóslatként.

Műfaji és versszerkesztési kérdések Ungvárnémeti 1816-os *Versei* című kötetében

„Vályi Nagy Ferenc barátunk [...] kiküldé nekem az Ungvár-Németi Tóth László Verseinek hozzám szóló nyálábját. Képzeli Uram melly éjjelem volt ezen öröm után, mert azokat eddig ismeri. Eggy hatalmas ifju férjfiival nevedett felekezetünk.”¹

(Kazinczy Ferenc levele Szemere Pálnak)

1. Kazinczy instrukciói és a kötetszerkezetek kialakulása

Ungvárnémeti Tóth László lírája az 1810-es évek közepétől kezdve a korábban készült *Niza vagy is másképpen a' senge szerelem dallokban* című kéziratos kötetéhez képest – melyre leginkább Csokonai öröksége, iskolai versírási gyakorlatai és a korabeli poétai románok hatottak – eltérő fejlődési-tájékoztató irányokat mutat: helléni áhítat járja át sorait, eszményei közül is leginkább Pindarosz szelleme nyomán halad,² mitológiai történeteket dolgoz fel műveiben, a magyar mellett görög nyelven is versel, antik mértéket és strófákat használ. Klasszikus stúdiumai annak ellenére is a görögök utánzóivá teszik, hogy Rájnis József, Révai Miklós, Baróti Szabó Dávid és Virág Benedek is inkább az ókori latin poétákat imitálják és ültetik át magyar nyelvre. Elméleti önképzése során megismerkedik a Kazinczy-kör által kedvelt teoretikusok írásaival: Eschenburg drámapoétikai nézetei, Bouterwek műfajelméleti tézisei és más pregnáns német esztétikai stúdiumok alakítják a gondolatmenetét. Mindezzel párhuzamosan a görögös-németes neoklasszika művészetelmélete válik mércéjévé, ugyanis a szövegek sokszori átdolgozása, a folyamatos korrekció igénye, a stíluszintek és azoknak megfelelő stílusárnyalatok követelménye, valamint a műfajoknak a fentebb stíl alapján történő értelmezése és elrendezése vezérli.

Ungvárnémeti Tóth László vélhetően 1814 késő telén–kora tavaszán vette fel a kapcsolatot Kazinczy Ferencsel,³ s a beavatás pillanatától kezdve a levelezés fórumának keretei közt váltak ismertté addigi és újonnan készülő költeményei, miként Mestere a kéziratok könyvbe rendezésének szándékáról és folyamatáról is innen értesülhetett. A Széphalom által közvetített elvárásoknak megfelelően tudatosan megkonstruált, publikálásra szánt kötetekben gondolkodik, vagyis számít a közönség véleményére-bírálataira, nem véletlenül válik a költemények egyik fontos témájává a kritikák jellege és a recenzensek magatartása. A fiatal poéta 1814-ben, a „bejelentkezés” esztendejének tavaszán adja postára első olyan levelét, melyből Kazinczy a kéziratoknak a bevett esztétikai tételek alapján szerkesztett kompozícióját olvashatja ki.⁴

Tanítványa az eladdig elkészült metrumos szövegek címeit a következő felépített rendszerben közli: az első részbe az utóbb vélhetően megsemmisült, s általa folyó beszédű vígjátékként megnevezett *Nószó Arisztip* című darabját szánja, melyet egyébként nem sokkal később Kazinczy Kölcseynek küldött soraiban háromfelvonásos drámaként emleget,⁵ a komédiát a publikált kötet zárlatába kerülő, „hat lábú elegyes Jámbusokban” íródott *Nártzis* című szomorújáték követné, s ezzel kapcsolatban Ungvárnémeti részéről a rövidítés határozott szándéka fogalmazódik meg. A harmadik egységet hat vagy hét óda, továbbá magyar–görög epigrammák jelentenék, bár az idegen nyelvű versek színvonalával kapcsolatos aggodalmának több bekezdésben is hangot ad, a negyedik fejezet alá pedig két „szatíra nemű” hexameteres levelet vonna. Beszámol még néhány már elkészült balladáról, ezeknek a közlését illetően azonban még bizonytalankodik.⁶ A szerkezetből jól látható, hogy a kötet elejére drámáit szánja, a költeményeket műfaji rendbe osztja be, a versek sorrendjét pedig a kor szokásos elrendezési gyakorlata határozza meg:⁷ az ódák után az epigrammák jönnek, s azokat az epistolák követik. Ungvárnémeti Tóth László néhány héttel később már kilenc-tíz árkusnyi kész szövegről ír, továbbá az utolsó simítások befejezésére vonatkozóan hűvényt jelöli meg végső határidőként. Mindeközben atyamesteri funkciót ajánl fel levelezőpartnerének, helyesírási hibáinak javítására, a helytelen ékezetek korrigálására és a műalkotások válogató rostálására kéri fel.⁸ 1814. március 29-én keltezett levelében⁹ a manuscriptumok erőteljes szaporodását jelenti be, és a szelekció szükséges voltáról szól: a két dráma közül a vígjáték elhagyását fontolgatja, indoklásában a tragédiaköltés dicsőséges voltáról és a kötött verslábak írásával kapcsolatos nehézségeiről számol be, s ezenfelül három költemény (*Ágrai esküvés* és két tanító Levél) kapcsán vár Széphalomról konkrét tanácsokat. Jó két hónap elteltével a görög nyelvű tükörfordításos szövegek nagyobb arányú szerepeltetését tervezi, valamint a lap aljára kerülő jegyzetformulákban állapodik meg. Utóbb e magyarító és értelmezői funkciójú textusokat az 1816-os kötetben a glosszák képviselik, a görög–magyar nyelvű nyomtatványban pedig mindezt az egyes műfaji csoportok végére mellékelte jegyzetek formájában oldja meg.

Sajnos mindazok a levelek, melyekben Kazinczy Ferenc kötetszerkesztési javaslatokat tett, elvesztek, így csupán Ungvárnémeti válaszaiból rekonstruálhatók és csak részlegesen tárhatók fel a széphalmi instrukciók. Tóth László 1814 áprilisában megköszöni Mesterének a kéziratok összeállításának sorrendjére tett javaslatait, és végleges variációként a következő felosztást helyesli: „Nagyon tetszik az a’ rend, mellyet a’ Tekintetes Úr javallani méltóztatik, hogy tudni illik első helyen álljanak a’ görög Ódák, ’s Epigrammák, ezeket kövessék a’ magyar Ódák, ’s Epigrammák,- majd a’ két Epistolák, ’s leg utól a’ két Drámák.”¹⁰ A levélrészletből kiolvasható, hogy a poeta ekkor még az utóbb két kötetben publikált verseit egy könyvben tenné közzé, sőt

korábbi szándékával szemben az eredeti koncepcióhoz nyúl vissza, ugyanis ebben a csoportosításban a vígjáték és a tragédia megjelentetése egyaránt szerepel. Az egy esztendővel azelőtti változathoz képest azonban beszédes különbséget mutat a sorrend: a költemények és drámák helyet cserélnének, a verseken belüli műfaji elrendezés és egymásutániság viszont változatlan maradna. Ugyanebben a levélben a költő a könyv címére vonatkozó javaslatot is akceptálja, s ezenfelül egy előbeszéd elkészítésére is hajlandóságot mutat. Később aztán Ungvárnémeti Tóth László már-már szolgai módon követi példaképe utasításait, tudniillik többek között a kéziratok két részre bontására vonatkozó javaslatát is elfogadja, s így 1815 októberére a bilingvis kötet utóbb ismeretes szerkezete is nagyjából kialakul: „...görög verseimet szép darabokkal meg szaporítva; – a’ Tekintetes Úr tanácsa szerint, egyéb munkáimtól külön választva; magyarázattal, jegyzetekkel, ‘s egy rövid critizáló Szótárral meg erősítve, újonnan le tisztálhattam...”¹¹

Míg a *Nizában* a történet folyása határozta meg a 45 költemény három könyvre épülő felosztását,¹² addig a Kazinczy-iskola „diák”-ja nyomtatásban közölt szövegei esetében egy, a korábbiaktól eltérő vezérelvet alkalmaz, hisz azokat műfaji azonosságuk alapján csoportosítja és a *variabilitas* válik vezérlő elvvé. Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban közzétett *Versei*¹³ kötetét a *Nárcisz*-dráma és néhány költemény tematikus összefüggése, az író grammatikai-esztétikai nézeteit megfogalmazó, a műveket magyarázó, de azokkal csak részben összefüggő glosszák, továbbá a fentebb stíl eszményét szem előtt tartó műfaji csoportosítás formálják kerek egészé. A felsorolt szempontok közül e dolgozat keretei közt csupán a harmadik kérdésre koncentrálnunk.¹⁴ Ungvárnémeti tudatos elrendezésében a bevezetőnek szánt és a szerző nyelvészeti-irodalomelméleti tájékozódásának értelmezésében kulcsfontosságú szerepet betöltő Czinke Ferencsel váltott levél után az első egységet összesen tizennégy szapphói, alkaioszi és egyéb mértékes formában írt óda és 31 epigramma alkotja. A második fejezetben két, a nemzeti történelem témájából merítő románc, valamint egy házassági ének olvasható. A harmadikban hat-hat Floriánból és Phaedrusból átültetett didaktikus célzatú, rövid terjedelmű apológ található, melyeket tizennégy saját szerzőségű mese zár. A negyedik részt a korban közkedvelt episztolák (összesen négy) foglalják el, s azokat az önszerető ifjú történetét feldolgozó, mitológiai témájú dráma követi, a kötet végére pedig a glosszák kerültek. Az 1818-ban publikált *Görög versei, Magyar tolmácsolattal*¹⁵ című kiadvány konstrukciója a két évvel korábbi anyaggal nyilvánvaló hasonlóságokat mutat: a műfaji elrendezés szervező ereje, valamint az egyes költeményekhez rendkívül szorosan kapcsolódó magyarázó jegyzetek egységesítik és tartják össze az alkotásokat. A teoretikus stúdiumokról, herderi futamokat követő és görögségélményről informáló bevezetés után négy pindaroszi és hét egyéb mértékben írt óda következik, s e fenséges darabokhoz csatlakozó kommentárok a szövegek forrásairól és min-

táiról informálnak. Az 1816-os munkához hasonlóan a struktúra második részébe az epigrammák (összesen 51) és az e művek filológiai háttérét, vers-tani ismérveit felsoroló jegyzetek kerültek. A románcokat, az apológokat és az epithalamiont a bilingvis kötetben három idill helyettesíti, s a költeményeket feltáró textusokban Ungvárnémeti alapos, megfontolt definíciókat közöl az idillről és az elégiáról, melyeket – szemben egyéb műfajelméleti tanulmányaival – a *Hasznos Mulatságok* hasábjain nem nyomtatott ki. Az 1818-as könyv három – a barátságról, a tudományról és a szerző görögségkultuszáról szóló – episztolával zárul.

2. Az ódák

A klasszicista műfaji hierarchiának megfelelően az 1816-os nyomtatvány nyitányában ódák olvashatók, melyeket első szinten alaki tulajdonságaik alapján érdemes megközelíteni, ugyanis csupán az egység felütésében szereplő költemények felelnek meg minden tekintetben a műfajjal szemben támasztott elemi követelményeknek. A verstípusok és -szerkezetek leírása a következő szempontok figyelembevételével végezhető el: szükségesnek látszik a címnek és kontextusának elemzése, a cím és szöveg viszonyának feltárása, a versek képvilágának értelmezése, az időszerkezet és beszédhelyzet taglálása, a versszerkezetek meghatározása, a felütések és zárlatok kommentálása, valamint a műalkotás mondatformáinak analizálása.¹⁶

Ungvárnémeti – elsősorban Kazinczy hatására – a fentebb stíl fogalmán vélhetően az ódai hangnemet értette, műfaji szinten azonban annak tisztaságát csak néhány esetben érte el.¹⁷ Így fordulhatott elő, hogy a *Versei* című nyomtatványban kizárólag az első négy vers írható le ódaként: az *Agrai fel-esküvés* mitológiai kontextusában a költészet misztériumába történő beavatás mozzanata és példaképeinek listája (Descartes, Kant, Dugonics, Gvadányi, Földi, majd a zárlatban a kanonikus rendnek megfelelően a Kazinczy–Kis–Virág íróhármás) biztosítja a magasztos hangnemet, *A' magyar nemzethez* című költemény erős, pátosszal teli sorokban íródott: hazafias témája és történelmünk nagyjainak említése (például István, László, Mátyás, Lajos stb. és az akkor uralkodó Ferenc) adja a vers gerincét. *A' világosság* a felvilágosodás általános és emelkedett jelképeit (dicső nap, fénylő csillag, káoszból világosság) és a fénytannak¹⁸ a korban elfogadott tételeit zengi, a *Máriuszhoz a' Carthágó düledékein* című darab egy Plutarkhosztól származó¹⁹ történetet dolgoz fel.²⁰ Az 1816-ban közzétett kiadvány további tizenegy ódát tartalmaz, melyek mindegyike a műfaj módosult, differenciált változatát képviseli. A *Cseresnyés Sándor barátomhoz* című darab az episztolákkal²¹ és a panegyricusokkal határos, dalformában és könnyedebb hangnemben szólal meg *A' Barátságához*, *A' senge szerelem* és *A' Szerencse*. Az anakreóni sugallat jellegzetes vonásai érezhetők *A' Tisztválasztás* hajlékony, kecses, játékos strófaiban, a *Laura keserve Hőse*, *Daphnisz felett* című óda pedig az idillekkel és a pásztor-

költeményekkel mutat rokonságot. Külön érdemes kitérni a *Gróf Desevffi Amália kis-aszszonyhoz*, a *Szilassy Ágnes kis-aszszonyhoz*, a *Rhédey Catharina kis-aszszonyhoz* és a *Krieger Josepha kis-aszszonyhoz* szóló – Weöres Sándor által barokk bókverseknek²² nevezett énekekre –, melyek közül az első és a harmadik az anakreóni dalokhoz közelít, a második kismértékben az ódák klasszikus felépítésére emlékeztet, a negyedik pedig epigrammatikus tömörséggel és stílusban fogalmazza meg mondanivalóját.

A verstípusok és szerkezetek meghatározása felől is sokszínű, változatos képet mutat Ungvárnémeti első nyomtatásos kötete. A cím és műalkotások viszonyának/kontextusának vizsgálata jól mutatja: az óda csoportjában szereplő versek nagyobbik részében a költemény szövege megfelel a cím okozta várához, a címek pedig többségükben a szöveg alanyára vagy tárgyára utalnak. Az elmondottak alól kivételt képez az *Agrai felesküvés*, ugyanis csupán az első négy és a 12. strófa kapcsolódik a címben jelzett misztérium témájához – bár lazábban a példaképek sora is illeszkedik a kontextusba. *A' magyar nemzethez* felhívást ígér a magyarsághoz, de az előzetes számítások csak a zárlatban igazolódnak, s ott is csupán egy a királyhoz szóló dicshimnusz formájában csendül fel a szózat hangja. A *Cseresnyés Sándor barátomhoz* címében az iskolatárshoz intézett gondolatokat sejtet, valójában azonban az első és utolsó részében az ihletettek bátorítása hangzik el, miként a középső sorokban a tengeri vihar-metaphora segítségével a költészet hatalmát hangsúlyozza. Az ódák képvilágának-metaforáinak tanulmányozása néhány jól elkülöníthető csoportba tagolja a költeményeket: az első változat (*Agrai felesküvés*; *Laura keserve Hóse*, *Daphnisz felett*; *A' Barátságához*; *Máriuszhoz a' Carthágó dűledékein*) az antik mitológia, a kultusz és a misztérium bevett tárgyait, jelenségeit festi le, a második osztályba (*A' magyar nemzethez*; *Cseresnyés Sándor barátomhoz*; *A' világosság*) a felvilágosodás toposzait felhasználó és Berzsenyi nagy formátumú képeire emlékeztető versek sorolhatók, a harmadik forma (*A' senge szerelem*; *Gróf Desevffi Amália kis-aszszonyhoz*; *Szilassy Ágnes kis-aszszonyhoz*; *Rhédey Catharina kis-aszszonyhoz*; *Krieger Josepha kis-aszszonyhoz*) a Nizára emlékeztető, buja, telített, rokokó képvilágból merít, a negyedik variánst (*A' Szerencse*; *A' Tisztválasztás*) az anakreóni dalok játékos képei testesítik meg. Az ódák időszervezetéről elmondható: az udvarló énekek és dalformájúak főleg jelen időben íródtak, hat költemény (*Agrai felesküvés*; *A' magyar nemzethez*; *A' világosság*; *Cseresnyés Sándor barátomhoz*; *Máriuszhoz a' Carthágó dűledékein* és *A' senge szerelem*) jelen és múlt váltakozásán alapul, s azok közül az utolsó kettő esetében idő- és egyben értékszembesítés történik. A beszédhelyzet taglalása kapcsán fontos jelezni, hogy az ódarészbe sorolt darabok többségében a megszólalás módja egységes, csupán négy költemény esetében észlelhető váltás a szöveg során: *Agrai felesküvés* (I/1, I/2), *A' Barátságához* (I/1, I/2, I/3, Tsz/1), *A' Szerencse* (I/1, I/3) és *Krieger Josepha kis-aszszonyhoz* (I/1–3).

A *Versei* kiadványban a struktúrák többsége egyszerű, két óda azonban (*A' világoŝság; A' Szerencse*) a lírai-értekező típus átmeneti változatába sorolható, a *Máriuszhoz a' Carthágó düledékein* és *A' senge szerelem* pedig összetett szerkezetű értékszembesítő költemény. Külön érdemes kitérni a *Cseresnyés Sándor barátomhoz* felépítésére, a nyitányban felvillantott gondolat ugyanis a zárlatban kisebb módosításokkal megismétlődik, s így valójában hídszerkezetű az alkotás. Az 1816-os ódák többségében a zárlatok és a felütések a klasszicizmus követelményeinek megfelelően didaktikus kijelentések. Kizárólag négy költemény tér el a merev szabályoktól: az *Agrai felesküvés* szentenciózus futamok helyett a rendkívül szubjektív „Borzadok” szóval kezdődik, *A' senge szerelem* utolsó egysége antitetikus, *A' Tisztválasztás* feltételes módú felütése és kérdéssel történő lezárása sem szokványos, ahogy a *Laura keserve Hőse, Daphnisz felett* is modernebb szerkesztésű, ugyanis kerüli a maximákat gradációs kezdetében és végében. A *Versei* kötet ódáinak nagyobbik részében kezdetleges a mondatok, sorok és strófák felépítése: a klasszicista doktrínáknak megfelelően tulajdonképpen egy-egy jól körülírható gondolatot tartalmaznak. Az Ungvárnémeti-líra azonban ebben a kérdésben is szolgál néhány újdonsággal:²³ *A' világoŝság* 4–5. szakaszai egymásba hajlanak, a *Máriuszhoz a' Carthágó düledékein* című óda kulcsrészében (3–4., 5–6. strófa) a sorok átívelnek egymásba, a *Cseresnyés Sándor barátomhoz* című versben közbevetések és közbeékelések találhatók, *A' Barátságához* című költeményben a sorok és gondolatok általában nem esnek egybe, *A' senge szerelemben* a mondatok szerves formájúak, továbbá a *Laura keserve Hőse, Daphnisz felett* szabálytalan, zaklatott mondatai és a 2–6. strófák szakaszkezdő „Kesergem” felkiáltásai teljesen megtörik a merev, klasszicista strukturálási módot.

3. A kötetek egyéb műfajai: az epigrammák, az apológok, a románcok, valamint az epithalamion

Az epigrammák tematikus csoportosítására vonatkozóan teljes mértékben elfogadhatónak látszik Tóth Sándor Attila felosztása, amelynek alapján az 1816-os darabok öt egységbe (személyeket dicsőítők, pásztori-szerelmi, csipkelődők, természettudományos-bölcseletiek, mítoszi-allegorikusak) tagolhatók.²⁴ A műfaj primer jelentésében az ókori görögöknél sírkövekre és emlékoszlopokra vésett rövid, tömör felirat volt, s ezt az elsődleges értelmet Ungvárnémeti korpuszában csupán az 1818-ban kiadott bilingvis kötet három költeménye (*Révai sírczíme; Vinterl sírczíme; Szombati sírczíme*) testesíti meg. Az óda-fejezethez hasonlóan Tóth László epigrammaciklusában is felfedezhető hét olyan költemény, amely a műfaj alapvető jellemzőit nem mutatja. A *Kazinczyhoz: Ismételtenül* című a tömörség, a rövidség és a plaszticitás követelményének nem felel meg, a magasztos téma (a széphalmi mester köszöntése, illetve egy mitológiai kép társítása) és az emelkedett hangnem okán a műalkotás inkább az óda karakterjegyeit hordozza. A *Daphné* terjedelmé-

ben jócskán meghaladja egy átlagos epigramma hosszúságát, továbbá a lakonikus jelleg hiánya, a megcsontosodott forma megbontása, a görög téma és a stíluseszközök az idillekhez közelítik a verset. A dalok kompozíciós sajátosságait és könnyedebb témáit három epigramma hordozza: az *Egy ifjúhoz* a szomorújátékkal való összeolvashatósága miatt válik a könyv egyik kulcsversévé, a *Fábiusz, és Minúciusz* című semmilyen elemében sem mutatja az iskolás didaxist, a szemléltetőséget és kihegyezettséget, *Az előre-fizetést* a lant és virág képe az apológok záródarabjával (*A' Poéta, és a' Kertész*) köti össze. *A' sok barát* és *A' Jelen-szerető* felépítése és hangneme az anakreóni énekekre emlékeztet: míg az előbbi költeménynek az ismétlések sorozata ad sajátos hangulatot és ritmust, addig az utóbbi verset kecsessége, bájosága és játékos sorai tették a Weöres-féle gyűjtemények fontos darabjává és a XX. századi antológiák gyakran közölt költeményévé. A *Versei* kötet epigrammái a korabeli, leginkább német nyelvű és vélhetően Ungvárnémeti által is forgatott esztétikák műfajelméleti definíciói alapján is tanulmányozhatók. Lessing meghatározása szerint az epigrammák két jól elkülöníthető egységre bonthatók fel: a szerző az expozícióban a témát közli, melyet a csattanós klauzula fejez be.²⁵ A műfaj ezen klasszikus változata kötött felépítésű, ugyanis zárlatában minden esetben bölcs mondásnak kell szerepelnie, s gyakorta a felütésben is szentencia fordul elő. Míg az 1816-os kötetből csupán két költemény (*Archiméd pontja, Strátó tanácsa*) mutatja a fent leírt szerkezetet, addig a két-nyelvű kiadvány számos darabjában kimutatható az előtagból és rövid, szellemes utótagból álló váz. Herder az epigramma általános és Lessing alapján leírt definíciójával szemben egészen más költői eszközöket tartott kívánatosnak: a rövidség-kiélezettség helyébe az egységes nézőpontot állítja, a csattanót pedig a megnyugtató zárás váltja fel nála.²⁶ A Herder értelmében vett szerkezettel a *Versei* kötet következő költeményei jellemezhetők: *Lysánder, és Phárnabaz; Democrit Abderában; Corydon Dóriszhoz*. Hegel esztétikájának vonatkozó egysége alapján az epigrammák két részre oszthatók fel:²⁷ a lírai típus alá – melyben a költő érzelmeit, ötleteit, tréfáit mondja el – Tóth László élő személyekhez szóló epigrammái sorolhatók. Egyébként az 1816-ban kiadott kötet valamennyi ilyen verse magasztaló hangnemben készült (csupán a későbbi magyar–görög kiadványban olvasható három progisztikus modorban megszólaló epigramma: *Érzékihez; Rozgonyihoz; Túnyihoz*). A Hegel-féle meghatározás szerint a másik csoportot az epikus epigrammák jelentik, ahol is a vers első felében a tény vagy tárgy leírása, a második részben pedig az okoló magyarázat rögzítése történik meg. Ungvárnémeti bölcselkedő-ismeretterjesztő epigrammái az utóbbi változat követelményeinek felelnek meg: a *Prométh* című a mitológiai történet egy kisebb részletét meséli el, a *Plátó lelké*ben, a *Synthesis, analysis*ben és *Az igazságban* a filozófiai téma szentenciózus, iskolai keretben szólal meg, *A lélek karjának jegye* mögött Tóth Sándor plato-

nista háttérret sejt,²⁸ *Az ember alkotja* a test-lélek fogalomhoz kötődő gondolatokat közül.

A Kazinczy-körben többen próbálkoztak meseírással, esztétikai hatást azonban kizárólag Ungvárnémeti és Vitkovics Mihály esetében lehet felfedezni.²⁹ A *Versei* kötetben közzétett apológok az irodalom, a művészet és a dulce/utilitas témaköreihez kapcsolódnak, s e szövegek gyakorta allegorikusak, bennünk a tanító-felhívó, illetve a polemizáló szándék dominál. Ungvárnémeti meséi verses formájúak, moralizáló vagy gyakorlati tanácsokat adó tételszerű konklúzióval fejeződnek be. Csatlakozunk Tóth Sándor álláspontjához, amely szerint³⁰ az apológ-ciklus két részre bontható: az egyik változatban a leíró-elbeszélő szerkezetek váltakozása adja a struktúrát, a másik csoportba pedig a dialogikus felépítésűek tartoznak. Úgy látjuk, a hagyományos műfaji követelményeknek leginkább a Phaedrústól szabadon fordított hat mese felel meg, ugyanis ezen didaktikus tartalmú szövegek többségében (*A' Róka, és a' Szőlő; A' Béka, és a' Bika; A' Kecskék, és a' Bakok; A' Csirke, és a' Gyöngy*) állatok szerepelnek, a hangnem moralizáló, a mondatok a klasszicizmus követelményeinek megfelelően szentenciózus maximák, a felütesekben és zárlatokban egy-egy megfontolandó erkölcsi tétel szerepel, valamint a mondanivalóhoz toldalékszerűen kapcsolódó tanulság epigrammatikus csattanókban hangzik el. Tóth László Florián-átültetései, melyekben az eredeti szerkezetekhez és mondanivalókhoz képest ugyancsak jelentős módosításokat végzett, kevésbé didaktikusak, témájukat tekintve leginkább a honi irodalom jelenségeihez kötődnek. A meséket jellemző tanító szándék is burkoltabb formában nyilvánul meg csupán, továbbá az apológok közül néhány kevésbé hordozza a műfaj kritériumait: példának okán *A' Hernyó* és *A' Vipera, és a' Nadály* címűekben az egységes nézőpont és a csattanó nélküli zárlat a herderi típusú epigrammákra emlékeztet. A Florián-fordítások ritkábban kezdődnek és záródnak csattanóval, a szerves formájú mondatok a struktúrálási készségnek egy magasabb szintű formájáról tanúskodnak. Az apológok-ciklus második felében tizennégy eredeti Ungvárnémeti-szöveg szerepel, s a szerzőt láthatóan határozott cél vezérelte: a korszak kritikai mozgalmait, nyelvészeti vitáit kívánta megjeleníteni. *A' Csíz* címűben szatirikus tónusban a neologizmus védelme mellett tör lándzsát, *A' Hajókban* és *A' Veréb, és a' Fecskében* filozofikus bölcselkedés hangzik el, *A' Darásban* a kritikusokat a címben szereplő állathoz hasonlítja, *A' Magvető* zárlatában az írókra és a recenziésekre vonatkozó tételek szerepelnek, *A' Vinczlér, és a' fia* című mesében pedig a magyar literátorok versengésére utal. A hasznosság és gyönyörködés témája rejtetten az apológ-ciklus szinte mindegyik darabjában megjelenik, nyíltan *A' Pók, és a' Selyem-bogár*, valamint *A' Poéta, és a' Kertész* címűekben csendül fel. Ungvárnémeti saját szerzőségű apológjai a szereplőket tekintve több változatot mutatnak: öt allegorikus, állatszereplőket felvonultató darab olvasható, személyekről négy mese szól, további kettő tárgyat vagy

elvont fogalmat ábrázol, három költemény mitológiai témát boncolgat. Az apológ műfaji normáit hét vers lépi át, melyek közül az *Ámor, és Zephir* a dalok könnyedebb tónján szólal meg, *A' Poéta, és a' Kertész* pedig egy konstruált dialógus. További öt költemény tömör, lakonikus jellegű: a *Malacia* és *A' Darás* az epigrammák Lessing által adott definíciójának felelnek meg, ugyanis a tárgy leírása után csattanós zárlat következik, az *August, és a' Holló, a Jupiter, és Vénusz*, valamint a *Herkulesz* egységes nézőpontja és csendes zárlata a műfaj herderi változatához közelít. Ungvárnémeti originális apológjai nagyjából fele-fele arányban hagyományos és modernebb szerkesztésűek: egyik részük az epigrammákkal rokonítható, maximával kezdődnek és bölcs mondással zárulnak, a másik csoportot a dialogikus szerkesztésű mesék (például *A' Pók, és a' Selyem-bogár; Jupiter, és Vénusz; Ámor, és Zephir; Herkulesz; A' Poéta, és a' Kertész*) teszik, ahol is párbeszédeselem nyitja vagy végzi be a műveket.

Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban publikált románcait és házassági énekét a történetmesélés igénye vonja közös vizsgálat alá. Az ódák némelyikében megpendített nemzeti tematika a románcokban tűnik újra fel: az „apró történetes dalok” rímes-időmértékes szakaszaiban a honi történelem nagyjai tűnnek fel. Ungvárnémeti balladáival túllép az érvényessé avatott műfajok körén, ugyanis ezen alkotások modora, szóhasználata és verselése nem felelt meg a fentebb stíl követelményeinek. Kazinczy az Ungvárnémeti-kéziratokból konstruálható kötet szerkesztetek egyikében sem számol a két szöveggel, ugyanis a románc stíluszintjének megfelelően népszerű szavak (henye, czudarka, bohó, bitangol stb.) és kádenciák találhatóak a költeményekben. Tóth László egyébként a *Hasznos Multságokban* közzétett tanulmányában³¹ a műfajjal kapcsolatosan a tiszta gondolatok követelményét, a lantos-könnyű ritmus kívánalmát és a történetek megjelenítésének kritériumát húzza alá, továbbá hangsúlyozza az együgyű, régi nyelvmód használatának lehetőségeit is. Az *Attila, és Marull* címűben, melynek háttérszövege Oláh Miklós Attila-életrajza,³² a hun fejedelem és azt istenné magasztosító költő történetét zengi el. A románc strófái jambikus lejtésű nyolc és hat szótagú, *xaxa* rímelésű négyes sorokból épülnek fel. Az *Árpád, és Zalán* témája a honfoglalás korába nyúlik vissza, s a történetet Anonymus gestájából merítette.³³ A románc verselése, jambikus jellege az előző vershez hasonlatos: 5–5–5–4 szótagszámú, *xaxa* rímelésű négysoros strófák adják a szerkezetet.

A hosszú, részletező címmel ellátott *Epithalamion Tekint. Szilassi Szilassy József Úrnak Tekint. Kis Rédei Rhédey Klára kis aszszonnyal öszve-kelésére* a nász-dal műfajának módosított változatát képviseli, ugyanis a kanonikus elvárásokkal szemben a vers nagyobbik hányadában a két fiatal szerelmének históriája idéződik fel, s az esküvő ábrázolása csak az ötödik zárórészben kezdődik el. Az előkelő leány és fiú kapcsolatának leírásához felhasznált költői eszközök egyébként az idillekhez közelítik a műalkotást. Nem véletlen talán az

sem, hogy a poeta kiemelkedő költeményeinek címeit felsoroló lajstromon, amely a Kazinczy-levelezésben folyamatosan cirkulált, menyegzői idill megnevezéssel szerepel a vers.³⁴ A korszak versírói gyakorlatában a házassági ének a széphalmi Mester által pusztításra ítélt alkalmi költészet csoportjába tartozott,³⁵ Ungvárnémeti Tóth Lászlónál azonban éppen a műfaj karakterjegyeinek átalakítása teszi lehetővé a szokványos formától való eltérést, a filozofikus részeknek a szövegbe történő szerves beépítését. A történet öt stációja egy-egy, éppen az adott rész tartalmához illő módosított refrénnel kezdődik: az első rész a gyermekek egymásra találásáról és a női-férfi értékekről szól, a második egység az udvarlás időszakát jeleníti meg, a harmadikban a búcsúzás fájdalmáról szól, a negyedik fejezet a közösségnek a gyermekszerelemről való véleményét fejtegeti, az ötödik szakasz pedig a házassági szertartást ábrázolja. Ungvárnémeti nászda – amely egyébként az életmű egyik legjobban strukturált darabja – szerkezeti tulajdonságait tekintve lírai-elbeszélő költemény, amely gradációs szentenciával kezdődik és bölcselkedő kijelentéssel zárul. Az epithalamion szerves mondatformái, a szövegen belüli többszöri közbeékelések (például a második refrént követően a pipacs szirmainak tépkedését és a neveik kezdőbetűinek a fába vésését ábrázoló képsoport) és dialogikus részek szétfeszítik a műfaj hagyományos kereteit.

4. Az episztolák

Ungvárnémeti nyomtatásban megjelent kötetének lírai része négy, a korabeli poétikai elvárások alapján szerkesztett episztolával zárul, melyek a műfajjal szemben támasztott követelményeknek mindenben megfelelnek. Annak ellenére, hogy a korban használatos poétikák a költői levelek esetében a stílus és hangnem tekintetében széles skálán mozgó változatokat is megengedtek, Tóth László ezen költeményei leginkább a fentebb stílhez kötődő témákban és modorban íródtak. Kazinczy és köre különös vonzalmat érzett az episztolák szerzésére, ugyanis a meghatározott személyekhez vagy csoporthoz szóló sorok egyrészt bölcséleti, filozófiai eszmék hordozójává válhattak, másrészt pedig egy-egy komolyabb polémiában a műfaj vitaeszközként is funkcionált. Ungvárnémeti költői levelei az életmű legértékesebb részét jelentik, ugyanis a korban fontos gondolatok (például önszeretet, a morálfilozófiához való helyes viszonyulás kérdése) eredeti hangon szólalnak meg, valódi érzések és önálló stílus jellemzi azokat.

Az 1816-os episztolákban visszatérő témaként jelentkezik a sztoicizmus³⁶ gondolataival való vita és az azt felváltó eszmerendszerek jellemzése. Ungvárnémeti vélhetően sárospataki stúdiumai során (1808–1810³⁷) ismerkedett meg a morálfilozófia alapvető téziseivel: egyrészt a Református Kollégium történetét feldolgozó terjedelmes szakirodalomból kiolvasható, hogy az intézmény hétköznapi életében és a korabeli egyházi gyakorlatban fontos szerepet töltött be a morálfilozófia (például disputák, halotti búcsúztatók,

köszöntők),³⁸ s a diákoskodó Ungvárnémeti mindazzal nap mint nap kapcsolatba került, másrészt e tanok legjelentősebb hazai képviselői ebben a periódusban e híres protestáns iskolában tanítottak. Rozgonyi József, aki 1797–1823 közt filozófiát és esztétikát adott elő,³⁹ *Drágalátos részekből összeállított Ditsőség koronája* című neves írásában, valamint a tanintézmény és a város jeleseiről szerzett halotti prédikációiban (Vay Józsefre, Teleki Józsefre, Nyíri Istvánra, Major Józsefre stb.) a józan okosság legfontosabb tételeit eleveníti fel. Látzai Szabó József, az erkölcsi teológia tanára, éppen Ungvárnémetinek Patakra érkezésekor kezdte meg professzori működését a sárospataki főiskola tantestületében.⁴⁰ Valószínű, hogy a tógatusi szakra járó Ungvárnémeti a *Halhatatlanság' Oszlopa vagy-is némelly halotti versek* című írásának néhány fejezetéből (például *Idivetség' útja a' Halál!; Illőbb a' hólton örülni, mint érte búba merülni; A' kisdedeknek túrhetőbb halálok*) fontos gondolatokat merített. Nem zárható ki, hogy a fiatal poéta a pataki könyvtárban rendelkezésre álló, Látzai hasonló témájú szövegeit is forgatta iskolai vizsgáira, kurzusaira készülve.

Az 1816-os kötet első episztolájának (*A' SZÉP LELKŰ KAZINCZYHOZ, Midőn kedves Lyánykáját maga tanitná*) címe, az atyához szóló kilencsoros zárlat és általában a széphalmi mesternek a szülői szerepben történő dicsőítése alkalmi költeményt sejtet. Ennek ellenére a szöveg középső részében elhelyezett elmélkedés önálló gondolatokat közöl: a fogantatási-születési-oktatási körülmények kérdésével foglalkozik. A vers gondolati háttérét a francia filozófusok írásaiból (Diderot, Helvetius, Holbach, Rousseau, Voltaire) merített tételek és a locke-i eszme felelevenítése adja.⁴¹ A költői levél középpontjában voltaképpen a nevelés problematikája és az emberi természet tárgyköre áll, s a felvilágosodás e lényeges fogalmai kapcsán a költő a régiek véleményét idézi meg. A versben egy hosszabb egység erejéig a spártai és magyar körülmények különbözőségei tűnnek fel, azután a tabula rasa-tétel Kazinczynak, a bölcs nevelőnek a köszöntésébe torkollik. A költeményben előforduló személyek (Nevelő, dajka, az atya és leánya) és tárgyak (könyv, törvény, nyelv, iskola) még inkább erősítik a primer mondanivalót, vagyis az okítás szerepének fontosságát ismertetik fel. A *SENNOVICZ MÁTYÁS ÚRHOZ, midőn nagy reménységű fiacskája, JÁNOS ADOLF EDUÁRD, Eperjesről S. Patakra le jötte után tized nappal ki mulnék 1813. Esztendőben November 16-dik napján* barokkos hosszúságú címmel ellátott episztola két élesen elkülönülő részre osztható: az első egységben a morálfilozófia legfontosabb tételei idézőjelben, állító formában hangzanak el, majd a második részben a bölcsélettel való polémia érvrendszere szerepel, hogy aztán a szöveg utolsó soraiban a Komor és Igaz bölcs magatartásának összevetése hangozzék el. Az összehasonlítás a halálhoz és a világ jelenségeihez való kétféle viszonyulást jeleníti meg, ugyanis míg az előbbi rezzenéstelen arccal fogadja el a megfordíthatatlant, addig az utóbbi viselkedését részvétellel megtelt szíve vezérli. A költői levél utolsó

soraiban, melyeket Ungvárnémeti vélhetően az alkalom kedvéért ragasztott a már korábban is kész verséhez, a beszélő a fájdalommal küszködő atyához intézi szavait, s vigasztalásában az Igaz bölcs elgondolásait ismételi el újra.

A *VINCZÉHEZ a' Színt-vesztésről* című episztola, mely a korábbi episztóláktól eltérően kevésbé konkrét személyhez szól, két nagyobb kérdéskört dolgoz fel: az első, rövidebb egységben a Rousseau-tól eltanult világlátás szerint a romlatlanság állapotát és az aranykor felbomlását ábrázolja, majd a költői levél a továbbiakban az önszeretet⁴² problematikájával foglalkozik, mely témát aztán a kötet végén szereplő *Nárcisz*-drámában több nézőpontból is megvilágít.⁴³ Ungvárnémeti ezen költeménye az életmű egyik legértékesebb darabja, ugyanis a rendkívül összetett versstruktúrában különböző hangnemű egységek keresztezik egymást. A vers műfaja, képkincse, szcenikája és szerkesztése heterogén, ugyanis az önszeretetet jellemző részben utalások sorozata villan fel: a narcizmusról szóló sorokat a tisztos bölcs hangja váltja fel, majd azt a címzetthez szóló, egyes szám második személyben íródott futam zárja. A következő szakaszban példák felsorolása, ismét egy megszólítás, majd egy anekdotikus történet szerepel, s a levéljellegű rövid kiszólást Vincze szavai (szerep a szerepben) követik. A harmadik verselemben biblikus hangú a felütés, majd abba egy rövid és ismert epigramma variált változatát (műalkotás a műalkotásban) fűzi, továbbá a címzetthez intézett sorok után ismét egy bölcselkedő rész olvasható. A negyedik fejezetben klasszikus antik szerzőket (Horatius, Cicero) invokál, a szeretetről szóló biblikus hangú gondolatsort követően Pope-ra és Swiftre hivatkozik, majd néhány mesterség jellemzését végzi el és a kritikusok hangját imitálva zárja sorait. Az ötödik rész egy szerelmes vers betétével kezdődik, azt egy kiszólás szakítja félbe, továbbá a hűtlenségről filozofál. Az episztolát Bagamér a leginkább az előző vers Igaz bölcsének gondolataira emlékeztető szavai szintetizálják, végül pedig Camarina tavának⁴⁴ képével az önszeretet problémájához jut vissza. Az *Egy nyílt-szívű öreg levele ALADÁRHOZ, egy ifjú Könyv-Szerzőhöz* című episztola írója és megszólítottja nem azonosítható. Értelmezésünk szerint a fiktív szerző Kazinczyval azonos, illetve a címzett, a szigorú kritikáktól félelmet érző fiatal Ungvárnémetinek feleltethető meg. A levélformulát a gyakori kiszólások, az egyes szám első személyű beszédhelyzet és a csattanós, jövőbe mutató zárlat is erősíti. A szöveg tulajdonképpen leírások és példák sorozata: az ifjak jellemzése, Aladár könyvének vizsgálata, a mások és saját véleményének kifejtése tagolja a szöveget. A köz vélekedése összevethetőnek látszik a kézírásos *Niza* előszavában felvetett Grammatikusok és Vének ítéletével, akik a szerelmes verseket nem preferálják. Az ifjú szerző munkája kapcsán kirajzolódó álláspontok ebben az episztolában differenciáltabbakká válnak, s a jó írással kapcsolatos követelmények általánosabb módon fogalmazódnak meg: a tudományosság, az erkölcsi tanács, az elme és a jó ízlés minden körülmények közt kívánatosnak tűnik, továbbá a *Niza*-ciklus elő-

beszédéhez hasonlóan a túlzottan korai publikálás lehetőségével a beszélő itt sem ért egyet. A költői levél fiktív írója védelmébe veszi a fiatal szerzőt, s a zsenégék írását a tavasszal állítja párhuzamba, melyet utóbb teoretikus formában majd a Pindaroszról szóló tanulmányában fejt ki Ungvárnémeti.⁴⁵

Az ódák elemzéséhez hasonlóan az episztolákat is érdemes a verstípusok és szerkezetek felől megvizsgálni. A cím és kontextusának elemzése során megállapítható, hogy a költői levelek a cím okozta várákozásnak általában megfelelnek, kisebb eltérést csupán annyiban észlelhetünk, hogy az alkalmi jellegét sugalló kezdet után a szövegek filozofikus gondolatokat mutatnak be. Miként a versek szerkezete is többféle variánsra írható le, úgy a költemények felütése és zárata, valamint a műalkotások mondatformái is változatos képet mutatnak. A *A' SZÉP LELKŰ KAZINCZYHOZ...* felépítését tekintve egy bölcselkedő-reflexiós részből és egy Kazinczyhoz intézett szózatból áll, mely egy hosszan elnyúló szentenciával kezdődik és kevésbé didaktikus futammal zárul. A *SENNOVICZ MÁTYÁS ÚRHOZ...* című összetett felépítésű, értekezmesbitő költői levél, antitetikus, gradációs felütéssel nyit („Nincsenek olly nyavaják...”) és egy bölcs mondással ér véget. A *VINCZÉHEZ a' Színtvesztésről* kompozíciója rendkívül bonyolult, ugyanis a szövegben előforduló utalások sorozata válik a kompozíció szervező elvévé, éppen ezért a nyitások és a befejezések is csupán a kisebb egységeken belül tárhatók fel. Az *Egy nyílt-szívű öreg levele...* keretes vagy hídszerkezetű: a kezdősorok kevésbé csattanós állítása a zárlatban okító célzattal, felszólító formában megismétlődik. A korábban leírtak fényében az alkotás az önmegszólító verstípushoz áll közel.

5. Zárás

Ungvárnémeti kötetének szerkezetét erőteljesen befolyásolták a Kazinczy-kör által sugalmazott normák: a korabeli doktrínáknak megfelelően műfaji egységekbe osztotta szövegeit, bár az egyes csoportokon belül gyakran keverednek a versnemek és módosulnak a kanonikus struktúrák. Ungvárnémeti nyomtatásos kötetei már a megjelenés pillanatában is csak kevés olvasóhoz jutottak el, miként a Kazinczy-körhöz tartozó írók közül is többen idegenkedve szemlélték e költeményeket. Elsőként az életművet újraolvasó Weöres Sándor emelte ki az alkotások éteri magasságát, a témák korszerűségét és a versvilág Berzsenyire emlékeztető hasonlóságait. Rákóczy Géza 1892-es és Tóth Sándor Attila nemrégiben megjelent Ungvárnémeti-monográfiája után alapvető fontosságú lenne a lassan kétszáz évvel ezelőtt nyomtatott kötet korszerű, kritikai igényű feldolgozása és kiadása.

1 Kazinczy Ferenc levelezése, sajtó alá rend. VÁ CZY János, Bp., 1890–1911, XIII., 484. (A továbbiakban: *KazLev.*)

2 A görög poéta iránti érdeklődésének bizonyítéka a két esztendővel később kiadott bilingvis kötet élén álló négy Pindaros-utánzat (*Eleüzszi titok, Melpomena, Hermíne, Magyar hősök*), melyek egyéni dikcióról, a bonyolult ditirambikus strófák megszerkesztésének képességéről és önálló hangról tanúskodnak, valamint a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent dolgozata: UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A költőnek remek példáiról, különösen Pindarról, s Pindarnak Versmértékéről*, TudGyűjt, 1818, VI, 54–89.

3 Ungvárnémeti Széphalomra postázott első levele elveszett, ismeretségük kezdetének időpontjára vonatkozóan azonban fontos adatokat tartalmaz egy 1815. március 15-én kelt levél: „Épen ma annak esztendeje, hogy engemet a’ Tekintetes Úr becses levelére, ‘s nemes Barátságára méltóztatott!” (*KazLev.*, XII., 457.).

4 *KazLev.*, XI, 258–259.

5 „A’ nősző Aristip Dráma 3 Felvonásban prózában...” (*KazLev.*, XI., 333.).

6 *KazLev.*, XI., 258–259.

7 A műfaj-elvű elrendezésre vonatkozóan néhány nevezetesebb kötet emelhető ki. Szemere Pál arról számol be Kazinczynak, hogy Báró Prónay így osztaná föl Berzsényi verseit: „I. Könyv: Anacreonticumok (A’ szerelmet éneklő darabok érti ezen czímen) II. K. Ódák ... III. K. Epistolák.” (*KazLev.*, XI., 191.). Csetri Lajos Berzsényi *Őskötetében* a tematikai és hangnemi verscsoportokban a versformai, hangnemi és tárgyi azonosság mellett eltérő elemeket is kimutat, s azokban a „változatosság gyönyörködtető igényét” tapintja (CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek: Berzsényi-tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 19.). Kis János saját kötetét a következő konstrukcióban képzei el: első helyre Lantos Verseket – Énekeket és Ódákat helyezne, a második egységbe a Beszélő Verseket – Mesék és Regék tartoznának, a harmadik egységet a Tanító Verseket – Levelek és Szatírák képeznék, s hátulra az Elegyes versek maradnának (*KazLev.* XI, 297–300.). Fried István értekezésében a „józan hasznosság” elvére épülő könyvről

beszél: FRIED István, „...törpe növény a cedrusos erdőn”: *Kis János 1814–15-ös verses köteté = Klasszika és romantika között*, szerk. KULIN Ferenc és MARGÓCSY István, Bp., Szépirodalmi, 1990, 159–171.

8 *KazLev.*, XI, 266–267.

9 *KazLev.*, XI, 304–306.

10 *KazLev.*, XI, 351.

11 *KazLev.*, XIII, 226.

12 Minderre vonatkozóan: MERÉNYI Anamária, *Ungvárnémeti Tóth László Niza-köete fejlődéstörténeti és kompozíciós-imitációs szempontból*, It, 2001/1, 42–56.

13 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816.

14 A kötet tematikus feltárása, a bevezetések és a glosszák elemzése Ungvárnémeti irodalomesztétikai tájékozódásának vizsgálatával párhuzamosan végezhető el csupán, amire jelen dolgozat keretei közt nem vállalkozhatunk.

15 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Görög versei, Magyar tolmácsolattal*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1818.

16 Az elemzési szempontok kialakításához két tanulmányt használtunk: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A XVIII. század végi magyar költészet főbb típusai; Berzsényi verstípusairól = Uő, Világkép és stílus*, Bp., Magvető, 1980, 37–74., 96–115.

17 Fried István az óda-típusú versek önállóságáról, keveredéséről értekezik: FRIED István, *A neoklasszicista óda Kelet-Közép-európai megújulásának kérdése = Tanulmányok Dobossy László 70. születésnapjára*, szerk. GYIVICSÁN Anna, Bp., 1980, 141.

18 Erre vonatkozóan: SZÖRÉNYI László, „Tükröcske egy ficzkó-poéta számára”: *Ungvárnémeti Tóth László kritikai fogadtatása*, A.Univ.Szeg.hist.litt., XVIII., 1981, 86.; TÓTH Sándor Attila, „Az istenülés dicsősége”: *Ungvárnémeti Tóth László költői portréja*, Szeged, Gradus ad Parnassum, 2001, 36, 135.

19 Utal erre: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 36.

20 A műfaj meghatározásához Szegedy-Maszák Mihály és Fried István tanulmányain kívül: CSERNÁTONI Gyula, *A magyar ódaköltés története a legrégebbi időkől Vörösmartyig*, Figyelő, 1882, XII., 321–347. és XIII, 12–44.; CSETRI Lajos, *Kazinczy irodalomszemlélete =*

Uő, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990, 104–215.

21 Minderre Szajbély Mihály is figyelemzett: SZAJBÉLY Mihály, *Ungvárnémeti Tóth László episztolái = Klasszika és romantika között*, 173.

22 WEÖRES Sándor, *Egy ismeretlen nagy magyar költő: Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820)*, Diárium, 1943, 272.

23 Csetri Lajos Berzsenyi-könyvében utal arra, hogy a racionális klasszicizmus „kedvelte a zenei és logikai egységek egybeesését, az egy verssor–egy mondat eszményét, és Kazinczy, aki ehhez az eszményhez közelebb állt, mint Berzsenyi, legtöbb bíráló megjegyzését kritikai levelében épp a sorátlépésekkel kapcsolatban mondta el, különösen, ha azok szintagmákat vágta ketté”. Csetri Lajos a sorok egymásba hajlásának kérdéséhez Ungvárnémeti Pindarosz-tanulmányát is feleleveníti: „Horatius Pindarosz módjára, de Türtaiosz, Alkaiosz és más görög költők nyomán is, milyen helyesen ismerte fel, hogy az ódai lendület mennyire nem tűri a gondolatnak a sorvéggel való lezárását.” – CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek: Berzsenyi-tanulmányok*, 82–83.

24 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 48.

25 Gotthold Ephraim LESSING, *Zerstreute Anmerkungen = Uő, Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hrsg. Paul RILLA, 1968.; továbbá: VAJDA György Mihály, *Lessing*, Bp., Művelt Nép, 1955, 151–152.

26 Johann Gottfried HERDER, *Über das griechische Epigramm = Uő, Werke in 5 Bänden*, 1957, továbbá: HEGEDŰS Géza–KOVÁCS Endre, *Epigramma = Világirodalmi lexikon*, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1986, II, 1151.

27 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estztikai előadások*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980, III., 325.

28 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 50–51.

29 Szegedy-Maszák Mihály szerint nagyobb értéket kizárólag Ungvárnémeti apológiai hordoznak: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 58. A műfajra vonatkozóan a következő korabeli értekezések forgathatók haszonnal: *Ism., A' meséről, vagy költött-beszédéről*,

Mindenes Gyűjtemény, 1791/5, 352–355.; Ism., A' meséről, vagy poétikai históriáról, Mindenes Gyűjtemény, 1791/5, 342–349., FÖLDI János, A' verstrásról, Bp., Tankönyvkiadó, 1962, 81.

30 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 59.

31 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A Románc*, HaszMul, 1817/ I/ 20, 153–155.

32 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 54. Attila hős-tetteire vonatkozóan Kézai írása is fontos forrás lehetett: KÉZAI Simon, *A magyarok cselekedetei*, ford. BOLLÓK János, utószó, jegyz. VESZPRÉMY László, Bp., Osiris, 1999, 98.

33 Utal erre: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 54.

34 *KazLev.*, XIII, 484., XIV, 25., XVII, 53.

35 Az alkalmi költemények kapcsán („Semmi sincs trivialisabb dolog mint az *alkalmatossági vers*” – *KazLev.*, IV, 22.) Kazinczy Ferenc egyetlen, a saját személyt is érintő esetben tett csak kivételt, mikor is Kis János Török Sophie-val kötött házasságára egy menyegzői dalt szerzett. Kainczy a soproni lelkész versét több alkalommal is dicsérte: *KazLev.*, III, 318–319.; III, 320.; III, 322–323.

36 A sztoikus filozófiára vonatkozóan: HOLBACH, *Az egyetemes morál, avagy az ember kötelességei, természetére alapozva: Előszó = A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, vál., utószó, jegyz. LUDASSY Mária, Bp., Gondolat, 1975, 344–365.; PAIS István, *A görög filozófia*, Bp., Gondolat, 1982, 501–561.; ALSZEGHY Zsolt, *Faludi Nemes ember-ének magyar rokoni*, It, 1943, 68–80.; CSAPODI Csaba, *Két világ határán: Fejezet a magyar felvilágosodás történetéből*, Századok, 1945, 85–137.; Lucius Annaeus SENECA, *A lelki nyugalomról*, ford. BOLLÓK János, Bp., Seneca, 1997.

37 *Protocollum Togatum subsoribentium 1808*. K. e. I. 1. számozatlan 48. oldal (A Tiszáninni Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteményeinek Levéltára, Sárospatak).

38 BENDA Kálmán, *A Kollégium története 1703-tól 1849-ig = A Sárospataki Református Kollégium: Tanulmányok alapításának 450. évfordulójára*, szerk. a Tiszáninni Református Egyházkerület elnöksége, Bp., 1981, 99–105.

39 *A Sárospataki ref. Kollégiumnak rövid Históriaja, Fő Pátrónusainak, Kúrátorainak, Professzorainak és a' közelebbi időbeli Séniorainak Laistro-*

mával, öszveszedte: SZOMBATHI János, S. Patakon, 1827, 49.

40 SZOMBATHI János, *i. m.*, 49.

41 A szöveg forrására vonatkozóan: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 64–66.

42 TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 71–72. Tóth listája, mely az önszeretetről szóló korabeli írásokat tartalmazza, néhány szöveggel kiegészíthető: BESSENYEI György, *Az embernek próbája*, kiad. HARSÁNYI István, Bp., MTA, 1912, 575–704, 1545–1563. sor, *Válogatás Faludi Ferenc prózai műveiből: Téli éjszakák*, sajtó alá rend. RÓNAY György, Bp., Magvető, 1978, 343–344., FAZEKAS Mihály, *Az önnönszeretet = Verseghy Ferenc, Földi János, Fazekas Mihály válogatott művei*, sajtó alá rend. JULOW Viktor, Bp., Szépirodalmi, 1989, 632–635.

43 A kérdésre vonatkozóan Nagy Imre tanulmánya forgatható haszonnal: NAGY Imre,

Az önszeretet dramaturgiája (A szereplők közti viszonyok Ungvárnémeti Tóth László Nárcisz-ában) = In honorem Bécsy Tamás 70, szerk. HANUS Erzsébet, Zalaegerszeg, 1998, 64–76.

44 A metafora értelmezésére vonatkozóan: SZÖRÉNYI László, *i. m.*, 85–86.; TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 72.: „A talányos szavak értelmezését a *Camarina tavának* értése adja... A verssorok értelmezése tehát: ha az egyén nyíltan hangoztatja önszeretését (= a modern szenzualista világképpel), óhatatlanul szembekeverül egyfajta közösségi etikával (= a sztoikus keresztény világképpel), amit a társadalom jelenleg elfogad... Az önszeretet elhallgatása esetén azonban önnön létét fogja megtagadni (*színed vesztet*), ami még súlyosabb bűn.”

45 Utóbbi összefüggésre vonatkozóan: TÓTH Sándor Attila, *i. m.*, 73–74.

FRIED ISTVÁN

Az elfelejtett regény (*Magnéta*)

„A lehetetlenséggel határos az egész helyzet, melynek [...] valóságos alapjából ez az összegubancolt történet elindult.”

(*A mi lengyelünk*)

A leg(esleg)kevesebbet, a szinte sosem emlegetett Jókai-regények közé tartozik a hírlapi-folytatásos közlésben 1894-ben, könyv alakban 1895-ben megjelentetett *Magnéta*, amelynek még ugyanabban az esztendőben Ludwig Wechsler, a hűséges tolmács elkészítette és Berlinben közreadta német fordítását. 1898-ig öt új kiadást ért meg e változat, miközben Wechslerrel függetlenül, a boroszlói születésű és Magyarországon nevelőnősködő Cecilie Längsch Wrocławban (Breslauban) szintén németül publikálta a *Magnétát*. A mű sikere német nyelvterületen számottevő lehetett, hiszen a berlini *Roman Gallerie* fölvette sorozatába, majd egy újabb német átültetés, 1911–12-ben H. Farkasé, ugyancsak Berlinben a *Roman Perlen* sorozatába iktatta a regényt. A hat Jókai-művet lengyelre tolmácsoló Bolesława Jaroszewska (újából 1895 az évszám) közvetítette a lengyel olvasókhoz, míg J. Granlund svéd átültetése Stockholmban jelent meg 1898-ban. Ugyanebben az évben az Összes Művek 89. köteteként, a *Tégy jót* című kisregénnyel együtt Budapesten ismét kézbe vehette a magyar olvasó. A kortársak mégsem látszottak tudomásul venni a regényt, szinte egyedül Zoltvány Irén kísérelte meg egy összefoglaló tanulmányban, hogy számot vessen „Jókai legújabb regényei”-nek tendenciájával, illetőleg azzal, amit kiolvasni vélt a művekből. A viktoriánus regényírás realitásillúziójához és kritériumához – meg talán nem is annyira a regényíráshoz, mint inkább egy „rekonstruált” viktoriánus társadalmi közvélekedés erkölcsi felfogásához – mérte Jókai négy regényének (*Magnéta*, *Trenk Frigyes*, *A kráó*, *Tégy jót*) „romantikájá”-t, melyet szertelenségnek minősített: „úgy a cselekvényben, mint a jellemzésben”. A pap-kritikus nem titkolt elégedetlenséggel nyugtázta, hogy Jókainál egyfelől „írói jelességei mellett regényköltészetének fogatkozásai egyre nagyobb arányokat öltenek” (hanyatlás-tézis!), másfelől Jókai „erkölcsi felfogásának nemessége legújabb regényeiben megfogatkozott”. A *Magnétában* például „az érzékiség fölgerjesztésére szolgáló helyeket” fedezett föl a kritikus: Trenk Frigyes alakja „nem valószerű”, *A kráóból* kibukik szerzőjének „leküzdhetetlen hajlama a túlzásra, kivételesre és rendkívültre”, míg a *Tégy jót* egyenetlenségének oka Zoltvány szerint: „a művészi szerkezettel s az igazi költői tragikus alapeszmével [...] nincs arányban a jellemzés ereje és ügyessége”. Az elemző jellegű

írás olyan realizmusműve megvalósítását igényelte, amelyre szerinte Dickens, Thackeray és George Eliot regényeiben lehetett rá az olvasó, és amelynek magyar létesülése „a nemzeti és egyéni változatokban sajátosan megnyilatkozó örök emberinek hű jellemzésé”-t adhatná. A négy regényt szemlélve a kritikus fölhívja a figyelmet arra, hogy szemben Jókainak korábban hazai földön játszódó regényeivel, itt a négyből három mű színhelye a külföld, és ráadásul Jókai „bizarr mesék”-kel szolgált, méghozzá „mélyebb eszmei tartalom híján”.

Akár a visszájára lehetne fordítani Zoltvány megállapításait, és egy hagyományosabb realizmusigénytől eltérő regényfelfogás megvalósítására irányuló törekvésként értékelni a jelzett (nem azonos színvonalú) műveket. Igaz, az elsősorban tematikai s csak másodsorban erkölcsi jellegű kifogások, valamint a Jókaival kapcsolatos szokványos ellenvetések (hatásvadászat, csak a külső viszonyok változnak, nincs léleklejlődés) nem gyengítik az írói pozíciót, ha a nem kevésbé hagyományosan romantikus regények közé illesztjük Jókai műveit, s a bizar, elképesztő elemek regényi előfordulásához Victor Hugo fél évszázaddal korábbi groteszk-tézisét mellékeljük. Lehet, hogy – ezúttal a *Magnéta* esetében – ki kellene lépni a szokványos romantika–realizmus szembesítés köréből, és inkább a századfordulós modernséghez közelíteni írónk (romantikus) világ- és személyiség szemléletét. Érdemes volna arról a Jókairól elmélkedni, aki idősebb korára átmentett, részben újragondolt romantikáját akképpen kérdőjelezte meg, hogy túlszínezte, a dekorativitás és az ornamentika eszközeivel túlírta a személyiség és környezete kölcsönös konstituálására törekvést. Ezzel együtt a látszatvilág elsődlegességét (a *Schein* und *Sein* szecessziós antinómiáit), nemegyszer látszat és regényi realitás tragikus szétválását regénye alaphelyzetévé volt képes szervezni. Annál is inkább a századfordulós modernséghez gondolható Jókainak ez a műve, mivel az összművészeti alkotás (*Gesamtkunstwerk*) pervertálódását, annak tömegszórakoztatássá süllyedését demonstrálja. Ez esetben aligha lehet tekinteni attól a tényről, hogy a művészeti élvezet helyébe az élvezkedés, az erotikus-perverz képzelgés lép (azaz amit a kor kritikusai annak tartottak); a társasági lét rafináltabb „műélvezetet” tesz lehetővé, melynek nemigen van szüksége másra, mint a látszatra. Eddig még nem foglalkoztatta a Jókai-kutatást, hogy mi a jelentősége annak, hogy az idősödő író oly nagyon vonzotta a cirkusz, a mutatvány megjelenítése. Hiszen amit Zoltvány Irén megrovólag bizarrnak, érzékinek a realisták szóhasználatával élve atipikusnak nevezett, az – az ő gondolatmenetében – a nemesi-udvarházi vagy magyar vidéki-kisvárosi környezet és a még excentrikusságában is jellegzetesen magyarnak vélt világtól való elfordulásnak a jegyében alakul. Nem vitatható, hogy Jókai cirkuszi-mutatványosi történetei jórészt külföldön játszódnak, így sem az anekdotázó előadás, sem a nemzetpedagógiai vagy ún. nemzeti epikai megfontolás számonkérése aligha volna itt indokolható, bárha a

Rákóczy fia megkísérli is a két világ megjelenítésének egyeztetését. A *Magnéta* mellé helyezhető *A kráó*, mint amely regénybe írja egy „majomleány” állatkerti mutogatásának törtériját (1893); a *Van-e még új a nap alatt* kötetből (HhM/I.) az *Unica* című novellát a tetovált nőről és a lábával festő fiúról (a történet Hondurasban kezdődik, de magyarországi vendégszereplésre is sor kerül!), valamint a *Három pár* című elbeszélést említhetném. Ez utóbbiba csempészi írónk szerzői-elbeszélői előadásba rejtetten válasát az őt erkölcselenséggel vádolóknak, egyben a nem esztétikai kritikán ironizáló kijelentések példáját is adja:

Hogyan lehet az, hogy Miss Palmyrának nem akadt mindekkoráig párja?

Második „kombináció”. (Hogy rögtön a másodikon kezdjük: ennek oka az, hogy az „első” lehetőséget, mint a jó erkölcs és tisztesség szabályaival ellenkezőt, még csak tárgyalásra sem akarjuk bocsátani.)

A cirkuszi-mutatványosi lét megjelenítése kilépés a nemzeti nagyelbeszélés, az eposzi funkciójú történetyszöveg, az etika alá rendelt esztétikai követelményrendszeréből, jóllehet Jókai az 1896-os események tevékeny írószereplőjeként nem adta föl teljesen a nemzeti írói szerepkört sem. Ugyanakkor a cirkuszi különös iránt tanúsított megkülönböztetett érdeklődés mintha arra engedne következtetni, hogy az elfogadott szerepkör betöltése egyre kevésbé elégítette ki, s a maga módján egy más, művészeti és ezzel szoros összefüggésben egy más elbeszélés-stratégiai viszonyrendszer létezését nem egyszerűen tudomásul vette, hanem tanulmányozta is. S ha a maga színház-elképzelései aligha estek is egybe a Wagner megvalósította bayreuthi színházzal (mint ezt a maga által írt, valamint regényeiből dramatizált színművek mutatják), éppen a *Magnéta* előadás-leírásai jelzik a följebb már érintett Gesamtkunstwerk gondolatának beszüremkedését Jókai regényi gondolkodásába. Hiszen *Magnéta* mutatványát költészeti, zenei, megvilágítástechnikai, világítási-hangulati effektusok teljesítik ki, s mindezek számottevő segédszemélyzetet, összműködést igényelnek. A Borodinszky fivérek a hagyományos bohócjelenet mellett fölhasználják a laterna magicát, az artista mutatványt, az éneklést meg a technika fölkinálta eszközöket. Mindennek megfelelően az egyes színházművészeti elemek nem külön-külön érvényesülnek, hanem kölcsönös feltételezettségükben, s összhatásuk az illúziókeletésre irányul. A *Magnétában* így semmi nem az, aminek látszik, aminek hiszik. A háttérben ott Jókai fölismerése (mely sem nem tragizáló, sem nem szívderítő hangsúlyú), hogy a színpadi „technika” szemfényvesztés is, művészetpótlék is, hogy a romantika díszlet- és kelléktáránál (titkos ajtók, folyosók, rejtőzködési helyek) célszerűbbé váltak a modern gépi berendezések, a telefonos lehallgatók működtetése, hogy a(z antik) tragédiák „Deus ex machiná”-jából pusztán jól megtervezett trükkoszorozat lehet, hogy a *Magnéta*

mutatványát aláfestő „dallamos zené”-t „valami ügyes zenepiráta lopogathatta össze mindenféle mystikus zeneművekből, a Varázsfuvolából, Dinorából, Macbeth boszorkány kórusaiból, a walkűrökből és melankhólikus svéd népdalokból. Bizonyosan zenélő gép volt, de annak remek szerkezetűnek kellett lenni.” A két produkció első megközelítésben egymás ellentéte, erre több utalást lelünk, csupán külső jellemzésükkor lehet élni az ideál–reál szokványos ellentétpárral. (Ez az oppozíció is elhangzik az elbeszélői előadásban-kommentárban, de inkább – mint látni fogjuk – ugyanannak a művészetpótléknak, művészetszimulációnak, illetőleg változó művészet-elképzelésnek a színe és a visszája!) „Amíg a Magnéta mutatványai ideálisan érzékingerlők voltak, addig a Borodinszkyak produkciója a borzadalmas utáni vágyat elégité ki tökéletesen. Egy kivégzési komédia.” További értelmezés megszünteti a följebbi látszatellentétet, legalábbis a tételezett oppozíciót felfüggeszteni, elhalasztani látszik. „Kitalálhatatlan titok volt az egyik, mint a másik.”

Két tényező játszik egymásra: Magnéta esetében a finomabb erotikum falkasztja, gerjeszti föl a főleg férfi közönség érzékeit, ennél fogva az idealitás (Zoltvány Irén kritikája a tanúbizonyosság erre) legföljebb tételezett külsőség, a Borodinszkyak esetében a mélyre rejtett, az ösztönvilágba száműzött horrorigény kap „cselekményes”, ha úgy tetszik: epikai formát. A borzadalmaság problémamentes befogadását legitimálja annak tudata, hogy egy cirkuszi mutatvány közösségében találkozhat előadója és nézője. Valójában egymással érintkező vágykivetülésekről van szó, amelyek megfogalmazódására a mutatvány értelmezése, újragondolása kínál lehetőséget. A vágykivetülés mindkét esetben közvetlen tárgyra lel, amely nem az önismerethez, hanem a tárgy és a folyamat félreismeréséhez vezet. A külső forma: a játék, amelybe a nézők belegondolhatják elképzelésüket, s amely annál hatásosabb és annál inkább jelzi látszat-voltát, minél kevésbé átlátható a közös jellemző: a kitalálhatatlan titok, amely így a mutatvány lényegi elemévé minősül. Éppen ez a sűrűn szövött rejtélyesség az, ami a látszatot valóban létezőnek hirdeti: elmosván a különbséget a *Schein* és a *Sein* (látszat és lét) között, teremti meg a produkcióba lépés rendkívüli eseteit (Iván herceget Magnéta előadásának megzavarásakor, a szivarpróbáét a Borodinszkyak produkciójában). Az előadást megzavaró főúr a saját valóságosságképzetével ellenőrzi a látszatvilágot, de mivel erre sem nyelve, sem egyéb eszköze nincsen, kénytelen a cirkuszi mutatvány „realitását” elfogadni. A látszat–valóság dichotómiát szélsőséges eszközökkel oldaná föl az a néző, aki nem a mutatványt, a színházat érzékeli, hanem a mutatványt azonosítja a mutatványossal, a bizarr produkciót nem produkcióként, hanem a saját „használatra” lefordítható üzenetként fogja föl. Az elbeszélő szövegét idézve: „Minden előadás után be kellett vinni egy pár embert a megfigyelő osztályba excentrikus viselkedése miatt, néhány a kényszerzubonyba is bekerült, az orvosok kezdtek egy új betegsé-

get osztályozni: »magnetaizmus« (így »a«-val a közepén), mely ragályos jelleggel bírt.”

Ezúttal eltekintenek az előadásban bujkáló irónia, a szójáték kommentálásától, inkább annak a jelenségnek regénybe írását hangsúlyoznám, amely mindenképpen a modernség egy művészetváltozatát – annak hatását és hatásmechanizmusát, például hatásvadászásának minéműségét – igyekszik megragadni. Alighanem a művészproblematika egy variánsát tematizálja, a *Magnéta* a környezetrajtól eltekintve egyes mozzanataiban szinte meglepően Leoncavallo *Bajazzókjára* (1892) emlékeztet: féltékenységi dráma, a becsapott szerelmes bosszúja, a színpadi esemény a valós életbe csap át, összekeveredik tehát látszat és lét, s mindez a mit sem sejtő közönség szeme láttára. Kiegészítésül két megjegyzés: mindkét előadást (Magnétaét és a Borodinszkyakét) ugyanaz a közönség látogatja, hasonlóképpen reagálva a látottakra, s így az oppozíciót a recepció folyamatban hasonló módon elhalasztva. A másik: Jókainak nem ez az egyetlen regénye, amelynek cselekménye operai eseménysorozattal vethető egybe. *A fekete vér* elcserélt gyermekei *A trubadur* bonyolult fordulatait idézhetik föl; s bár a művészet e szintén kései Jókai-műben is számottevő szerephez jut, a művészproblematika kevésbé. Egyidejűleg a Bach-korszak körülményei közé helyeződő cselekményben a korábbi Jókai-regények hazafias-ellenálló tematikája beszélődik el itt újra. A *Magnéta* azonban már azáltal is másfelé tájékoztat, hogy mind a főszereplőket, mind a közönséget a nemzetközi szórakoztatóipar és nagyvilági élet ágensei közé emeli. A Borodinszkyak többnyelvű előadása („Azon a rikácsoló, csukladozó hamis hangon beszélnek egymással, ami a clownok ismert dialektusa, keverve franciát, németet, angolt és szlávot szép harmóniában, de annál nagyobb elmésséggel”), illetőleg Magnéta amerikaisága, zsidó vallása, továbbá a házában mulató közönség vegyes összetétele („A Magnéta-vendéglő tabled’hôtejénél találkoztak mindenféle nemzet előkelőségei s bizonyára voltak ott oroszok, angolok, franciák, németek, még magyarok is: csakhogy azok mind nem képviselték külső megjelenésükben, fiziognómiájukban a maguk nemzetiségét; sőt valamennyit össze lehetett téveszteni.”) érzékelteti, hogy a regény a művészet változó nyelvéről, az új módon fölfogott művészet látszatos kelteni képes személyiségeiről és e művészethez és előadóhoz fűződő közönségviszonyról kíván szólni. Ennek érdekében bizonytalanítja el az elbeszélő a történet helyszínét; Magnétának „ilyen saját háza minden európai és amerikai fővárosban van”, a Borodinszkyak szintén járják a világot, és szintén belépnek a Magnéta-vendéglő poliglott elit társaságába. Bárhol lejátszódhat a történet, nincsen közvetlen nemzeti vonatkozása, azonban az orosz–amerikai mutatvány-páros nem ismétli meg *A jövő század regénye* orosz–amerikai ellentétét, majd összeszövetkezését. A *Magnéta* az egymástól (földrajzilag is) távoli világok összeérését gondoltatja el a cirkuszi lét rendkívüliségében.

Az elbeszélő a történetet múlt időben adja elő, mintegy visszatekintve a megtörténtekekre, ezért igen pontosan számol be az apróbb részletekről is. Ugyanakkor az elbeszélő kiléte homályban marad; annyit tudunk meg róla, hogy nézőként részese volt az eseményeknek. Ám az elbeszélő a cselekmény egyes epizódjait meglehetősen szófukarsággal minősíti, alig-alig értékeli. Éppen nem elbeszélői ügyetlenségre vall, hogy megelégszik a látszat krónikásának szerepkörével, a produkciót biztosító mechanizmusok leleplezését a (fő)szereplők szájába adja. Sőt, beiktat egy harmadik „mozgatót” is az eseménysorba, aki részint a történet szervezéséből, részint a történet kommentálásából is kiveszi részét. Prokopin (aki a *Sírkőalbum* intrikus Barilla grófjára emlékeztet) az, aki a két világot, a mutatványosít meg a társaságit összeköti: szibériai milliomos, aki Nyugat-Európában szórja pénzét (ez is két világ egybefogása), képviseli a világszemléletet, amely a pénztől teszi függővé a mutatványosok reprezentálta művészet „sorsát”. Feltehetőleg ő az, aki információknak birtokába jutva lehetővé teszi Magnéta és a Borodinszkyak között létező, bár írásba nem foglalt, egyezség megszakítását, s aki végül Magnétának és Fedornak „végzete” lesz. Erről azonban nem az elbeszélő nyilatkozik, ő pusztán sejtet, talányosan vetít előre, mintha nem ismerné egészen bizonyosan, miért alakultak az események úgy, ahogyan alakultak. S ha a névtelen-arctalan elbeszélő mindössze egy mondatot szentelt a két előadás összehasonlításának, Prokopin a Borodinszkyak első előadását követőleg beszéli meg (méghozzá oroszul) a további teendőket. Hogy pontosan mit, arról az elbeszélő nem tájékoztat, hiszen az orosz nyelvű társalgásból a társaság többi tagjával együtt csak annyit ért, hogy „a »Magnéta« név többször lett kiejtve”. A következő, rövid sorokra tördelt fejtegetés szerzőjéről viszont pusztán találgatni lehet. Az elbeszélő gondolataival ugyan akad némi rokonsága a leírtaknak, hiszen a kétféle produkció különbözőzéséről már megtette megjegyzését. Az idézendő passzus kárörvendőnek tetsző hangvétele Prokopinra vallhatna, ám „esztétikai” szemléletéből (ha van) nem következhetnek az alábbiak, és ő nem eltávolítaná, hanem megszerezni kívánná Magnétát. Miként az idősebb Borodinszky, Demeter is, aki majd „másnap délelőtt” teszi meg ajánlatát.

Szegény Magnéta!

Mit fog tehetni?

Összepakolja a szemfényvesztő cók-mókját s meg sem áll Konstantinápolyig.

A versenyt nem állhatja ki a levágott beszélő fejjel.

Épen úgy, mint az irodalomban.

Az idealismust megbuktatja a realizmus, a bűbájost a borzadalmas.

Aztán mikor melleleg maga a Magnéta is odavonódik a borzalom jelenetei közé; mint díszítmény, mint staffage.

Hahaha!

Holnap már le fogják szállítani a Magnéta-színházban a belépti díjat ötven krajcárra.

Ami a realizmus versus idealizmus „ügyében” elhangzik, nem áll nagyon távol Jókai nézeteitől, jóllehet messze nem egészen azonos vele. Mindazonáltal az elbeszélő alakja és Jókai közé mégsem tehető egyenlőségjel, ez az elbeszélő jóval visszafogottabb, mint azoknak a Jókai-műveknek a narrátora, aki semlegesnek tűnő pozíciójából előlépve az író szócsöveként működik egy darabig. Az irodalom kissé váratlanul kerül az előadásba, amelynek „idealizmus” nem szűkíthető a Magnéta-féle bűbájosra, s a realizmus ugyan Jókainál kísérőjelensége lehet a borzadalmasnak (és megfordítva), írónk mégsem tartózkodott akár a borzadalmasnak epizódiként a regénybe iktatásától, akár epizodikus megjelenítésétől. A Borodinszkyak produkciójában a Magnéta-figurához kötött bűbájos színezi a borzadalmas, a laterna magicán „egy hírhedett szépség fényvetített képe” tűnik föl, mígnem „egyszerre nagy világgóság támad s abból kiemelkedik a földgömbön lebegve – a Magnéta. Az alme-övvel.” Az idealizmust, a bűbájost a maga eszköztárába integrálja a realizmus – a borzadalmas, a kontrasztos szerkesztés kedvéért. Ha nem kacagná ki valaki a kommentárt, az elbeszélőnek lehetne tulajdonítani az esztétikába emelt értelmezést, amelyet mintha a sajnálkozás, a részvét vezetne be. Ám ha az elbeszélő az utólagosság pozíciójából beszéli el a történeteket, az idézet utolsó mondata kétes hitelűvé válhat, hiszen az elbeszélő tudja, hogy másképpen és másmiért szakítja meg Magnéta előadásainak sorát. Prokopinnak – ismétlem – nincsen a szó szűkebb értelmében vett „esztétikája”, nem a produkciót élvezi, hanem azt a (vélt) hatalmat, hogy megvásárolhatja érzelmei ingerlésének módját, kielégítheti a borzadalmas utáni vágyát, sőt: előbb-utóbb a művészek megvásárlását is megvalósíthatja. Demeter gondolkodna hangosan? Produkciója, miként a produkció létrejötte, Fedor önleplezése nyomán veszíti el az olvasó számára titokzatosságát; a borzadalmas jegyében született, abban is áll, a bűbájoshoz vágyai fűzik, melyek kielégítetlenül maradnak. S a „másnap délelőtt” csekély eredménye sem nem személyes, sem nem művészi „siker”; megalkuvás: Magnéta előadásai elmaradnak, viszont fényvetített képe nem jelenik meg a laterna magicán, a bűbájos – ideiglenesen? – kivonatik a borzadalmas köréből, emlékként, vágyként marad meg a borzadalmas utáni vágy kielégítésekor.

Még egyszer: a Borodinszkyak első előadását követő éjszakán Prokopin, a fivérek és a társasági elit jelenlétében hangzik vagy gondolódik el az idézett passzus. Ezután Demeter „szól”, aki a bájos Magnétára üríti poharát. A kommentár, amely feltehetőleg az elbeszélőé: „Így tesz az igazi gavallér. Áldomást iszik a versenytársára. Porrá töri, megöli, de felköszönti.” Az elbeszélő itt inkább feltételez, Magnéta vereségében gondolkodik – a realizmus diadalában az idealizmus fölött –, a történések azonban nem oly egyértelműen igazolják vissza az elbeszélő feltételezését. Ugyanakkor az elbeszélői kommentár hangvétele nem azonos a bűbájos versus borzadalmas vitáját értelmező mondatokéval. S bár a realizmus–idealizmus minősítésben az

elbeszélő elveszteni látszó hangját a Demeteren csöndesen ironizáló mondatban visszanyerni hihető, a kérdés továbbra sincs megválaszolva: a kétféle beszéd nem egészen egyeztethető össze, a Magnétán nevető és a Demeteren némileg gúnyolódó hang feltehetőleg nem egy és ugyanazon elbeszélőtől származik. Hiszen a történet elbeszélője még utólagosan is Magnéta hívének, rajongójának mondja magát, legalábbis, hogy az volt, nem tagadja, inkább a történet hitelességének dokumentálására szánja. Lehetséges volna, hogy ez esetben megosztott elbeszélőről kellene gondolkodni? Tudniillik az elbeszélői pozícióban létrejövő szereposztásról? Arról talán, hogy előbb-utóbb úgy is kitetszik, hogy az elbeszélő nincsen minden adat birtokában, és a szereplőknek átadott elbeszélés azt sejteti, hogy a bonyolult szerkezetéről, a szemfényvesztésről csak ők tudhatnak hitelesen beszámolni. A szemfényvesztés hitelesen nem beszélhető el, viszont a szemfényvesztést előidéző leránthatja a leplet a valóst utánzó, a valóst elhíthető látszatról. Az utólagos elbeszélés kedvező narrátori helyzetet biztosít a narrátornak, de legföljebb a sejtetésre telik, ami persze nem kevés, s az előrevetítés jól ismert és régről használt epikai eszközének alkalmazását teszi lehetővé. A technikai eszközök leírásakor nem lehet rá számítani, s bár a „cicerone” felvilágosítása után kiteszi a maga kérdőjeleit, a történések elhíthetése érdekében nem juttatja be magát a gépi mechanizmusok közé, s így azok részletező rajzát Magnétának és Fedornak engedi át. Olykor az átélt beszéd segíti az elbeszélést, s így sikerül megszólaltatnia Magnéta gondolatait. Nemcsak a följebb idézett jelenetben, hanem a befejezésből is kitetszhet: elbeszélőnk nem tud oroszul, ennél fogva fontosnak érezhető mondatok kimaradnak az elbeszélésből. „A gazdag protektor, Prokopin úr” a produkcióban meghonosított szivarkínálására „Demeter ahelyett, hogy elvette volna a szivart, odamondott a nábobnak egy szót oroszul. Az valami nagy gorombaság lehetett, mert Prokopin úr ijedten ült vissza a helyére.”

Nemigen jutottam sokkal előbbre feltételezésemnél, a néhány helyen elbizonytalanított elbeszélői státus következtében az elbeszélő ugyan kihagyásos előadással él, ám megbízható információkkal rendelkezik számos fontos, az előadás érthetőségét szavatoló kérdéskörben. Ugyanakkor például a fent idézett helyen ideiglenesen kétség ébredhet, és elképzelhetővé válik, hogy az információ forrásának bizonytalansága (éppen egy, a művészet korfordulóját illető és a szerző-Jókait is erősen foglalkoztató problémában) nem szerkesztési vagy előadásbeli tévesztés, nem a szerző illetéktelen és avatatlan belépése az elbeszélésbe, hanem megejtése egy elbeszélési modornak, amely nem akar vagy nem képes választani a narrátori bizonyosság és elbizonytalanítás között.

Kétségtelenül kedvező egy elbeszélő számára az utólagosság pozíciója, de nem kevés nehézséget is okozhat. Sejtetni kell, hogy a produkciók lényege a szemfényvesztés, a művészek másnak adják ki magukat, mint akik valójá-

ban, jelmezbe bújnak, maszkot viselnek, művészetükkel, a produkcióval rejtik el magukat, valódi lényüket. Szerepet játszanak, nemcsak a cirkuszban. S csak bizonyos körülmények teljesülésekor akarnak kilépni a jól fedettségéből. A följebb szembeállított, kétféle művészség képviselői itt, ezen a ponton, a maszk eltávolítása feltételeinek meghatározásában különböznek egymástól, s ez nem annyira a művészeti felfogások eltéréseit, nem az idealizmusnak a realizmussal való szembeszegülését árulja el, hanem az ezzel azért némileg összefüggő személyiségtudatát és önismereti hajlandóságát is. Visszatérve az elbeszélés nehézségére, éppen a művészeti és a személyiségre vonatkozó hasonlóságok és különbözőségek körvonalazása mutatkozhat az utólagosság pozícióját birtokoló elbeszélő számára problematikusnak, hiszen ismereteivel túlságosan kézenfekvő magyarázatokkal tud szolgálni, és magabiztosságában nincs vagy kevéssé van tekintettel a finomabb részletekre. Azaz kijelent és nem körüljár, elbeszél és csak kevéssé elemez.

A címszereplő úgy hagyná el jelen énjét, hogy titkáért, amely másik énjének „lényege”, a másik titkát kapná meg, amely viszont a másik énjének „lényege”, a „hasonló hírhedt bűvész”-ek azonban nem valódi én-t cserélnek, pusztán rejtélyt, másik „én”-t, és ez eredményezheti azt a kölcsönös függést, amely egyszerre rabság és szabadság, illetőleg önkéntes rabságvállalás és szabadulás a maszktól. Valójában a rabság és a szabadság fölcserélődése, „helycseréje”, hiszen a mutatvány a trükkök rabjává tette előadóját, ugyanakkor biztosította számára az anyagi és személyes függetlenséget. A magányra (és rejtőzködéssre) ítélt művész (bűvész) témája szintén a századfordulós modernséghez közelíti a *Magnétát*, a szerepre, a maszkviselésre kényszerítettség mintegy a művész-lét nélkülözhetetlen velejárója. A művésznő a mitológiával példálózik: „a sphinx megöli a jövevényt, aki a rejtélyét ki nem találja, de ha ki tudta találni, akkor a sphinx hal meg”. Magnéta példázata kétfelé nyit: szfinxként létét fenyegetettségben éli le és meg, hiszen nem sejt-heti, mikor érkezik a jövevény, akivel a halál fűzi (majd) össze. Művészségének a titok a legfontosabb jellemzője, ennek megfejtésekor – maga mondja így – neveltségessé válhat, s a neveltségesség öl(het). Azáltal azonban, hogy Magnéta a teljességre tör, teljes birtoklásra és teljes kiszolgáltatottságra, nemcsak saját létét kockáztatja, hanem a „jövevény”-ét is, újrajátszván-újrajátszatván a szfinx regéjét: „Mi megölhetjük egymást, ha eláruljuk egymásnak titkát”, miáltal újraíratik a példázat.

Magnéta nem Fedornak tárja föl először „pozitív ábrándkép”-ét, hanem regénybeli első kérőjének, Ivánnak, aki aztán továbbmondja Prokopinnak: „Ez a titok sokat ér” – nyugtázza a szibériai milliomos. A „rege” nem egyszerűen valósággá válik, hanem a történések során szinte valamennyi látszat szét-foszlik, Magnéta illúziója éppen úgy, mint a nézőké a tökéletes mutatvány „misztiká”-jával kapcsolatban. Magnéta illúziója, hogy Fedorban fellelte volna a méltó bűvésztársat, aki beszámol a Borodinszky-produkció részleteiről,

s aki óva inti Magnétát attól, hogy kiszolgáltatassa magát. „Én romlottszívű ember vagyok. Ismerem magamat. Én nem tudom utánozni a názáretbeli Jézust.” Ami Magnétának belépés a mitológia túlon túl emberi világába, az Fedornak blaszfémiaival érintkező játék; ami Magnétának az ismeretlen lét meghódításának ábrándja, az Fedor számára megkísértettség. A szfinx és a jövevény kölcsönös függésének haláljátékát azonban csak Magnéta veszi komolyan, az elbeszélő elhallgatja – bár feltehetőleg sejtí, hogy Fedor a Prokopinnal (a kísértővel) megkötött alku jegyében játssza el a jövevény szerepét. A titkok kölcsönös átadása Magnéta számára megszabadulás a létron-tódás terhétől. Fedor folytatja a veszedelmes mutatványt, nem számol kiszolgáltatottságának esetleges következményeivel, jóllehet ezúttal Magnéta az, aki óva int: „Aztán legyen meg mind a kettőnknek az az érzése, ami keverve van üdvöből és kárhozatból; pokoli gyönyör és mennyországi irtózat együtt, hogy én most ennek az embernek az életét itt tartom egy lúdtollban, egy tintacseppben; ha ez a csepp tinta ki lesz írva, az az ember meghal.” Amit Magnéta megfogalmaz, a századfordulós szerelemfelfogáshoz közelít, részint annak a morbid esztétikának, részint szerelem és halál (ha úgy tetszik: Erósz és Thanatosz) összefüggésének tematizálódása révén, az írástól téve függővé realizálódását. A vágy írásba fordulhat át, a létezés további feltétel-évé a megírás válik, valójában ez lesz uralkodóvá. A regény befejező fejezetében aztán szétíródik Magnéta mondata, minthogy Magnéta egymás után éli át a mennyországot és a poklot, az üdvöt és a kárhozatot, a gyönyört és az irtózatot, miként a két produkció reprezentálta egy és ugyanazon művészségnek fényteli és árnyékos oldalát. Újólág rövid mondatokká tördelve elevenednek meg az elmúlt napok:

A bukott angyal...

Milyen magasról esett le! A paradicsomból. A szív paradicsomából.

Vége mindennek.

Művészetnek, ábrándnak, boldogságnak.

A szfinx önként árulta el a rejtvényt – egy másik rejtvényért cserébe, így a mitológiai történetet felülírta, megfosztotta lényegétől, s egy más írásmódhoz igyekezett adaptálni. Ugyanakkor az ismétlés segítségével – mégis – a mitológián belül marad, a történés lehetőségét a történés újrabeszélésével dúsíja föl, amelyben Magnéta írásvágya Demeter olvasásdühévé torzul. A mitológiai történet ismétlődése tehát nem változtat a befejezésen, amely az előre sejtett/sejtetett alakzatban játszódik le:

Odament az íróasztalhoz, kezébe vette a lúdtollat.

Milyen gyönyör! Azt tudni, hogy ebben a csöpp tintában tartjuk annak az életét, akit szeretünk!

Az a csöpp tinta az utolsó gondolatjegyig ki lett írva.

Mindennek tudatában érdemes összeolvasni a *Magnéta* bevezető és befejező mondatait. „Tündér volt. A föld delejességének szülötte.” S bár a tündérség illúziója fennmarad, az elbeszélő azonnal viszonylagosítja kijelentését (visszaemlékezését): „Így mondta a reklám.” Ez azonban nem akadályozza meg abban, hogy ő maga ötször megtekintse a produkciót, öt Magnéta-fotót vásároljon („más-más poseban”). A befejező mondatok a Borodinszkyak búcsúelőadásának lezárultát beszélik el a kölcsönös lelepleződés szituációjában. A *laterna magicán* Magnéta képe-alakja jelenik meg „az alme-öv nélkül. / Ahogy a tengerhabból előtámadt Aphrodite”. Talán érdemes itt röviden elidőzni, milyen új mitológéma jelenik meg, a bűbajos miféle alakváltoztatást szenved el. Csakhogy a bűbajos kezdete lesz a borzadalmasnak. A lelepleződésre Demeter reagál. „Demeter várt, amíg Fedor elolvashatja az áruló tárcacikket. Azzal egy csapással leüté a fejét a pallosával. / Aztán üstökénél fogva fölemelé magasra a levágott főt; ezúttal az igazi főt. / »Most beszéld már ki a titkainkat!«” A látszat átcsap a valóságba, a tévesztés a létbelibe, az ideális, a bűbajos a reálisba, a borzadalmasba. Csakhogy a szétváló, eleinte széttartó „esztétikai” tünemények nem egymástól függetlenül, még csak nem is egymással párhuzamosan szerveződnek, hanem Magnéta (és Fedor) sorstörténetében, akiket különféleképpen látnak nézők-olvasók, hiszen különféleképpen látszanak/mutatkoznak. A közönség tündérnek, tündéralaknak, bűvésznőnek, Prokopin istennőnek; maga a szfinx-történet mellett emlegeti többek között Artemis és Endymion regéjét, majd – olvasható volt – Cleopatraként tűnik föl, megcsalatóskor pedig bukott angyalból sorsnemtő lesz („Erinnuszök/Furiák: A görög-római mitológiában a bosszúállás és a lelkiismeret-furdalás [...] istennői” – írja a *Szimbólumtár*)... A rádöbbenés a reálisra, a borzadalmasra, hasonlóvá teszi a „tündér” Magnétát a századfordulós heroinákhoz, Saloméhoz, Judithhoz, akik szintén nem kevesebbel elégedtek meg, mint a másik levágott fejével. S ha Magnéta Demeterre bízta az ítélet végrehajtását, vérig sértett nőisége megbosszulását, egyben produkciója megszűnését, sőt: ellehetetlenülését, az ellen-produkció ellehetetlenítésével, fölszámolódásával vesz magának elégtételt. A világrend nem áll helyre, hanem kizökkentettségében kénytelen tovább egzisztálni.

Az elbeszélő csak a véres pillanatig tart ki. Addig, amíg a maga jelene nem sejlik föl. Innen visszatekintve értékelődhet föl beavatottsága: „Csak tessék türelemmel végig olvasni ezt az igaz történetet, majd el lesz mondva ennek szakszerű magyarázata is a maga kellő helyén.” Ezáltal szavahihetősége megerősödhet, hiszen csak azt beszéli el, amiről konkrét tudomása van. Amiben bizonytalan, annak elmondását másra bízta, nem állítja („el lesz mondva”), hogy ő fog információkkal szolgálni.

Ezek alapján sem állítom, hogy Jókai regénye a magyar századfordulós epikának irányt jelző, példás alkotása lenne, még azt sem, hogy a „merészen újító” jelzővel lehessen minősíteni. Ám a megjelenést követő szinte teljes

csend mintha azt tanúsítaná, hogy a kritikusok, amennyiben vették maguknak a fáradságot, hogy végigolvassák a regényt, nem tudtak mit kezdeni ezzel a bizarrnak tetsző történettel, sem az előadás, a mitologizálás, az újraelbeszélés szokatlanságával. A regényíró tájékozódása korszerűnek mondható, a regény női főszereplőjében fölébresztett „femme fatale” már nem az Athalie-k, a Plankenhorst Alphonsine-ek fajtájából való, sokkal inkább a századfordulós modernség nőalakjainak elődje, előképe. Az illúziók csődje, a látszat meg a valóság, a színpadi játék és az életbeli történés egymásra vetülése, egymásba érése pedig nem kevésbé jelzi Jókai kísérletező, újat próbáló kedvét. Hogy sosem feledkezett meg romantikájáról, de ezt a romantikát képes volt beleszőni a mutatványosi lét regényébe, s ez olyan kezdeménynek mondható, amely a romantikus vonásokat (legalábbis a grand guignolnak egyébként a cirkuszi jelenetekkel nem ellenkező érvényesítését) némileg visszaszorítva a magyar századfordulós modernségnek közvetíti. Ezáltal annak epikus törekvéseit a nemzeti íróként elfogadott Jókai epikájával segítette elfogadtatni.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

- JÓKAI Mór, *Magnéta*. Bp., 1895.
 JÓKAI Mór, *A mi lengyelünk* (1903). Sajtó alá rend. T. HAJÓS Éva, Bp., 1969.
 ZOLTVÁNY Irén, *Jókai legújabb regényei*. Katholikus Szemle, 1895, 631–641.
 JÓKAI Mór, *Van még új a nap alatt. Elbeszélések*. Hátrahagyott művek I. Bp., 1912.
 JÓKAI Mór, *Félistenek bolondságai. – Sírköalbum (Kathilánneth)*. Hátrahagyott művek VII. Bp., 1912.
 FERENCZI Zoltán, *List of the translations of Jókai's works into foreign languages*. Bp., 1926.
 CSAPLÁROS István, *A magyar irodalom útja Lengyelországban (1830–1918)*. Filológiai Közlöny, 1958, 384–394.
 CSAPLÁROS István, *Bolesława Jaroszevska, a magyar irodalom első lengyel apostola*. In: A felvilágosodástól a felszabadulásig. Tanulmányok a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből, Bp., 1977, 183–204.
Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúra köréből. Szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Bp., 1997.
 Michael FERBER, *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge 2000.

Az erdélyi avantgarde folyóiratai

A kolozsvári *Napkelet*

Erdélyben Szántó György *Periszkopja* kivételével nem szerkesztettek olyan folyóiratot, amely kimondottan avantgarde irányultságú lett volna. Néhány lap azonban, az 1920 szeptemberében induló kolozsvári *Napkelet*tal kezdődően, rendszeresen közölt avantgarde poétikájú verseket, prózákat. A legjelentősebb, kiáltványszerű szöveg is ebben a lapban jelent meg. Igaz, Bartalis Jánosnak nem sikerült kávéházi asztaltársaságot és akciócsoportot szerveznie *Az új művészet elé* című szöveg köré. Művészi programja meglehetősen árnyalatlan, inkább a ráhatás elvének felerősítéséről, a vátesz-funkció újra-felfedezéséről van szó:

A pepecselések, szélviaskodások, egyéni kis búk halvány virága elvész az idő félelmetes fergetegében, és még jobban elsápad az Univerzum mérhetetlen, diadalmas ordításában. Ma új vallások korát éljük, és a próféták hangjára van szükségünk. [...] A művészet alkotó és termelő aktus, egy az Istennel, és eszményeiért szívesen viseli testén a nyomor és mellőzés condráit. A kenyérért és porcióért titánkodó művészet és irodalom posványából fel kell emelnünk a művészetet igazi, égi trónusára, ahol a helye. A művészet nem lehet félmunka, megalkuvási igények kiszolgálása, hanem a legbátrabb szó és a legvéresebb cselekedet, mely túl minden időkön, jelenen és múlton, tegnapon és mán, az örök nagy Embert mintázza, ezt a legtöbbet, ezt a minden-maximumot, ezt a legnagyobb vergődőjét az örök világnak.¹

Noha a korabeli avantgarde, mint a Bartalis-szöveg is mutatja, a „testvériesülés” vonalán szélesebb, vagy legalábbis csoportkonszenzusra törekedett, Erdélyben sajátos módon jobbára elszigeteltek és egyszemélyesek maradtak az avantgarde fórumok. A szavalóesteket rendező Stúdió színpad, amely Becski Andor és Szentimrei Jenő vezetésével 1927-ben jött létre Kolozsváron, egyrészt megkésett, másrészt inkább mozgósító, publicitást teremtő vállalkozás volt, mintsem művészi kísérlet.

A *Napkelet* liberális szerkesztési koncepciója azt eredményezte, hogy a lapban nemcsak a világnézeti sokszínűség valósult meg, hanem többféle irodalomszemlélet is érezte hatását az irodalmi anyagban: a konzervatív-

transzszilvanista művek együtt jelentek meg az avantgarde szövegekkel és a nyugatos modernség szövegeivel (utóbbi vonulat különösen az 1921-es évfolyamban van jelen közvetlenül, élvonalbeli szerzőivel, Barta Lajos szerkesztői közreműködése révén).

A havonta kétszer megjelenő lap a *Keleti Újság* mellett jött létre, szerkesztői (Paál Árpád, Ligeti Ernő, Kádár Imre és Szentimrei Jenő) főállásban a *Keleti Újság* munkatársai voltak. A szerkesztők későbbi visszaemlékezéseikben politikai-koncepcióbeli nézeteltérésekről, konfliktusokról számolnak be, amelyek talán az 1921-es évben sikerült leginkább tompítani, Barta Lajos irányítása alatt.² 1921 második felétől, Kós Károly Erdélyi Magyar Néppártjának vonzásába kerülve, Paál Árpád, Zágoni István, Szentimrei Jenő és Nyirő József fokozatosan eltávolodnak a *Keleti Újság* és a *Napkelet* körétől, megalakítják a *Vasárnap* című lapot, amelynek 1922 nyarától Szentimrei is szerkesztője. Ligeti Ernő a *Súly alatt a pálma* című kötetben Ignótus kolozsvári tartózkodásához köti a *Napkelet* megszűnését:

A folyóirat beszüntetésének közvetlen oka belső természetű szerkesztőségi ügy volt. A Keleti Újsághoz leszerződött Ignótus, a Nyugat volt főszerkesztője [ekkor még hivatalosan is a Nyugat főszerkesztője – B. I. J.] [...] Ignótus igen nagy lelkesedéssel látott a Keleti Újság szerkesztéséhez. Szemét nemcsak ezen a lapon tartotta, de a mellékkiadványokon is, a délután megjelenő 5 órás újság napilapon és a Napkeleten. A Keleti Újság szerkesztőségének azok a tagjai, akik némi féltékenykedést éreztek a Napkelet szerkesztőinek egyre növekvő népszerűségével szemben,³ úgy mutatták be a teljhatalmú Ignótus előtt a helyzetet, hogy a mellékvállalkozások szétforgácsolják a Keleti Újság szellemi erőit, és ha a Keleti Újság sikeresen akar megküzdeni a mindinkább erősödő konkurenciával, akkor összes energiáit a főlapra kell összpontosítani. Minden ember a fedélzetre! – és erre a délutáni napilap és a Napkelet megszűnt, vele együtt a már elindított könyvkiadó-vállalkozás is.⁴

Szentimrei Jenő visszaemlékezése szerint a *Napkelet* megszüntetésének gondolata már jóval korábbra, 1921 őszére visszavehető, amikor egy szerkesztőbizottsági ülésen a ráfizetések csökkentéséről esik szó. 1922 májusában formátumváltásra is sor kerül; Ignótus majd csak augusztus táján érkezik Kolozsvárra,⁵ az utolsó lapszámban cikket is közöl. Tény, hogy a lap szeptember 1-jével megszűnik, s ezzel egy időre lecsökken az avantgarde irodalom megnyilvánulási lehetősége Erdélyben.

A lap első, 1920. szeptember 15-i száma Reményik Sándor *Spectrum*, illetve Áprily Lajos *A rím* című versei mellett közli Halász Gyula, Bartalis János és Becski Andor szabadverseit is. Halász és Bartalis e verseiben inkább egy jellegzetes szótár használata (*ébred, ordít, eszmél, merész tusa, tér, idő, Holnap, isteni Izgalom, munka, ifjú*), illetve a Deréky Pál által „bipoláris aktivista modell”-nek nevezett „ma még-holnap már” szerkezet közelíti e szövegeket a klasszikus avantgarde paradigmához. Az az énszemlélet, amely Ady és

Komjáthy révén vált a magyar költői köznyelv részévé, sok esetben zökkenőmentesen azonosítódott az avantgarde énpozicionálással – a különbség csupán annyi, hogy itt a szubjektum nem tulajdonságai révén, hanem szinte kizárólag illokúciós funkciójában képződik meg. Bartalis és Halász nem írják le ezekben a versekben az *én* szót. Hatásában viszont, felhívó erejét tekintve, ugyanolyan lehetőségeket tulajdonítanak a szubjektumnak, mint Ady vagy Komjáthy: *Jöjjetek*, mondja Bartalisonál már a vers címe is, „siessetek”, „gyorsan”, „tovább” – folytatódik a ráhatássorozat. Halász Gyula szintén a „fordulat” adatolására rendezkedik be a *Fehér faluban megmoccan az idő* című versben. Itt a vers beszélője „tudósítóként” válik részesévé a változásnak: „Valaki eszmél, / Valaki ébred, / Valaki bődül, / Valaki ordít, / Valaki riasztó hanggá gyúrja magát.” A személytelen formula egybejátszik a tudósítói pozícióval; a „valaki” a „ma még–holnap már” versszerkezet révén ugyanazt a fordulatot hajtja végre, mint a vers beszélője, aki szintén „az idő megmoccanását” hitelesíti aláírásával.

Abban az elemzésében, amelyet a klasszikus magyar avantgarde jelviszonyainak szentel, Kulcsár Szabó Ernő arról beszél, hogy a magyar líra részben az Ady-féle énpozicionálás modernséggel való azonosítása miatt, részben pedig a vers eszközjellegébe vetett bizalom századelős továbbhagyományozódása miatt alkotta meg az avantgarde-ban is ugyanannak a versnyelvnek egy másik, ellenbeszédszerű verzióját, amelyet csak az utómodernség József Attila- és Szabó Lőrinc-féle változata kérdőjelezett meg radikálisabban a harmincas években.⁶ Annak a reflexiónak, amely a líra nyelvének közlőképességére vonatkozik, kevés nyoma lelhető fel a tízes–húszas évek magyar költészetében. Megkockáztatható talán az is, hogy a rengeteg félbeszakadó avantgarde írói-költői életmű (az erdélyi magyar irodalomban például egyedül Méliusz József építette tovább több-kevesebb folytonossággal avantgarde poétikáját a második világháború után is) összefüggésben áll ennek a kérdésiránynak a figyelmen kívül hagyásával, amely a szociális/aktivista támogatás „közérthetőség” felé fordulásakor védtelenül és tanácstalanul hagyta az avantgarde irodalmárokat. Ennek is tulajdonítható, hogy Reiter Róbert, Becski Irén vagy Becski Andor avantgarde versei mindmáig nem jelentek meg önálló kötetben.

Az *élet elé köszönök Anyámnak* című versében, amely szintén a *Napkelet* első számában olvasható, Becski Andor azokhoz a szövegkonstrukciós elvekhez is közelebb kerül, amelyek az expresszionista verset jellemzik. A szövegben ugyan Bildung-szerűen megképződik egy életrajz, ez azonban folyton eltérül a lineáris szerkezettől, egy-egy képi leágazás mentén burjánzásnak indulva: „Ám nőttem, nyúltam, el el a földtől, el / a véges kék végtelenünk karjaiba, ki átölelt – s óh rémület – / bukom az éther felé el anyámtól, anyám hátán keresztül, ki / a mezők halálos virágzó havából. // Emelem lábam, púpján, kúpján anyámnak, hegyek csúcsára / magas erdők, s virágos égi abroszok

közelébe.” Ez a versalany nem uralja teljességgel saját történetét – a növés, „elnyúlás”, a bukás inkább egy irányíthatatlan, növényi (ugyanakkor: otthonos, organikus) modelljét jelenti a Bildungnak. Ezen a ponton kerül közel a Becski-vers az expresszionizmus „szélsőségesen kitágított, végletekig feszített személyességéhez”, hiszen ez az irányzat – mondja Németh G. Béla – „a szélső személyességnek s az egyed fölötti egyetemességnek ebben a folytonos kapcsolatában vélte a művészet egymástól elszakadt szubjektív és objektív elemét újra egyesíteni”.⁷ Ennek az éneknek nincs kiterjedése, pontosabban: nincsenek határai, az élettörténet nyomán létrejövő szubjektum nem olyasfajta végeredmény, amely „tulajdonságokkal” rendelkezne: „...az élelnövések nagy partjait, hol part nélkül foly a / nagy víz, az élet, s rajta lassan a végtelen csónak: én! / Nincs jöttömnek határa, menésemnek vége, egész nap halászok, / süllyed, emelked a hálóm.” A halászat-kép az én „összegyűlésének” analógiáját indítja be az olvasóban. Ennek végpontja egybeesik a vers utolsó mondatával, a teleológia mégsem valósul meg, hiszen abban a pontban, ahol az ének végre létre kellene jönnie, meg is semmisül: „mintha úszótestem csak nagy gyűjtő- / medre volna a halálnak!” Az én és a halál területfoglalása egymásba íródik, s ez a párhuzamosság visszamenőleg egy másik olvasatlehetőséget is kínál a burjánzó Bildung-történet követése mellé: az életrajz mint a halálra vonatkoztatható, halál felé tartó események egymásutánisága.

A lap a későbbiekben is támogatja ezt a költészeti vonulatot. Az 1920 októberében meghirdetett verspályázatnak ugyan nincs hivatalos eredményhirdetése (Szentimrei Jenő visszaemlékezése szerint azért, mert néhány befutónak jósolt vers jeligéjét idő előtt felfedte a bíráló bizottság néhány tagja),⁸ de a szerkesztőség a legelismerőbben emeli ki és publikálja Bárd Oszkár *Ontogenézis*, illetve Bartalis János *Egészen kicsi, apróka Mihály* című verseit a *Napkelet* karácsonyi számában. Bárd német metafizikus költészetre emlékeztető, szeszélyes, többször visszacsengő rímeket használó verse nem áll messze az avantgarde retorikától és képszerkezettől, Bartalis pedig itt egy váratlan váltásokra építő poétika révén, az esztéta modemségből is merítve, a költői én illokúciós mozgásterét jelentősen korlátozva kerül közelebb az expresszionista versbeszédhez: „Október, mély kút. / Dús hangolású szőke hárfa.” A később újra meghirdetett verspályázatot majd szintén Bartalis nyeri *Varjak* című versével, Becski Andornak pedig *A vers anarchiája* című szabadverse részesül dicséretben. A lap természetesen prózát, tanulmányokat is publikál avantgarde szerzőktől és szerzőkről. Barta Sándor *Meséjén* kívül olvashatók a lapban Nagy Dániel vagy Kiss Ida szövegei is. Dienes László rendszeres *Nyugati szemléi* mellett olykor Bartalis János is publikál egy-egy cikket, olvasónaplót. Kuncz Aladár az expresszionizmusról és dadaizmusról közöl tanulmányt, Déry Tibor pedig részletesen, német idézetekből kiindulva mutatja be azt a kontextust, amelyben a dada akkoriban olvasható volt. Ezek az

elemzések abban sajátosak, hogy az egyes irányzatok művészi logikáját ráerősen, következményeikkel együtt végigvizsgálják, megmutatva azt a nézőpontot, ahonnan éppen úgy látszanak a dolgok. Ez nem jelenti azt, hogy fenntartásaikat, eltérő álláspontjukat ne tárnák fel. Déry a dadaizmussal kapcsolatban pontosan látja annak a technikának a funkcióját, amely hierarchizálatlanul rendeli egymás mellé a dolgokat:

Mert dada nem Weltbesserer, dada semmit sem akar jobban vagy legjobban megcsinálni, dadának nincsenek céljai – dada van, mint ahogy a világ van, s a dolgok s az élet legfőbb értelmetlenségét s céltalanságát fejezi ki [...]. Ha a természetben nincs értelem és nincs rend, dada nem keresi tovább az értelmet s a rendet. Ő olyannak kell, hogy lássa az életet, amilyen az valójában, ha kizárjuk belőle a kívülről jövő, tolakodva kutató emberi szemlélődést. Káosznak kell, hogy lássa, ahol minden önmagáért van.⁹

Déry ugyanakkor úgy látja, hogy az értelmetlenséget, céltalanságot, diszharmóniát más eszközökkel hatásosabban lehet közvetíteni, példaként Ady *Tavaszi éjszakáj*át említi. Érdekes módon, amikor a képzőművészet kontextusába helyezi a dadát, már nem tartja fenn a művészet eszközjellegű megközelítését:

Képzőművészetben fantasztikusabb, de jelentősebb kísérleteiket találjuk. [...] Színes papirosokból, lószőrből, fadarabokból, drótból, géprészekből, üvegszemekből, óragépezetekből és fényképarabokból készítik képeiket és szobraikat, hangsúlyozva, hogy nem képeket, szobrokat, nem művészetet, – hanem új s élő tárgyakat akarnak teremteni. E furcsa anyagú, lélektelen lények úgy teremnek kezükből, oly közvetlenül fejezik ki a dada formátlan lényét, mint ahogy az alakatlan kristályzatok képződnek, virág terem a mezőn, ronda százlábúak nyüzsögnek pincésikátorokban s fejezik ki egymás mellett s együtt a káosz céltalan értelmét.¹⁰

A *Napkelet*nek sikerült egy olyasfajta nyitott közeget létrehoznia, amelyben a legnagyobb természetességgel lehettek jelen a sokrétű művészi-politikai kapcsolatokkal rendelkező emigránsok, a „regionalisták” és az ekkoriban még igencsak differenciált baloldal képviselői. „A *Napkelet* a szabad kutatás s a különböző irodalmi irányok és világnézetek szabad fóruma. Nem alkalmaz lelkiismereti kényszert senkivel szemben s minden irányt szóhoz enged, ha becsületes álláspontot fejez ki és önmagának mértékével mérve értéket jelent” – állt a második évfolyamtól kezdődően a lap belső borítóján. Ehhez hasonló sokszínűség a *Napkelet* megszűnése után talán csak a *Korunk* első három, Dienes László által szerkesztett évfolyamát, majd a harmincas évek végi „népfrontos” *Korunk*at, és helyel-közzel az *Erdélyi Helikont* jellemezte. Az avantgarde irodalom további fórumai pedig a Bánság és a Partium városaiban jöttek létre, ahol szintén megtelepedett néhány Bécsből visszatérő emigráns író.

A vers „anarchiája” nyugatabbra költözik.

A *Genius* és az *Új Genius*

A húszas években Aradon összesűrűsödött a szellemi élet. Nem volt különösebb hagyománya a nagy hatású irodalmi társaságoknak, mint Nagyváradon, de ahhoz hasonlóan nyitott volt az újdonságokra. Szentimrei Jenő ironikus jellemzése némiképp magyarázatot is nyújt arra, hogy miért volt Franyó Zoltánnak lehetősége éppen itt létrehozni „az egyetemes kultúra folyóiratát” 1923 legvégén:

Arad különös város, mely a maga külön karakterével – vagy éppen karakternélküliségével – érdekes stúdiumokra alkalmas. Nem nyugati és nem keleti, nem nagyváros és nem kisváros, eredeti színekre nem törekszik, de mindent eltanul, mi divat. Egészen bizonyosan Aradon volt Erdélyben az első bubifrizura, ott találták egészen természetesnek a dzsesszt és a térden felüli szoknyát. Csak Aradon indulhatott meg a Kék macska [valójában *Fekete Macska* – B. I. J.] című „erotikus revü”, és természetes, hogy a teniszezés sportjában ez a város vezet. Sok elegáns könnyedség van a szellemében, vajmi sok felelősségérzés nélkül.¹¹

Ez a könnyed nagyvonalúság azonban olyan munkatársi gárdát és olyan kapcsolatrendszert volt képes mozgatni, amelyre az ugyancsak Aradon megjelenő későbbi *Periszkop* kivételével aligha van példa Erdélyben. Nagy Dániel, *Spectator* (Krenner Miklós) és Szántó György aradi jelenléte ugyanakkor viszonylag stabil szellemi háttérrel is jelentett a *Genius* számára.

A lap kétségtelen erőssége a szemle rovat, amely egyrészt „levelezői” révén első kézből származó tudósításokat, elemzéseket közöl a fontosabb európai és tengerentúli városokból, másrészt jó érzékkel válogat a különféle angol, francia, német, magyar, román, cseh, jugoszláv, spanyol, portugál és olasz folyóiratok anyagából, naprakész információkat nyújtva a friss irodalmi és kulturális fejleményekről. Franyó bécsi emigrációjából hazatérve nagy energiával látott hozzá a folyóirat szerkesztéséhez, s olyan szerzőktől kapott írásokat, mint Upton Sinclair, Romain Rolland, Miguel de Unamuno vagy Ivan Goll.

Nem egyértelműen avantgarde folyóiratról van szó. Franyó, bár korábban a *Ma* munkatársa volt, ambivalens módon viszonyul az „izmusokhoz”, s ezt majd explicitté is teszi az *Izmusok csődje* című 1925-ös cikkében. A lap irodalmi anyaga esetlegesebb, mint a szemle-rovat naprakész tájékozottsága. A modernség költői közül nagyobb súllyal csupán Hofmannsthal, Yeats és Verlaine vannak jelen a lapban; nagy terjedelmű összeállítás olvasható az akkoriban divatos klasszikus kínai költőkből is. A francia avantgarde költők közül Duhamel, Vildrac és Jouve egy-egy verse jelent meg a *Genius*ban, kortárs próza pedig Pirandello kivételével szinte kizárólag magyar szerzőktől olvasható. Így is jelentősen kiegészül az a kép, amelyet a *Napkelet* fordításrovara nyújtott.

Az avantgarde deszemiotizáció, montázsszerkezet és korlátozó énpozicionálás érdekes módon nem annyira a korábban ezekhez közelebb kerülő Bartalis János vagy Becski Irén verseiben van jelen – bár a *Kis énekek éneke* című Becski-vers a teremtésmítoszt a barkácsoló avantgarde szerző gesztusával játszatja egybe. Az eredmény mégsem montázs, inkább a montírozásról való tudósítás: „és homloka négy sarkába / a világ szögeit tűztem, / – négy kicsi világító pontot. – // Kék, vörös ereket / a világ összes folyói színét / vérebe hullattam, könnyeből / két golyót gyúrtam: szeme fehér gömbjét.” Inkább Szentimrei Jenő *Útravaló* című versében történik meg hangsúlyosan a vers beszélőjének fikcionalizálódása: „mondjátok el az eleveneknek, hogy élt itt egy ember, ki szavakra tépte magát / s nem lett jobb általa semmi. Csak vérzik a melle s a körme.” A beszélő eltávolítja magát saját szavaitól, s a beszéd „helyét” egy külső térben jelöli meg („Itt az úrben jajtalan, zajtalan surranunk, bukócsillagok, pályánk paraboláján”). Lecsökken a távolság a szó/tárgy között, a szavak tárgyakként kezdenek viselkedni, ahhoz hasonlóan, ahogy a „jeltelenített-materializált jelentésképzés” Kulcsár Szabó Ernő által bemutatott eseteiben.¹² Azáltal, hogy a jelek „eszközjellege” egy szét-tartó multifunkcionalitásban nyilvánul meg, maga az eszközjelleg is átértelmeződik a versben: „de tán virágvázát fúr-farag majd a nagyobb darabokból / egy-egy mesterkedő ügyes, szalonok asztalára. / Kiás a paraszt a juhakol mellől s vasanyagát eladja a gyárnak, / kapa lesz, kasza lesz a zuhanó meteorból.” A Szentimrei-vers közelében, egymás mellé olvasva őket, Fekete Tivadar *Újhold* című kötött rímes-ritmusos szövege is montázsszerű, hirtelen váltásokra épülő szerkezetét mutatja meg elsősorban.¹³ A már emlegetett *Fekete Macska* című folyóirat szerkesztője zárójelhasználatával tompítja a „szabályosabb” strófák által felidézett dallamot, hogy a disszonánsabb refrént állítsa előtérbe: „(Utolsó május, borítsd be testem, / fekete hold ez, lilára festem, / csókot tavasszal kinek se nyújtson, / ha gyullad még egyszer, kettőnkre gyújtson:) // Hold, hold, / május-hold / újhold: / félek.”

Franyó Zoltán indulatos cikke, az *Izmosok csődje* (amely már az *Új Genius*-ban jelent meg), abból az elkeseredésből fakad, hogy az „izmosok” folyamatos újratermelődése gyakorlatilag lehetetlenné teszi az értékbeli különbségtételezt az egyes irányzatok között, hiszen mire a művészek és a közönség „főlesküdnének” valamelyik irányzatra, máris feltűnik a következő új hitvallást hirdető „apostol”. Az egyedüli értékmérő a hangosság, az egymás túllicítálása maradt, mondja Franyó. Az írás ugyanúgy előrevetíti egy majdani „nagy stílus” megvalósulását, ahogy a kortársak többsége, Dienes Lászlótól Komlós Aladárig is teszi. Nem derül ki viszont, hogy pontosan mi jellemezné a szintetikus stílust, amely az avantgarde irányzatok nyelvkereső attitűdjére következne. Különös annak a nyelvnek és vehemenciának a visszatérése a szövegbe, amelynek előrevetítő jellege éppen a különféle izmosokat kísérő kiáltványokra jellemző:

Ez lesz a holnap ünnepe, az izmusok csődje, melynek ítéletnapján minden jelszó, manifesztum, kellék, apostol, központi Dada és vidéki epigon, felkent próféta és profán síber oda kerül, ahová való: a szemétre vagy a spirituszba!¹⁴

Lévén, hogy az írás az *Új Genius* utolsó számában jelent meg, nem egyértelmű, hogy koncepcióbeli váltás következett volna-e ezután a kiábrándult programcikk után, vagy egyszerűen az értékszemponatok erőteljesebb érvényesítése a szerkesztés során. Fábry Zoltán egy lapszámmal korábban az expresszionista programcikkek nyelvén fogalmazott a Franyóéhoz hasonló véleményt *Emberirodalom* című írásának első verziójában. Az irodalom autentikusságának lehetőségét az (expresszionista szövegekből ismerős) emberhez való elérkezésében látja a szerző, és lemondva az „újdonság” mint értékfogalom használatáról, az „igazi”, az „örök” jellegét keresi a műalkotásnak:

Egy későbbi kor nem művészeti lényegét fogja skatulyázni, de úttörő, útkereső jelentőségét. Ma ez a fontos: a folytonos, hullámzó mozgás, a vágy, a hit és sikolyos akarat formátlansága, mindenhezérése, mindenségbe ömlése. Most egyetlenegy kórus dolgozik: a Narcisszosz Én-tükre szét van karcolva, a nagy feladat közösségébe, az előkészítés első gátnemismerő hitébe olvad fel minden én.¹⁵

Fábry később, az esszé újraírott változatában majd az expresszionista lírát is a Narcisszosz én-tükrében hajlamos látni, elkülönítve azt a forradalmi költészettől. A *Genius* és *Új Genius* azonban megáll itt: a sikeres közvetítőszerep és a kritikus viszonyulások határvonalán. Szántó György lapalapítási kísérlete azt jelzi, hogy magának a lapstruktúrának az átgondolására volt szükség az aradi közegben ahhoz, hogy az avantgarde más perspektívái is megjelenjenek.

A *Periszkop*

Nem fedezet nélkül jelezte a *Periszkop* belső címlapja önmeghatározásában: „a havi szemle új típusa”. A *Genius* szerkesztési elveiből és Franyó Zoltán bizonytalankodásaiból kiábrándult Szántó György már 1924 novemberében arról ír Fábry Zoltánnak, hogy új lapot szeretne indítani, akkor még „Átmérő” címen. Majdani programját így vázolja: „internacionalizmus és kevés szöveg, sok kép. Lesz benne minden, nemcsak irodalmi sajtukukac rágta alagút a sajtban, de Picassótól bokszmérkőzésig és felhőkarcolóig vont átmérő.”¹⁶ Lényegében ezt a programot sikerül megvalósítania a szerkesztőnek *Periszkop* néven 1925 márciusától, már a *Genius* és *Új Genius* megjelenése közötti átmeneti időszakban beindítva a lap szervezését. A koncepció újdonsága nemcsak a képzőművészet arányainak megnövekedésében áll, hanem abban is, hogy a nem-művészeti események, és a mindennapokból fel-felbukkanó szenzációk ugyanúgy részévé válnak a lapnak, mint Picasso, Mattis-Teutsch és má-

sok képei, szobrai. Egyfajta „életmód-magazinról” van szó, amelyben a művészet és a gépek, tárgyak szinte hierarchizálatlan egymásmellettségben jelennek meg. Az a látszólagos ellentmondás, amelyet Szántó György utólag *Fekete éveim* című 1936-os kötetében állít fel, alapvető kiindulópontját jelenti a húszas évek közepén erőteljesen érvényesülő konstruktivista irányzatoknak. Egy párbeszédet felidézve írja Szántó: „a konstrukció gépekben adja az új esztétikát, célszerűség és higiénia vezérlik a formákat, az öncélúság és anyagszerűség a lényeg”.¹⁷ A célszerűség a maga képiségében, beemelődve az esztétikai reflexió szférájába, saját potenciális célszerűtlenségét is megmutatja. A kétféle közeg egybemosódik a képen, ahhoz hasonlóan, ahogy Almási Miklós *Anti-esztétikájában* az „ábrázolhatatlanság” és „fenségesség” kategóriái tartják fenn továbbra is az esztétika lehetőségét. A gépi konstrukciók nem szükségképpen idézik fel képszerűségükben a funkciót is, amelyre szolgálnak, így átkerülnek a „fenségesség” fogalmának hatáskörébe, ahol a grandiózus természeti képek vagy építmények is megnyilvánulnak.¹⁸

Kassák Lajos többször is elismeréssel ír a *Periszkopról*, és szövegeket is küld Szántónak. A folyóirat nem kötelezi el magát egyetlen avantgarde irányzat mellett sem, de figyelemmel követi azokat. A legfrissebb fejlemények: a (képzőművészeti) konstruktivizmus és a szürrealizmus naprakészen jelentkeznek a lap anyagában. Illyés Gyula már 1925 júniusában, szinte a franciaországi történésekkel egy időben cikket közöl a lapban *Szürrealizmus* címmel. Noha az irodalomban csak fenntartásokkal szokás konstruktivista irányzatról beszélni, mint Derék Pál is rámutat, a konstruktivista képzőművészet egyes elvei analógiás úton az irodalomra is leképezhetőek: „Kassák irodalmára legfőképpen a konstruktivista művészi alkotás – látszólag – szigorú és egyértelmű törvényeknek engedelmessé, tehát megtanulható és leképezhető volta hatott. Ez nemcsak a »korszerű művészet« emancipatorikus, társadalmi elkötelezettségű »kollektív« jellegének felelt meg, hanem annak az igénynek is, hogy benne »az ifjúmunkás« felismerje a kor szerkezetének (a modern kornak) lényegét, s egyben némi gyakorlattal maga is képessé váljon annak művészi kifejezésére.”¹⁹ A *Periszkop* szoros kapcsolatban állt a korabeli román avantgarde folyóiratokkal; a *Contimporanul*, a *75 HP*, a *Punct* és az *Integral* éppen a maguk sajátos konstruktivizmusképével hatottak, amely „lényegesen különbözött a bécsi magyarok »szuprematista« (Kassák), illetve »proletkultus« (Uitzék) konstruktivizmus-felfogásától”.²⁰ Az irodalom és művészet ezekben a lapokban az élet egészéhez kapcsolódik, ennek megfelelően gyakoriak az épületek, repülőgépek és különféle más használati tárgyak reprodukciói.

A lap egyedülálló módon, különösen képi anyagában érzékelteti a folytonosságot a különféle avantgarde irányzatok és előzményeik között – így Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, illetve az afrikai és kínai műalkotások ugyanúgy jelen vannak, mint Picasso, Kokoschka, Kandinszkij és Chagall.

A szépirodalmi rovat abban tér el leginkább a lapelődök – a *Napkelet* és a *Genius* – anyagától, hogy nem a hazai szerzőkre épít; verssel, prózával a jelentősebb szerzők közül csupán Becski Andor, Fekete Tivadar (egy-egy versközlés erejéig), Dienes László (egy prózaverssel), illetve maga Szántó György van jelen. Ezek a szövegek az expresszionizmus metafizikus változatát képviselik továbbra is. Déry Tibor és Illyés Gyula itt közölt versei ugyanakkor már a szürrealizmus technikai-szemléletbeli sajátosságait közvetítik: „A tengerparton egyedül álló ház olyan, mintha / Énekelni akarna. Vidáman lélegzik. / Sokáig kellett várni, míg a vak Marja Ivanovna / Szemében kivirágzott a rózsa / Kitárta karjait az égre s arcomat boldogan / Szorította mellére: fölcsapott az első szemafor” – írja Illyés a *Kronstadt pályaudvar* című versben. Ez másfajta dikció és képszerkezet mentén íródott szöveg, mint az erdélyi lapokban mindeddig nagyobb súllyal jelen lévő expresszionizmus. A szövegben egyetlen egyes szám első személyű formula jelzi az én pozícióját, amely azonban szinte teljesen esetlegesen rendelődik a semleges nyelvtani formulák vagy a szintén egyetlen második személyű alak („álmaitok”) mellé. A történések függetlenednek a regisztráló pozíciójától, és váratlan változásokkal következnek egymásra.

Illyéssel és Déryvel együtt tíz szürrealista vagy szürrealizmushoz is kötődő költő szövegeit fedezi fel a *Periszkop* antológiáját szerkesztő Kovács János: Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Ivan Goll, Ion Vinea, Malcolm Cowley, Tristan Tzara és Vicente Huidobro műveiről van szó.²¹ A tanulmányrovat súlypontja szintén eltolódik a fordított szövegek irányába: Kassák Lajos, Fábry Zoltán, Németh Antal és Illyés Gyula szövegei mellett jelentősen megnő a német és francia anyagok száma.

A lap kezdetben Sonnenfeld Gusztáv nyomdász támogatásával jelenhetett meg olyan technikai kivitelben, amelyet akkoriban az összes magyar avantgarde laptárs megirigyelhetett. Ez segítette a szerkesztőt a „magazinjelleg” hangsúlyozásában is. Mindössze négy számot jelentethetett meg azonban a folyamatosságot tartva. 1925 júniusától a lap szünetel, majd Zala Béla szerkesztésében még megjelenik egy utolsó lapszám 1926 januárjában. Ezzel lezárul az erdélyi magyar avantgarde szerkesztési koncepcióban, lapkiadásban is megnyilvánuló szakasza.

A Dienes László-féle *Korunkban* azonban 1926 februárjától továbbra is helyet kapnak az avantgarde fejlemények ismertetései és az ezzel kapcsolatos viták. Kassák Lajos például majdani alapművét, *Az izmusok történetét* az induló *Korunkból* átvett, *A korszerű művészet él* című tanulmánya újraközlésével kezdi.²² Szilágyi András *Új pásztora*, illetve Méliusz József későbbi protest-songjai még közel maradnak az avantgarde dikcióhoz, azonban sem a deszermiotizáció, sem a beszélői kontroll megingása nem jellemzi már ezeknek a szövegeknek a meghatározó hányadát. Ugyanakkor Bori Imre értékelése Salamon Ernőről, akit könyvében „az erdélyi magyar expresszionista líra

összegzőjeként” tárgy, meglehetősen vitatható.²³ Az expresszionista hatás szinte kizárólag Salamon Ernő korai verseinek képszerkezetén mutatható ki, ezek azonban nem állnak össze valamilyen következetes törekvés jegyében. A *Korunk* szerkesztői, Dienes, majd Gaál Gábor a húszas évek végétől már egyértelműen tematikus elvárásokat támasztanak a művészettel szemben. A harmincas évekre tehát, párhuzamosan Kassák és társai „fordulatával”, Erdélyben is lecsökken az avantgarde hatása. A korábbi avantgarde szerzők egy része elhallgat költőként – például a Becski-testvérek vagy Reiter Róbert –, mások pedig, mint Szántó György, Ormos Iván vagy Bartalis János, közelebb kerülnek a helikonista irodalom traditionalistább vonulatához. Az erdélyi avantgarde szempontjából is jogosnak látszik tehát az a gesztus, amellyel Deréky Pál az 1930-as évnél lezárja avantgarde szöveggyűjteményét. Ez azonban nem jelenti azt, hogy más, tágabb összefüggésben ne lenne izgalmas a harmincas évek baloldali irányultságú, illetve a sokrétűségét továbbra is megőrző össz-erdélyi irodalmat a modernséghez való viszonyban megvizsgálni.

1 Idézi SÓNI Pál, *Avantgarde sugárzás*, Bukarest, Kriterion, 1973, 22–23. Az eredeti megjelent a *Napkelet* 1920/6. számában.

2 Vö. SZENTIMREI Jenő, *A nagy Napkelet-ről és a kicsi Vasárnapról*, Igaz Szó, 1957/7, 63.

3 Alighanem Weiss Sándor főrézsvényesre történő utalás, aki 1922 januárjától kapcsolódik be aktívabban is a lapok – elsősorban a *Keleti Újság* politikai rovatának – szerkesztésébe, Szentimrei a lap mögött álló „szürke eminenciaként” emlegeti.

4 LIGETI Ernő, *Súly alatt a pálma*, Kolozsvár, é.n., 44–45.

5 1922. november 23-i keltezéssel írja Áprily Lajosnak: „Sajnálom, hogy a negyedév alatt, mióta Erdélyben vagyok, személyesen még nem találkoztunk; őszintén érdeklődöm irántad. S addig is, míg láthatnánk egymást, arra kérlek, emlékezz meg olykor a Keleti Újságról egy-egy tárcaszerű dologgal...” (Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 4142/148.) Első, főhelyen közölt cikke a Keleti Újságban *A bécsi vita*, az 1922. augusztus 17-i lapszámában.

6 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperzonalizáció a húszas évek Kassáknál* = *Uő*, Beszédmód és horizont. Bp., Argumentum, 1996.

7 Idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 140.

8 SZENTIMREI Jenő, *i. m.*

9 DÉRY Tibor, *Dadaizmus*, Napkelet, 1922, 7, 397–398.

10 DÉRY Tibor, *i. m.*, 401–402.

11 SZENTIMREI Jenő, *Úri kamaszok*, *Korunk*, 1927, 3, 233.

12 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 137.

13 Fekete Tivadar verse az 1924/6-os, Szentimreié pedig az 1924/7-es számban jelent meg.

14 FRANYÓ Zoltán, *Izmusok csődje = Genius–Új Genius. 1924–1925. Antológia*, Bukarest, Kriterion, 1975, 244.

15 FÁBRY Zoltán, *Emberirodalom = Genius–Új Genius. 1924–1925, 207.*

16 Szántó György levele Fábry Zoltánhoz = *Periszkop, 1925–1926. Antológia*. Bukarest, Kriterion, 1980, 421.

17 Idézi KOVÁCS János = *Periszkop. 1925–1926*, 33.

18 Vö. ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika*. Bp., T-Twins–Lukács Archívum, 1992, 143–160.

19 DERÉKY Pál: *A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930 = A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*, Bp., Argumentum, 1998, 28.

20 DERÉKY Pál, *i. m.*, 38.

21 KOVÁCS János, *i. m.*, 50.

22 L. KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Bp., Magvető, 1972.

23 Vö. BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Újvidék, Forum, 1969, 251.

DOBOS ISTVÁN

Önéletírás és regény*

Márai Sándor: *Egy polgár vallomása*

Színre vitt emlékezés

Milyen értelemben lehet színre vitt emlékezésnek tekinteni Márai regényes önéletrajzát? E kérdésre a cím jelentésének körülhatárolásával adható felelet. Mit fejez ki a határozatlan névmás a mű címében? Lehet arra gondolni, hogy a szövegbeli szerző egy egész közösség képviselőjeként szólal meg. E feltételezéssel szemben kézenfekvő érvként hozható fel az önéletrajzi elbeszélő lázadása és kiválása a családból, a polgári közösségből. Jelen értelmezés alapfeltevése szerint az *Egy polgár vallomása*iban létrejövő önéletrajzi ént olyan elbeszélő formálja meg, aki nem hisz az autonóm, mindenki mástól különböző, önmagának elégséges szubjektivitás elképzelésében. Az újraolvasás kiindulópontja segíthet választ adni a kérdésre, kihez beszél az emlékező, mikor számára korántsem rejtélyes vagy többértelmű információkat közöl, s jól ismert körülményekre is kiterjed a figyelme. Kézenfekvő, hogy az elbeszélő teremtett közönségéhez fordul, másfelől az önéletrajzi én „megrendezi önmagát”. Ez azt jelenti, hogy színre lépteti a visszaemlékező elbeszélő szemlélő énjeként elgondolható másikat, akivel az olvasó együtt fedezheti fel az emlékezetben feltáruló világot. Az átélő és szemlélő elbeszélő kétféle szerepkörének váltogatását a regény és az önéletrajz közötti határok átjárhatósága teszi lehetővé.

Az elbeszélői hang megosztása azt jelenti, hogy az átélő én a szemlélő én fikciójának megalkotásával kísérel meg kívül kerülni önmagán. Már a könyv nyitányában *két hang szólal meg, két elbeszélt tudat olvad egybe*. A felidézett gyermeké, akit ámulatba ejt a szülői ház látványa. Önérzettel, sőt, büszkeséggel tölti el a birtoklás tudata, azonosul *az otthon metonímiájaként* megjelenő épülettel. A másik hang a visszaemlékező íróé, aki úgy indítja emlékezését, mintha regényt írna: életképpel és leírással. Gyakoriságot megjelölő kifejezéseket társít az eseményekhez, s a történetmondásnak e módozatával az *életkép* hagyományát idézi fel. Az idők, terek, elbeszélt tudatok közötti későbbi

* Részlet a szerző *Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban* címmel készülő monográfiájából.

áttűnéseket előidéző retorikai alakzatok közül itt fel kell figyelünk a bérház antropomorf leírásába illesztett életképre, melynek hatására megelevenedik az épület és a lakók párhuzamos életrajza: „szélhuzat járta át ezt a lépcsőházat, a vásárosok délelőtt a lépcsőkön tanyáztak, halinaködmönükben, birkabőr sapkásan, szalonnáztak, pipáztak és köpködtek –, s minden emeletről hosszú ablaksor, tizenkét ablak bámult az utcára.”¹ Hasonló átjárhatóság érzékelhető a visszaemlékező önéletrajzi elbeszélő és a regényíró beszédhelyzete között.

A tárgyi környezetre, az élet színtereire irányuló állhatatos figyelem olyan önéletrajzi ént feltételez, aki önmagát a „másikon vagy másokon át” akarja vizsgálni, ezért a már ismertek újraértését, saját idegenségének felismerését az átélő én tapasztalatainak megosztásától teszi függővé.

Márai könyve mindvégig fenntartja az önéletrajz és a regény kétféle valószínűségének feszültségét. Ezért lehetséges az, hogy éppen a mű fikcióképzése teszi lehetővé az önéletrajzi én megalkotását. E szemlélettől koránt sincs távol az a bölcséleti felfogás, amely én és elgondolt te kölcsönhatásában létrejövő szubjektivitást feltételez: „A színrevitel révén fáradhatatlanul szembe-sítjük önmagunkat önmagunkkal, ami csakis önmagunk eljátszásával lehetséges.”²

Az én-formájú regényben a nézőpontok elrendezéséhez az elbeszélői közlés meghatározott mennyisége kapcsolódik. E két tulajdonságra vonatkozó olvasói elvárás felől jellemezhető a könyv regényszerű megalkotottsága. A főszereplő számára ismert és kézenfekvő dolgok leírásával sem következik be törés az elbeszélésben, hisz a szemlélő nézőpontjához tartozó leírás és kommentár beágyazódhat az első személyű visszatekintő elbeszélésbe, anélkül, hogy zavaróan több tájékoztatást adna, mint amennyi megszokott ebben a regényformában.

Regény és önéletrajz kétféle poétikai szabályrendszerének kölcsönhatása szerint olvasható a mű, amennyiben a fikcióalkotást létrehozó képességnek tekintjük, a hagyományosan inkább utánzó, leképező önéletrajzi elbeszélés viszont a szövegbe áthelyeződött, s így valami más jelévé változott valóságok és az elképzelték összjátékaként fogjuk föl.³ „Az igazi város szinte láthatatlan volt.” (7.) Az önéletíró a látható leírásával a láthatatlan világot akarja szóhoz juttatni az önéletrajzi én vonatkozásában is: „Az élet homályban telik el, kimondatlan szavak, mozdulatok, melyeket idejében elvetélünk, hallgatás és félelem, ennyi az élet, az igazi.” (Márai 1990, 64.) A könyv emlékezetbe mélyülő mondata megvilágosodást hozó események kutatásaként értelmezi a külső világ részletes leírását, a családi élet színtereinek, díszleteinek bemutatását, s mindazoknak a dolgoknak az újramondását, amelyek jól ismertek az elbeszélő számára. Talán ebben az értelemben lehetséges színre vitt emlékezésnek tekinteni az *Egy polgár vallomásait*.

Az első kötet negyedik fejezete önértelmezéssel indul, amely magára a könyvben kibontakozó emlékezési folyamat természetére vonatkoztatható. Az önéletrajzi elbeszélő első szerelmének, Szidikének emlékét idézi föl: „Miért mesélem ezt? [...] talán szeretném megeleveníteni az izgalmat, mely az élet e ritka pillanatait átfűti. Sokkal később tér csak vissza e pillanatok emléke – visszfénye e ritka pillanatoknak, mikor életünk egyik döntő fordulatát szenvedjük el –; látom a kora délutáni órák fénytörését, a meleg szél hullámokat borzol a szomszédos lucernatábla halványlila felületén, boldog és szorongó érzés fog el, baljós elragadtatás: mindjárt kitör a vihar, s mindjárt vége lesz, talán örökre, valaminek...” (150.) E különös gonddal megformált szövegrészlet az emlékezet mibenlétének meghatározásával magyarázatot ad az emlékezés színrevitelére, a múltbeli történések jelen idejű elbeszélésére, az aprólékos leírásra, a közelképszerű megjelenítésre, egyszóval az önéletrajz regényszerűségére.

Az önéletíró vallomásának körületekintő, másfél száz lapos előkészítése az első kötetben magában rejtja a regényes önéletrajz címének magyarázatát: „Szeretném az igazságot leírni itt. [...] Nem tartozom senkihez. Nincs egyetlen emberem, barát, nő, rokon, akinek társaságát hosszabb ideig bírnám; nincs olyan emberi közösség, céh, osztály, amelyben el tudok helyezkedni; szemléletemben, életmódomban, lelki magatartásomban polgár vagyok, s mindenütt hamarabb érzem otthon magam, mint polgárok között; anarchiában élek, melyet erkölcstelennek érzek, s nehezen bírom ezt az állapotot.” (155.) Az *Egy polgár vallomásainak* elbeszélője magányba vezető sorsfordulatra keres magyarázatot az emlékezés színrevitelével. Nem vádolja a családját, s önmagában polgári származása vagy lelkialkata sem képes számára feloldást nyújtani, de igazságérzete távol tartja attól is, hogy tizennégy éves énjét tegye felelőssé gyökértelenségéért. Az önéletrajzi én személyisége sérülésének tekinti a családja elleni lázadását követő megszüntethetetlen magányérzetét, s különösebb ok nélküli kifejlődésére keres magyarázatot elbeszélői tevékenységével, az emlékezés színrevitelével. A negyedik fejezet első része ad hírt az önéletrajzi elbeszélő kamaszkori szökéséről. Ebből a távlatból olvasva az előkészítésként felfogható szövegben felsejlik a szimulakrum logikája, amely a lélektani szemlélet meghaladásának igényét sugallja: „A város elrejtőzött a házak udvarain. Az emberek féltékeny, sanda óvatossággal befelé éltek, idővel minden család kis, eldugott városrészt épített össze magának, apró háztömböt, melyet hivatalosan és a világ előtt csak az utcai homlokzat képviselt.” (7–8.) Az emlékezés színrevitele a könyvben érvényteleníti a látzat és a való kizáró ellentétét feltételező gondolkodást, amennyiben újraalkotja a kép és képmás viszonyát meghatározó logikát. E mintázat példaként említhető, hogy a lépcsőházi főbejáratot a családtagok nem használják: csak a fontos vendégeknek nyílik meg, tehát látszólag bejárat, valójában díszlet, kellék, amely reprezentációs célokat szolgál, nem az eredeti szerepét töl-

ti be. A valódi bejárat el van rejtve, a folyosóról nyílik. Általában minden bútor darab „gondosan iparkodott leplezni rendeltetését, a szék látnivalóan nem arra a célra szolgált, hogy ráüljenek, hanem éppen csak hogy legyen”. (34.) A család metonímiáját jelentő házban „nagy sikere volt Karinthy irodalmi gúnyképeinek”, holott az elbeszélő szülei „a megcsúfolt szerzőket jórészt nem ismerték [...], de a gúnyképeket elismeréssel nézegették”. (42.)

Az első kötet meghatározása szerint az írói létforma téveszthetetlen jele, ha kifejezési alkalomként tűnik fel a szemlélő számára saját élete. Az önéletírásban egy-egy arckép vagy színtér köré rendeződnek azok a kistörténetek, amelyek jelentőssé váltak az elbeszélő számára. Egyedül ez számít ugyanis az emlékezés színrevitelében, az önéletíróra gyakorolt hatás, függetlenül attól, hogy ez milyen előjelű. A második kötetben az emlékezés színrevitelével az elbeszélő célja az, hogy az önéletrajzi én szembekerüljön önmagával az utazás és a teremtett életrajzok segítségével. A könyv olyan önéletrajzi ént alkot, aki a másik kerülőútján jut el önmagához: „Közelednem kellett a másik valóság felé, a kis világ felé, a szerepet elszavaltam, s kezdődött helyette a hétköznapi dadogása, valamilyen nagyon kezdetleges, örök párbeszéd, az én magánéletem párbeszéde a végzettel; ezt a párbeszédet otthon tudtam csak elképzelni, magyarul. Montreux-ből levelet írtam, hogy hazamegyek.” (366.) Az önéletrajzi elbeszélő azt a szót keresi, amely maradéktalanul kifejez egy embert, s azt kutatja, „milyen rejteketeken kell keresnem az utat feléje, emlék-szigetek százain kell átvándorolnom, amíg eljuthatok hozzá”. (386.)

Az emlékezés színrevitelének a módját, az elbeszélés felépítését kell tüzetesen szemügyre venni a szövegértelmezés következő lépéseként, hogy világosabb képet nyerjen az olvasó regény és önéletírás összefüggéséről.

Felépítés és példázatszerűség. Térbeli metonímiák

A könyv két, szinte azonos terjedelmű kötete négy-négy fejezetből, ezen belül mindegyik tizenegy részből áll, amennyiben az első kötet első fejezetének nyitányát bevezetésként fogjuk fel. Már az első kötet elején fel kell figyelnie az olvasónak arra, hogy az első három fejezet a szülői házat, a negyedik a bankot igazgató nagybácsit, az ötödik az apa öccsének alakját idézi fel kicsinyített életrajzok keretében. A könyv számos fejezetében a portré és az életkép műfajalkotó elve jut érvényre. Családtagok, barátok életrajzainak sorozatai jönnek létre, s úgy tűnik fel, mintha az elsődleges önéletrajz szétíródna, megsokszorozva önmagát. Arra lehet ebből következtetni, hogy az önéletrajzi én a másik megalkotásának kerülőútján, az emlékezetben feltáruuló életek színrevitelével kísérel meg önmagához eljutni.

Nem tekinthető ugyanakkor véletlennek, hogy az önéletrajzi elbeszélő olyan őséneket az alakját idézi meg elsőként, „aki nem találta meg helyét az életben”. (21.) A családi genealógia bevezetése a példázat olvasási lehetőségét vetíti előre, amennyiben a beilleszkedésre képtelen, otthontalanná váló

családtagok életútja összegződik az elbeszélő sorsában, jelesül keresztapjé, aki „büszke és magányos lélek volt, [...] különösen sértődött, nyugtalan ember”. (21.) A hetedik fejezet az otthoni lakberendezési tárgyak és bútorok részletes leírására vállalkozik, a nyolcadik a családi könyvtár bemutatására. A tizedik fejezet összegző visszatekintéssel kezdődik: „Ilyen volt a ház, a lakás. Az ebédlő ablakából a szemközti nagy szállodára nyílt kilátás.” (49.) A térbeli metonímiák szerinti elrendezés elve az első kötetben ezután is érvényesül, de az első fejezet tizedik részében az önéletrajzi elbeszélő megváltoztatja nézőpontját, s a ház belső teréből kifelé irányítva tekintetét egyre táguló körökben fogadja látóterébe a környező világot. Így kerít sort a főutca, a várost körülvevő erdő és a fürdő leírására, a látóterébe kerülő városi helyszínek s a hozzájuk tartozó társadalmi szereplők bemutatására. Ezek közül számára a szerkesztőség s a helyi rangidős szedő bizonyul a legfontosabbnak, aki vezércikket kér tőle. A tizenegyedik fejezetben ad hírt az elbeszélő első megjelent írásáról: „úgy éreztem, valami jóvátehetetlen történt velem. Tizennégy éves voltam.” (57.) Itt váltás érzékelhető az önéletrajzi elbeszélésben. A személyes gyermekkori élmények kerülnek előtérbe, s így megbomlik a kötött tematikájú fejezetek korábbi belső rendje. Szabálytalanabbakká válnak a visszaemlékezések.

A város fölé magasodó dóm viszont az abszolút középpont térbeli metaforája az első kötetben. Az elbeszélő értékrendszerében ez maga a testet öltött, megformált eszme, amely „messze láthatóan emelkedik ki a körülötte csámcsogó, halandó köznapi zűrzavarból, a város meghitt zsvijából”. (61.) Fel kell figyelni arra, hogy az elbeszélő meghitt zsvijáról beszél, s igyekszik helyrebillenteni az egyensúlyt, amikor arról ír, hogy kicsit „sok” volt a „dóm, ez a nagy és teljesen kifejezett gondolat kissé terrorizálta a várost. [...] lenyűgözött, titokzatos volt, homályos és fenséges, nem lehetett megszokni és beletörödni, a város fölött élt, gőgösen és nagyszerűen.” (61.) Az elbeszélő önironikus sugalmazása szerint végső soron azt a fogalmazási feladatot kell megoldania önéletrajzában, amelyet egykori magyartanára adott fel növendékeinek minden évben: „Milyen érzések töltenek el, ha elmegyek a dóm kapuja előtt.” (61.)

Az első kötet második fejezetének nyitánya élesen elválik a megelőző fejezet zárlatától: „A legtöbb házasság mezaliansz.” (62.) A második fejezettől kezdve egyre gyakrabban fogalmaz meg az önéletrajzi elbeszélő személytelen bölcséleti vélekedéseket, amelyekkel elsődlegesen saját családját szembe-síti, de ezzel az elsődleges kontextussal nem kívánja korlátozni kijelentéseinek hatókörét. Másként fogalmazva: a családtörténet mozzanatainak felidézése alkalom az elbeszélő számára a gondolati általánosításra: „Az élet homályban telik el, kimondatlan szavak, mozdulatok, melyeket idejében elvetlünk, hallgatás és félelem, ennyi az élet, az igazi.” (64.)

Döntő részben az első fejezet felépítését meghatározó térbeli logikát folytatja továbbra is az elbeszélés, de ezt kiegészíti az önéletíró életében döntő szerepet játszó családtagok színre léptetésével. Képes-e kívülről szemlélni önmagát az elbeszélő? Elsődlegesen ez annak a kérdésnek a függvénye, hogy mögé tud-e látni örökölt családi tulajdonságainak? Ez korántsem egyszerű feladat, mivel az elbeszélő meggyőződése szerint „Az »egyéniiség«, az a kevés, ami újat az ember önmagához ad, elenyésző az örökség mellett, melyet a halottak hagynak reánk.” (65.) A személyiségjegyek öröklődésének vonatkozásában is felmerül a látható és nem látható kettőssége. Anyai nagyapját nem ismerte, mégis ez az idegen él benne tovább: „Arcom anyai nagyapám mása, kezemet apám családjától örököltem...” (65.) „Vándorkedvemet is... érzékenységet, szlávos nyugtalanságomat és kételyeimet.” (66.)

Jenő, anyja legidősebb bátyja, aki agyonlőtte magát, mert nem volt elég tehetséges, s nem lehetett valódi zenész, alkalmat ad a botfülű elbeszélő számára, hogy példázatos történetekkel szemléltesse, miért nem sikerült a zenei tehetség továbbadása a családban. Hiábavaló erőfeszítés az elődök követésére kényszeríteni az utódot, a túlzás ezen a területen is ellenkező hatást vált ki. „A zenei hajlam, mint valamilyen átok, végigkísérte ezt a családot. Legtöbb családtag elvetélt művésztehetséget érzett magában. [...] Gyermekkoromban több zenét hallottam és tanultam, mint egy hivatásos muzsikusz.” (69.) Az elbeszélő értelmezi az anyai ág férfitagjai között felfedezhető sorsközösséget, s így rávilágít a második fejezet egyes részeit egymáshoz kapcsoló rendezőelvre is: „Az egyik öngyilkos lett, mert nem lehetett muzsikusz, másik hűtlenül elhagyta a humanista műveltséget és elment mészárosnak, Ernő eldobta a kardbojtot, hogy »titkának« élhessen.” (75.) Ernő, a szökevény kávéházi zongorista másfél évtizedig Németországban, váratlan hazatérése után műkedvelő matematikus lesz, a háború kitörésekor bevonul, majd megelégedve a harcot leszerel, Svájcba utazik és új zenekart alapít. Milyen tanulságot von le Ernő sorsából az önéletrajzi elbeszélő? „A zűrzavarban Ernő céltudatosan cselekedett [...]. Mintha államhatalom, felborult világrend miben sem módosíthatnák egy ember szándékait, aki határozottan és öntudatosan elszánta magát valamire.” (77.) E családtörténetek példázatszerűek, s nem nélkülözik a tanulságok közvetlen megfogalmazását. Az olvasó mégsem érzékeli zavarónak a tanító célzatot, mert a másik élet színrevitele által ezek az alakrajzok, arcképek az önéletrajzi elbeszélő önértelmezésének részeként tűnhetnek fel, s ebből a távlatból jelképes értelmük már korántsem kézenfekvő. Ernőhöz kapcsolódik az önéletíró életének egyik nyugtalanító megaláztatása, „melyet idő és távolság ma sem tudtak egészen feloldani bennem. Akkor már a béke zilált-zavaros éveit írtuk, s a frankfurti egyetemen tanultam. Egy napon Ernő meghívott magához.” (77.) A visszaemlékezés a legrégebbi múltból halad a jelen felé. Ez az időrend akkor bomlik fel – erre lehet példa az előbbi szövegrészlet –, ha a színre vitt emlékezés az elbeszélő feldolgozat-

lan élményét hozza felszínre. Az Ernőnél töltött három nap kínos emlékének felidézését záró következtetés magának a regényes életrajznak, az emlékezet színrevitelének az önértelmezéseként is felfogható: „Az út, mely a világból önmagunkhoz vezet, hosszú és bonyolult, s tele van ilyen kínos kitérőkkel, melyeknek értelmét, jelentőségét sokára ismerjük csak fel.” (79.)

Az első kötet második fejezetében a példázatszerűség felerősödik, de ettől az önéletrajzi elbeszélés mégsem válik túlságosan áttetszővé. A gyermeki tudatot felépítő elbeszélő előtt is rejtély marad, milyen pedagógiai megfontolásból vitte el Mátyás bácsi, a dúsgazdag rokon Bécsben egyetlen helyre, a külvárosi fatelepre. (85.) A felnőtt visszaemlékező nem módosítja a gyermek kétségbeesett felismerését: „A bácsit, a gőzfűrészt, az életet, úgy ahogy van, nem lehet megérteni! [...] – gondoltam kétségbeesve.” (84.) A felidézett én szavait az önéletrajzi elbeszélő sajátjának tekintve ismételheti meg változtatlanul. A szöveg korábbi önértelmezése jegyében itt a példázat jelentése olvashatóságával együtt válik hozzáférhetővé. „Az életet, úgy, ahogy van, nem lehet megérteni!” – e gondolat szellemében teljesebbé válik a dúsgazdag Mátyás bácsi sorsa, aki széttosztja mindenét a szegények között és éhen hal.

Önértelmezésként is felfogható az a történet, amelyben bécsi festő őse műveinek a tüzetes vizsgálata után feltűnik, hogy „éppen csak ő hiányzott e képekből”. (87.) Való igaz, a második fejezet nagyobb szövegegységéből mint ha kivonná magát az önéletrajzi elbeszélő. Talán azzal magyarázható háttérbe húzódása, hogy elhatározza családtagjaitól örökölt tulajdonságainak módszeres számbavételét. A történetek és az alakok kiválasztásában az a körülmény játszik döntő szerepet, méltó-e a halhatatlanságra a megjelenített személy, s mivel járulhat hozzá az elbeszélő jelenbeli önmegértéséhez. Mari néni, a családi mítosz továbbélője, a rokoni híradások központja azért folytat jelentős tevékenységet, mert az elbeszélő felfogása szerint a visszaemlékezés, az emlékező tevékenység, vagyis a hagyomány továbbadása mindenkire nézve kötelező, aki szellemi javakat kapott örökségként. Másfelől a közös emlékezet színrevitele értelmet ad a magánynak. A hagyomány elsajátítása ugyanis a személyiség kiteljesítésének záloga, az egyéniség kimunkálásának feltétele.

Márai elbeszélője nem képes teljesen azonosulni a polgársággal, s félelemmel tölti el az a lehetőség, hogy az egyéniség feloldódik saját közösségében. Az önéletrajzi elbeszélő számára a folytonos menekülés határozza meg az ember helyzetét. Emlékezet és felejtés összetartozó fogalmak, egymást feltételező tevékenységek a személyiség genealógiájának feltárására vállalkozó önéletíró számára. A családtörténetet arcképek egymásutánjaként felvázoló elbeszélő így zárja rendszeres áttekintését a második fejezetben: „Bonyolult család volt. [...] Mindent nekik köszönhetek; s nagyon nehéz volt elfelejteni és megsemmisíteni magamban azt, amit tőlük kaptam. Egészen talán nem is sikerült.” (107.)

Elbeszélés-poétikai szempontból az első kötet harmadik fejezete az önélet-író személyes történetét beszéli el visszaemlékező formában. Bővítésnek tekinthető a harmadik fejezet második része, amennyiben továbbírja, kitágítja az előző fejezet vallásos kérdéskörét. Az önéletíró az első kötet harmadik fejezetében számba veszi a személyiséget alakító élettevékenységeket, s mérlegeli a gondolkodását meghatározó szellemi hatásokat. Feltűnően gyakoriak a jelen idejű elbeszélésrészletek, amelyek előretalást tartalmaznak, s így az elbeszélő tudat változását előre vetítve oldják a visszaemlékezés kissé egyhangú beszédmódját: „Hogy ennek a vallástiszteletnek, ennek az erényes, de gépies engedelmességnek semmi köze az igazi hithez, nem is gyanítjuk.” (115.) Analepszisek és prolepszisek, magyarán időben történő előreszaladások és visszatérések bonyolult játéka bontakozik ki a visszaemlékezésben. Gyóntató papjánál tett sorsdöntő látogatását novellabetétben idézi föl. Szakításhoz vezető szópárbajukat jelen idejű elbeszélés jeleníti meg a múltban. (112.) Az önéletrajzi elbeszélés az egyidejű történés érzetét kelti, emellett olyan jövőbeni lehetőségekre is irányul, amelyek az elbeszélés jelenében már bekövetkeztek: „észre kell vennem, hogy [...] ez a négyszáz fiú [...] ellenséges táborokban él egymás mellett, tartozni kell valahová, s én már nem tartozom a nagy, közös, jámbor nyájhoz, valamilyen kisebbség tagjává szegődtem. Egy sors formát kapott, egy ember kissé helyére került, a nagy közösségből kirekesztett végzetem, s ezentúl a magam útján járok. De ezt csak sokkal később tudom meg.” (119.) A prolepszis áttetszőbb változata is előfordul a regényes önéletrajzban. Példaként említhető az első könyv harmadik fejezetének negyedik része, mely Emma néni alakját idézi föl, akihez az önéletíró gyerekkorában hattól tízéves koráig magánórákra járt; tőle tanulta a betűvetést. Mintha az időjátékkal Krúdyt idézné a visszaemlékező, aki a múltba réved, s egyszer csak megszólítja egy hang: „– »Soha nem tanulsz meg szépen írni...« Harminc esztendő telik el felettünk, mire újból találkozom Emma nénival, rövid látogatásra szülővárosomba kerülök, s felkeresem a nyolcvanéves tanítónőt. [...] Köszönöm Emma néni.” (121.) Az időben történő előreszaladás efféle eseteiben az alakrajz, az arckép megörökítése felfogható hommage-ként, tisztelegésként azok előtt, akik útravalóval látták el az egykori tanítványt. Némely emlék színrevitele részletesebb számadásra kényszeríti a visszaemlékezőt. A gyerekbanda vezére a politikai mozgalmak vezetőit teszteli meg a visszaemlékező szemében, s magának a jelenségnek, a zsarnoki kegyetlenség eltűrésének, az önkéntes engedelmességnek, az alávetettség vállalásának értelmezése tágítja ki az emlékezést regényszerű jellemrajzzá.

A szökés bejelentése újraértelmezi a regény első nagyobb szerkezeti egységét: „Az életben nem történnek »nagy dolgok«. [...] Igazában nincs más »élmény«, csak a család; s nincs más »tragédia«, csak a pillanat, mikor döntened kell, megmaradsz-e a családban, s annak nagy, széles sugárkörben tárguló változataiban, az »osztály«-ban, a világnézetben, a fajtában – vagy még

a magad útján, s tudod, hogy most már örökre egyedül maradtál.” (155.) A felnőtt kíméletlen vallomása mintha váratlan keserűséggel szólalna meg. Az eddigieket visszafelé, kétirányú emlékezettel olvasva jelentőssé válik a látszólagos és valóságos, a látható és a nem látható kettősségével jellemezhető mintázat, mivel ez a sorsfordulat is váratlanul következett be, holott az eddigi elbeszélésében valójában mégis mindvégig erről volt szó. „Az ember homályban él; egy napon tisztul a köd, de a világosság már nem segít so-
kat.” (155.) E szavak elhangzásakor a vallomást tevő elbeszélő harmincnégy éves, mivel a történetmondás jelenéhez képest húsz évvel korábban menekült el a családi idillből, tizennégy éves korában. (155.) A jövátelhetetlen szökést megelőző emlékek szabadítják fel az önéletrajzi elbeszélő vallomását. Az elbeszélő megszüntethetetlen magányérzetére nem talál kielégítő lélektani magyarázatot: „A sérülés régibb, talán átörökölt, élet előtti...” (155.) A gyermek és a felnőtt tudata között szabad átjárás nyílik a vallomás hatására. A szökés, a lelki sérülés, s a megszüntethetetlen magány az íróvá válás feltétele, s ettől a létformától később is idegen a rendezett családi életkeret: „Ez a menekülésvágy azóta is kísért. [...] Ma is úgy élek, két vonat, két szökés, két menekülés között. [...] Megszoktam ezt az állapotot. Így kezdődött.” (157.) E mondat közvetlenül a menekülésvágy kitörésére utal, ugyanakkor visszaható érvennyel értelmezi az eddig elbeszélteket, amelyek a később állandósuló otthontalanság előkészítésének tűnnek.

Az íróvá válás folyamatának megjelenítése voltaképpen a szökéssel veszi kezdetét, s ebből a távlatból a következő fejezetek bővítésként foghatók fel. A szökés elbeszélése egyben képzeletbeli visszatérést jelent a kezdethez: ekkor költözik el a családdal az elbeszélő a szülői házból a „saját házba”, s ezzel topográfiai értelemben is teljessé válik elszakadása. Új elemként jelenik meg a természet csodálata az első kötet zárlatában. A felemelő természetélmény, a létezés érzéki gazdagsága kíséri az utolsó meghitt családi ünnepséget, a felhőtlen boldogság azonban végérvényesen szertefoszlik: a háború kitörésének hírére megmerevednek a résztvevők, mint egy „némajátékban”.

Amennyiben az első kötet alapkérdése elkerülhetetlen egyszerűsítéssel abban összegezhető: „Mit jelent magányosnak lenni odahaza?”, a második kötet arra a kérdésre adott feleletként is olvasható: „Mit jelent magányosnak lenni idegen országokban?” „Mit érez egy idegen Lipcsében?” – jellemző, hogy ez volt a tárgya az önéletrajzi elbeszélő első hírlapi cikkének. A második kötetnek a tagolása – az elfogadottnak számító közfelfogással szemben – ugyanolyan szabályos, mint az elsőé. Négy nagyobb fejezetből áll, amelyek egyenként tizenkét alfejezetet foglalnak magukban, az egyes részek belső arányai hasonlóak. A könyv felépítése szembeötlően szabályos, az egyes szövegrészek egymáshoz kapcsolódásának rendezőelve viszont korántsem kézenfekvő. A regényes önéletrajzként meghatározott könyv második kötetének nyitányában az elbeszélő huszonhárom éves, alig néhány hete nő,

tehát közel tíz év telt el a családi idillt végleg felrobbantó háború kitörésének híre óta, amelynek pillanatát az első kötet emlékezetbe mélyülő záróképe örökíti meg. Elbeszéléspoétikai szempontból a második könyv első fejezetének második része bővítménye az elsőnek. A huszonhárom éves elbeszélő a francia–német határról visszatekint két évvel korábbi berlini tartózkodására, majd az időben visszahátrálva németországi éveinek felidézésével folytatja elbeszélését; lipcsei kalandjával, amely tizenkilenc éves korában esett meg vele. Az ezt követő évtizedet az ifjúság „fájdalmas és kevésbé idillszerű” szakaszának nevezi az elbeszélő. (199.) Ezeknek a részeknek a felépítése lazábbnak látszik az első kötet egészéhez viszonyítva: többek között szabad elmélkedés olvasható benne Kafkáról, elfeledett német kismesterekről s a kérészetű irodalmi divatokról.

Hogyan függ össze a második kötet az elsővel? Az előbbi a menekülés hiábavalóságáról, a helyválttatás kudarcáról ad számot. Értelmezi visszaható érvénnyel az első kötet önéletrajzi elbeszélését, s bizonyos részleteinek a jelentőségét átértékeli. Mindazok a szimulakrum logikájára emlékeztető jelenségek, amelyek a polgári életformában üresnek, a használati tárgyokban funkcionélkülnek, a hétköznapi élet színtereiben látszólagosnak mutatkoztak, a második kötetben a visszaemlékező számára fokozatosan felhalmozódó tapasztalatként összegződnek, s az elbeszélőt kényszerűen ahhoz a belátáshoz vezetik el, hogy a nyugati ember kultúrájának elsajátítása reménytelen az örökségként kapott gondolkodásmód távlatából. A weimari időszak felidézése segít tisztázni, mit jelent az elbeszélő számára Goethe. A fejezet zárata foglalja magában a német költő hatásának lényegét megragadó idézetet, mely így szól: „Ich bleibe beim gläubigen Orden.” (224.) A második kötet végkicsengése viszonylagossá teszi az első kötet vallástagadásának a kizárólagos érvényét.

Az elbeszélői tevékenység önértelmezése csak saját előfordulási helyén, a második kötetre érvényes: „Rossz emlékező vagyok. Időszakok, emberek külseje, találkozások nyom nélkül szitálnak át emlékezetemen, mindig csak eseménycsoportokra emlékezem, melyek nagy, laza tömbökben kapcsolódnak össze.” (241.) Ennek az emlékezetnek a színrevitelében lehet halmazszerű elrendezést feltételezni a második kötetben.

Időszemlélet és értékrend

A visszaemlékező *időszemlélete* elégikus.⁴ Számára értékvesztéssel jár az idő előrehaladása. Romboló erőt lát a felgyorsult időben, mely elszakítja egymástól az embereket. A modernizáció hatását is ellentmondásosnak véli. A házban fellelhető korszerűnek számító technika vívmányok a lakók kényelmét volnának hivatva szolgálni, de „inkább csak megnehezítették az életet”. (11.) Az elbeszélő időszemléletében a múlt felértékelődik, ezért fordíthatja meg a saját és az idegen közötti viszonyt szabályozó logikát, amikor a „sajátnak”

nevezett ház *idegenségéről*, s a bérház otthonosságáról szól. Koránt sincs meggyőződve arról, hogy az új feltétlenül értékesebb a réginél. A „saját házban” „már kasztok éltek, osztályok, felekezetek. A régi házakban, a földszintesekben még családok éltek, ellenségek vagy barátok, de föltétlenül olyan emberek, akiknek oldhatatlan közük volt egymáshoz”. (11.) E megfogalmazás azt sugallja, hogy az elbeszélő a *közönyben* látja az életminőség romlásának legfőbb okát. Ezért is pártfogolja a neológokkal szemben az ortodox zsidó család tagjait, ők ugyanis nem zárkóztak.

A háború, a szülőföld elvesztése jóvátehetetlen törést jelent az elbeszélő életében, mert személyes létezése terében végez pusztítást. A veszteséget az elbeszélő gyermeki tudat méri fel, s a felnőtt kiegészíti, de végső soron megerősíti ezt az ítéletet. Nem támad feszültség a gyermek és a felnőtt látószöge között, ezért lehet e kétféle tudat viszonyát színekdochéként elképzelni. A gyermeki tudat számára az ismert az otthonos, s az egyedüli valóság: „Olyan »igazi« erdő volt ez, melynek később nem találtam mását sehol. [...] nyomába sem léphettek az őserdőnek, ahol gyermekkorom nyarait töltöttem. [...] Igazi »haza« volt ez a néhány megye, melyet be lehetett látni az Ottiliáról s a Hradováról – talán igazibb, bensőségesebb, mint a másik, az ismeretlen, az akkor még óriás és hatalmas, melynek része volt.” (58.) Az „akkor még” retorikai fordulata is arra enged következtetni, hogy színekdoché jellemzi az elbeszélő és a visszaemlékező tudat viszonyát. Az önéletrajzi elbeszélés jelenének horizontja viszont úgy foglalja magában a gyermeki érzékelés- és gondolkodásmódot, hogy mégis hagyja szóhoz jutni: „tisztá, színes, nyugodt tájkép volt ez, más volt az éghajlata, íze, illata, mint mindennek, amit az országban később megismertem.” (58.) A visszaemlékező előreutalása a háborúra viszont kíméletlenül szertefoszlatja a boldog gyermekévek egyidejű elbeszélésének illúzióját: „Fönn a hegycsúcson kezdődött a fenyves, végtelemül. Ezt a fenyvest, melynek zúgását és csendjét úgy idegzette be fülem, mint ahogy tengerparton született ember örökre hallja, nagy városban is, a hullámcsapás zörejét, a háború első napján földig tarolta a szélvihar; a gyermekkor nagy erdejét úgy fújta el ez az örült lehelet, mint minden egyebet, ami hozzátartozott, s becses volt.” (58.)

Az önéletrajzi felfogása szerint a korszerűség a művészetben változó értelmezői távlat függvénye: „Az »ember«, a meggyalázott humanitás akkor olyan műsorszám volt az új német irodalomban, mint egy varietében a fókák.” (204.) Elbeszélés-poétikai értelemben az időszemlélet értékvonatkozásait tekintve a Dórhoz fogható centrum Márai önéletrajzi regényében nem létesül. A közös értelemkeresés jegyében építi újra a gyermeki tudatot a visszaemlékező. „Nem tudom pontosan, mire gondoltam, mikor ezt a szót olvastam; valószínűleg nem a »házára« és a »hazaszeretetre«, mint a szónokok emlegették, egyszerűbben csak a szó elsőrendű értelmére, a szabadságra. Ha

elmentem a dóm előtt, megvillant bennem ez a szó, mint egy homályos jel-szó, amelyért talán érdemes élni.” (61.)

Végezetül említést érdemel, hogy az elbeszélő ifjúkorában tétlen életmódot folytat, s ehhez pénzforrást kell teremtenie. A „kedves” lipcsei bankhoz írott szabálytalan, meghitt hangú kérvényei azt tanúsítják, hogy a pénz vonatkozásában megőrizte gyermeki viszonyulását. A második kötet egyik alaptörténete ezáltal is visszakapcsolódik az elsőhöz, amely részletes képet adott a pénz családon belüli szerepéről és megítéléséről.

Elbeszélői szerepkörök

A nézőpontok elrendezésének módozatait tekintve távlatok játéka, látószögek változtatása tűnik jellemzőnek az *Egy polgár vallomásaira*, mely ebből a szempontból is regény és önéletrajz műfaji ötvözetének tekinthető. Tárgyas leírás, tudósító hangnem társul a hagyományközvetítésre vállalkozó elbeszélő tevékenységéhez. A család szociokulturális környezetének bemutatásában az útikönyvek, s az alkalmi tájékoztatók narratív sémái, elbeszélés-poétikai mintái ismerhetők fel. A visszatekintő önéletrajzi elbeszélő részletes leírásait körültekintő magyarázatok kísérik. E szerepkör olyan beszédhelyzetet igényel, amelyben az önéletrajzi én megosztja tapasztalatait közönségével: „Az első emeleten laktunk mi, s a szomszédunkban lakott a bank. Az ósidőkben három hosszú, sötét szobát foglalt el a bank, a lépcsőházból nyílt az igazgató szobája, mellette a pénztárszoba, s az udvari szobában helyezték el a könyvelést.” (15.)

Emlékezet és fikció határainak eltörlése jellemző az elbeszélői szerepkörnek az egyik összetett formájára. Találhatni példát erre az önéletrajzi valószerűség követelményének leginkább megfeleltethető első kötetben is. A hatodik fejezetben a bérház földszintjén található, kávéháznak keresztelt éjszakai mulató leírása minden átmenet nélkül átalakul novellává, mely a kamaszfiú első nyilvánosházba tett látogatásának emlékképeit jeleníti meg belső nézőpontból. (26.)

Mennyiben érvényes az „írói magatartás” meghatározása a regényes önéletrajz elbeszélőjének tevékenységére? „A magatartás, az az írói attitűd, a szemléletnek kínos beállítottsága a vízióra, a »másik látomásra«, mely emberek és jelenségek mögött dereng fel, s az író számára igazibb valóságnak tetszik, mint a tapintható – megszabta életmódot.” (238.) Általában elmondható, hogy énförmájú regényre emlékeztet az elbeszélő reflektált fikcióalkotása. Példaként említhető a ténylegesen lepusztult vasúti fülke leírásába illesztett elképzelt életkép a második kötet nyitányában: „Jó lesz nekik» – gondolhatták a francia társaság párizsi irodáiban, mikor leküldték a kocsit Aachenbe.” (189.) Párizsba érkezése előtti elfogódott várakozása, a várossal szemben táplált előítélete, szorongását leplező vidékies tartózkodása vissza-

utal Pesten töltött évére, amelyet száműzetésként élt meg. Párizs a vándornak éppoly idegen, mint az internátus a kamasz szökevénynek.

A család történet mesélője az értekező szerepkörét is magára vállalja, amikor történeti kitérőket iktat elbeszélésébe. Így válhat világossá az olvasó előtt, hogy a „család” szűkebb fogalmához képest az önéletíró rokonai körében a „dzscentri Magyarország”, az úri középosztály jelentette azt a „nagy családot”, amelyhez mégsem tartozhattak egészen. (23.) A cselédek szociális helyzetéről szólva az értekező személytelen távlata érvényesül, de az önéletíró visszaemlékezését már keserű ironia hatja át. Ebben az összehasonlításban a „kedélyes rendi világgal” szemben alulmarad a polgárság, mert nélküli a régi uraságok „viszonylagos emberiségét és patrónusi felelősség-érzetét”. (45.)

Az idéző szerepkörében az elbeszélő a családjában uralkodó meggyőződést tolmácsolja a hétköznapi élet jelenségeiről: „az általános felfogás azt tanította, hogy »a sok fürdés ártalmas«, mert a gyerekek elpuhulnak. [...] A fürdőszoba örökös káosz volt, sértődések és izgalmak melegágya.” (31.) Az efféle közvetítő tevékenységet áthatja a visszatekintés jelenében az elbeszélő ironikus látásmódja, ugyanakkor vissza is hat önmeghatározására a látókörök metszése. A családi közvélekedések kiválasztását talán éppen a másokon át vezető megértés igénye határozza meg. A visszaemlékező rendszerint ellenőrizi emlékezetét, értelmet keres a múlt történéseiben, jelentést fedez fel eddig észrevétlenül maradt részletekben. Amikor újraalkotja gyermekkori tudatát, szabadon engedi érvényesülni a felidézett én szenzuális érzékelésmódját: „Apám frissen beretválva, enyhe kölnivíz- és brillantinszagot árasztva érkezett a fürdőszobából a körülményesen megterített reggeliző asztalhoz. [...] átfutotta a híreket, amíg várta, hogy a meisseni, hagymamintás kánpánban »húzzon még a tea«. Ünnepeles pillanat volt ez. [...] az apai reggelinek szemlélete kárpótolt mindenért s felemelő érzésekkel töltött el. [...] Ez a reggeli idill polgári istentiszteletnek tetszett.” (33.)

Könnyű volna elkövetni azt a hibát Márai művének értelmezésekor, hogy készpénznek vegye az olvasó az elbeszélő ironikus megjegyzéseit. Itt példaként arra lehet emlékeztetni, hogy az önéletíró gyerekkorában nem tudja elviselni a „természetellenes” viselkedést, vagyis a házban kialakult rendet felrúgó magatartást. A „neológok” előkelő elzárkózását úgy torolja meg, hogy a családban a legidősebb fiút a kazánpincébe zárja, de hasonló büntetésben részesül az ortodox család kilencéves neveltje is, mert fölényesen jelenti be apja halálát, visszaél helyzetével, s gögösen viselkedik: „Ezért alkonyatkor, különösebb ok nélkül, elvertük.” (15.) Hangsúlyozni kell, hogy Márai önéletírásában a humor ritkán egyértelmű, amint az idézett szövegrészlet összegzése is többféleképpen olvasható, akár még a természetes fogalmához kapcsolódó minőségek megfordításaként is: „A gyerekek gyorsan ítéleznek és megfellebbezhetetlenül.” (15.)

Amikor az önéletíró értekezésre vállalkozik, a családtörténetekhez rendszerint ironikus megjegyzéseket fűz az elbeszélés jelenében – „Aki az osztályhoz tartozott s jó volt a minősítése, meglehetősen nyugalommal kezdhette a napot.” (33.) –, azonban apjáról szólva felfüggeszti a többértelmű modalitást. Kíméletlenül gunyoros, sőt, csúfondáros viszont, amikor rámutat a hazai „felvilágosult, liberális polgárság” (35.) vidékiességére, felszínes divatkövetésére: „A viktoriánus idők kispolgári ízléstelenségének közép-európai értelmezése volt ez az »új lakásművészet« – s ahogy laktak, úgy öltözködtek, olvastak, társalogtak.” (35.) Az elbeszélőtől éppoly idegen a szerzetlen, el nem sajátított kultúra, mint a neológok hagyománytagadása, mert nem hisz abban, hogy a fejlődés záloga a hirtelen történelmi váltásban, a folytonosság megszakításában lelhető fel.

Az értekezői szerepkör határozza meg annak a fejezetnek a látószögét, amelyben azt világítja meg, hogy az apai ősök tekintélytisztelete és hivatalnokfegyelme hogyan ellensúlyozza benne az anyai ág nyugtalanságát. Történelmi magyarázatokkal, korabeli újságcikkekből, levelezésekből közölt részletekkel mutatja be a Szászországból bevándorolt családban jellemzőnek számító XIX. századi pályákat. A magyar középosztályról szigorú ítéletet mond.

A második kötetben az elbeszélő a vallomást a *tanúságtétel*hez közelíti. Ezért vállalja magára a tudósító szerepkörét, aki hírt ad egy kultúra felbomlásáról: „mindent úgy néztem meg, tárgyakat, tájat, embereket, mintha »szemtanú« lennék s akkor látnám először de talán utoljára és be kell számolnom majd egy későbbi kornak a látottakról.” (215.) Állandó fenyegetettség-érzése menekülésszerű helyváltoztatásra kényszeríti. A folytonos helyváltoztatás céljának megfogalmazása magyarázhatja a második kötet lazább szerkezeti felépítését, a szerteágazó történetek halmazszerű elrendezését: „A világ érthetlensége, összevisszasága érdekelt; ahogy senki és semmiben nem tartja be a játékszabályokat. [...] A világra voltam kíváncsi és önmagamra.” (208.) Mintha a szimulakrum korszakának eljövetelétől félve fogalmazná meg az elbeszélő a tanúságtetés követelményét mint megtalált írói feladatot: „Sürgős dolgom volt, látni akartam még valamit »eredeti állapotban«, mielőtt bekövetkezik az a félelmetes, meghatározhatatlan változás. Útra keltem.” (216.) Az életrajzok, arcképek, alakrajzok sorozatának magyarázatát is megfogalmazza az értekező: „Hálátlan emlékező vagyok. Mindig egy-egy ember emelkedik ki a zűrzavarból s köréje rakódnak le az emlékfoszlányok, moszatszerűen; úgy kell letisztogatnom e fontosabb emlékeimből körül a hulladékot, mellyel a múlt áradása belepte őket.” (241.) A könyvben ők azok a szereplők, akik az elbeszélő egy-egy életszakaszában döntő szerepet játszottak. Az állóképszerűség állandósul a második kötetben a magány teljessé válásával: „Jeges magány áradt el körülöttem. Több volt ez, mint az idegenség magánya; belülről sugárzott, lényemből, emlékeimből, már a maga-

tartás, az író reménytelen magánya volt.” (242.) A társtalanság is indokolja az önéletrajzi én színrevitelét, az életrajz megosztását.

Nyelv és világkép

A nyelv működése, a szó szerinti és személyes használatban kialakult jelentés kettőssége megjelenik az önéletírásban. Az elbeszélőnek az anyanyelv elsődlegességéről alkotott felfogása részévé válik a térbeli metonímiákból felépülő jelentőfolyamatnak: „Író csak az anyanyelv légkörén belül élhet és dolgozhat; s anyanyelvem magyar volt.” (210.) Véleményem szerint a könyv értelmezhetőségének nem elsődleges feltétele a nyelv mibenlétét érintő kérdés. A beszéd tárgyaként felbukkan az a gondolat a könyvben, hogy a nyelv alkalmatlan a lelki történések kifejezésére: „a szavak bénák, tökéletlenek, kevesek a fogalmazáshoz” (111.) – az elbeszélő kisiskolás korában gondolja ezt így. Egyszólamúság akkor kísért az önéletrajzi elbeszélésben, ha a visszaemlékező nem viszi színre a felidéző és a felidézett én között feltételezhető eredendő különbséget, hanem beéri e kétféle én elhasonulásának reflexiójával. Ebben az esetben az önéletrajzi személyiség változó identitása nem képes különböző tudatokat kifejező nyelvi világok összeütközéseiben megmutatkozni. Amikor az elbeszélő az íróság mibenlétéről elmélkedik szabadon, önéletírása közelít az én-formájú művészregények magánbeszédeihez.

A kulturális nyelvtanok által alkotott szubjektumok különbözőségének értelmezése viszont meghatározó szerepet játszik az elbeszélő önértelmezésében: a sajátnak hittben fedezi fel az idegent, amikor különböző kultúrákat hasonlít össze. Az elbeszélő felismeri, nem elég szentül elhatároznia, hogy „jellesre felel Európából”, de minden pillanatban fel kell készülnie arra is, hogy mindaz, amit szökevényként sajátnak hitt, idegenné válhat külföldön szerzett tapasztalatainak hatására: „Kassán [...] valósággal szorgalmi feladatot végeztünk polgáriasságból [...] Nantes-ban valószínűleg éppen csak éltek az emberek egy életformán belül, különösebb osztálybecsvágy nélkül.” (191.) A folytonos szembesülés fokozatosan aláássa az önéletíró gondolkodásának az alapjait, s állandó önvizsgálatra kényszeríti: „Minden »más« volt – s lassan ideje volt, hogy a meglepetések e zűrzavarában valamilyen álláspontra tegyek szert.” (220.) Az elbeszélő felismeri, hogy még házasságában is feltétlenül szerepet játszott a kulturális hovatartozás, a nyelvi közösség. Lola – akiről apja mellett a legrészletesebben ír – ugyanabba a közegbe született, mint az elbeszélő: „nyilván nem mi határoztuk el, ami történt velünk.” (192.)

Saját idegenségének felismerése és az idegenség elsajátítása határozza meg az önéletrajzi elbeszélő külföldön töltött éveit. Legfontosabb foglalatossága a kultúrák összehasonlítása, melynek rejtettebb nyelvszemléleti vonatkozásai is feltáruznak az önéletrajzi elbeszélésben. Hogy példát is mondjak: mint ha a német házigazdájával társalgó Esti Kornél történetét idézné az *Egy polgár vallomásai*, megemlékezvén az öreg Brockhaus figyelmisségéről: „El kel-

lett mesélnem, mit is tanulok az egyetemen, mire oktatnak az *Institut für Zeitungskunde* előadásain, mit láttam a színházban, és milyen könyveket olvastam, mit tartok az új német irodalomról.” (207.) Úgy látszik, ez a tiszta szellemű, rendszerető ember is alapos és módszeres érdeklődésével vált emlékezetessé a szertelenebb gondolkodású elbeszélő számára. A visszaemlékezés itt a másik szemléletének, kulturális nyelvtanának idegenségét teszi hozzáférhetővé, anélkül, hogy erre közvetlenül rámutatna. Az elbeszélő szabálytalanság iránti vonzalma nemcsak a történet szintjén válik így láthatóvá, de a történetmondás vonatkozásában is, amennyiben egykori gondolkodásának tétovasága, nyelvcserejének kudarca magyarázatot kínál a németországi évek történéseinek kevésbé rendszeres előadásmódjára is. A másik kultúra megértésének határaitra kíméletlen őszinteséggel mutat rá a Párizsról szóló önálló fejezet lezárása: „Évek múltak el, s még mindig nem csomagoltunk ki egészen; de néha már jó helyen nevettem.” (343.)

A visszatekintés lezárása mindazonáltal *Az eltűnt idő nyomában* befejezésére emlékeztet. Marcelhez hasonlóan az önéletrajzi elbeszélő is azt a kérdést teszi fel, miről fog írni ezután, s az olvasó már kész termékként tartja kezében azt a művet, az emlékezet színrevitelét, amelynek megírását az önmagára talált író elhatározza.

1 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., Akadémiai, 1990, 7.

2 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Bp., Osiris, 2001, 366.

3 Uo., 23.

4 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1991, 64. – A re-

gény időszemléletéhez lásd még: SZÁVAI János, *Magyar emlékirók*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 160–172.; FRIED István, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba”. *Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*, Bp., Enciklopédia, 1988.

Weöres Sándor Istár-átköltése.
Egy mezopotámiai mítosz remitológizációja
(Szüzsépoétikai elemzés)

Jeleazar Meletyinszkij a XX. század első felének irodalomelméleti irányzatait és mitológikus regényirodalmát elemző kötetében a kultúra „remitológizálásának”¹ nevezi azt a folyamatot, amely az európai kultúra XVIII–XIX. században – különösen a felvilágosodás racionalizmusában és a pozitívizmusban – kiteljesedő demitológizálódását felváltotta. Mind a költészetben, mind pedig a regény- és drámairodalomban megfigyelhető a mitologizmus térnyerése.

E tekintetben Weöres Sándor mítoszokból merítő költészete a korszak – a körülbelül az 1910-es évektől kezdődő időszak – egyik főáramlatához kapcsolódik. Irányultságának, költészeti törekvéseinek megfelelően a mítoszok világának széles spektrumát illesztette be életművébe. Az őskor rekonstruált hitvilága, a mezopotámiai mítoszi epika, a görög mitológia, a természeti népek költészete, a biblikus történetek, a keresztény kultikus hagyományok egyaránt részét képezik költészete gazdag mitológikus vonulatának.²

A mítoszi elemek kreatív kombinációit megalkotó Weöres-költemények motívumközpontú megközelítéséhez, úgy vélem, *Alekszander Nikolajevics Veszeloovszkij* szüzsépoétikai elmélete értékes elméleti háttér. A modern irodalomelmélet meghatározó irányzatát kidolgozó orosz formalisták nemzedékét közvetlenül megelőző Veszeloovszkij az antropológiai mítoszkutatás eredményei nyomán a költészet eredetének feltárásában az etnológiának tulajdonított alapvető szerepet. A különböző művészeti ágak – köztük a költészet – őskori szinkretizmusának elvét vallotta. *Történeti poétika* című műve mellett poétikaelméletének 1900 körül íródott fragmentumaiban határozta meg a motívum és a szüzsé fogalmát. Mint írja: „Motívum alatt én a legegyszerűbb elbeszélő egységet értem, mely képszerűen felel meg az ősközösségi értelem vagy köznapi megfelelés különböző elvárásainak.”³ A motívum mint a mítoszok alapeleme tehát egytagú képi séma, amelynek létrehozását pszichikai folyamatok magyarázzák, nem pedig átvételek. Ezzel szemben a „szüzsé alatt olyan témát értek, amelyben különféle állítások-motívumok cikáznak”, azaz összetett motívumkombinációkból áll. Ebben a felfogásban a motívumok és a szüzsék olyan formai elemek, amelyek a történeti időben – a művek tartalmi változásainak megfelelően – nagyfokú variálódást mutatnak. Egy

adott szüzsébe bizonyos motívumok hatolhatnak be; de a szüzsék kombinációja is jellemző. Ez a mítoszokat történetiségükben vizsgáló koncepció szerint a mítoszvariációkban és a mitikus elem(ek)ből építkező irodalmi alkotásokban egyaránt meghatározó ez a gyakorlat.

Veszeloovszkij szüzsépoétikai elmélete nyomán Weöres mítoszi tematikájú alkotásai – mitikus formaelemeknek megfelelően – két alaptípusba sorolhatók. Az egyik alaptípus egy-egy stilizált mítoszmotívum, a másik pedig konkrét mítoszi szüzsé(k) köré épül. Ezek az alapformák – a hagyományos motívumok és szüzsék – variációi azonban a művészi alkotás során teljességgel új összefüggéseket teremtenek. A művekben egységes struktúrává ötvöződő szüzsékkombinációik és a motivikus kölcsönhatások szintézise olyan szinkretista mítoszköltészet körvonalait rajzolja meg, amelynek tartalmi összetevői összhangban állnak a Weöres-életmű eszmei törekvéseivel. A mitikus szüzsék és a mítoszmotívumok mint formaelemek magabiztos kezelésének, tudatos kontaminációjuknak, alkotó átértelmezéseiknek köszönhetően a hagyomány léttel telítődik.

Ezekben a művekben a mítosz nem csupán motivikus és narratív elemként van jelen, hanem tökéletesen érvényesül bennük a mítosz mint szemléletmód, mint sajátos jelrendszer alkotó felhasználása, mert voltaképpen a „mitológia” kifejezés a mítoszok összességén túl azok interpretációját is jelenti.⁴

Kerényi Károly *Mi a mitológia?* című 1939-es tanulmányában a következőket írja: „Ezen az alapon a kérdésre: mi a mitológia? – azt felelhetjük: művészet a költészet mellett és a költészetben belül (a kettő területe többszörösen metszi egymást).”⁵ Amikor Kerényi a mitológiát egyszerre határozza meg művészetként és a művészet anyagaként, valamint élő voltát hangsúlyozza a statikussággal szemben, az irodalom XX. századi remitologizációjának elvi alapjára világít rá. E tanulmány megjelenési éve egyben Weöres Sándor egyik korai, meghatározó jelentőségű, istennői mítoszt feldolgozó művének, az *Istar pokoljárásának* a keletkezési esztendeje, amely szinte gyakorlatban való-sítja meg a kor meghatározó eszmei áramlatához kapcsolódó Kerényi-teóriát.

Az *Istar pokoljárása* szüzsépoétikai elemzésével feltárható a sajátos weöresi mítoszalkotói metódus. Az Istár-szüzsé hagyományos stílusseleinek és motívumainak dominanciája mellett a mítosz tartalmát radikálisan átformálja az élet–halál és az azt meghaladó lét indiai vallásfilozófiákban gyökerező eszméjének motivikus beillesztése. Ez a motívumok szintjén megvalósított szintézis, úgy vélem, tökéletesen példázza azt a veszeloovszkiji tézist, amely szerint „A motívumok és a szüzsék is a történelem forgásában élnek; formái a növekvő ideális tartalom kifejezésének. E követelménynek megfelelni akarván, a szüzsék variálódnak: akár úgy, hogy a szüzsébe bizonyos motívumok behatolnak, akár úgy, hogy szüzsék kombinálódnak egymással... Ebben fejeződik ki a személyes költő viszonya a tradicionális tipikus szüzsékhez: ez az ő személyes alkotása.”⁶

Weöres olvasmányélményei és – az 1933–1943 közötti – Pécssett töltött évek egyaránt elmélyítették a mítoszok iránti vonzódását és döntően befolyásolták költészetének már az 1930-as évek közepétől kibontakozó specifikumait. Az Erzsébet Tudományegyetem esztétika–filozófia szakán olyan professzorokat hallgatott, mint Halasy Nagy József, Fülep Lajos, Kerényi Károly, valamint az Egyetemi Könyvtárban dolgozó Várkonyi Nándort is mesterei között tartotta számon.⁷ Kenyeres Zoltán *Mítosz és játék*⁸ című tanulmányában részletesen bemutatja azokat a szellemi hatásokat, amelyek mint „vonzások és vonzódások” meghatározóak voltak az ifjú Weöresre költővé érése során.

Istar pokoljárása. Babylon rege

A mezopotámiai istennő mítoszáat feldolgozó Weöres-mű keletkezéstörténete pontosan dokumentált. Várkonyi Nándor, *Pergő évek* című kötetében konkrétan utal az 1930-as évek végi közös szellemi kalandra, ekkor kérte meg a költőt a *Sziriat oszlopai* mezopotámiai forrásmunkáinak műfordításaira. Mint írja: „Őt kértem meg, fordítaná magyarra a sumér-babilóni őseposzt, a *Gilgames-ének*-et. Készséggel vállalta, átadtam neki az eposz többrendbeli német és francia fordítását, a róla szóló munkákkal együtt, valamint a babilóni irodalmak egyéb emlékeit. [...] Honi költészetünk nyeresége pedig, hogy ebből a találkozóból született *Gilgames* című, négyrészes eposza és *Istar pokoljárása*.”⁹

Weöres feldolgozásának elemzése előtt tekintsük át először a forrást. Az Innin/Istár istennő alvilágjárását elbeszélő sumer és akkád nyelvű töredékekből a XIX–XX. században rekonstruált eposz egyike az ókori Mezopotámia legjelentősebb alkotásainak. Istár eredeti alakja, Innin a sumer pantheonban a vegetáció megtestesítője, elsődlegesen a nád és a gabona termékenységét kifejező istennő.¹⁰ Az Innin alvilágjárását elbeszélő sumer változat alapvető mitologikus tartalma a növényi (Innin) és az állati (Dumuzi) termékenységi ciklusok egymást felváltó jellegének magyarázata. Ezzel szemben az Istár alvilágjárását elbeszélő későbbi, akkád változat – amint arra a két eposz összehasonlításakor G. S. Kirk rámutat – már a „termékenység és a terméketlenség, az eleven és a holt ellentétét” helyezi középpontba. Mint írja: „Az akkád változatban a fő téma következetesebb módon érvényesül, mint a sumerban. [...] talán ennek a mítosznak az akkád forrásai egyszerűen mellőztek néhány kisebb témát, amely nem illett bele a terv egészébe; ha így történt, akkor a racionalizálás jelenségével állunk szemben.”¹¹ Weöres számára ez utóbbi, az általánosabb érvényű kérdésfeltevés köré épülő akkád epikus anyag jelentett kiindulópontot, amely az Istár alvilági útját megörökítő eposz-töredékek legteljesebb szövegváltozataként Ninive/Ninua könyvtárban, a Kr. e. VII. században lejegyzett Assur-ban-apli gyűjteményből maradt fenn. Arra, hogy Weöres műve e változat – német fordítása – nyomán készült,

Komoróczy Géza is utal a mítosz *Istár pokolra száll* című, Rákos Sándor által fordított, 1960-ban megjelentetett magyar kiadás egyik jegyzetében.¹²

Innin/Istár alakja már az eredeti mezopotámiai hagyományban túllép korai mitikus szerepein. Innint, az uruki termékenység-istennőt a Kr. e. 2. évezredtől tisztelték asztrális istenségként. A fennmaradt, őt dicsőítő költeményekben, amint Komoróczy Géza összegzi: „nemcsak az Esthajnalcsillag, de az egész égbolt úrnője, s végül egyetlen isten, sőt alkalmilag egyetlen isten”.¹³ E mitológiai köntösű teológia az egyik legjelentősebb ókori termékenység-istenség felmagasztosításában a földhöz kapcsolt női termékenységet a létezés adekvát kifejezési formájává emelte. Weöres pokoljáró Istarja e kitágított istennőfelfogás nyomdokaiba lép, tovább szélesítve jelentésköre dimenzióit.

Az *Istar pokoljárása* narratív keretbe foglalva, drámai párbeszédekkel eleve-níti fel a mítoszt – a források műfaji és stílári jegyeit követve.¹⁴ A mezopotámiai irodalom fennmaradt alkotásai kultikus rendeltetésűek voltak, ami befolyásolta formai sajátosságait: ismétlések, sztereotip fordulatok jellemzik e műveket. Rákos Sándor, a sumer–akkád irodalmat bemutató kötetek¹⁵ fordítója az eredeti szövegek szakavatott válogatójával, Komoróczy Gézával folytatott együttműködés alapján filológiai ekképpen jellemzi az eredeti mezopotámiai alkotásokat: „Elégikus hangvételű, emelkedett dikciójú, szélesen hömpölygő sorok dominálnak.”¹⁶ Weöres ezt a hangvételt úgy menti át, hogy az ismétlések rövidítésével és a stílus áhangszerelésével élvezhetőbbé teszi ezt a „*Babylon regé*”-t, amelynek ugyanakkor archaikus kisugárzása is megmarad.

Atköltésében a kezdő keret, amely egyetlen, a halál birodalmát jellemző mondat, kitölti az első három versszakot. Az archaikus közel-keleti alvilág-felfogásnak megfelelően zord képet fest a honról: „amit ismersz – honnan soha sincs visszatérés”. Az „árnyak háza”, a „sötétség hajléka” az ősi mezopotámiai halált követő árnylét-képzet¹⁷ reménytelenségét visszhangozza, olyan hely, „hol agyaggal táplálkoznak, iszapot esznek”. A halál hona mindenben az élet ellentéte: „világosság nem világol”; „hol sírás sincs, féltés se sajoj, vér se lüktet”.

Istar, aki a második sor rövid jellemzése szerint „Hold leánya, emberek anyja”, „vágját” küldte az alvilágba. Anyai voltának és a Holdnak az említése az élet, a termékenység, a ciklikusság fogalmait asszociálják alakjához, amelyek az alvilág részletes jellemzéséből kirajzolódó szférával szöges ellentétben állnak. Vállalkozásának súlyát érzékelteti, hogy olyan útra tér, „mely lefele visz, vissza nem hoz soha többé”. Ez a szakasz ugyanúgy hosszabb (17–19) szótagszámú sorokból épül, mint az alvilágból visszatérő Istarról szóló befejező szakasz – ezzel narratív kerettel övezi a szereplőket megszólaltató, rövidebb strófaszerkezetű közbülső részt.

Az expozíciót követően párbeszédekkel színesített szakaszban bomlik ki a tulajdonképpeni történet, Istar alvilágba lépése és fogságba vettete, majd megszabadítása. Bár a főbb motívumok követik az akkád mítosz szüzséjét, Weöres parafrázisa a tartalmat érintő három momentumban eltér; ezek: az istennő pokolra szállásának oka, a holtak szerepe, valamint Istar szabadulásának ideje és üzenete. Az említett változtatások alapjaiban értékelik át az eredeti mítoszt, és egyben a weöresi gondolati költészet fő áramához kapcsolják e művét.

Az első jelentős eltérés az istennő alvilágjárásának oka. A szakirodalom hangsúlyozza: a mezopotámiai istennő alvilági útjának célját nehéz rekonstruálni. Mind a sumer, mind az akkád változat konkrét indoklása pusztán ennyi: az istennő „A nagy égből a nagy föld felé fordította vágját...”¹⁸ Komoróczy Géza szerint ez a mezopotámiai mítosz a vegetáció és a nyári időszakonkénti termékenység–terméketlenség váltakozásának mitikus magyarázatát adta.¹⁹ Ezt erősíti az a tény, hogy a sumer eposz – Enki, a földi világrendet őrző isten közbelépésének eredményeként – az életbe visszaengedett Innint helyettesítő Dumuzi pásztoristen alvilágba hurcolásával ér véget. Viszont kétségtelenül az istennő a domináns alakja a történetnek, mivel egyetemesebb jelentésre predestinálja az, hogy a növényi termékenység megtestesítőjeként egyben a Földanya és a Termékenység, a szexualitás képzetkörét is reprezentálta. Ezzel egybecseng Kirk azon megállapítása, hogy Innin a sumer felfogásban a föld két ellentétes aspektusa között közvetített. A föld szimbolikus jelentése révén – amelynek értelmében egyrészt az élet és a vegetáció forrása, másrészt a halottak befogadója – természetyszerűleg kapcsolódik az istennőhöz e két, egymásnak ellentett tulajdonság: a termékenység, azaz az élet, és az alvilág felé forduló „vágj”, azaz a halál.²⁰

Istar alvilágjárásának célja viszont Weöresnél az élet–halál és az azt meghaladó teljesség kérdéskörébe ágyazódik. Létfilozófiai alapvetése lényegi pontokon formálja át a mítoszt. Eltérően a forrásoktól, az ő mítoszfeldolgozásában az alvilág árnylakói meghatározóak mind az istennő alászállásának motivációjában, mind a cselekmény kibontakozásában és befejezésében. Az istennő első megszólalásában is a holtakra hivatkozik:

Hej te, kapus te
nyisd ki a kapudat!
Hogyha nem nyitod ki,
Letöröm a lakatot, szétverem a kapufélfát,
Fölvezetem a holtakat, hogy egyenek, éljenek,
Az élőknél többen legyenek a holtak!

Az *Istar pokoljárása* hősnője hétszeresen is megerősíti jövetelének célját: „siratni jöttem...” Ezt az indokot, siratásának tárgyát az alábbi hét tárgyban jelöli meg: az ifjakat, a lányokat, a férfiakat, az asszonyokat, a háborúban el-

hunytakat („a nyíl halottait”), az aggokat és a picinyeket, tehát minden életkorú holtat, a természetes és az erőszakos halállal pusztulókat egyaránt siratja. Azért is fontos momentum ez az élet nevében történő, minden egykori emberre vonatkozó siratás, mert az eredeti forrás, a Kr. e. VII. századi újasszír szöveg teljesen nélkülözi ezt az elemet Innin/Istár alvilágjárásának célzatában. Szemben a weöresi cselekménnyel, a ninivei könyvtár Istár-eposzában a sirató szavak éppen az alvilág úrnőjének, Ereskigálnak a szájából hangzanak el, mikor Istár jöveteléről és fenyegetéséről értesül!

Ereskigál... fájdalmasan így kiált föl:
 „jaj neki! Hát hova tette, hogy ilyenre gondol?
 Ő, a buja, a tűzvérű, hol vesztette el a szívét?
 ...
 Sírok, sírok, sírván sírok – sírok az emberfiáért...
 Siratom az erős férfit, akit sorsa idefordít
 S asszonya puha öléből feje kemény köre koppan.

Az eredetiben Istár éppen hogy fenyegető célzattal említi a holtakat:

Nyisd ki a kaput énelöttem, hadd lépek be szépszerével!
 Ha nem nyitod ki...
 S jaj akkor a földi népnek! A holtak élére állok
 ...
 s akit csak találnak élő, iszonyú agyarrá kapván,
 véréit italul megisszák, húsát étkül fölزابálják!

Az Istár szavaiban felrémelő fenyegető látomást a holtaktól való elemi rettegés hatja át. Istárban ezt a pusztító, kegyetlen erőt is félték. A *Gilgames-eposz* újasszír változatának Hatodik táblájában a Gilgames sértéseit követően boszszút forraló Istár hasonló szavakkal fenyegetőzik, ha isteni atyja, Anu nem teljesíti követelését, az égi bika teremtését:

...Nem ilyen véget szánsz Gilgamesnek?
 De tudd meg: ha kíméled őt és nem bünteted vétkét halállal,
 Lemegyek az alsó kapukhoz, melyek a holtak birodalmát
 Rekesztik el s betöröm őket... Földre hullik a meglazult zár,
 Csikorogva fordul a sarkán és kinyílik a kapu szárnya!
 S előtódul fehér lepelben, merev karját előrenyújtva,
 A nyelvetlen, a néma tábor, üveges szemét rámmereszti
 S én vezetem: föl, föl, a fényre, a föld virágzó fölszinére!
 Utánam a kiéhezett had, csattog a sok elsárgult fogsor:
 Ezek fölfalnak minden élő, zabálják a friss csecsemőhúst,
 Leharapják a duzzadt emlőt, melyből a tej állukra csordul,
 Nem marad egy anya s egy gyermek, kinek éhségük megkegyelmez
 S a férfihúst, a mámorítót, ezek dülledd szemmel zabálják,

Kiszívják a vitézek vérét, rostjaiktól erőre kapnak,
 Hogy a végén ez árnyék testek, e hústalan-vértelen vázak
 Élőbbek lesznek, mint az élők...²¹

A megzabolázhatatlan istennő mitikus figurája a termékenység és vérszomj ellentétes vonásai között húzódó széles spektrumot uralta.

Az Istár alvilágjáró útját elbeszélő töredékek tehát nem tartalmazzák a Weöres-műben meghatározó szerepet játszó, holtakra vonatkozó elemet: a részvét és a szájalom istári hangját. Ugyanakkor ez a szerep nem áll távol Innin/Istár számos aspektust egyesítő mitikus alakjától. Istárhoz mint a szerelem és a háborúság ellentétes jegyeit egyesítő istenséghez szóló himnuszok között fönmaradt olyan is, amelyik félelmetes vonásai mellett elsősorban védelmező erőnek tekinti:

Ég és föld lángoló fáklyája,
 országok fényessége vagy te,
 föllángoló, megsemmisítő tűzvész rohanása vagy te,
 seregek gyűjtője,
 hatalmasok elsápasztója vagy te;
 betegek gyógyítója,
 holtak föltámasztója vagy te;²²

Istárnak e másik, az idézett himnuszban szereplő aspektusát Weöres saját átköltésébe integrálja, hiszen „fényessége”, „föltámasztó” szándéka az eredeti, alvilágjáró eposztöredékben meg sem említődik, míg Weöresnél alapvető motívum.

Míg Istar a weöresi változatban az élet–halál rendjére épülő világrend felbontásával fenyegetőzik, Allatu,²³ az alvilág úrnője a rend nevében utasítja a víz őrét: „bánj vele rendjén: áll a törvény”, ahogy az eredeti sumer szövegben az alvilág kapuőre Innin hét ékességének elvétele után hasonlóan érvel: „az alvilág törvénye érvényesült”. Allatu érve, a „törvény” általánosabb értelmű, mint a mezopotámiai mítoszbeli „alvilág törvénye” kifejezés: ez a törvény kozmikus érvényű, az élet–halál törvénye. Weöres átköltésében a kapuőr négy fokozatban fosztja meg Istart ékeitől: koronáját, övét, mellkendőjét és ingét egymás után rabolja el. Istar e rablásokat firtató kérdéseire mind a négy alkalommal a mű legdallamosabb soraival válaszol: „Csitt, te, szót se... jőjj be, jőjj be: Allatu parancsa.”

Összegezve a forrástól való első eltérést: Istárnak tehát Weöres merőben más motivációt teremt, mint amely az eredeti eposzból kiviláglik. Nála a részvét, a szájalom irányítja Istar tettét, ő az élet képviselője a halállal szemben, törekvése az élet–halál rendjének dimenziójában eleve kudarcra íteltett.

A másik alapvető újítás az eredeti mítosz és az átdolgozás között az alvilág lakóinak aktív szerepe, az, hogy a forrásoktól eltérően nem az ékességektől való megfosztás okozza az istennő halálát. Amint láttuk, Istar rájuk hivatkozik a bebocsáttatás követelésekor, alvilági fogságának mégis előidézőivé válnak. Mikor „szült-meztelen fényességben / álldogált a sötétségben”, a holtakat sirató szavára „a halottakba élet nyilallott”. A már az expozícióban szereplő nyíl-motívum – „mint nyíl-idegről, lőtte vágját / árnyak házába” – itt teljesebbé válik. A költemény kezdő mondatában a vágy-nyíl metafora Istar szándékát fejezte ki, e helyütt, mintegy célba érve, a halottakat, köztük az el-siratott „nyíl halottait” is életre kelti.

Az élet nyilallása különleges kifejezés, hiszen a „nyilall” ige a nyílvevő konkrét funkciója révén a fájdalomhoz, sebzettséghez kötődik. Érdekes konnotációt hordoz a nyíl mint az antik kultúra szerelmi költészetének toposza, mivel a szerelmi vágy fájdalmára is utal, amelynek mezopotámiai istennője éppen Innin/Istár. E párhuzam tudatos jelzésének tűnik az, hogy az alvilágba térés szándékát, „vágját” is éppen ezzel fejezte ki Weöres. Az életre keltett holtak cselekedetei tovább erősítik a „nyilallás” fájdalom-jelentését: „jajgatás, kiabálás verte a házat, / vergődtek a porban, nyüzsögtek a sárban”. És ez okozza Istar vesztét:

bokáját húzták, térdét ölelték,
Kezét kapkodták, lábát marták,
Istar szívét átfogta a mélység.

A víz és a tűz elemi ereje, pusztítása jelzi a világrend alapjainak megrendülését, amelyet a holtak életre keltésekor Istar siratóéneke váltott ki: „víz szállt a magasból, láng tört a mélyből”. A tehetetlenné váló Istart ezután Allatu már a „zuhogóba” vitetheti „mind e világ végezetéig”. Ez a súlyos mondat kétszer hangzik el, először a szolgájának, Namtarnak adott parancsban, majd a parancs teljesítésekor:

Vitte Namtar, a zuhogóba lökte:
Hideg ér csordul a falakról,
Üres visszhang csörög a mélyben,
Ki itt alszik, ki itt alszik,
Hold leánya, ki itt alszik,
Tiszta derekát nem fedi inge,
...
mind e világ végezetéig.

E szakasz után Weöres új idődimenzióban folytatja a mítoszt – ez az istennő megszabadulását elbeszélő befejező rész a harmadik alapvető tartalmi eltérés a mű forrásaihoz képest, amely végig jelen időben ismerteti a mítoszt;

ahogy ezt Kenyeres Zoltán is hangsúlyozza a mű legalaposabb elemzésében.²⁴ A cselekmény e pontján az eddigi múlt idejű elbeszélés jelen időbe vált, amely tulajdonképpen a próféciák jövő időre vonatkozó, látomásos jelene. Ezt a 13. és a 14. versszak kapcsolódása frekventáltan jelzi: „mind e világ végezetéig. // Akkor fölkel Ea isten”. Azaz Istar a világ végezetéig fekszik az „éj házában”, az Ea teremtette harcoss majd akkor rombolja szét a pokol ka-puit.

Majd Istarhoz megy a harcoss:
megtört szemét megsimítja
...
béna fejét megsimítja
ruháját, ékét visszaadja.

Istar életre keltését követően különösen hangsúlyos a jelen idejű igealakok jövőre, a végső időkre vonatkozó utalása:

És majd fölkel Istar úrnő és majd fölkel és megindul,
...
majd ha fölkel Istar úrnő, majd ha fölkel és megindul,
mennek mögötte hosszú sorokban

A feltételeesség, a jövőbeliség nem választható el a teljesség helyreállításának kozmikus eseményétől.

Mindenki, akit Istar elsiratott – az ifjak, lányok, férfiak, asszonyok, csecsemők, vének, nyíltól elesettek –, követni fogja majd. Ezzel szemben az eredetiben a holtak ebben a jelenetben sem szerepelnek. Ott Istár legyőzötése, alvilági rabsága a földi világ terméketlenségét okozza, amelynek orvoslásaként Éa isten utasítására szerelme, Tammúz megmenti, visszatértükkel helyrebillen a megbomlott egyensúly. Weöres viszont nem restaurálja az Istar leszállta előtti állapotot, hanem új világrendet vizionál.

A feltámadottak által rakott négy máglya „mint a nagy erős dél, beragyogja a négy tájat” – ezekbe önként veti a négy ékességét: koronáját, övét, mellkendőjét, ingét az istennő. Kenyeres átlényegülésnek tekinti az istennő gesztusát, amellyel mintegy az individualizmusától szabadul meg négy fokozatban. Viszont az istennők ruhája, köpenye, fátyla – a női istenségek mitikus toposzaiból építkező más Weöres-művekben is, különösen a *Salve Reginában* – inkább a lényegi, a tökéletes világot rejtő szférát, az érzékelhető mindenséget jelképezik, amelynek az égtáj-máglyákba dobása a fennálló világrend felszámolásának jelképes gesztusa, a színről színre látás kifejezése.

Istar követői immár mentesek a szenvedéstől, a haláltól és az „élet nyilalásától”: az „e világ végeztén” játszódó jelenetnek nemcsak a halál birodalmának szétrombolása az előzménye, hanem a halál ellentéte, az élet is megszűnik – oppozíciójuk a jövőbeli teljességben oldódik föl végérvényesen.

Istar diadalma túl van az életen és a halálon, a kezdet és a vég egysége, a tökéletesség illik alakjához. Ahogy a zárókép megjeleníti:

látja Istar a máglyákat, táncol és tapsol örömben
 ...
 szült-meztelen fényességben
 világot a teljességben.

A három, általam kiemelt tartalmi változtatás mellett feltűnő eltérés a mezopotámiai forrásokhoz képest az epikus anyag lerövidítése is, amelyet az eredeti hét kapu négyre redukálása jelez elsősorban. A mezopotámiai mitikus hagyományban oly jelentős hetes szám²⁵ epikus rendszerező elvként is szerepet kapott a sumer és akkád nyelvű lejegyzett alkotásokban, ahogy az Innin/Istár ékességeinek a hét alvilági kapun való átlépéskor történő elvétele, majd visszaadását elbeszélő cselekmény is a hetes tagolást követi.

Weöres viszont négyre csökkenti a kapuk és az ott elvett ékességek számát. A négyes szám nemcsak lerövidíti az epikus folyamatot, de a számszimbolika nyelvén – a tér: az égtájak és az idő: az évszakok számára történő konkrét utalás révén is – kozmikus dimenziókba emeli a történetet. Mégpedig a fennálló világrend kozmikus paramétereinek dimenziói ezek, amelyek az e világ végezetén játszódó befejezésben számoltatnak majd föl. Azaz nem pusztán formai, hanem tartalmi összetevőként is értelmezhető ez a változtatás.

Az *Istar pokoljárásának* eredeti mitikus túlvilága – a mezopotámiai elképzelésnek megfelelően – a még differenciálatlan alvilágképzetet tükrözi: nincs külön menny és pokol, nem ítélt isteni bírót a holtak életének milyensége fölött. Ezen a ponton érdemes a címválasztáson eltűnődni. A Weöres által választott szó, a „pokoljárás” óhatatlanul hordozza azt a negatív konnotációt, amely a keresztény európai kultúrában a pokol szóhoz tapadt. Viszont az a régió, ahová vágyát követve száll alá Innin/Istár, Weöres feldolgozásában sem büntetésképpen tartja fogva a holtakat, hanem a „törvény”-nek megfelelően. Ráadásul – a cselekmény kibontakozása során – az Istar hangjától életre kelő holtak vergődése nem teszi az életet a halál pozitív ellenpontjává. Azt, hogy az élet-halál fennálló világrendje Weöres ekkori felfogásában egyaránt a szenvedés, amelyet Istar hatalma nemcsak hogy nem tud megtörni, de még ennek fogságát is kénytelen elszenvedni, egy három évvel később íródott mű szemlélete is alátámasztja.

Az *Istar pokoljárásához* hasonlóan a *Medúza* kötetben megjelentetett *De profundis* című verse a földi létről mint „világ-mélyi utazásról” számol be. Ez a platóni ihletésű²⁶ – 1942-re datált – Weöres-mű valójában az életet mutatja be a pokol toposzaival: „így vesződjük mocsár-mélyi harcunk, / honnan nincs kiút”. Maga az élet – amely ekkor egyben a háborúban létezést jelentette –

olyan „rend”-nek van alárendelve, amely törvényszerűen kinnal, halállal terhelt. Ezért „nincs kiút”:

hisz egymáson élőködve élünk,
 más halálán életet cserélünk:
 a föld rendje ez.
 Testvér itt a kő, fa, állat, ember,
 testvért eszem lucskos gyötrelemmel,
 s testvérem megesz.

E rend, a földi létezés végtelen szenvedésének döbbenete a buddhista létértelmezést idézi, amelyre az ebből eredő buddhai részvét²⁷ a következő reakció a Weöres-versben is: „ennek halálkínját, annak éhét / egyben szenvedem”. A halál örök élet általi legyőzetésének eszméjét *Ima* című versében konkrétan is elutasítja: „Ahány vallás van, / mind ezt a keserves létet / álmódja örökkévalónak”.²⁸

Ennek tükrében Istar alászállása valójában az élet–halál világrendjének megbontását célozza, de az élet nevében tett kísérlete kudarccal végződik: nem boríthatja föl az élet és a halál egyensúlyát, hiszen a „törvény”, a létezés rendje éppen ezen alapszik. Végső időbeli diadalma viszont már nem az élet nevében és a halál ellenében következik be, hanem – a mezopotámiai forrásoktól gyökeresen eltérően – az élet–halál kettőssége felett álló Teljesség új dimenziójában, *A teljesség felé* tapogatózó Weöres bölcséleti törekvéseinek kontextusában. Leginkább ezen a ponton tér el értelmezésem Kenyeres Zoltán említett tanulmányában kifejtett gondolatmenetétől. Nála ugyanis Istar „az emberi lényeg megtestesítője”. A költemény története során megértett önnön lényege, amely egyben a „létezés lényege”, szerinte a fényességben fejeződik ki: „A halál az emberi lényeg – itt a versben: a fényesség – elvesztése, az élet pedig ennek az emberi lényegnek a megvalósulása.”²⁹

Úgy vélem, a „szült-meztelen fényességben” megdicsőülő istennő az élet és a halál gyötrelmein egyaránt győzedelmeskedik, ezáltal „világol a teljességben”. De diadalma csak új világrendben, a jelenbeli kozmikus struktúra lezárultával, az élet–halál megszűnése után valósul meg – jövő időben, feltételes módban.

Egyik interjújában az *Istar pokoljárása* kapcsán hangsúlyozta, hogy a mű átköltésnek tekinthető: „...vannak benne olyan részek is, amik az óbabiloni eredetiből hiányoznak, sőt annak szellemével ellenkeznek. Különösen a befejező rész ilyen: »És majd fölkel Istar úrnő és majd fölkel és megindul.«”³⁰ Valóban, ez a rész kulcsfontosságú; hangvételeivel a próféciákat, jövőidejűségével az eszkatologikus iratokat idézi. Amikor Weöres a világvégi és az azt követő eseményeket, az élet–halált meghaladó teljességet – egyfajta megváltást – jeleníti meg Istar alvilágjárásában, „pokoljárásá”-ban, e történet motívációja alapjaiban tér el a mezopotámiai forrástól. A kirki szóhasználat

élve a mezopotámiai mitikus anyag újabb „racionalizálásának”, voltaképpen interpretációjának értékelhetjük az *Istar pokoljárását*.

Az Innin/Istár-mítosz tartalmi magva, az élet és a halál oppozíciója éppoly drámai erővel vetődhetett fel az évezredekkel korábbi időkben, mint a Weöres-mű születésekor, 1939-ben. A témaválasztás és a hangvétel önmagában is azt *A teljesség felében* tudatosított eszmeiséget demonstrálja, amely szerint „a forrásvidéken” járó kérdésfelvetéseink nem változtak: „lényegük nem-keletkezett és nem múló”, „nem újak, nem is régiek”.³¹

Weöres intuitív tehetségét jelzi az, hogy megérezte az *Istar pokoljárása* forrásaiban rejlő téma súlyát és a belőle kibontható modern interpretációs lehetőséget. Ahhoz viszont költészetének egyik fő erénye – a stílusimitáció kivételes szakmai tökélyének birtoklása – szükségeltetett, hogy a mezopotámiai alvilágjáró mítoszt mint korszakokon és kultúrákon átívelő létkérdést hitelesen fogalmazhassa meg. Ehhez tartoznak azok a finom nyelvi eszközök is, amelyekkel az archaizáló stílust megalkotja, ugyanakkor – az eszkatologikus elem révén – alapvetően eltérő mitológiai és vallásfilozófiai koncepciókkal gazdagítja az eredeti szüzsét, és bölcséletének formai köntösévé szabja át a ma ismert egyik legősibb mítoszt. A buddhista létértelmezés eszméit motivikus szinten illeszti be (például az Istar által életre keltett holtak „vergődtek a porban, nyüzsögtek a sárban”), ezzel nem változtatja meg radikálisan az alvilágjáró-mítosz szüzséjét, mégis új tartalom kibontását teszi lehetővé. A motívum-behatolással létrehozott szüzsévariáció jellegzetes példája ez az alkotói módszer.

Végül Istar mitikus szerepének weöresi megközelítését hasznos Kerényi Károly egyik *Sziget*-beli eszmefuttatásával összevetni. Kerényi, akinek mítoszkonceptiójáról és *Sziget*-„mozgalmáról” már volt szó, *Hyppolytos* című írásában a mezopotámiai istennő mitológiai szerepére is kitért. Idézem: „Ha Istárról azt mondanók, hogy a szerelem istennője, keveset mondanánk. A női princípium ő, akinek csak egyik oldala ez, hogy szerelmével felemészt s létünket Kirké módjára állati létté fokozza le. Másik aspektusa az, hogy Tammuz után leszáll az alvilágba, megfosztja magát minden ékességtől s a halálból visszasírja szerelmesét. Az örök, az örömben és szenvedésben aktív ez a világválóság: a meghaló és feltámadó, a szünetelő és passzív Tammuz.”³² Bár a Kerényi-idézetből kirajzolódó mítoszvariáció eltér a Weöres által használt források történetétől,³³ az Istárban a női princípium testet öltését hangsúlyozó felfogása nagyon közel áll a weöresi mítoszi nőalakokhoz, köztük Istáréhoz is. Kerényi szerint ugyanis tágabb vallás- és mítoszelméleti nézőpontban az Innin–Dumuzi-mítosz paradigmatis érvényű. A férfi meghaló-feltámadó istenségekkel szemben az istennők mitikus szerepe a létezés fölött álló egyetemes termékenységhez kötődött. A véges emberi lét tragédiáját, heroizmusát Dumuzi, Tammúz, Ozirisz hordozzák, míg női párjukat, Innint, Istárt, Íziszt az egyetemes termékenység – az élet fogadásának és

megszülésének – képviselőiként valamiféle metafizikai stabilitás jellemzi. Mint – egy Bachofen-gondolatra³⁴ emlékeztetően – kifejti: „A meghalók és feltámadók férfi-istenségek, a szünetet tartó lét férfi-lét. A nő Persephoné-sorsa nem jelent szünetet: alvilági létet jelent, királynői hatalmat a valóság legmélyebb, életet szülő és elemésztő szférájában.”³⁵

Éppen ez a „királynői hatalom” és a „valóság legmélyebb, életet szülő és elemésztő” volta és ennek mitikus reprezentációi – istennők, anyaistenségek és Istenanyja – bukkannak fel újra meg újra Weöres mítoszi anyagból építkező műveiben. A *Szemfényvesztők és becsapottak* című – visszatekintő attitűdjében kíméletlenül önkritikus – kései prózavers szinte pontosan a Kerényi-idézetben vázolt ellentétpárra épít. Egyfelől – az azonosulás gesztusával egyben saját korábbi eszméit is le/át/értékelve – az asszonyok és herélek, kik az „élet-halál kapuján halkán ki-be járunk”, „a nagy szemfényvesztés cinkosai” devalválódnak, másfelől pedig a férfi felmagasztosul, mivel övé „a küzdelem s a halálba vakon lépés dicsősége”.

De Weörest az *Istar pokoljárása* mitikus témájában és alkotó korszakának java részében még az „élet-halál” kapujának titkai foglalkoztatták, és e kérdéseivel a fátylakba burkolózó és azt olykor fellebbentő istennők és úrasszonyok misztériumaihoz fordult.

1 J. MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, Bp., 1985, Gondolat, 13.

2 Weöres számos interjúban utalt erre, például: „Az összefüggés a népköltészet, mítosz, az ősvallások vagy akár az újabb vallások és a verseim között, azt hiszem oly nyilvánvaló, hogy szinte magától értetődik.” *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1993, 30.

3 A. N. VESZELOVSKIJ, *A szűzés poétikája = Az irodalom elméletei II*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor-JPTE, 1996, 205.

4 Vö. KOMORÓCZY Géza, *Út a mítoszhoz = Mitológia és humanitás. Kerényi Károly 100. születésnapjára*, szerk. SZILÁGYI János György, Bp., Osiris, 1999, 261.

5 = KERÉNYI Károly, *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Bp., Magvető, 1984, 355.

6 = *Az irodalom elméletei II*, 206.

7 *Egyedül mindenkivel, i. m.*, 357.

8 = KENYERES Zoltán, *Gondolkodó irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 243–305.

9 *Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezete*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépiro-

dalmi, 1990, 113. (A *Gilgames* 1947-ben, átdolgozva a *Fogak tornácában* jelent meg.)

10 KOMORÓCZY Géza (ford., szerk.), *Fénylő ölednek édes örömében. A sumer irodalom kistűkre*, Bp., Európa, 1983, 437.

11 G. S. KIRK, *A mítosz*, Bp., Holnap, 1993, 108.

12 *Gilgames. Agyagtáblák üzenete*, Bp., Európa, 1966, 303.

13 KOMORÓCZY, *i. m.*, 480.

14 Az újasszír részek 16–18 szótagszámú sorokból állnak.

15 *Gilgames*, Bp., Magyar Helikon, 1960; *Agyagtáblák üzenete*, Bp., Magyar Helikon, 1963.

16 *Gilgames, Agyagtáblák üzenete*, 12.

17 „A nagy égből a nagy föld felé...” kezdetű eposz; „vissza-nem-térés országa”; az Enkidu halálát elbeszélő sumer eposzban Gilgames alvilágra vonatkozó kérdését Enkidu ekképpen hárítja el: „ha elmondom, amit látam, a rendet az alvilágban, / leülzs és sírni fogsz.” = KOMORÓCZY, *i. m.*, 190.

18 Az Innin alvilágjárását elbeszélő eposz kezdősora. = KOMORÓCZY, *i. m.*, 199.

- 19 KOMORÓCZY, *i. m.*, 437–439.
- 20 G. S. KIRK, *i. m.*, 109.
- 21 *Gilgames. Agyagtáblák üzenete*, 122.
- 22 *Panaszos ének Istár istenasszonyhoz.* (Rákos Sándor műfordítása) = *Gilgames. Agyagtáblák üzenete*, 279–280.
- 23 A *sumer/akkád* eredetiben az *alvilág* istennője, *Innin* nővére *Erkeskigal*; az *Allatu* névváltozat eredetije az ókori Szíriában és Arábiában tisztelt istennő: *Allát*, az ég és eső úrnője. (Vö. *Mitológiai enciklopédia* I–II, szerk. TOKAREV, Bp., Gondolat, 1988, I, 489.)
- 24 KENYERES Zoltán, *Mitosz és játék. Bevezetés Weöres Sándor költészetébe* = *Uő, Gondolkodó irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 243–305.
- 25 Számos adat jelzi a hetes szám vallási és naptári jelentőségét a mezopotámiai hagyományban (pl. hét bolygó-tan; Babilóniában minden hónap 7. napjának [szibutu] mágikus jelentőséget tulajdonítottak). Vö. HAHN István: *Naptári rendszerek és időszámítás*, Bp., Gondolat, 1983, 64.; Franz BOLL–Carl BEZOLD, *Csillaghit és csillagfejtés*, Bp., Helikon, 1987, 15–17.
- A hetes szám mitikus jelentőségét KOMORÓCZY is hangsúlyozza: *Fénylő ölednek édes örömében...*, 438.
- Innin/Istár alvilágjáró mítoszában* a kapuk hetes száma – amelyeknél az áthaladó *Innin/Istárt* megfosztják ékességeitől – ugyanakkor Kirk szerint „...nem több egy általános narratív jegy alkalmazásánál.” G. S. KIRK, *i. m.*, 110.
- 26 A *De profundis* kezdősora „Bárhonnan is lettem, földre-úzve” a lélek újjászületését val-

ló – indiai és egyben platóni – nézeteket idézi. Különösen az „Éber-álmom félhomálya rajtunk” sor jelzi a platóni barlang hasonlat ihletését (vö. PLATÓN, *Allam*, VII, 514.).

27 A *Buddha tanító útjának kezdete* című iratban *Brahmá*, a *Teremtő* e szavakkal biztatja a *Tan* hirdetésére *Buddhát*: „...tekints alá / az igazság várfokáról a szenvedő, / szakadatlanul születő-kiszenvető / lényekre... Ekkor *Brahmá* buzdítása hallatán a *Magasztos* végigtekintett a világon *Buddha*-pillantással, az élőlények iránti részvételtől eltelve.” = *Buddha beszédei*, ford., szerk. VEKERDI József, Bp., Helikon, 1989, 20.

28 WEÖRES Sándor, *A sebzett föld éneke*, Bp., Magvető, 1989, 18.

29 KENYERES Zoltán, *Mitosz és játék* = *i. m.*, 288.

30 *i. m.*, 93–94.

31 Az idézett szavak *A teljesség felé* bevezetőjéből valók.

32 KERÉNYI Károly (szerk.), *Sziget II*, 1936, 41.

33 Vö. KOMORÓCZY Géza tanulmánya: *Gilgames*, Bp., Magyar Helikon, 1960, 196.

34 „Kezdetől meglevő, adott, változatlan csak a nő; született, s ezért örökös pusztulás áldozata a férfi. A fizikai élet terén tehát a férfi-principium második helyen áll, a női principium alárendeltjeként.” BACHOFEN, *Az anyajog* = Johann Jakob BACHOFEN, *A mítosz és az ősi társadalom*, Bp., Gondolat, 1978, 175.

35 *Sziget II*, 1936, 37.

Dugonics András: *Etelka*

„Honnyaim!” Hangozhat a megszólítás, mellyel Dugonics Andráshoz hasonlóan a mai olvasóknak is szíves figyelmébe ajánlom eme nehezen olvasható és eddig nehezen hozzáférhető művet, amelyet a Csokonai Kiadó immár elérhetővé tett mindannyiunk számára. Azért is lényeges és kiemelendő a regény előtti bevezető első szava, a megszólítás, mert egy új, kulturális alapokon nyugvó nemzetszemlélet közvetítője. Az *Etelka* írója a XVIII. század heroikus románjainak sablonját a kor magyarsággal kapcsolatos nyelvészeti és történeti kutatásainak tudományos eredményeivel, valamint Anonymus kis idővel azelőtt (1746-ban) felfedezett és kiadott *Gesta Hungarorum*ának új adataival tölti ki. A honfoglalásra vonatkozó addigi képzetekhez képest, amelyeket túlnyomórészt a Kézai-krónika befolyásolt (és ez adta a nemesi nemzet történeti-mitológiai hátterét), Dugonics körültekintően alkotott alternatívát, s ezt politikai céljainak szolgálatába állította. Többbretű és többolvasatú tehát a mű, melynek fikcióját a szerző nemzetébresztő, társadalmi és aktuálpolitikai mondanivalója feszíti szét. Ennek ellenére (vagy éppen ezért) hihetetlen népszerűségnek örvendett a saját korában, elismerően fogadta Voltaire, Csokonai és Péczeli is, de feltehetően már a XIX. században sem olvasták. Sikerének és hanyatlásának okai Bíró Ferenc szerint az, hogy a szerző nem a cselekményt tartja fontosnak, hanem a részleteket, melyek sokoldalú és strukturált képet alkotnak a honfoglaló magyarság életéről. Ennek érdekében a kor regényírásától eltérő módszert választ, és a regény szövegét számos jegyzettel bővíti ki. A jegyzetek történelmi, néprajzi és nyelvészeti ismereteket közölnek, és az író szándéka szerint hitelesítik a történetet. A kortársak képesek voltak a fikció és a történelmi tények együttes olvasására, a későbbi olvasók számára azonban ez a két összetevő érvényteleníti egymást.

Az első magyar nyelvű és szellemű regény háromszor jelent meg szerzője életében (1788, 1791, 1805). Mindannak ellenére, hogy a népszerűsége hamar visszaesett, a honfoglalás kori magyar történelemre vonatkozó ismeretek és az új nemzetszemlélet miatt, Dugonics regénye nagy hatással volt a későbbi magyar irodalomra, elsősorban a nemzeti eposzok témájára és motívumaira.

Az *Etelka* a felvilágosodás kori magyar irodalom meghatározó alkotása. Elsősorban azért, mert a dicső nemzeti múltat, hátterében a XVIII. század történelmével, regény témájává teszi. A két korszak kapcsolódási pontjaira Dugonics az 1791-es kiadáshoz írt *Etelkának Kúlcsa* című írásában hívja fel a figyelmet, amely szöveg a jelen kiadásban a *Függelékben* szerepel. Ebben értelmezi munkájának saját korára vonatkozó részeit, és megjelöli művének azokat a helyeit, ahol II. József magyarellenes intézkedéseiről szól. A regény egésze a nemesi nemzet fogalmának kultúrnemzetbe való át-

írására törekszik, ezáltal támogatója a nemesi ellenállásnak is. A mű nemzeti mítoszt konstruálva segíti a nemzet magára találását; társadalmi szükségszerűségét mutatja fogadtatása és rendkívüli népszerűsége.

A regénynek két élesen elkülönülő része van: az első a tényleges fikció, mely a honfoglalás után játszódik, az idős Árpád fejedelem, majd fia, Zoltán uralkodása alatt. Főszereplői: Etelka, egy erkölcsőt tekintve is nemes kisasszony, és annak szerelme, a szintén erkölcsös, karjeli Etele. Ennek a résznek a fő mondanivalója, amit a regényt követő tanulmány is kiemel, hogy a letelepedett életmód új feltételei mellett hogyan őrizze meg egy harcias, nomád nép jellemét és erkölcsőt. A szerző tudatosan erősíti azokat a karakterjegyeket, melyekben ősmagyar vonásokat érez. Ilyen az egyenesség, harciasság, gerincesség, heveség, nyíltság a férfi szereplők részéről, a nőknél ezek a tulajdonságok kiegészülnek a megfontoltsággal, okossággal, hűséggel. Ezenkívül a történet foglalkozik a jó uralkodó tulajdonságaival és egy ország helyes irányításának feltételeivel. Konkrétan megjelenik ez az első könyv negyedik szakaszának első részében, amelyben a haldokló Árpád fejedelem jó tanácsokkal látja el fiát. Kiténik magából a regény szövegéből is a célzatosság, mellyel saját korának magyarjaihoz szól, megerősítvén a „magyaros” vonásokat és a törvényes uralkodóba vetett hitet.

A másik részt azok a nevelő célzatú jegyzetek alkotják, melyekkel a regény szövegét kiegészíti. Ezek a megjegyzések tartalmazzák mindazt a történelmi tudást, amely a korban hozzáférhető volt. Egy részük a megjelenített történelmi időszakról és előzményeiről közöl ismereteket. Hivatkozik az Attila- és Árpád-korabeli írókra, többek között: Priszkosz rétorra, Hérodotoszra, Menandroszra, Jordanesre, Bölcs Leóra, Bíborbanszületett Konstantinra, majd Anonymus és Kézai Gestájára, a reneszánsz kor történetíróira (például Bonfini, Thuróczy János), végül saját külföldi és magyar kortársaira, akik közül legjelentősebb Sajnovics János, Pray György, Bél Mátyás, Otrokocsi Foris Ferenc. A történelmi jegyzetek jelentősége, hogy a hun–magyar mondkörbe beillesztett finn–magyar rokonság képzetét, amelyet a török–magyar rokonsággal is összekapcsol, széles olvasói körben terjeszti el.

A jegyzetek következő csoportjában nincsenek hivatkozások; főleg szómagyarázatokat tartalmaznak, melyekkel a kitalált cselekmény történelmi-nyelvi hátterének megteremtése a célja, amelyeknek vagy általa kitalált szavak, vagy táj- és népnyelvi fordulatok, esetenként régi vagy népi szövegek szolgálnak alapul. Az író saját származási helyének, Szegednek és környékének tájnyelvét használja fel regényéhez. A népit a régivel azonosítja, s ezt néhány néprajzi jelentőségű szöveggel támasztja alá, például a kun Miatyánkkal, amelyre – mint a még korában is létező, frissen felgyűjtött anyagra – hivatkozik is. Mivel a népnyelv megőrzött bizonyíthatóan ősi elemeket, a saját korában létező nyelvállapot egészét archaikusnak gondolja.

A szerzőtől a nyelvújítás sem állt távol, számos, ma már meglepő, saját leleményéből származó kifejezést szerepeltet az *Etelkában*, sőt, amint Barczafalvi Szabó Dávidnak az *Etelkának Kúlczában* található leveléből kiderül, másoktól is kölcsönzött új keletű szavakat.

A nemzeti irodalom tudatos megteremtésének egyik alapköve az *Etelka*, Szauder József megállapítása szerint „Dugonics vitte be a magyar nyelvű közvéleménybe – Attila helyett – az Árpád nevéhez fűződő honfoglalásnak és a vele összekapcsolt berendezkedésnek egész költői világát”. A nemzeti önszemlélet formálásán kívül kutatható benne a regény műfaja, a honfoglalásról alkotott kép változásainak továbbélé-

se és a jegyzetek hatása a későbbi irodalomra. Napjainkban May Istvánon és Bíró Ferencen kívül, akik konkrétan is foglalkoztak az *Etelkával*, más szerzők csak érintőlegesen hozzák szóba, mellőzöttsége talán a nehéz hozzáférés rovására is írható. A regény teljes szövegét ugyanis 1805 óta nem adták ki, csak szemelvények jelentek meg belőle, 1876-ban és 1906-ban. Éppen ezért méltányolandó a Csokonai Kiadó választása, hogy ezt a művet felvette a Források sorozat kötetei közé, lehetőséget nyújtva az újrafelfedezésre és rekanonizációra.

A szöveget Penke Olga gondozta, a tudományos és mértéktartó szövegközlés az ő körültekintését dicséri. A kiadás készítője autentikus, a kritikai kiadásnak megfelelő és könnyen használható szöveget akart létrehozni. Ezeket a szempontokat összegeyzetelni komoly feladat volt – erről a *Szövegkritikai jegyzetekben* olvashatunk. A három nyomtatott kiadás mellett több autográf kézirat állt a szövegkiadó rendelkezésére, ám a nyomtatott szövegek és a kéziratok mindegyike eltér egymástól. Dugonics folyamatosan alakította és bővítette a regényt; mint Penke Olga írja, „az 1786-os első változattól kezdve, az 1788-as első kiadásban bevezetőt, mottókat és jegyzeteket is csatolt hozzá, utóbbiak 1791-ben jelentősen gazdagodtak, az 1805-ös kiadásban pedig ö-ző nyelvjárásba tette át a teljes szöveget”. Penke az 1791-es kiadást választotta közlésre, mert ebben már benne vannak a jelentős bővülések, de még nem változott ö-zővé a szöveg, amelynek írásmódja így is megterhelő a mai olvasónak. A választás optimális volt, hiszen így a teljes szöveg közreadásán túl a másik két kiadás főbb eltéréseinek közlésére is lehetőség nyílt. Jóllehet az 1805-ös kiadás nyelvjárási érdekességei és a helyesírási eltérések kimaradtak, azért a *Függelékben* olvashatunk némi ízelítőt a három autográf kéziratból, illetve mindkét nyomtatott variációból. Ugyanannak a szövegrészletnek az 1786 és 1805 között készült változatai kerültek itt egymás mellé; ez az eljárás lehetővé teszi, hogy némileg fogalmat alkossunk a regény bővülésének mértékéről és menetéről, bár összességében csak arra alkalmas, hogy felhívja a figyelmet a teljes szövegek összevetésének igényére. Helyesen oldotta meg a szöveggondozó a szövegváltozatok közlését is, azáltal, hogy ezeket nem lapalji jegyzetként szerepelteti, hanem a kritikai részben; Dugonics jegyzetei mellett zavaróak lettek volna. Az eltérések jegyzetben, a főszöveg végén vannak megadva, oldalszám szerint; az egyes kiadásokat betűjelzés különbözteti meg.

Az *Utószóban* Penke Olga az *Etelka* történetével és kontextusaival vet számot; egyik célja a szöveg folyamatos átalakulásának bemutatása. A korpusz fejlődése az autográf kéziratok szövegváltozatai alapján 1786-tól követhető nyomon; a tartalmi és szerkezeti módosítások rávilágítanak a szerző által fontosnak tartott és többször átvitelt részekre. A kézirat változásai jelentős szövegbővülést eredményeztek. Az első kiadásban a kéziratokhoz képest több helyen módosult a szöveg, csak itt jelennek meg a jegyzetek, a mottó és a bevezető. A nyomtatott változatokban a paratextus jelenléte és bővülése ugyanolyan figyelmet érdemel, mint a textus. A tanulmány szerzője feltételezi – és példákkal is igazolja –, hogy a regény szövege fokozatosan vált ketté fikcióra és jegyzetekre. Dugonics egyre több ismeretet akart belesűríteni a regénybe, ezért – hogy ne terhelje a történetet – a jegyzeteket gyarapítja, ám a jegyzetek beilleszthetősége kedvéért a regény szövege is módosult. Az 1788-as kiadásban létrejött a regény végleges koncepciója, mely szerint a mottó a fikcióhoz ad kulcsot, a bevezető és a jegyzetek a regény hazafias-történeti háttérét erősítik. A három kiadás összevetése során láthatóvá válik, hogy a szöveg folytonos változtatása a megjelenés után

sem ért véget. A siker arra ösztönözte az író, hogy a második kiadásban hangsúlyozza a regény politikai mondanivalóját. Ezenkívül változik a cím, a szöveg tagolása és tartalma, a szereplők megformálása, bővülnek a jegyzetek, és a regény illusztrációkkal is kiegészül. A harmadik kiadás leginkább a nyelvjárásban és a helyesírásban különbözik a korábbiaktól, de tartalmi változtatások is előfordulnak; leglényegesebbek azok a betoldások, melyek az *Etelkát* más Dugonics-művekkel kapcsolják össze. A tanulmány foglalkozik a két kötet élén álló mottóval, a mű mondanivalóját kiegészítő illusztrációkkal, ismerteti az *Etelkának Kúlcsa* című, a regényhez közvetlenül kapcsolódó kézirat célját és jelentőségét. Megismerhetjük röviden a szöveg utóéletét, illetve a kivonatos kiadások, a szemelvények és a színpadi feldolgozás néhány jellegzetességét.

A továbbiakban az *Utószó* a regény műfajáról, jegyzeteiről, nyelvéről, forrásairól, eszmetörténeti háttéréről ad áttekintést. A tanulmány a műfajról szólva foglalkozik a regénynek a Dugonics-életműben betöltött helyével, majd az *Etelka* és a XVII. századi heroikus regények, a XVIII. századi európai regények, az antik regényírás és az eposzok kapcsolatával. Az első magyar regény a heroikus regényekhez hasonlóan a történelmi mítoszt állítja középpontba, ám az európai regényírás hatására női főhőst választ. Az elemzés ráirányítja a figyelmet a különböző műfaji minták és a társadalmi, politikai, erkölcsi mondanivaló összeegyeztetésének nehézségére és a megvalósítás módjára.

A regény jegyzeteivel kapcsolatban a jegyzet műfajáról, az *Etelka*ban betöltött szerepéről és a jegyzetek bővülésének módjáról esik szó. A tanulmány szerzője a jegyzetek típusait a hivatkozás megléte vagy hiánya alapján különíti el. A hivatkozás nélküli jegyzetek többnyire idegen eredetű szavak, táj- és néprajzi fordulatok magyarázatai, céljuk pedig a fikció nyelvi háttérének megteremtése. Külön rész értelmezi a történeti-mitológiai tárgyú jegyzeteket, melyeknek hitelességét Dugonics regényében számos írott és tárgyi forrással támasztotta alá.

A *jobbágy szóról*, az *Egy régi magyar énekről* és *A kun Miatyánkról* készült kommentárokkal a tanulmány részletesen is foglalkozik. Ez a három lábjegyzet kiemelkedő fontosságú, általuk közelebb juthatunk az író jegyzetkészítési technikájához, a két utóbb említett jegyzet pedig arra példa, hogyan használja fel munkájához a régi és a népi szövegeket. Természetesen nemcsak ez a három jegyzet igényelne alapos feltárást, hanem a többi is, erre azonban terjedelmi okok miatt ebben a könyvben nem kerülhetett sor, hiszen a 118 jegyzetből álló jegyzetapparátus behatóbb elemzése külön kötetet tenne ki – főleg, ha a többi kiadás szövegével is összevetnénk és nyomon követnénk bővülését és változásait.

Az *Etelka* nyelvéről és eszmetörténeti háttéréről már többször szó esett, de fontosságuk miatt az *Utószó* végén Penke Olga külön is összefoglalja az addig elmondott leglényegesebb jellemzőket, ezzel is hangsúlyozva a regény mondanivalóját és célját.

A regényt záró, összefoglaló tanulmány korántsem tér ki mindenre, de a lehetőségekhez és a terjedelmi korlátokhoz képest körültekintően és sokoldalúan jellemzi a tárgyat, következetes, logikus és érthető.

(Sajtó alá rendezte és az utószót írta Penke Olga, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, Csokonai Könyvtár: Források, 8.)

NAGY ZELMA

Szempci Molnár Ferenc: *Magyar Krónikásének*
a XVIII. századból;
Toth István költő művei

A két kötet összehasonlításakor a legszembeötlőbb az, hogy az RMKT sorozatainak megszokott formátumában kiadott Toth-könyvvel szemben a Szempci-kötetet metszetek, régi nyomtatványok, térképek – közülük az egyik színes – és kéziratafaksimilék is magyarázzák, illusztrálják. A Szempci-kötet első átforgatásra így szép és barátságos könyvként mutatkozik be, és nemcsak a megkapó képek, hanem például Zichy Mihály átfogó tanulmányának reflexióinak köszönhetően is. A meggyőző alaposággal és részletességgel megírt tanulmány (például Szempci Molnár Ferenc testmagassága „5 láb, 4 hüvelyk, 2 vonás” [Szempci 133.]) nemegyszer szól ki közvetlenül az olvasóhoz: „Zittau sorsa, tehát skandalum volt (akkor még ilyen volt a világ), amelyet – ebben viszont nincs változás! – mindkét fél igyekezett a propaganda eszközeivel saját politikai érdekeinek megfelelően beállítani. Ismerős...” (Szempci 155.)

Egy kiadvány jelentőségét azonban nyilván nem elsősorban ezek az olvasói magánügyek határozzák meg.

Zichy Mihály abban látja a Szempci-mű értékét, hogy „a hétéves háborúról szóló, ilyen terjedelmes, egységes stílusban megírt alkotás a magyar irodalomban eddig nem volt ismeretes. Abszolút novumról van tehát szó. Értékét emeli, hogy a benne foglalt események többsége teljes mértékben hiteles.” (Szempci 134.; kiem. Z. M.) Orlovsky Géza Toth István életművét azért tartja érdemesnek az elfeledettség „félhomály”-ából (Toth 9.) kiemelni, mert a korabeli „magyar epika általános ovidizáló tendenciáival szemben visszanyúl a Zrínyi által sikeresen adaptált vergiliusi képlethez”. (Toth 41.)

Ez a két idézet szemléletesen mutatja be a két szövegértelmezői koncepció különbségét. Az irodalomtörténész ugyanis éppúgy feladatának tekintheti a történelmi „valósághoz” fűződő viszony feltárását, mint a történész, ám a „hitelesség” követelményének való megfelelést a szöveg erényeként számításba venni már csak a történetíró szempontjából elfogadható vállalkozás. A két kötet lényegi különbsége tehát a szövegközlők szövegértelmezést is végrehajtó tanulmányaiban ragadható meg. Már csak azért is, mert Szempci Molnár Ferenc „krónikáséneke(i)” avagy „Nádasdy-eposza(i)” és a Toth István fő művének tekinthető „Cziráky-eposz” műfajiságában, tárgyában szoros rokonságot mutat egymással: „A kétségtelen Gyöngyösi-reminiscenciákon túl valószínűleg Toth István művei is hatással lehettek az ismeretlen szerzőre.” (Toth 25. – az Orlovsky által ismeretlennek mondott szerző Szempci Molnár Ferenc. Az itt bemutatott két kötet sajtó alá rendezői kölcsönös szívességből használhatták fel az egy időben folyó munkák eredményeit, ám úgy látszik, a Szempci-szövegek szerzőjének azonosítása ekkor még nem történt meg.) A másik oldalon Szilágyi Márton mutat rá a két mű rokonságára: „Talán nem túlzás tehát ez esetben egy Nádasdy Ferenc-eposzról beszélni – legalábbis abban az értelemben, ahogyan Toth István 1742-ben keletkezett epikus énekét »Cziráky-eposzként« ismertette az irodalomtörténet-írás.” (Szempci 99.) A két, óvatosan bár, de „eposz”-nak is nevezhető mű egyaránt a XVIII. század közepén zajló Habsburg–porosz háborúkból meríti témáját. A közrendű szerzőknek azonos versformában, négysarkú tizenkettesben írt művei mindkét esetben egy-egy magyar főtisztet emelnek (több-kevesebb sikerrel) epikus

hőssé. A szövegek rokonsága láttán Orlovszky Géza megállapítja, hogy „[a Sátoraljaújhelyi variánsban] a 47. strófa rímbokra mindenesetre származhat akár Toth Istvántól is” de a „feltétlenül elvégezendő [...] részletes összevetés” a két „eposz” között még nem történt meg. (Toth 24–25.)

A Szempci-kiadás tulajdonképpen két külön (habár érintkező) tudományág előfeltevései, módszerei szerint feldolgozott részre tagolható. A kötet első felében filológiai szempontok érvényesülnek, míg a másodikban egy átfogó hadtörténeti tanulmányt olvashatunk.

A Bevezetés utáni részben található a két kézirat, a *Sátoraljaújhelyi* és a *Budapesti variáns* szövege. A kötet korrekt, betűhű szövegközlése, a kéziratokról adott fakszimiléi után némi csalódást okoz a jegyzetapparátus szikársága, annak ellenére is, hogy a hely- és személynevek esetében mutatók segítik az eligazodást. A 95 versszakos Sátoraljaújhelyi variáns után csupán 9 jegyzetpontot találunk. Nincsenek megjegyzelve például a következő szavak, kifejezések: *kurucz*, *burgus*, *frayporta*, *nepis* [= nép is?], *gavalléria*, *verboválták*, *pátria* [? haza], *kárta*, *karton*, *profon*, *mág* [= még?], *patriarka* [? „ősatya” stb.], *udri jedem mu majku*, *lógerez*, *szórta* [= szórta?], *lajb gárda*, *füzellér*, *retirál*, *lógéra*. A dőlttel szedettekre (vagy ezek alakváltozataira) a Budapesti variáns jegyzetei között található ugyan magyarázatot, de erre semmiféle szerkesztői instrukció nem irányítja rá az olvasó figyelmét. Ezeken túl a hely- és személynevek többnyire régies írásalakja szintén jegyzetelést érdemelne. E szavak magyarázatának a hiánya azért is feltűnő, mert közben megjegyzeteli például a: *stabális*, *jäger*, *pergel* [pörköl]; (és a Budapesti változatból:) *victoria*, *virtus*, *óbestér*, *echo*, *Princz*, *hadi jus*, *kartáts*, *Fő Strása Mester* szavakat. (A Budapesti variáns 482+7 versszakához 84 jegyzetpontban fűz magyarázatot a szövegközlő.)

A jegyzetek után következik Zachar József két és fél oldalas irodalmi-történeti áttekintést is nyújtó ajánló tanulmánya (melyben egy zavaró elírás „salgótarjáni változat”-ot említ), majd utána Szilágyi Márton „irodalomtörténeti megjegyzései” található (Szempci 93–95. és 97–101.). Ez utóbbi tanulmány szerzője abban a „nem éppen egyszerű helyzetben” találja magát, amelyben „azzal is szembe kell nézni, hogy nem nagyon vannak olyan kutatási előzmények, amelyek megkönnyítenék a feladat elvégzését”. Így egyelőre „Zichy Mihály egyszerre aprólékos és nagyívű történeti kutatómunkája” által elért „eredmények jelenthetik a legfőbb, sőt, jelenleg az egyedüli támpontot az irodalomtörténész számára”. Felvetődik a filológus alapvető fontosságú kérdése, „hogyan vajon mennyiben tekinthető az itt egymás mellett szerepeltetett két szöveg ugyanazon szerző munkájának”. A két eltérő kézírású tisztázat leírója ugyanis ismeretlen, így „az sem dönthető el, vajon valamelyik kézírás eredeti-e, vagy éppen mindkettő másolat”. Zichy Mihály *A múrról* írt fejezetben választ ad a kérdés egyik felére: „A régebbi sátoraljaújhelyi változat XVIII. századi kézírással van írva. A budapesti inkább XIX. század eleji írásnak látszik. Valószínűleg nem a szerző keze írása, hanem másolat. (Egyéb minta hiányában ez az előzőnél sem zárható ki.)” (Szempci 134.) Orlovszky Géza a Toth-kötet 24. oldalán pedig a kérdés másik felét válaszolja meg: „Különösen érdekes számunkra az újhelyi levéltárból előkerült rövidebb kézirat [vagyis a Szempci-kötetben közölt Sátoraljaújhelyi variáns]. Ez a cím nélküli (vagy az elején csonka), 95 strófás másolat Toth István keze írása!” Ezek szerint a Sátoraljaújhelyi variáns biztos, hogy másolat, és a másik variánsnál is nagy valószínűséggel feltételezhető ugyanez.

A kötet második felét a Zichy Mihály által írt történelmi tanulmány teszi ki. A „történelmi rész” elkülönülésére a kötet formai tagolódása is felhívja a figyelmet. Ismét találkoznak egy bevezetéssel (*Előszó helyett*), és a tanulmányt saját hely- és névmutató követi. De mintha némi kommunikációs zavar is megfigyelhető lenne a két rész között. A Szilágyi Márton által megfogalmazott és fentebb idézett filológusi aggályok mintha nem hallatszanának át a második részbe, amelynek szerzője következetesen egy író ugyanazon műve két változatának tekinti a közölt szövegeket: „...két változatban került elő, ám kétségtelenül ugyanattól a szerzőtől.” (Szempci 134.)

Mindemellett azonban ez a rész mutatja be a szerzőt és művét, és a történelmi tanulmányban a „felosztás követi az eredeti mű (budapesti változatának) részenkénti beosztását”. (Szempci 138.) Az imponáló részletességű tanulmány szövegében azonban az „eredeti mű” egyfajta vázlatként süllyed el, és olyan érzésünk támad, hogy csupán ürügyül szolgál a hadtörténelmi események bemutatásához. A kötet második felében a tanulmány elfoglalja a főszöveg státusát, így a Szempci Molnár-szövegek (hogy tovább erőltessük a stílszerűséget) a történetírás hadgyakorlatának színterévé válnak. A főszövegek ezáltal éppolyan illusztrációvá értékelődnek át, mint a térképek és metszetek.

Ám éppen ezért talán nem tévedünk nagyot, amikor azt állítjuk, hogy a Szempci-kötetet nem a „novum”-ként közölt Szempci-szövegekért vagy ezek jegyzetapparátusáért, hanem az azt „kísérő” történelmi tanulmány miatt fogják forgatni a(z irodalom)történészek. Már csak azért is, mert, mint Orlovsky Géza mondja, „Az úhelyi Nádasdy-história [...] cselekménye kusza, nehezen követhető. Verselése döcögő, rímei gyengék, hibásak. Célja a történetmondás, az átélt események megörökítése. Irodalmi mintája kevés lehetett, népszerű ponyvahistóriák kliséiből építkezik.” (Toth 24.)

Míg a Szempci-kötet a szerző korának történelmi elbeszélésében keresi a szövegek referenciáit, addig az RMKT XVIII. századi sorozatában megjelentetett kiadvány Toth István „Czirák-eposz”-át az irodalmi hagyományban elfoglalt helye felől határozza meg. Az „elcsenevészesedett” Gyöngyösi-féle udvari epikák közül (*A magyar irodalom története* 2, 438–439.) ezt a művet Orlovsky Géza az „elszánt Zrínyi követése” és az eposzi kellékek „szakszerű alkalmazása” miatt látja méltónak beemlenni a „Gyöngyösi utáni félszázad legjelentősebb költői produktumai közé” (Toth 39–41.).

Ezt a korszakot „a Kazinczy és Toldy Ferenc által kiformált irodalomtörténelmi elbeszélés” a „tehetségtelen Gyöngyösi-epigonok” korának könyvelte el. Orlovsky Géza ebben a „hanyatlási időszakban” még a Szinnyei József által is „ismeretlen magyar költő”-nek mondott Toth István szövegeinek kiadásával tehát Kazinczy, Toldy, Arany János és Szinnyei korszakot is megbélyegző „verdiktje”-nek újragondolására, felülbírálatára is ajánlást tesz.

A kötet egy kritikai kiadástól elvárható rendszerességgel és alapossággal kísérli meg az elfeledett alkotó újrafelfedezését. Ennek ellenére *A szerzőről* című fejezet (Toth 9–14.) kénytelen azzal a triviálisnak tűnő, de a kutató nehézségeit jól előrevetítő megállapítással kezdeni, hogy „Toth István életrajzának rekonstruálását megnehezíti, hogy nevének mindkét eleme igen gyakori”. Így történhet meg az, hogy e fejezetnek csaknem a felét egy a szerzőnk elfedésében gyanúba jött sírkő (csak részben sikeres) „attribúciója” teszi ki. A szövegkiadó gondos kutatása ellenére is hiányosan maradt életrajz a szövegekből kiolvasható szerzői arcvonásokra irányítja a figyelmet.

Ezek szerint Toth István „öntudatos szerző: munkáit szignálja, sőt, a Cziráky-eposzba szereplőként saját magát is beleírja. [...] A maga környezetében elismert, sikeres poétának számíthatott [...].”

A kötet a már említett Cziráky-eposzt *Diarium* címen közli. Ezentúl két „Zsuzsanna-epillion”-t és a függelékben kilenc levelet is hozzáférhetővé tesz. E művek közül eddig csak a Cziráky-eposz jelent meg, még 1881-ben, Pauler János székesfehérvári püspök kiadásában. A XIX. század végi kiadás jelentősen eltér az Orlovsky által alapszöveggként használt, szerzői javításokkal autorizált kéziratától. A Pauler-kiadás kézírata „azóta megsemmisült vagy lappang”, így túl magabiztosnak tűnik az a főleg stilisztikai és esztétikai megfigyeléseken és a két szövegváltozat összehasonlításán alapuló kijelentés, hogy „Pauler gyakran rosszul olvassa a kéziratot” és „szándékoltan is beavatkozott Toth szövegébe”, hiszen nem áll rendelkezésünkre a Pauler által olvasott kézirat (Toth 42–46.).

A Cziráky-eposz a Habsburg örökösödési háborúban 1742-ben elesett Vas megyei Cziráky József gróf emlékezetére íródott. Orlovsky szerint „a tárgy tehát méltó eposzi kidolgozásra”. Az „eposzi hős” bemutatása viszont már egy kissé elbizonytalaníthatja az olvasót. A „seregszemle” során kiderül, hogy Cziráky mindössze négyszáz lovas parancsnoka, mégis az „oroszlán bátorságára van szüksége ahhoz, hogy saját katonáival szembe merjen állni”. A népszerűtlen tisztnek a hősök szerepébe nehezen beleilleszkedő, „túlélésre játszó” katonáikkal van a legtöbb gondjuk: „a felkelt Vas megyeieknek csaknem egyharmada hazaszökik.” A tanulmányíró maga is többször felhívja a figyelmet egy ironikus olvasat jogosultságára, így ezen felbátorodva idézzük tanulmányából az „eposzi hős” halálát bemutató részt: „Az eposz során először nyílik lehetősége, hogy nyílt ütközetben bizonyítsa be személyes bátorságát. Itt, az utolsó jelenetben Cziráky a Szigetvárból kitörő Zrínyi Miklós hasonmása [...]. Végül azonban »röpül egy golobics«, leteríti Vas megye Akhilleuszát [...]” [kiem. O. L.]. Nehéz feladat azonban egy Zrínyihez mérhető hőst formálni a tűzkeresztségben saját tapasztalatlansága miatt értelmetlenül elpusztult tisztből, főleg, ha a szerző tehetsége jobbára kimerül a „barokk epika imitáció-elvének tudatos alkalmazásában”. Hogy a szerencsétlen Cziráky gróf történetének olvasásakor végképp az irónia alakzata jöjjön működésbe, arról az elesettet búcsúztató pap halotti prédikációjának az idézése gondoskodik: „Mint az először fajzott bikáé az ő szépsége [mármint Czirákyé], a szarvai mint a rhinoceros szarvai, azokkal hányja a nemzeteket, azokkal szórja a francia fejeket [...]” A halotti prédikáció „a hősi halál epikus megörökítése iránti igényt” is megfogalmazza: „buzgón kívánnátok, hogy az Európa-béli nagy Troja alatt, Prágában elesett magyar Achillesnek, méltóságos gróf Cziráky József úrnak utolsó dicsérője, új Homerus állna elő.” A halotti prédikáció klasszikus, vergiliusi reminiscenciákkal is megterhelt szövege arra hívja fel a figyelmet, hogy az eposzi kellékek használata még nem egyértelműen határozza meg a műfajt. Toth István a vergiliusi modellt „saját kora valóságának, igényeinek megfelelően próbálta tovább fejleszteni: (1) a heroikus stílust ötvözte Gyöngyösi dekoratív realizmusával, (2) a narrációt közelítette a napló és az emlékirat műfajának élménygazdag szabadosságához, (3) a szerzői elkötelezettséget enyhén ironikus (vagy a mai olvasó számára annak tűnő) attitűdre, az értékek pluralitását is kifejeződni engedő személytelenségre cserélte fel.” (Toth 14–28. és 41.)

Toth István Cziráky halála után gróf Széchényi Antal titkára lett. A két Zsuzsanna-epillion a keresztény mitológiából ismert történeteket beszél el, a verses művek té-

maválasztása tehát tisztelgés új úrnője, Széchényi Antalné Barkóczy Zsuzsanna előtt. Szent Zsuzsanna szűz életéről és mártírhaláláról szól a cím nélküli első, hosszabb terjedelmű mű. Forrása egy sok kiadást megért szent-enciklopédia és a *Szigeti veszedelem* XIV. énekének alvilági lényeket megidéző jelenete. A pokolbeli szörnyeknek itt azonban várvívás helyett csupán az „ágyában nyugvó szűz képzetét kellene felgyújtaniok”, ám az ostrom természetesen eredménytelen marad. Így a „mártírium inszenírozásakor” a szerző ismét felütheti a *Zrínyiászt*, hogy az a Zsuzsanna fogadására felsorakozott égi seregek bemutatásában segítségére legyen. Ezután már csak a Barkóczy Zsuzsanna névnapját köszöntő laudáció következik „sok, mecénási ténykedésével kapcsolatos, hasznosítandó adalékkal”. A másik epillion a *Tisztaságos Susánna elele* címet viseli, és a kéjvágó vénektől meglesett fürdőző Zsuzsanna történetét meséli el. A „széphistória” történetének az elbeszélése „szorosán követi a bibliai textust, de a szerző viszonya a történethez érezhetően ironikus”. Mindemellett azonban itt is gyakran szól Zrínyi szavaival. Orlovsky Géza megfigyelése, mely szerint „a *Syrena*-kötet néhány szép képét beleszövi a fürdőház kárpitjába”, szinte önmagától kínálkozik, hogy a Zrínyi-szövegekkel átszőtt Toth-életmű metaforáját fedezzük fel benne (Toth 28–35.).

(Szempci Molnár Ferenc: *Magyar Krónikásének a XVIII. századból*, a szöveget gondozta, hely- és névmutatóval, jegyzetekkel ellátta Zichy Mihály, a tanulmányokat Zichy Mihály, Szilágyi Márton és Zachar József írta, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1999, 248 l. [Források az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményéből, 1]

(*Toth István költői művei*, sajtó alá rendezte Orlovsky Géza, Budapest, Balassi Kiadó, 2001, 311 l. [Régi Magyar Költők Tára: XVIII. század, IV.]

ORBÁN LÁSZLÓ

Álmok és tények

Az Új Magyar Múzeum forráskiadvány-sorozatának keretében, az Irodalmi dokumentumok gyűjteménye 18. darabjaként napvilágot látott, a „Magyar írók a demokráciáról és a nemzeti kérdéstről a Monarchia felbomlása idején” alcímet viselő kötet, az *Álmok és tények* tanítanivalóan tanulságos könyv.

Tanítani való, először is az, hogy a szocializmus állampárti ideológiája miképp és mennyire tartotta felügyelete alatt a kultúra területeit. A tudomány- és művelődéspolitikai az irodalomtörténet-írást. Azzal mindjárt, ahogy a kutatásoknak gátat vetett. Hol a forrásokhoz jutást akadályozva meg, hol a feltárt eredmények nyilvánosságra kerülését. A József Farkas gyűjtésében, szerkesztésében, bevezető tanulmányával és jegyzeteivel megjelent kötet igazán meggyőző módon szemlélteti ezt, amikor ismételtén, három helyen is (a borító fülszövegében, a bevezetőben, majd a nagyobb nyomtaték kedvéért a jegyzetek előtt) arra irányítja a figyelmet, hogy az *Álmok és tények* lényegében nem egyéb, mint egy 1962-es könyv, a „*Mindenki ujakra készül...*” című négykötetes sorozat második darabjának bővített formája, teljes kiadása. A negyven évvel ezelőtti kiadvány – így szól az érvelés – most „kiegészül” azokkal az írásokkal, amelyek annak idején „kihagyásra ítéltettek”. Ahogy a jegyzetek előtt „a korhű tájé-

koztatás érdekében" feltüntették, ez az arány nagyjából: kilencven a tízhez. Vagyis tízszázaléknyi a „már 1962-ben is közölt írás”. A többi, a zöm kihagyásának a négykötetes változatot is készítő József Farkas mai véleménye szerint kettős oka volt. Egyfelől: az 1918. november 1. és 1919. március 20. közötti időszakban lezajlott, egyébként írók közötti viták úgymond „sokszor nyersebben fogalmazó” „produktumai” az őszirózsás forradalom eredményeivel elégedetlenkedőket, „az esetleges kommunista forradalom irányába haladni kívánókat” „a terror veszélyeire” figyelmeztették, márpedig a bolsevizmus és a magyar kommün, illetve a kommunizmus diktatórikus jellegéről, a Tanácsköztársaságnak és a terrornak az összefüggéseiről való nyilvános gondolkodást alig fél évtizeddel az 1956-os forradalom leverése után az állampolitika nem engedhette meg; az egykor nyilvánosság előtt folytatott viták ismertetéséhez, dokumentumokra támaszkodó bemutatásához, mégoly kritikával történendő közzétételéhez sem adhatta beleegyezését. Másfelől: „még inkább” ki kellett hagyni az első világháború elvesztéséhez, a Monarchia széthullásához, főképpen pedig a párizsi béketárgyalásokhoz kapcsolódó írásokat, a „nemzeti tragédia feletti fájdalom és keserűség megrázó kifejezései”-t, mivelhogy – úgymond – „az 1962-es politikai szemlélet” (meg – tehetjük hozzá – a korábbi csaknem másfél évtized, majd a későbbi több mint negyedszázad) „szóhasználata szerint »sérthették« a szomszédos (szocialista) országok érzékenységét”.

E két ok miatt csak most válhat nyilvánvalóvá, hogy – Biró Lajos, a *Világ* munkatársa, a Polgári Radikális Párt egykori alapítója, majd a Károlyi-kormány külügyi államtitkára igen alaposan végiggondolt, higgadt érvelésű, ugyanakkor szenvedélyesen igazságkereső cikkei egyikének címét idézve – „a magyar jövő” kilátásairól való elmélkedések a különböző lapokban elválaszthatatlanul egybekapcsolódtak mind a szocializmus és a bolsevizmus térhódításának esélyeiről, mind pedig a szomszédos népekhez való lehetséges viszonyról szóló eszme-futtatásokkal.

Ami meglepő lehet: az *Álmok és tények* százharminc körüli cikkéből aránytalanul több választja témájául a proletárdiktatúrát – képzelje bár ezt álomként vagy rém-álmokként –, mint a fegyverszüneti egyezmények nyomán kialakult ideiglenes helyzet elemzését, a valóságos tények és a lehetséges következmények taglalását. A megszállt magyar területeken maradtak vagy a menekültek életéről nincs egyetlen riport, tudósítás sem. Ellentétben azzal, ahogy például az orosz hadifogságot megjárt Gyagyovszky Emil beszámol az Ukrajnában és a Kaukázusban szerzett tapasztalatairól, hangsúlyozva, hogy ha mások, más „kommunista elvtársak látták az események ragyogó oldalait, úgy akarhatják azokat ide átplántálni, de én mást nem tehetek, mint *hallgatok*”. Szintén dőlt betűkkel emeli ki, hogy amit látott és átélt, azt le nem tagadhatja, ám nem teheti, hogy írjon róla, „mert nem erősíthetem a mi közös ellenfeleink táborát!”

A szocializmussal, illetve a bolsevizmussal a leggyakrabban azonos jelentésben használt kommunizmus megvalósítása sokakat foglalkoztatott tehát. És nemcsak azokat, akik – mint például Milotay István – már 1918 decemberében úgy vélték, hogy a szociáldemokrata párt kebelében a szélsőséges szocialisták „a tiszta kommunizmus zászlaját bontották ki” (*Proletár-diktatúra vagy polgári uralom?*), vagy mint Ormos Ede, aki ugyanekkor közölt vezércikkyszerű publicisztikáját a *Szegedi Napló* hasábjain azzal a felhívással zárta, hogy az osztályharc híveivel, a proletárság kizárólagos uralmát megteremtteni akarókkal szemben „Magyarország forradalmi polgársá-

ga és forradalmi munkássága egyesült erővel kell, hogy őrt álljon a veszedelem óráiban!" (*Bolsevizmus*). Ugyanebben a hónapban a *Szabadgondolat* két dolgozatot is közölt, mégpedig Lukács György (*A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*), illetve Jászi Oszkár tollából (*Proletárdiktatúra*). Az előbbi helyenként nyakatekert okoskodással, máskor viszont szellemes szemléletességgel részletezi, hogy a proletariátus osztályküzdelmének végső értelme egy minden további osztályküzdelmet lehetetlenné tévő társadalmi rend megteremtése, s hogy az adott pillanatban e cél megvalósítása, vagyis a proletariátus osztályuralmának az eddigi osztályuralkodók helyébe kerülése érdekében „a diktatúra, a terror, az osztályelnyomatás álláspontjára kell helyezkednünk”, „Belzebubbal üzve ki a Sátánt”. Összefoglalásként a végén megismétli: „a bolsevizmus azon a metafizikai feltevésen alapul, hogy a rosszból jó származhatik, hogy lehetséges, mint Razumichin mondja a Raskolnikovban, az igazságig keresztülhazudni magunkat”. Ezt a hitet, állítja nagy nyomatékkal, nem képes osztani, és ezért „feloldhatatlan erkölcsi dilemmát lát a bolsevik állásfoglalás gyökerében”. A távlatokat tekintve elutasítóbb tehát, mint azok a szerzők, akik az orosz bolsevikokkal rokonított németországi „független szocialisták”, a Karl Liebknecht és Rosa Luxemburg vezette „Spartacusok” erőszakos akcióit, merényleteit, a világforradalom kirobantása s győzelme érdekében alkalmazott terrorisztikus módszereit nem ítélik el ugyan, ám az utópiáknak, légváraknak tartott eszméikről úgy vélekednek – például *A Hét* monogrammal jelölt szerzője, Sz. P. –, hogy el fog jönni „a légváraknak az idejük is”. Jászi Oszkár egyáltalán nem várja emez idők eljöttét. Az osztályharcnál fontosabb tényezőnek tudja az ész erejét és az „erkölcsi öntudat tágulását”, az általános kultúridealok fejlesztését, az őszirózsás forradalom vívmányaira nézve pedig „egyenesen katasztrófálisnak” tartaná, mind kül-, mind pedig belpolitikai szempontból „bármely osztálynak diktatúráját”. Elvben ellensége minden diktatúrának – jelenti ki –, a klasszikus liberalizmus életképes része folytatójaként, a polgári radikalizmus híveként határozva meg önmagát. Másutt, akárcsak Schöpfung Aladár, *A járvány* írója, ő is a vallás terjedéséhez hasonlítja a bolsevista mozgalom „aggasztó felülkerekedését”. 1919. március eleji, félelmetesen baljóslatú, az „új világháborút” előkészítő démoni hatalmakról elmélkedő cikkében (*A második forradalom előtt*) előbb jövendöl, utána ítélkezik. Még mielőtt megállapítaná, hogy a kommunizmust nem Lenin és fanatikus agitátor társai csinálták, és nem is az „a tömérdek stréber és gazember, aki ebbe az elementáris vallási mozgalomba belekapaszkodik, hanem a bolsevizmus kikerülhetetlen bomlási terméke egy elpusztuló társadalmi rendnek”, a németországi események, sztrájkok és utcai harcok hírére már korábban kész a jóslata: „Ha a világ legjózanabb, legfegyvelmezettebb, legdolgosabb népe a kommunista forradalom áldozata lesz: akkor egész Európa sorsa meg van pecsételve, akkor egész mai kultúránk romba fog dőlni.”

A magyarság jövőjével kapcsolatos ekkori aggodalmakat, félelmeket ugyancsak ő, Jászi Oszkár foglalta össze a legtömörebben, amikor Károlyi Mihálynak a székely katonához szóló 1919. március 3-ai szatmári beszédéhez kapcsolódva kijelentette: „igazságtalan béke volna minden olyan béke, mely Magyarországot a wilsoni elvek ellenére imperialista érdekek javára feldarabolná”. Természetesen nem állt egyedül ezzel a véleményével, hiszen szinte nincs vezércikk, glossza, kommentár, amelyik ne abban bizakodna, amiben Peterdi Andor, *A Nap*-beli cikke címe szerint: *Wilson diktál, győz az igazság!*

„A magyar nemzet jajveszékése eddig meghallgatatlanul ostromolja a nyugatot” – panaszolta a békekonferencia fejleményeit folyamatosan figyelemmel kísérő Biró Lajos egy 1919. decemberi publicisztikájában (*Megújulás*), hogy az ezt követő írásai közül a januári (*A jövő*) még igen bizakodó, a februári viszont, már a népszövetség első tervezetének ismeretében kissé csüggedt hangon szólaljon meg (*A koronatanú*). Előbb abban bízik ő is, hogy a wilsoni elvek érvényesülése meg tudja akadályozni a román és a cseh imperializmus diadalra jutását. Ez a vágy már-már elragadtatásba csap át, amikor azt reméli-jövendőli, hogy az emberiség története ezentúl két szakzra oszlik majd: „a Wilson előtti korszakra és a Wilson utáni korszakra, és bizony, ha a nemzetek világosan tudnák, hogy mire van szükségük, nem a háború kitérőre kellett volna könyörgő istentiszteleteket tartani, hanem most kellene a templomokba menni és Istenhez forrón esedezni: juttassa teljes győzelemhez szolgáját, Wilsont”. Utóbb „fanyarsággal” olvassa, hogy a terv a legyőzött országokat, köztük Magyarországot „úgyszólván erkölcsi vesztégár alá helyezi”, s a világtörténelem „furcsán szomorú tréfája”-nak veszi, hogy „a feudalisztikus bojár-uralom alatt sínylő, korrupt Románia ott van a népszövetség megalkotói között, a magyar népközsárság pedig még megbízhatóságának kínos próbáit tartozik adni”, holott erős meggyőződése, hogy az az út, amelyet „a magyarság a háborús katasztrófa után választott, nemcsak a legtisztább és legbecsületesebb volt, hanem [...] az adott viszonyok között a legokosabb is. Az egyetlen lehetséges.” Ennek bizonyágát látja abban is, hogy gróf Andrássy Gyula, a Monarchia utolsó külügyminisztere (akinek a megbízatását a jegyzetek egyszer mindössze egy hétre teszik – 1918. október 24-től november 1-jéig –, másszor megtoldják négy nappal, 5-éig) egy svájci újságban Magyarország feldarabolásának veszedelmeire olyan érvekkel mutatott rá, amelyek a Károlyi- és a Berinkey-kormány nemzetiségi politikájának, illetve Jászi Oszkár elképzeléseinek elfogadásáról tanúskodnak. Üdvözlendőnek tartja, hogy a gróf mint koronatanú eljutott a federáció és a nemzeti autonómiák gondolatáig.

Vagyis ahhoz a belátáshoz, ami egy mindmáig kevésbé ismert, holott már az 1962-es kiadványban is közzétett kiáltványnak, *A magyar intelligenciához intézett* 1918. novemberi manifesztumnak is az egyik vezérlő eszméje volt. „Magyarok! Szövetségbe kell tömörülnünk nemzettársainkkal! – hangzott a felhívás, amelyet a magyar művészeti élet neves alakjai bocsátottak ki. Többek között Ady Endre, Babits Mihály, Bartók Béla, Beck Fülöp, Csók István, Füst Milán, Hevesi Sándor, Kaffka Margit, Kassák Lajos, Kernstok Károly, Kodály Zoltán, Kosztolányi Dezső, Lengyel Menyhért, Ódry Árpád, Rippl-Rónai József, Vámbéry Rusztem és Vedres Márk, akiknek a szava azonban már csak pusztába kiáltott szó lehetett, hiába érveltek oly hitető erővel, intvén: – Történeti határok ne legyenek gátjai az önrendelkezésnek. Éppoly kevésbé a nyelvhatárok: egyforma nyelvű állam több is lehet. És vitás esetben népszavazást kívánunk: független és elfogulatlan (nemzetközi) ellenőrzés alatt. A csehszlovák, lengyel, erdélyi román, délszláv, osztrák, osztrák-német és ukrán nemzeteket, melyek a régi »Osztrák–Magyar Monarchia« területén élnek: önmagukkal teljesen szabadon rendelkezőknek tekintjük és egyenjogúak a magyarral. Szövetségünkhöz ők és mások akaratauk szerint csatlakoznak, vagy nem csatlakoznak.”

Több okból is megkésett lett ez a felhívás. Egyfelől, mert két héttel korábban, október 16-án Károly király és császár is szövetséges államot ígért a kiáltványában. Másfelől azért, amiért – legalábbis Révész Béla feltételezése szerint – Ady 1918. október

23-a éjszakáján szétépte a Bibliáját: 22-én közölték ugyanis az újságok Wilsonnak Ausztria-Magyarországhoz intézett, október 18-ai keltezésű második levelét, amelyben visszavonta a korábbiiban kifejtett álláspontját, világossá téve, hogy az Egyesült Államok kormánya elismeri Romániának az európai antanthatalmakkal 1916-ban kötött titkos szerződését. Nemcsak az Adyt régóta gyötrő látomás, Erdély elvesztésének réme vált valóra, megpecsételődött ekkorra már a Felvidék sorsa is, hiszen október 14-én a szövetséges hatalmak jóváhagyásával megalakult az ideiglenes csehszlovák kormány, rá két hétre, október 28-án Prágában pedig kikiáltották az önálló csehszlovák államot. Erre az időre már Fiume is a horvátok kezén van; 27-én a Monarchia elfogadja Wilson békefeltételeit. Hogy aztán többször változzanak a demarkációs vonalak, de az új határok megállapításáig is a csehszlovák csapatok előbb Kassára, majd Pozsonyba vonuljanak be (1918. december végén, illetve 1919. Újév napján), a románok meg Erdély központját, kincses Kolozsvárt foglalják el (1918 Karácsonyára).

Tragikusan hamar itt az idő, amikor arra a kérdésre, hogy hol keressünk barátokat, nincs elfogadható válasz, nincs szomszéd, ki velünk tartana. „Hogyan nyújtsam a kezemet valakinek, aki a torkomat szorongatja és aki állandóan szorongatni szándékozik a torkomat?” – kérdezi keserűen a *Magyar külpolitika* tehetetlenségét elemezve a *Világ* szemlélője, B. L., aki ugyanúgy Biró Lajost rejti, mint a lap nem egy teljes névvel aláírt, illetve aláíratlanul hagyott, könyörtelen logikájú, éleslátó cikke. Előbb a letportból győzelmissé lett Szerbia példáját idézi: mint tartja rajta a kezét „a hódító teljes kíméletlenségével” olyan magyar területeken, amelyekre „se szüksége nincs, se joga nincs”. Aztán kénytelen úgy folytatni, hogy ami a szerbekre vonatkozik, az még sokkal inkább igaz a románokra. „A román megszállás nem is elnyomás többé, hanem kegyetlen és elvakult zsarnokság, amely Erdélyből új Macedóniát készül teremteni – összegez, jósolva: – Ha a békekonferencia ezt túrné, akkor Európa új tűzfészket kapna, a románok pedig olyan ellenséget, amelynek a halálos gyűlöletét semmiféle gazdasági egymásrataltság nem enyhítené.” Végül a csehek kerülnek szóba, akikről pedig a szerző szerint „beszélni sem érdemes”, mivelhogy ők a vezetői annak a politikának, amelyik „Délkelet-Európa népeit két csoportba akarja osztani: jobbagyartókba és jobbagyokba”. A határtalanul mohó étvágyú szomszédok képe éppúgy ekkor rajzolódik meg, mint ahogy a költő látomásában felrémlő gyűrűé is, amely a magyarságot gyűlöletbe zárja. A fegyverletételről, illetve a fegyvertelenségről, a magyar hadseregnek a „Nem akarok több katonát látni!” jelszava kapcsán később is sokat vitatott leszereléséről elmélkedve a *Világban* név nélkül megjelenő cikk, azaz szerkesztőségi állásfoglalás rögzíti: „Most körülfogtak bennünket északról és keletről és délről és gyűjtogatnak, fosztogatnak, ízzenként szaggatnak bennünket; és nagyhatalmú népek tűrik a fegyvertelen gyengének szétmarcangolását, még meg is biztatják, meg is tapsolják azokat, akik az élő testünket tépdésik” (*Ellenfóradalom?*).

Az elkeseredés, a tehetetlen kiszolgáltatottság eme segélykiáltásához képest valóban meghökkentően „nyugodtan és fölényesen” prelegálónak tetszhetett Babits Mihály később is sokat támadott cikke, *Az igazi haza*. Hisz – amint ezt Lendvai István rögtön a cikk megjelenése után Babits szemére hányta – egy szava sem volt mások, például a szomszéd népek „hóhérságára”, s alap gondolatából, miszerint „nem a föld a haza”, oda konkludált – amint ezt pedig egy egyházi lap kifogásolta –, hogy a haza „magunkban, az emberekben, a nemzeti kultúra emlékeiben, eredményeiben” van. Különös, hogy erről a felfogásról, amely a múlt idők kényszerűségei miatt is

mind nagyobb teret hódított és hódít főleg a kisebbségi magyarság körében, a jegyzetek között József Farkas ekképp vélekedik: a pacifista Babits „mereven és történelmietlenül” állította szembe a Haza és az Ember fogalmát.

Az *Álmok és tények* lapjain így körvonalazódnak tehát demokráciáról és a nemzeti kérdéstről vallott egykori elképzelések, felfogások. Mégsem lehet megerősíteni a szerkesztő szavát, aki úgy tartja, az 1962-ben közreadott anyagokkal együtt „teljes hitelességgel tárul elénk az Osztrák–Magyar Monarchia fölbomlása időszakának bonyolult és megrázó képe a magyarság akkori életének sorsfordulatában”. A kép talán akkor válhatott volna teljessé, ha a kötet nem csak a hazai, azaz a mai Magyarországon kiadott írások gyűjteménye. Nehezen magyarázható, hogy miért maradtak ki a szemléből a tegnapi országhoz, a két világháború közötti idők szóhasználatával, a Nagy-Magyarországhoz tartozó városok, kulturális központok lapjai. Pozsonyé, Marosvásárhelyé, Szabadkáié, Nagyváradé és a többieké. A *Kassai Munkás*, például, amelyet hetedik évében, 1914 augusztusában háborúellenes magatartása miatt betiltottak, de amelyik az őszirózsás forradalom idején újra megjelenhetett. Kolozsvárról ha nem a nagy hagyományú szemlék, akkor az 1918 vigíliáján indított *Keleti Újság*, elején a sokszor idézett gondolattal, a magyarság lelkiállapotát kifejező töredékmondattal: „Fehér zászlóval állunk előtted, ismeretlen végzet...” A csehszlovákiai magyar írásnak – Fónod Zoltán szerint – talán első dokumentuma, Fábry Zoltán 1919 februárjából való *Üzenete*, a haza elvesztését a „Kiáltsd el magad, atyám, rettenetesen: Hontalan bitang lett a magyar!” visszhangtalan felhívásával sirató kézirat is idézhető lett volna. A jegyzetek között, vagy épp abban a bevezető tanulmányban, amely sok helyütt és sokszor nem csupán bekezdéseken, de oldalakon keresztül nem egyéb, mint József Farkas egy korábbi könyvének szó szerinti megismétlése. Ez pedig a Kossuth Kiadónál 1984-ben megjelent *Értelmiség és forradalom*, amelyre a felhasznált források között bizonyára csak azért nem hivatkozik, mert egy tizenöt évvel korábbi munkáját, a magyar irodalom 1914 és 1919 közötti „eszmélésé”-ről szerzett, „*Rohanunk a forradalomba*” című alkotását emeli ki. Önmagában a hosszú passzusok újraközlése, persze, nem kifogásolható. Az talán már igen, hogy a régi véleményéhez és a régi névsorához ragaszkodva azt a benyomást erősíti újra, mintha a „magyarság végső veszedelmét”, „pusztulását” sirató versek csak az olyan jelentéktelen vagy kevésbé jelentékeny költők tollával íródtak volna, mint a most is hivatkozott Hangay Sándor, Erdős Renée, Gáspár Jenő, Bodor Aladár vagy Vargha Gyula. 1962-ben vagy 1984-ben Trianont hallgatás övezte; maga volt – Pomogáts Béla szavaival – „a némaság és az elnémíttóság”. Tíz-egynéhány esztendő óta azonban feltáruultak Magyarország sebei, „*querela Hungariae*”. Azóta kezd feltárulni az a titok is, hogy bizony nem csak a Vargha Gyulák, de Juhász Gyula és a többi nyugatos, köztük Móricz Zsigmond is keseregtek a magyarság fájdalmait. A magyar romokon állóknak látták magukat, mint Kosztolányi, a magyarok próbájáról írtak, mint Krúdy, a *Szózáttal* vitáztak, mint Babits, hogy a nemzet sírba süllyedésekor gyászkönyvülne a népek szemében, vagy Testamentomot szereztek, mint a *Gyász* című versében is a temető képével búcsúzó Juhász Gyula. „Rodostó, Döbling, Majtényi és Világos, / Minden sötét lesz, és a vége gyászszos” – szóló szinte szentenciaszerűen. Oly erővel, mindenesetre, hogy nehéz lenne eldönteni, nem a bevezető tanulmányban visszatérően kárhoztatott „tragikus magyarság” szemlélete szólal-e meg itt is. (Budapest, Argumentum, 2001.)

MÁRKUS BÉLA

Számunk szerzői

ACÉL ZSOLT egyetemi hallgató, Budapest
BALÁZS IMRE JÓZSEF egyetemi tanársegéd, Kolozsvár
BODNÁR GYÖRGY az irodalomtudomány doktora, Budapest
DOBOS ISTVÁN egyetemi docens, Debrecen
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
HÁSZ-FEHÉR KATALIN egyetemi docens, Szeged
MÁRKUS BÉLA egyetemi docens, Debrecen
MERÉNYI ANNAMÁRIA doktorandusz, Pécs
NAGY ZELMA középiskolai tanár, Hajdúdorog
ORBÁN LÁSZLÓ tudományos segédmunkatárs, Debrecen
OROSZ BEÁTA tudományos segédmunkatárs, Debrecen
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY akadémikus, Budapest
TAMÁS ATTILA professor emeritus, Debrecen
ÚJVÁRI EDIT főiskolai adjunktus, Szeged
VARGA IMRE az MTA Irodalomtudományi Intézetének
nyug. főmunkatársa

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
a hírlapkézesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)

IRODALOMTÖRTÉNET

Ács Gábor, Bécsy Tamás, Bretz Annamária,
N. Horváth Béla, Jászberényi József, Kondor Tamás,
Laczházi Gyula, Mikó Gyula, Mózes Huba,
Nagy Márta, Nyilasy Balázs,
Tili Annamária, Velkey Ferenc



2003 / 2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2003. LXXXIV. évf., 2. sz.

Új folyam XXXIV. évf., 2. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52)512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2003/2. szám

LACZHÁZI GYULA	
„Az kinek ez a rossz passió rendet szab” A harag <i>Szigeti veszedelemben</i>	177
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF	
Kármán József és a szabadkőművesség	196
NYILASY BALÁZS	
<i>Az arany ember</i> és a modern románc	206
BÉCSY TAMÁS	
Az önértelmezés hiányai (<i>A húszas–harmincas évek magyar drámáiról</i>)	228
MÓZES HUBA	
Álarcos Chevy Chase-periódusok	246
N. HORVÁTH BÉLA	
Egy pszichoanalitikusnőről (<i>József Attila és Gyömrői Edit szellemi kapcsolatához</i>)	263
TILI ANNAMÁRIA	
Kodolányi János <i>Én vagyok</i> című regényének szövegváltozatai	272
NAGY MÁRTA	
„Hallottátok, hogy megmondatott a régieknek...” (Baka István: <i>Egy József Attila-sorra</i>)	290

Szemle

KONDOR TAMÁS	
A rekonstrukció öröme (Bíró Ferenc: <i>Katona József</i>)	305
BRETZ ANNAMÁRIA	
Gábor Csilla: <i>Káldi György</i> prédikációi (<i>Források, teológia, retorika</i>)	311
MIKÓ GYULA	
Boda Miklós: <i>Stúdium és literatura</i>	315

ÁCS GÁBOR	
Sánta Gábor: <i>„Minden nemzetnek van egy szent városa”</i> <i>(Fejezetek a dualizmus korának Budapest-irodalmából)</i>	321
VELKEY FERENC	
Gángó Gábor: <i>Eötvös József az emigrációban</i>	328

„Az kinek ez a rossz passió rendet szab”
A harag Zrínyi *Szigeti veszedelmében*

I. A harag mint eposzi tárgy

Irodalomtörténeti közhely, hogy az európai irodalom „kezdetén” Akhilleusz haragjával szembesülünk. A homéroszi mű nagy témáját ennek az indulatnak a romboló hatása adja, s az a kérdés, hogyan fékezhető meg, hogyan kerülhet az ember az indulat fölé. Ez az indulat kétségtelenül a legveszélyesebbek, a legféktelenebbek egyike, s természetét az emberek a Homérosz óta eltelt időben sem lankadó érdeklődéssel figyelik.¹ Már a kora újkorban is sokat foglalkoztak az indulatok természetével, köztük kiemelt helyen a haraggal, melyet sokszor mint az indulatot magát emlegetik.² Sokatmondó a harag XVI. században elterjedt etimológiája: „Et quia quasi extra se ire videtur, qui furore cietur, ideo Ira dicta est: et Redire in se est, iram ponere.” Azaz: „Mivel aki haragszik, mintha kilépne magából, ezért beszélnek haragról: és aki visszatér magába, megválnak a haragtól.”³ Az etimológia háttérében a rációba vetett bizalom áll. A rációra alapozva lehet legyőzni a szenvedélyeket, de ha az indulat az erősebb, kiforgatja önmagából az embert: aki az indulat hatalma alatt áll, az már nem önmaga. (Ez persze nemcsak a haragra, hanem a többi indulatra is igaz.)

Hogy a kora újkori hőskölteményekben a vitézek egyik fő lelki mozgatórugója a harag, az szinte természetesnek tűnik. Jól ismert tény, hogy Tasso a hőskölteményről írt dialógusainak egyikében (a *Dialoghi del poema eroico* II. könyvében) a neoplatonikus Prokloszra hivatkozva kimondja, hogy az eposz hőseit leginkább két indulat jellemzi: a harag és a szerelem.⁴ Tasso megállapítása természetesen igaz saját művére is: a harag, csakúgy, mint a szerelem, a *Gerusalemme liberata*ban is a hősök fő lelki mozgatórugóinak egyike. Keresztények és pogányok heroikus küzdelmében – mely küzdelemnek a metafizikai háttérét jó és gonosz, menny és pokol pólusai alkotják – *A megszabadított Jeruzsálem* epikus világában a harag szinte valamennyi aktor közös jellemzője. Így van ez a *Szigeti veszedelemben* is: mi sem jellemzőbb, mint hogy ebben a kozmikus küzdelemben még a hajnal allegorikus alakja is haragos (VIII, 8). Önmagában nem meglepő, hogy egy eposz hősei haragosak, indulatosak, a háborúnak mint eposzi tárgynak természetes velejárója az agresszivitás és a düh. Mégis, talán érdemes közelebbről szemügyre venni, mit mondanak e

szövegek, mit mond a *Szigeti veszedelem* az indulatokról, illetve a harag indulatáról.

II. A harag filozófiai kontextusban

Az európai kultúra történetében a reneszánsz korát szokás úgy emlegetni, mint azt a pillanatot, amikor „felfedezték” a lélek, az emberi belső világ, az érzelmi élet összetett voltát, olykor ellentmondásos késztetéseit.⁵ Az ilyen kezdőpontokat persze a történeti visszatekintés perspektívájából magunk alakítjuk ki, s mint Norbert Elias mondja, valójában ilyen „abszolút zéró-pont”-ok nem is léteznek az emberi psziché történetében.⁶ Az azonban tény, hogy az emberi érzelmek is történelmi változásnak vannak alávetve, s a kora újkorban e tekintetben is sok szempontból másként gondolkodtak, mint a ma embere.

Azokat az elméleti kereteket, melyek az indulatok, szenvedélyek (a korabeli elnevezés szerint: affektusok vagy passiók) leírására rendelkezésre álltak, a kora újkor gondolkodói nagyrészt az antik szerzőktől és a középkori forrásokból merítették. Mind az antik, mind a skolasztikus etikának fontos része az egyes szenvedélyek leírása, a lélek szenvedélyeinek értelmezése. Ezekben az etikai rendszerekben a szenvedélyekről való elméleti gondolkodás az erények tárgyalásával kapcsolódik össze, hiszen a klasszikus erénytan központi kérdése a szenvedélyek, az érzéki vágyak és az értelemre támaszkodó erkölcsi igény harmonikus viszonya, a szenvedélyek értelem vezette alakítása. Az antikvitás örökségéből a XVI–XVII. században elsősorban Arisztotelész etikai írásai, valamint a római sztoikus gondolkodók, Cicero és Seneca fejtettek ki jelentős hatást; a középkorból a legfontosabb Szent Tamás munkássága.⁷

Az indulatokról való kora újkori gondolkodás egyik fontos jellemzője, hogy míg a modern ember a lélekben érzelmek végtelen finomságú, az egyénre jellemző szövedékét látja, addig a XVI. század és a XVII. század első felének teoretikusai csupán néhány jól körülhatárolt affektust (passiót) ismernek.⁸ Gyakran hivatkoznak arra a rendszerezésre, melyet Szent Tamás *Summa theologiae* című könyvében adott az emberi érzelmek (*passiones animi*) természetéről.⁹ Tamás tizenegy affektust különböztet meg, és ezeket két nagy csoportba sorolja: egyiket a vágyakozók alkotják (*concupiscibile*: a vágy közvetlenül valamely objektumra irányul): remény, kétségbeesés, félelem, mérészség, harag; a másikat az indulatosak (*irascibile*: az indulat nem közvetlenül a tárgyra irányul, ennek elérése útjában valamilyen akadály áll): szeretet, vágy, öröm, gyűlölet, ellenszenv, bánat. A passiókat továbbá aszerint csoportosította, hogy azok: 1. valamely jóra vagy rosszra irányulnak-e, valamely jó vagy rossz objektum váltja-e ki őket; 2. ez a jó, illetve rossz a jelenben megvan-e, vagy csak a jövőben fog létezni. Egy jó vagy rossz objektum birtoklása az öröm, illetve a bánat oka. A vágy egy jó objektum megszerzésére irá-

nyul, míg az ellenszenvet egy a jelenben meg nem lévő rossz kelti. A szeretet és a gyűlölet a jó, illetve rossz okozta késztetés maga. A remény egy jövőben elérhető jóra, a kétségbeesés egy a jövőben el nem érhető jóra irányul. A mérészség forrása egy jövőbeli, legyőzhető rossz, míg egy jövőbeli, le nem győzhető rossz félelmet okoz. A harag pedig egy meglévő rosszra irányul. Az indulatoknak ez a rendszerezése a skolasztikus filozófiában egészen a XVII. századig tovább élt, de a skolasztikán kívül is nagy hatást fejtett ki.¹⁰

A XVII. század első felében az affektusokról háromféle tudás létezett: az etikai (dialektikai), a retorikai és az orvosi (fizikai).¹¹ A fizika az indulatok materiális oldalával foglalkozik: azzal, milyen testi folyamatok idézik elő és kísérik az affektusokat, hogyan kell kezelni azokat, hogy az egészséges életet ne veszélyeztessék. Az etika azokkal a kérdésekkel foglalkozik, amelyeket a szenvedélyek, a szenvedélyek hatására elkövetett cselekedetek és az erkölcsi rend viszonya vet fel.¹² Például a harag esetében a fizikai definíció szerint ez az indulat a szív környékének felmelegedése. Az etikai meghatározásban viszont a haragot a bosszúvággal hozzák kapcsolatba. A sokat idézett arisztotelészi meghatározás szerint a harag „fájdalomtól kísért törekvés egy nyilvánvaló bosszúra egy nyilvánvaló semmibe vételért mely érdemtelenül ért bennünket vagy a mieinket”.¹³ Az affektusok felkeltésére alkalmas retorika nem rendelkezik önálló definícióval: az etikai és az orvosi tudást használja fel saját céljaira.¹⁴

Az affektusokra vonatkozó fizikai tudásnak fontos része a testnedvek tana, a humorálpatólógia. A Galenus révén elterjedt elmélet szerint az ember teste és szervei négy elemből épülnek fel: tűzből, vízből, levegőből és földből. Minden elem rendelkezik egy jellemző tulajdonsággal: meleg, hideg, nedves vagy száraz. Az elemek különböző keveredése magyarázza a négy temperamentumot: a szangvinikus temperamentumú véreben (*sanguis*) a nedves és a meleg van túlsúlyban, a flegmatikus nyálában (*phlegma*) a nedves és a hideg dominál, a kolerikus sárga epéjében (*flava bilis, cholera*) a száraz és a meleg kerül túlsúlyba. A melankolikus temperamentum pedig nem más, mint a hideg és száraz túltengése a szervezetben a fekete epe (*atra bilis*) termelődése miatt. Az affektusok ebben az elméletben a testnedvekkel függnek össze: egyrészt a nedvek termelődését a lélek szenvedélyei is befolyásolhatják (például a harag a sárga epe termelődését segíti elő), másrészt viszont a nedvek összetétele is befolyásolja az ember affektusait.

Az affektust valamely az értelem által kívánatosnak vagy kellemetlennek ítélt tárgy váltja ki, mely az életszellemekek révén azonnal hatást fejt ki a szívre. Ha a tárgy kívánatos, a szív kitágul: ez az öröm affektusa. Ha a tárgy kellemetlen, a szív összehúzódik: ez a bánat affektusa. A bosszúvágy a szív kettős mozgását okozza: először összehúzódik, majd hirtelen újra kitágul. Ez a kettős mozgás a harag affektusa. A szív mozgása cselekvést, testi mozgást eredményez. A szívet az életszellemekeken kívül a testnedvek is mozgásra

készítetik, így az affektus következtében termelődő testnedvek is erősíthetik a szív mozgását. Például a félelem esetében felesleges fekete epe termelődik, mely a szívhez jutva száraz és hideg voltából adódóan annak összehúzódását okozza. A szív összehúzódása következtében pedig a test is száraz és hideg lesz.¹⁵

Érdemes megjegyezni, hogy ebben az „orvosi elméletben”, mely az indulatok hatását is magában foglalja, a művészetnek is fontos szerepe van: a költészet, a zene, a festészet nagymértékben hozzájárulhat a lelki nyugalom és a derű kialakításához. A műalkotások ugyanis affektusokat keltenek, melyek a testnedvek révén kialakíthatják az egészséges egyensúlyt mind a testben, mind a lélekben. Az indulatok orvoslására, megszelídítésére, a lélek derűjének helyreállítására érdekes példát olvashatunk Kőszeghy Pál *Bercsényi házasságáról* szóló epikus költeményében:

Hallottam Clinias cselekedetéről,
Úgy Achillesnek is az ő életéről,
Mindkettőnek igen szép természetéről,
Illik, szóljak kiknek hogy dícséretéről,

A kiknek elméjük midőn háborodott,
Haraggal másokra midőn káromkodott:
Akkor ő haragjok nem nőtt s szaporodott,
Kegyességre inkább szívők nyomorodott,

Mert olykor mindkettő kapván citheráját,
Pengeté azoknak húrján víg nótáját,
Azzal enyhítgeté szíve háborúját,
S csillapítá gyulladt elméje haragját.

A citerán játszó Kleiniász és Akhilleusz a zeneterápiát alkalmazza. Mindketten haragra gyulladt elméjüket próbálják lecsendesíteni. Ezt úgy érik el, hogy víg nótát játszanak: a víg nóta a haraggal ellentétes affektust ébreszt, és helyreállítja a testnedvek egyensúlyát.

A humorápatológiai elmélet nyomait megtalálhatjuk Zrínyinél is. Így a testnedvek elméletének a hatását mutatja például Zrínyi azon megjegyzése a *Vitéz hadnagy* egy aforizmájában, hogy a haragvó ember „ex commotione bilis et sanguinis” cselekszik.¹⁶ A szív összehúzódása az oka, hogy a *Szigeti veszedelemben* Szulimán „nagy félelemben hül” (VII, 50). A harag ezzel szemben melegséget okoz: Szulimán „forró haraggal” parancsol Szokolovics Mehmetnek (VI, 53). Hasonlóképp a harag fizikai meghatározásának nyomai fedezhetők fel abban a (ma már közhelyes) fordulatban is, hogy „fölforr a haragos vér mindenikbe” (V, 58).

A harag etikai megítélése tekintetében – mint általában az affektusok megítélésében – a kora újkorban az arisztotelészi és a sztoikus felfogás közötti különbség játssza a főszerepet. Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* több helyen is szól a haragról. A IV. könyvben a szelídség erényét taglalva foglalkozik ezzel az indulattal. Mint minden etikai erény, a szelídség is középhatár: a túlzott harag és a harag hiánya közötti közép. „Azt az embert, aki csak olyasmi miatt haragszik, amiért kell, s olyanokra, akikre kell, továbbá úgy, ahogy kell, s akkor és annyi ideig, amikor és ameddig kell: dicsérettel szoktuk illetni” – írja Arisztotelész.¹⁷ A filozófus is elismeri, „egyáltalában nem könnyű dolog meghatározni, hogy miképp, kire, mily okból és meddig szabad haragudni, s hogy mi a határ a helyes és a helytelen magatartás között”.¹⁸ A harag a peripatetikus felfogás szerint mindenestre önmagában nem hiba, csak akkor válik azzá, ha helytelen mértékben jelentkezik. Arisztotelész az *Etika* III. könyvében, a bátorság erénye kapcsán is szól a haragról, a harcosok bátorságát vizsgálva. „A haragot is a bátorsággal szokták összefüggésbe hozni: bátornak tartják azt is, aki haragból tesz valamit – akárcsak a vadállat, mely az őt megsebesítő emberre tör –, abból kiindulva, hogy a bátor ember is haragos indulatú, s csakugyan, a harag száll szembe legmerészebben a veszélylyel, amit Homérosz így fejez ki: »erőt öntött haragvó szívébe«; vagy: »éles indulat nyilallt az orrába«; vagy: »felforrt a vére«. [...] Mármost a bátor ember mindig az erkölcsi szép miatt cselekszik, de ebben a harag is segít neki; a vadállat viszont mindig valami fájdalom miatt támad, ti. amiatt, hogy megsebezték, vagy amiatt, hogy ettől fél; [...]. De azért még leginkább a természetben gyökerezőnek látszik a haragból fakadó bátorság; és ha elhatározással és céltudattal társul, igazi bátorságnak számíthat.”¹⁹ Az igazi bátorság tehát nem táplálkozhat a harag indulatából, hanem az erkölcsi jóra irányul. Arisztotelész ugyanakkor megengedi, hogy a bátor ember is lehet haragos, sőt, azt is hozzáteszi még ehhez, hogy a harag motiválta harcos is rendelkezhet a bátorság erényével, ha a haraghoz ésszerű mérlegelés és megalapozottság járul. Az arisztotelészi felfogás szerint harag és igazi bátorság nem zárja ki egymást. A *Nikomakhoszi etikában* Arisztotelész még a VII. könyvben is szól a haragról, a fegyelmetlenség fogalmával összefüggésben. Itt azt fejt ki, hogy a haragban való fegyelmetlenség kevésbé elítélendő, mint a bujaságban való.²⁰ E nézetek közül a *metriopateia* elve komoly viták forrásává, a sztoikus bírálók céltáblájává vált. Cicero a *Tusculumi beszélgetésekben* éppen a harag indulatával kapcsolatban bocsátkozik polémiába a peripatetikus felfogással: „És ugyanezek a peripatetikusok azokat a szenvedélyeket, amelyeket mi kiirtandóknak vélünk, nemcsak természetesnek ítélik, de a természet hasznos adományának. A következőképpen beszélnek: először is a haragot dicsérik és azt állítják, hogy a bátorság sarkköve; a haragos nagyobb lendülettel támad az ellenségre és a vétkező polgárra” (IV, 43). Majd arrébb ezt írja: „Mi szörnyűbb, mint a homéroszi Akhilleusz vagy a bosszús Agamemnon?”

[...] A bátorságnak nincs szüksége a harag támogatására" (IV, 52).²¹ Hasonló álláspontot képvisel Seneca is *A haragról* írt értekezésében. Szerinte a harag *vitium*, mégpedig a legnagyobb emberi bűnök egyike.²² Arra a kérdésre, vajon lehet-e bizonyos esetekben hasznos a harag, Seneca válasza, csakúgy, mint a peripatetikusokkal polemizáló Ciceróé, tagadó: „Nem hasznos tehát a harag a csatában vagy a háborúban sem.” (I, 11, 8.) Seneca szerint téves az arisztotelészi felfogás, hogy a harag a bátorsághoz hasonlatos lehet. „A haragtól csak az lesz bátrabb, aki harag nélkül egyáltalán nem volt az: tehát a harag nem segíti a bátorságot, hanem helyettesíti azt.”²³ Seneca szerint a harag nemcsak harcosokhoz, de férfiakhoz általában egyáltalán nem méltó indulat, „a harag inkább csak a gyermekekhez és nőkhöz illő gyengeség”.²⁴

Az affektusok retorikai tárgyalásában az a kérdés kerül előtérbe, milyen affektusokat kell felkeltenie a szónoknak, és hogy ezt milyen eszközökkel érheti el.²⁵ A szónoknak azt kell megfontolnia, milyen hatást akar elérni a megszólítottban, mely affektusokat akarja felkelteni, melyeket akarja elcsitítani. A hatásorientált retorikai alapú beszédre, az affektusok célzott felkeltésére jó példa a *Szigeti veszedelemben* Halul bég szónoklata. A beszéd affektusokkal telített, mint Zrínyi válaszában mondja, Halul bég „Lágyon s haraggal” (VI, 39) mondta el Szolimán üzenetét. Milyen affektusbeli hatást céloz meg Halul beszédével? Bevezetőjében Halul dicséri Zrínyit, majd azt állítja, hogy Szolimán szereti őt, és e követség is szeretetének következménye (VI, 13). Ez a kijelentés a Szolimán iránti szeretet felkeltését célozza. Az ezt követő argumentumban (VI, 15–20) Halul azt fejti ki, hogy ők Isten akaratát teljesítik be, és ennek lehetetlen ellenállni: ezért is kell Zrínyinek átadnia a várat. Az érv szándékolt hatása a félelemkeltés. Ezt követően (VI, 21–24) Halul azt fejtegeti, mit nyerhet Zrínyi a vár megadásával. Itt a pénznek, a kincseknek a szeretetére (*cupiditas*) próbál hatni. Az érvelés következő részében (VI, 25–35) azt írja le, Zrínyi mennyire magányosan áll szemben a török sereggel, és hogy a szigetiek szükségszerűen el fognak pusztulni, ha nem adják meg magukat. Mindez a reménytelenség és a félelem érzetének felkeltését célozza. Beszéde végén (VI, 36) ismét a török sereg nagyságát és közelségét említi, és megismétli, hogy Zrínyi el fog veszni, ha nem fogadja el a szultán ajánlatát. Ez ismét a félelemkeltést célozza. A beszéd célja tehát az, hogy Zrínyiben szeretetet ébresszen Szolimán, illetve a pénz és a kincsek iránt; másrészt viszont a félelem és a reménytelenség affektusát igyekszik felkelteni, a mindenkori argumentumnak megfelelő szöveghelyen. A „Lágyon és haraggal” Zrínyi szempontjából összegzi mindezt. A harag utal a félelmet és reménytelenséget kelteni hivatott helyekre, míg a „lágyon” a beszéd azon részeire, amelyeknek célja a szelíd affektusok, a szultán és az anyagiak szeretetének a felkeltése.²⁶

III. A harag és az irodalmi minták

A haragról szólva Arisztotelész Homéroszra hivatkozott mint irodalmi példára. A reneszánsz költők fő mintája Vergilius eposza volt, ahol a homéroszi hősökhöz hasonlóan sokszor felforr a hősök vére. Az *Aeneis* XII. éneke csatajelenetében a Harag egyenesen mint Mars isten kísérője jelenik meg: „circumque atrae Formidinis ora / Iraeque Insidiaeque, dei comitatus, aguntur” [körben a szörnyű Szorongás / És a Harag s a Hamisság fut kísérve az istent] (XII, 336).²⁷ Hasonlóan ahhoz, ahogy Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* megengedi, hogy a harcosok haragosak legyenek, mivel a harag hatása hasonlatos a bátorsághoz, az *Aeneis* hőseit is egyaránt sarkallja az erény és a harag. Erre jó példa, amikor Vergilius Turnusról azt írja, sem haragja, sem bátorsága nem engedi, hogy meneküljön: „asper acerba tuens retro redit et neque terga / ira dare aut virtus patitur” [Vad szeme villámlik, míg vissza vonul, de dühében / Arra vigyáz, méltóságát ne veszítse futásban] (IX, 795). Vergilius szerint tehát a harag és a virtus hatása hasonló lehet: akár haragja, akár bátorsága az ok, Turnus nem fordít hátat az ellenségnek. Harag és bátorság ilyen viszonyára, illetve a harag pozitív értékelésére még két további példa: „nec cuiquam irasci propiusque accedere virtus” [közeledni felé, vak dühhel, senki se bátor] (X, 712); „ergo etsi conferre pudor iraque monstat” [így noha szítja a szégyen, a düh mind szállani partra] (IX, 44). Mint e példák-ból is kitűnik, az eposz haragmodellálása nem a sztoikus felfogást követi, sokkal inkább az arisztotelianust: a harag, mint harcra serkentő indulat, mint a harci kedv jele, az *Aeneis* világában hasznos, sőt kívánatos.²⁸

Így van ez Tasso eposzában is: a harag, a harci düh mindkét sereg tagjaira egyaránt jellemző, a keresztény és a pogány hősök összecsapásai mind affektivitással telítettek. Lássunk egy példát: Argante és Tankréd harcát a VI. énekben! Amikor a két amúgy is dühös hős találkozik, a köztük zajló szóváltás még inkább felszítja haragjukat: „miután bőszen fenyegetőzve, / Egymás gögjét és haragját felszították” [poi ch’ in ambo il minacciar feroce / A vicenda irritò l’ orgoglio e l’ ira] (VI, 39).²⁹ Haragjukat Tasso – némiképp túlozva – a legnagyobbnak nevezi: „nem kezdett még csatát ilyen dühre gyúlva / senki, ahogy Tankréd s Argante tette” [Né fu mai tal velocità di penne, / Né furia eguale a quella, ond’ a l’ assalto / quindi Tankred e quindi Argante venne] (VI, 40). A harc közbeni indulatosságot Tasso többször is kiemeli. A harag olyan intenzív, hogy dominál az értelem felett: „Legyőzve ész és lovagi tekintet” [Vinta da l’ ira è la ragione e l’ arte] (VI, 48). A harag Tasso szerint – egybehangzóan a *Nikomakhoszi etika* megfelelő gondolataival – a bátorsághoz hasonló hatású lehet, növeli a hősök erejét: „erőik egyre növeli haragjuk” [le forse il furor ministra e cresce] (VI, 48). Bár mindkét harcos egyaránt haragos, mégis, míg Argantét kizárólag a harag vezérli, Tankréd esetében az erény is fontos tényező: a harcot szemlélők ezért azon töprengenek, vajon „a dühnek

lesz az erény engedelmes, / vagy a merésznél az elszánt szilárdabb?" [E se 'l furore a la virtù prevale, / O se cede l'audacia a l'ardimento?] (VI, 55).

Ezt az epizódot még különösen érdekessé teszi az elbeszélő egy megszólalása: Tankréd és Argante párharca közben *A megszabadított Jeruzsálem* elbeszélője azért fohászkodik a Múzsához, hogy az tegye kellően indulatossá a haragos hősök csatájának megénekléséhez (VI, 39):

De miután, bőszen fenyegetőzve,
egymás gőgjét, haragját felszították,
ménjét ki-ki futásra ösztönözte,
hogy kellő távolból kezdje a tornát.
Most, Múzsza, fokozd haragomat erőstre,
hassa át éppily ádáz haragosság,
hogy méltó legyen tettükhöz a versem,
s a fegyverzaj csengjen fel énekemben.

A megszabadított Jeruzsálemben tehát nemcsak az eposz hősei haragosak, hanem az elbeszélő maga is indulatoktól fűtve mondja el történetét. Itt az a retorikai alapú megfontolás érvényesül, hogy a szónoknak magának is érzelmeket kell mutatnia, ha érzelmeket akar kelteni. A harag hagyományosan része a retorika eszköztárának, a szónok bizonyos esetekben maga is haragot kell hogy mutasson a meggyőzés érdekében.³⁰

A keresztények és pogányok harcában megnyilvánuló indulatosság mellett Tasso eposzában különösen fontos szerepe van Rinaldo haragjának. E tekintetben igen fontos az az *Allegoria*, melyet Tasso írt az eposz elé. Ebben az öntértelezésben Tasso hőskölteménye morális allegóriáját, hősei tetteinek, indulatainak Platón és Arisztotelész nézeteire támaszkodó etikai elemzését adja. Az *Allegoria* szerint a hadsereg tagjai az emberi lélek különböző részeit jelentik, a platóni felosztást követve: Godfréd az értelmet, Tankréd a vágyakozó lélekrészt (azon belül is a bujaságot), Rinaldo pedig az indulatos lélekrészt (azon belül a haragot). Tasso ez utóbbi esetében szintén Platón követve (*Állam*, IV. könyv) azt mondja, hogy „az értelmes résznek nem kell kizárnia a haragvót a cselekvésből (miként a sztoikusok tévesen vélik), nem is sajátíthatja ki annak feladatait [...], hanem tegye társává és szolgájává”.³¹ Tasso az *Allegoriában* Rinaldo tettét, Gernando megölését szenvedély és értelem konfliktusaként látta: „amikor [Rinaldo] összecsapva Gernandóval megsérti a személyes megtorlás határait, és miközben Armidát szolgálja: az értelem által nem fegyvelmezett haragot láthatjuk; amikor feloldja az erdőt a varázslat alól, beveszi a várost, megtöri az ellenséges sereget: az értelem vezette haragot”.³²

Ez az *Allegoria* a későbbi kiadásokból, így a ma forgalomban lévőkből is, általában elmaradt. Ennek oka az a filológusok körében uralkodó nézet, mely szerint ezt az *Allegoriát* Tasso csak az ellenreformáció ideológiai kényszerei-

nek engedve írta. Újabbban viszont számos Tasso-kutató annak a meggyőződéésének adott hangot, hogy az *Allegoria* szervesen illeszkedik Tasso gondolkodásába és összhangban van poétikai nézeteivel.³³ Itt most nem annyira érdekes, vajon melyik álláspont a helyes, és hogy vajon mennyiben tükrözi a szerző valódi intencióját az allegorikus értelmezés; hanem az a lényeges, hogy az *Allegoria* egy olyan etikai kontextusra utal, amely a szövegben is tetten érhető. A *megszabadított Jeruzsálem*ben Rinaldo által elkövetett gyilkosság mozgatórugója Rinaldo túlzott indulatossága. Amikor Gernando nyilvánosan gyalázza Rinaldót, Rinaldo nem tudja fékezni hirtelen feltörő haragját. „haragját többé nincs mi visszafogja” [Né puote l’ira ormai tener più chiusa] (V, 26), s dühében megöli a norvég királyfit: „nincs féke vad dühének, nincs határa, / s ezzel ítéli önmagát halálra” [non però sfoga l’ira, o si raffrena / quel cieco impeto in lui ch’ a morte il mena] (V, 24). Rinaldo hibája tehát, hogy nem tud úrrá lenni indulatain. A halott Hugo aztán azt tanácsolja Godfrédnek álmában, hogy oldja fel vétke alól Rinaldót, „az ifjút, ki vak haragra gyúlva megtévedett” [Ch’ assolve il fer garzon di quell’ errore / In cui trascorse per soverchio d’ira] (XIV, 17). S Godfrédo valóban így is dönt: „Térjen Rinaldo vissza, s zabolázza indulatát ezentúl gondosabban” [Torni Rinaldo; e da qui affrene / Piu moderato l’impeto d’ire] (XIV, 26). Amennyiben tehát Rinaldo mérsékelni tudja a harag indulatát, újra hasznos tagja lehet a keresztény seregnek. Rinaldo magatartását az individualista ethosz, a magányos kalandhős értékvilága jellemzi – de végül be kell látnia, hogy csak indulatait a ráció ellenőrzése alá vonva, a vezérnek engedelmeskedve lehet hasznos tagja a közösségnek. Így lesz a *romanzo*-hősből a *poema eroico* hőse.³⁴ Tasso Rinaldo haragját mint az indulatok és a *ragione* konfliktusát mutatja be, és talán éppen ez, az indulatok értelem általi uralhatóságának kérdése tehet-e érdekessé ezt az epizódot a XVI. században.³⁵

A Rinaldo-epizódban a harag a szelídség erényét sérti, ezért a hirtelen indulatból elkövetett tett hiba, véték. Ez nem jelenti azt, hogy a harag általában véve negatívum lenne *A megszabadított Jeruzsálem* világában. Épp ellenkezőleg, a harag mint a bátorság serkentője, a harci tettek előmozdítója a hősök tetteinek fontos mozgatója: a harag ilyen értelemben – csakúgy, mint az *Aeneis*ben – a harci kedv kifejezője. Itt sem a sztoikus felfogással találkozunk a harag tekintetében, hanem a peripatetikussal, bátorság és harag, harag és harci készség egymást kiegészítő erők. Ezt mutatja Argante és Tankréd párharca esetében is, de hasonlóan világosan mutatja ezt egy a VII. énekben Argante és Rambald párharcához fűzött megjegyzés is: „A bátor szív szilaj lesz, ha uszítják, / harag köszörűjétől tombol” [La virtù stimolata è piú feroce, / E s’ aguzza de l’ira a l’ aspra cote] (VII, 75).

A szenvedélyek megítélése és irodalmi ábrázolásuk kérdése Tasso elméleti műveiben sok helyen visszatérő probléma. Arról, hogy az indulatoknak milyen szerepük van a *poema eroico*ban, a legtöbbet éppen ezekből az írásokból

tudhatunk meg. A szenvedélyek szempontjából igen fontos Tassónak az a szintén a *Dialoghi del poema eroico* II. könyvében olvasható megállapítása, hogy az eposz tárgya a dolgok természetéből adódóan a heroikus virtus: „A hősköltemény ezzel [a drámával] szemben az erény legmagasabb fokát követeli meg, ezért a szereplők heroikusak, miként erényük is.”³⁶ Ez a Tasso említette hősi erény arisztotelészi eredetű kategória: a *Nikomakhoszi Etika* VII. könyvében olvashatunk róla.³⁷ Arisztotelész itt megnevezi az erkölcsi jó és rossz legfőbb kategóriáit: az előbbit az erény, a fegyelmezettség és a heroikus virtus alkotják, míg az utóbbit a virtus hiánya, a fegyelmezetlenség és az állati vadság jellemzi. A hősi erényről Arisztotelész azon túl, hogy az állati vadság ellentéte, csupán annyit mond, hogy a virtus emberfeletti, isteni fokát jelenti.

Az Arisztotelésznél eléggé meghatározatlan tartalmú heroikus virtus fogalma a reneszánsz korában széles körben elterjedté vált.³⁸ Tasso például a heroikus virtusról egy külön dialógust is írt, mely 1582-ben jelent meg *Della virtù eroica e della carità* címmel. Ebben kifejti, hogy a hősi virtus éppúgy a morális erények fölött áll, miként a hősök az emberek fölött: a hősi erény emberfeletti, a hősök is ember és Isten között helyezkednek el. A hősi virtus minden erényt magában foglal: legközelebb áll hozzá a nemes becsvágy (nagyszívűség, magnanimitas), de fontos eleme az okosság (prudentia) is. Ami az indulatokat illeti, a káros indulatokat a hősi virtus megfékezi, de a hasznos, dicséretes indulatokat szabadjára engedi, mert ez a virtus a féktelen, heves indulatokat is uralni képes. Ilyen dicséretes indulat, melyet tehát a hősi virtus megléte esetén nem kell a közepszerhez igazítani, a harag is. Az indulatok és a hősi virtus (illetve a heroikus prudentia) viszonyáról a következőket írja: „Mert egyrészt úgy tűnik, az a feladata, hogy féket vessen a szenvedélyekre; másrészt viszont Platón azt állítja, hogy a harag az értelem harcosa; és nem lehet jó harcos, aki nem küzd eltökélten és vadul. Az indulatok között vannak olyanok, amelyek esetében a közepszer nem lehet üdvös: ilyenek az irigység és a rosszakarat. Ezeket a heroikus okosság kiirtja, miként a jó földműves a mérgező és kártékony füveket, amelyek a gabona között nőnek. Mások természetük szerint egyaránt lehetnek jók és rosszak is: ilyen a szégyen, a harag, a szeretet, a versengés, a felháborodás. Ezeket a közönséges okosság a közepszerhez igazítja, hasonlóan ahhoz a lovászhoz, aki nem tudja uralni és megülni a lovakat, hacsak előtte hosszú idő alatt meg nem szelidítette és kemény zablával nem irányítja őket. A heroikus okosság ural és akarata alá hajt minden szenvedélyt, legyen bármily harcias és erős is, miként Nagy Sándor az első nap megszelidítette Bucefalust, a nap felé fordítva azt, és megülte azt a lovat, amely mindenki másnak engedetlen és rakoncátlan volt; vagy miként a kiváló lovaskapitány Cosso féktelen vágára sarkallta paripáját, és katonáival is ezt tette, és a fékevesztetten száguldó lovakkal megfutamtotta az ellenséget. A heroikus okosság ekképp rázza le a féket a

hasznos indulatokról és velük megrohamozza a bűnöket, legyőzi és megfutamítja őket. És annyira biztos magában és képességeiben, hogy nem fél, hogy nem tudja uralni és jó úton tartani a féktelen szenvedélyeket.”³⁹ Bár az értelem ellenőrző szerepét hangsúlyozza, a hősök esetében kiiktatja a közép-szer elvét az indulatok tekintetében. Így az arisztotelészi elméletből ennek elemeit felhasználva az elméletben eredetileg elképzelhetetlen megállapításhoz jut, amikor a hősök esetében kimondottan kívánatosnak tartja a nagy szenvedélyeket. Így olyan modellt alkot, amelyben a kivételes hősöknek a harag tekintetében is sokkal nagyobb játékteret ad, mint a közönséges embereknek. Az eposz világában a rendhagyó, a különleges eset emelkedik az általános szintjére.

IV. A harag Zrínyi írásaiban

A *Szigeti veszedelem* sorain kívül Zrínyi írásaiban két helyütt találunk reflexiót a harag indulatára. Az egyik a Mátyás-elmélkedés, ahol harag és bujaság mint az életrajzi jellemzés kellékei bukkannak fel. A *Mátyás király életéről való elmélkedésekben* Zrínyi egy közelebről meg nem nevezett német historikussal polemizál, aki azt állította, hogy a nagy uralkodó halálát hirtelen haragja okozta. Ezt Zrínyi kétségbe vonja, és végül a következő megállapításra jut: „meg kell bizony haragudni embernek, akinek érzékenysége vagyon, kinek haragja nincs, más embersége sincs, a harag, az szerelem emberben szokott lenni, aut Deus aut lapis est akiben nincs.”⁴⁰ Harag és szerelem együttes említéséről eszünkbe juthat Balassi Bálint jellemzése Rimay János tollából. Mint ismeretes, Rimay ezt a két szenvedélyt nevezi meg, mint a nagy költő emberi gyengeségének jeleit: „Azt tapasztaljuk ugyanis, hogy benne a bujaság és a harag bűnén kívül más tűrhetetlen tulajdonság aligha volt, sőt még a haragja is olyan volt, hogy önmaga is jóvátehetette, ha balul ütött ki, [...]”⁴¹ Kőszeghy Péter szerint a harag és a bujaság itt az első költő attribútumai, csakúgy, mint Boccaccio Dante-életrajzában.⁴² Zrínyi Mátyás-életrajza esetében biztosan nem erről van szó. E szövegek annyiban mindenesetre rokonok, hogy a Mátyás-életrajz, csakúgy, mint Rimay költő-jellemzése a reneszánsz korában a szenvedélyek iránt mutatott érdeklődésről tanúskodik, éppúgy, mint a hősköltemények érzelmekkel telített hősei vagy azok a traktátusok, melyek az érzelmek megregulázását propagálják. Az „aut Deus aut lapis” köve, amit Zrínyi verseiben Violával kapcsolatban is emleget, közhelyes fordulat. Némiképp meglepő viszont az „aut Deus” kitétel, hiszen a Biblia Isten maga is rendelkezik érzelmekkel, haragszik, bosszút áll, megbocsát, szeret. A *Szigeti veszedelem* egész cselekményét is Isten magyarok ellen forduló haragja indítja el (I, 11) – ennek földi eszköze Szulimán haragja. A teológia álláspontja szerint azonban Isten haragja nem indulat, csupán hasonló ahhoz.⁴³ Ami az emberi haragot illeti, a Biblia erről is több helyen szól, a haragból fakadó bűnökre figyelmeztetve. Pál apostol az efezusiakhoz írt levelében

ezt mondja: „Megharagusztok-é? de ne vétkezzetek: a nap le ne menjen a ti haragotokon” (4, 26). A negyedik zsoltárban pedig ez áll: „Haragudjatok, csak ne vétkezzetek.”⁴⁴ A lényeges itt tehát nem az indulat maga, hanem a belőle eredő bűn, illetve ennek elkerülése. A haragnak az az értelmezése, amelyről a Mátyás-elmélkedés sorai tanúskodnak, összhangban van nemcsak a Biblia idézett helyeivel, de – filozófiai kontextusban – az arisztotelészi felfogással is, mely szerint az indulat önmagában nem káros, csupán ha szélsőséges formában jelentkezik.

A haragról gondolkodik Zrínyi a *Vitéz hadnagy* egyik aforizmájában is. „Semmi nincs oly ártalmas az hadviselőben, mint a harag; a harag megvakítja az embert, befedi homállyal az okoskodást, és semmi okot nyitva nem hagy [...]. De jaj annak a kapitánynak, akit a harag forgat, az kinek ez a rossz passió rendet szab [...]. Nem vitéz embernek való a harag, a vitézség ex perfectione virtutis jön, a harag pedig ex flocco vitiorum. [...] Kévánatos dolog volna az, mikor az ember harcra mégyen, hogy valamennyire megharaghatnék, hogy ex commotione bilis et sanguinis nagyobb motust és erőt vehetne magának; de nem lehet akkor haragudni; csak csupán meztelen emberség és virtus viszi az embert arra, hogy a halált avagy kevesebbnek tartsa annál hogysen, mint van, avagy ugyan semminek. Az emberség viszi az embert arra, hogy ne gondolkodjék életének gyönyörűségéről, kedvesinek elhagyásáról, hogy a maga testét ne szánja karddal darabolgatni, puszkagolyóbisokkal szaggattatni, hogy vérét kiontsa örömet, és hogy meghaljon kívánsággal. Az haragnak is vagyon ilyen effectusa, de mivel hogy nem egy az oka, azért nem egy a vége is; [...]. Tehát nem haraggal, nem bosszúsággal, hanem ésszel és emberséggel kell hadakozni”⁴⁵ – olvashatjuk a 69. aforizmában.⁴⁶ Az aforizma pontos forrását nem ismerjük.⁴⁷ Ha megkíséreljük az aforizma eszmei forrásvidékét betájolni a haragra vonatkozó főbb nézetek között, azt mondhatjuk, Zrínyi Arisztotelésszel egyezően elismeri, hogy a harag hatása hasonlatos lehet az igazi bátorsághoz: az igazi harcost azonban nem a harag, hanem a „puszta emberség”, az erény kell, hogy vezesse. Az aforizmus végkövetkeztetése azonban a sztoikus elmélethez áll közel. Végső soron Zrínyi itt a haragot minden formájában elítéli. A sztoikus felfogásra utal harag és *vitium* összekapcsolása is.

A *Szigeti veszedelemben* a harag az öröm, a bánat, a félelem és a remény mellett a legtöbbet emlegetett szenvedély. Az eposzban aránylag kevés számú affektussal találkozunk, ezek leírása többnyire egyszerű megnevezéssel történik.⁴⁸ Ha figyelmesebben olvassuk a *Szigeti veszedelem* sorait, azt látjuk, hogy a haragként megnevezett indulaton belül többféle jelentéskört is találunk. A legjellemzőbb és legtöbbet említett a harccal, a fizikai agresszióval összekapcsolódó harag. De például Alderán a XIV. énekben azért haragszik, mert nem sikerül előhívnia a túlvilág erőit (XIV, 30–31): a harag oka itt saját tehetetlensége. Szintén a XIV. énekben Hazret Ali pedig azért haragos, mert

Alderán „fölzörgette” őt: ennek a haragnak sincs semmi köze a harchoz, egy konkrét sérelem kiváltotta érzelemeről van szó. Hasonló módon nem az egymás elleni küzdelemben megnyilvánuló affektivitásról van szó Delimán XI. énekbeli nevezetes haragkitörésében sem. A harag a *Szigeti veszedelemben* leginkább mégis Márs jellemző indulata,⁴⁹ s a Márs szolgálatában állók – mind a törökök, mind a szigeti vitézek – szinte szüntelenül haragosak. Néhány példa a szigetiek táborából: „fölforr az haragos vér mindenikbe” (V, 38); „Jün százötven karddal Novákovics Iván / Haragos tigrisnek vagyok bőr az hátán” (V, 43); Radivoj és Juranics: „Két vitéz oroslány haraggal érkezék” (IX, 52); „Igy dühös Radivoj ellenségre megyen” (IX, 75); „Ihon Deli Vid is, törökök ostora, [...] Véle jün haragos ötször ötven szablya” (V, 56); [Deli Vid] „Mint kevély oroslány megölvén prédáját, / Kevélyen fölette jártatja haragját” (VI, 92); „Nem fél az Deli Vid, de merén dárdáját / Nagy kezében tartja s neveli haragját” (VI, 101); „Mint tűz Vid ugrott haragos gondolatban, / Nem tarthatja haragját tovább magában” (XI, 47). A törököknél: „Jün pécsi olaj-bék maga ezek után; / Látod, hogy haraggal ül most is ló hátán” (IV, 25); [Aigas basa] „Nem kérdez, nem is szól, csak haraggal vágja” (IV, 91); „várban berekedt haragos Delimán” (X, 85); „Nem meri megvárni Delimán haragját” (X, 63); [Demirhám és Radován] „birkodni kezdtek mindketten haragbul” (X, 39); „Haragos ellenségét [Delimánt] oldalba kapá” (X, 38). Ez a harag a harci kedvet, erőt, a pusztítás szándékát jelenti általában véve. Az ősellenségre irányul, célja ennek megsemmisítése, s éppen mivel szent cél szolgálatában áll, az eposz világában jogos, sőt szükséges a harchoz.

Ez az affektivitás a közvetlen, test test elleni küzdelemnek is fontos jellemzője. Így például Deli Vid és Demirhám összecsapásában mind a VII., mind a XIV. énekben mindkét hős egyaránt indulatból küzd. Demirhám haraggal ront Deli Vidre: „Rettenetességgel Demirhám haragját / Éleszti magában, kirántja szablyáját” (XIV, 102); a harc közben pedig „Nem tarthatja magát haragos mérgébül” (XIV, 109). Ugyanakkor Deli Vid is haragos: „Verődik kezében, és ordit, nem kiált, / Mert sebektül, haragtul ő nem is szólhat” (XIV, 110). Fontos azonban, hogy Zrínyi Deli Vidnél az igaz ügy szolgálatában álló bátorságot hangsúlyozza, míg Demirhámot csak a harag vezeti: „Mint két haragos libiai oroslán, / [...] Ugy két vitéz tézsen Szigetvár határán. // Demirhám haraggal s dühösséggel nagyobb, / De vitéz Deli Vid igaz hüttel bátrabb” (VII, 93–94). Ezek a sorok hasonlóak ahhoz, ahogy *A megszabadított Jeruzsálemben* Tasso Argante és Tankréd párharcát jellemzi a düh és a merészség („furore”, „audacia”) illetve az erény és az elszántság („virtu”, „ardimento”) szembeállításával. Deli Vidről más helyütt azt olvassuk: „Ez volt szigeti leventáknak virágja / Bölcs, erős, gyors, haragos, mikor akarja” (V, 62). Deli Vid haragja tehát nincs híján az önkontrollnak.⁵⁰ E példákbl is nyilvánvaló, hogy eposzában Zrínyi sem a sztoikusokat, hanem a peripatetikus

felfogást követi a harag indulata tekintetében, s a harag mint a bátorsággal rokon indulat fontos, pozitív szerepet kap.

Ha összevetjük a *Vitéz hadnagy*ban megfogalmazott eszményt a *Szigeti veszedelem* hőseivel, azt tapasztaljuk, hogy azok mintha nem „vitéz hadnagy” módjára viselkednének: mind haragosak, indulatosak. Úgy tűnhet, Zrínyi mást mond a haragról a két műben: a *Vitéz hadnagy* haragra vonatkozó fejtegetései háttérben a sztoikus gondolkodás nyomai fedezhetők fel, míg az eposz esetében a peripatetikus felfogás hatását figyelhetjük meg. Ezzel kapcsolatban két dolgot kell megjegyezni. Egyrészt, hogy a *Vitéz hadnagy* aforizmusa elsősorban nem a közvetlen, fizikai összecsapásról szól, sokkal inkább a hadvezetés, a taktika kérdéséről – mint azt a Zrínyi által felidézett példák is mutatják. Másrészt, hogy a *Szigeti veszedelem* a történeti múltban játszódó fiktív mű, mely saját korában némiképp archaikus hadakozási módot jelenít meg.

V. Harag és szelídség

A harag mint harci indulat minden különösebb kiváltó ok nélkül is felébredhet a harcosokban, a háború pusztasága léte igazolja azt. Sokszor azonban még valamely konkrét ok is erősíti a haragot: valamely konkrét veszteség, sérelem és az ebből táplálkozó bosszúvágy. Így például Murtuzán fia elvesztése miatt „Élesíti szüvét iszonyu haragra” (XV, 68), Demirhám Hamviván halála miatt is „haragos boszu”-ra készül (VII, 11), Arszlán a vereség hírére „Haragjában [...] csaknem ketté szakada” (II, 16), de Szolimán is a siklósi események miatt fordítja Szigetre haragját (III, 2–3). Sértettségből, bosszúvágyból táplálkozó haragról van szó Zrínyi eposzáinak legnevezetesebb indulatkitörésében a XI. énekben is. Delimán haragja a *Szigeti veszedelem*ben *A megszábadított Jeruzsálem* Rinaldo-történetének párja. Az éneket megnyitó reflexió az értelem által nem fegyelmezett indulatokról szól:

Még aljos szüvet is nagyra visz bosszuság,
Nem hogy határtalant, kit nem bir okosság:
Legyen nékem Achilles ebben bizonság,
kit harcrul tartóztatott egy kis bosszuság.

O, ha ment lehetne némely ember ettül!
Jobbat nem kérhetne világon Istentül,
Mert némely bosszuság igen üdőtlenül,
Némely pedig kárral maga fejére dül.

(XI, 1–2.)

Zrínyi itt explicit módon nem említi a haragot, csak a „bosszuság”-ot, az adott kontextusban azonban egyértelmű, hogy a haragról van szó (az Akhilleusz-utalás bizonyítja ezt).⁵¹ Az idézett sorok közvetlenül azelőtt állnak az eposz-

ban, hogy Rustánt megöli Delimán, és nyilván elsősorban erre a tette vonatkoznak, azt anticipálják és értelmezik. Delimán, akinek „szüve s haragja hatalmas”, szüve „ég nagy boszuságtul”, hirtelen megöli az őt becsmérő Rustánt, a császár vejét. Rustan egyébként az a török harcos az eposzban, akiből hiányzik a harci indulat, a harag. Bár egy ízben ő is haragra lobban – „Rustán a sátorbul haraggal kilépék” (VIII, 63) –, de itt a harag nem a harci kedvet jelzi, Rustán nem az ellenségre, hanem Delimánra és Demirhámra haragszik, mert Delimánnak a haditanácsban elmondott szavai számára sértőek. Míg Delimán és Demirhám haragukat, harci indulatukat követnék, Rustán kétségbe vonja, hogy az indulatosság segíti a harcot (VIII, 60–61). A XI. énekben Rustán visszaadja a sértést, Delimán emiatt haragra lobban, és haragjában gyilkol. A reflexióbeli, azaz narrátori értelmezés szerint erre a tette azért kerülhetett sor, mert az okosság nem fékezte meg a „boszuságot”, azaz a harag indulatát. Míg az a harag, amelyet a hősök harc közben vagy harcra készülve mutatnak, a bátorság erényével rokon, ez a harag semmiben sem hasonlít az erényhez, sőt éppen ellentétes a szelídség erényével.

Király Erzsébet magyarázata szerint a határtalan szív az „incontinentia” arisztotelészi fogalmának magyar megfelelője, fegyelmezetlent jelent.⁵² Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* a fegyelmezetlenséget elhatárolja a mértéktelenségtől: mindkettő olyasmit jelöl, ami ellentétes az értelemmel, de az előbbi jellemzője, hogy a fegyelmezetlen tudatában van a helyes elvnek, az értelem diktálta cselekvésnek. Éppen ezért képes megbánni hibáját: a bűnbánat képessége a fegyelmezetlen ember legfontosabb tulajdonsága, mely megkülönbözteti a mértéktelentől (*Nikomakhoszi etika*, VII. könyv). Tasso fegyelmezetlen Rinaldója meg is bánja bűnét, a haragjában elkövetett gyilkosságot.⁵³ Delimán viselkedése nem igazán illik a fegyelmezetlenség fogalmába. Nem bánja meg bűnét, nincs tudatában, mit diktálna az okosság. Az ostromlókhoz való visszatérével formailag helyreáll ugyan az egység a török táborban, ám ennek értékét jelentősen korlátozza az a tény, hogy Delimán tulajdonképpen nem változtatja meg álláspontját saját amorális tetteivel kapcsolatban; a szultán viszont „Rustán halálát is bátran felejt el, / Az mely maga játszodott nagy veszedelmével” (XII, 75). (Delimán egyébként nemcsak Rustán megölését nem bánja meg, de buja szerelmi kalandját sem. Ebben különbözik a *Syrena*-kötet verseinek szerelmes hőstétől is, aki valóban incontinens, a szerelemtől minduntalan szabadulni igyekszik és elítéli saját szerelmes vágyait.)

Delimán haragkitörésének a morálfilozófiai tanulság mellett politikai aspektusa is van. Amikor a szultán értesül arról, mi történt, maga is haragra gyúl (XI, 15, majd 24, 34). Ennek oka egyrészt az, hogy Rustán a veje volt, másrészt viszont a személyes sértettségen túl – mint azt Kaszum kapidzsi kifejti –, az, hogy Delimán tette csorbát ejt a császár hatalmán. A császár haragja – mint Halul bék mondja (XI, 34) – jogos, „méltó” harag. Klaniczay Tibor

Zrínyi-monográfiájában utal arra, hogy a *Szigeti veszedelemben* megjelennek az abszolutizmus bizonyos tendenciái, mind a szigetváriak, mind a törökök között.⁵⁴ Delimán tette azonban ellenkezik mindenféle abszolutista irányultsággal: bosszúja önbíráskodás, az autonómia megnyilvánulása, mely sérti az uralkodó érdekeit. Ebből a szempontból lényegtelen, hogy tette a becsületén, jó hírére esett csorba által motivált.

Tassóval összevetve a legszembetűnőbb különbség, hogy a haragkitörés, a helytelen magatartás az eposzban nem a keresztény seregben, hanem a török oldalon jelenik meg. *A megszabadított Jeruzsálemben* a féktelen Rinaldo esete azt mutatja meg, hogy az ártalmas szenvedélyeken úrrá levő *ragione* hogyan vezeti az embert a helyes útra, és hogy az indulat kordában tartása miképp szolgálja a közösség céljait. Rinaldo így válik pozitív, követésre érdemes példává. Míg *A megszabadított Jeruzsálem* azt mutatja be, hogy a harag indulata megszelídíthető, a *Szigeti veszedelem* sokkal inkább azt, milyen veszélyes ez az indulat. Nem a helytelen magatartás következményei ijesztőek – hiszen Delimán tette nem közvetlen oka sem saját pusztulásának, sem a török kudarcnak –, hanem a tett a maga szörnyűségében.

A megszabadított Jeruzsálem és a *Szigeti veszedelem* hősei emberfeletti tetteket visznek végbe és emberfeletti szenvedélyekkel rendelkeznek, de haragjuk a szent cél szolgálatában áll. Mindannyian egy nagy, közös ügyért küzdenek, és amíg az indulatok összhangban vannak a közösség érdekeivel, azaz az értelem uralma alatt állnak, nem jelentenek veszélyt a közösség számára. Amikor azonban a közösség ellen fordulnak, semmi sem igazolhatja őket. Ez fogalmazódik meg a Rinaldo-epizódban, és didaktikus érvénnyel a *Szigeti veszedelem* XI. énekének reflexiójában. Zrínyi a gyilkosságot nem csupán leírja, hanem az azt okozó affektus bemutatásával „lélektanilag” motiválja: a tettért felelős affektus bemutatása előfeltétele annak, hogy az epizódot morál-didaktikai funkcióval ruházza fel.

Az epizód moráldidaktikai tanulságával kapcsolatban érdemes felidézni Norbert Elias elméletét a civilizáció folyamatáról. Mint ismeretes, Elias az európai civilizáció fejlődését vizsgálva azt a tézist állította fel, hogy a civilizáció folyamatát az ösztönösség, a spontán érzelemnyilvánítások egyre nagyobb mértékű korlátozása, a magatartási formák racionalizálása, a fokozódó önuralom, a külső kényszerek belső kényszerekké alakulása jellemzi. Elias szerint a kora újkorban ez a folyamat párhuzamosan zajlik a hatalom koncentrációjával, amit ő a francia abszolutizmus és udvar kialakulásán vizsgált.⁵⁵ Amikor Zrínyi a *Szigeti veszedelem* XI. énekében hevesen kárhoztatja a harag „passió”-ját, nem pusztán katonai érdekű kérdéstről van szó: a harag nem csupán a vitéz hadnagyra káros, a féktelen harag megzabolázása általában véve is fontos eleme a civilizáció folyamatának. A haragtól, az okosságot elhomályosító indulattól nem csak a katonának kell óvakodnia. Delimán tette a civilizációs elvárások szempontjából negatív magatartásformá-

nak a megtestesülése, az epizód megformálásában és a morálfilozófiai reflexióban e viselkedési formával szembeni kritika fogalmazódik meg.⁵⁶

Összességében mind Tasso, mind Zrínyi művének haragmodellálásáról megállapítható, hogy a harag és a harc elválaszthatatlanul összekapcsolódik bennük, az indulatosság hőseik fontos tulajdonsága. Amennyiben ez az indulatosság a közös cél szolgálatában áll, úgy pozitívum. Ha azonban nem tisztességes ügyet szolgál, úgy bűn: a Rinaldo-, illetve a Delimán-epizód ez utóbbival, a romboló szenvedélyek megzabolázhatóságának kérdésével foglalkozik, és e ponton kapcsolódik a „civilizáció folyamatá”-hoz.⁵⁷

1 Mi sem jellemzőbb mai, tudományközpontú világunkra, mint hogy ma leginkább pszichológusok foglalkoznak a haraggal és orvosok vizsgálják a kérdést, vajon a visszafojtott harag tényleg káros-e az egészségre. Az érdeklődést mutatja többek között a „népszé-
rű pszichológia” sorozatban a haragról szóló kötet megjelenése is: Gael LINDENFIELD, *A harag*, ford. FERY Veronika, Bp., 1995.

2 Lásd Rüdiger CAMPE, *Affekt und Ausdruck. Umwandlung der literarischen Rede im 17. Jahrhundert*, München, 1992, 122.

3 Daniele BARBARO, *Aristotelis rhetoricorum libri tres*. Idézi: CAMPE, i. m., 122.

4 Vö. KIRÁLY Erzsébet, *Tasso és Zrínyi. A Szigeti veszedelem olasz epikus modelljei*, Bp., 1989, 131.

5 Lásd Wilhelm DILTHEY, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit der Renaissance und Reformation = Uö, Gesammelte Schriften*, II, Leipzig–Berlin, 1914, 439–492.; 417. Jakob BURKHARDT, *A reneszánsz Itáliában*, ford. ELEK Artúr, Bp., 1978, 183–196.

6 Norbert ELIAS, *A civilizáció folyamata*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., 1987, 737.

7 Az antik és a középkori hagyományról is jó áttekintést ad: Anthony LEVI, *French moralists. The Theory of the Passions 1585 to 1649*, Oxford, 1964.

8 Vö. Erwin ROTERMUND, *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert = Die nicht mehr schönen Künste*, kiad. Hans Robert JAUSS, München, 1968, 239–269.

9 AQUINÓI SZENT Tamás, *Summa theologiae*, 1a 2ae 22–48.

10 Például Alsted nagy enciklopédiájában is a Tamás-féle rendszerezést követi az érzel-

mek taglalásakor. Lásd Johann Heinrich ALSTED, *Cursus philosophici Encyclopaedia*, Herborn, 1630, 1897–1898.

11 Lásd CAMPE, i. m., 117–136.

12 Az affektusok fontosságát jól ismerő Vossius például így foglalja össze a három tudást: „Nam in Physiiciis agendum est de affectibus, quia accidunt certae corporis naturalis speciei, puta animalis: in Ethicis de iis tractatur, quia virtutis opus est, moderari affectus: in Rhetoricis denique de iis docuit, quia oratoris est ciere affectus in auditoribus.” Johann Georg VOSSIUS, *Commentariorum rhetoricorum libri VI*, Lugduni Batavorum, 1643, 195.

13 ARISZTOTELÉSZ, *Retorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1999, 82. Hasonlóan határozza meg a haragot Cicero is, amikor a *Tusculumi beszélgetésekben* azt írja, hogy a harag nem más, mint vágy, hogy megbüntessük azt, akitől valami igazságtalanságot kellett elszenvednünk (IV, 9, 21); Seneca is a bosszúvágyból eredezteti a haragot *A haragról* írt traktátusában.

14 Lásd például VOSSIUS, i. m., 201.

15 Lásd Heinz-Günter SCHMITZ, *Physiologie des Scherzes. Bedeutung und Rechtfertigung der Ars Iocandi im 16. Jahrhundert*, New York, Hildesheim, 1972, 110–112.

16 ZRÍNYI Miklós, *Összes művei*, I, kiad. CSAPODI Csaba, KLANICZAY Tibor, Bp., 1958, 525.

17 ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Bp., 1987, 109.

18 Uo., 111.

19 Uo., 79.

20 Uo., 193–194.

21 Marcus Tullius CICERO, *Disputationes tusculanae*, kiad. Olof GIGON, München, Zü-

rich, 1984⁵, 278, 286. Cicero szerint a harag a négy alapszenvedély (*perturbationes animi*) egyike. Lásd *Disputationes tusculanae* IV, 6, valamint *De officiis* I, 20.

22 Lucius Annaeus SENECA, *De ira – A haragról*, ford. KOVÁCS Mihály, kiad. DÖRÖM-BÓZI János, Pécs, Seneca Kiadó, 1992, 14.

23 Uo., 47.

24 Uo., 65.

25 A retorikai vonatkozásokról lásd: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I, kiad. Gert UEDING, Tübingen, 1992, 218–252.

26 A „lágyan” jelentheti az ethoszt, a harag pedig a pathoszt is, abban az értelemben, ahogy e fogalmakat például Cicero használja. Lásd Marcus Tullius CICERO, *A szónok = Uő, Válogatott művei*, ford. KÁRPÁTHY Csilla, Bp., 1974, 216.

27 A magyar fordítás itt és a továbbiakban LAKATOS István munkája.

28 Vö. Jeanne DION, *Les passions dans l'oeuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, 1993, 66–78; valamint Agathe THORTON, *The living universe. Gods and men in Virgil's Aeneid*, New Zealand, 1976, 159–163.

29 Tasso eposzát itt és a továbbiakban HÁRS Ernő fordításában idézem.

30 Lásd *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, III., kiad. Gert UEDING, 1997, 597–598 („iracundia” címszó).

31 Torquato TASSO, *La Gerusalemme liberata*, Venezia, 1590, XXIX.

32 Uo., XXIV.

33 Lásd erről Mindele Anne TREIP, *Allegorical poetics and the epic. The renaissance tradition to Paradise Lost*, The University Press of Kentucky, 1994, 53–105. és 257–262.

34 Erről lásd Gerhard REGN, *Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepeik = Modelle des literarischen Strukturwandels*, kiad. Michael TITZMANN, Tübingen, 1991, 45–68.

35 Lásd Luigi DERLA, *Sull' Allegoria della „Gerusalemme liberata”*, Italianistica, 1978, 473–488.

36 Torquato TASSO, *Dialoghi della poema eroica = Uő, Prose*, kiad. Ettore MAZZALI, Milano, 1959, 545.

37 A magyar fordításban emberfeletti erény áll – ami némiképp félrevezető. ARISZTOTE-LÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Bp., 1987, 179.

38 A heroikus virtus reneszánsz értelmezéséről lásd Frank KERMODE, *The Cave of Mammon = Uő, Shakespeare, Spenser, Donne. Renaissance Essays*, London, 1971, 60–83.

39 Torquato TASSO, *Della virtù eroica e della carità*, Venezia, 1582, 5–6.

40 ZRÍNYI Miklós, *Összes művei*, I, kiad. CSAPODI Csaba, KLANICZAY Tibor, Bp., 1958, 633.

41 RIMAY János, *Írásai*, kiad. ÁCS Pál, Bp., 1992, 15. Az idézetet PIRNÁT Antal fordította latinból.

42 KÓSZEGHY Péter, *Balassi Bálint mitológiája, avagy az első költő*, ItK, 1994, 695–705., 699.

43 Az isteni és az emberi harag megkülönböztetéséről lásd például Pápai Páriznál a *Pax animae* indulatokról szóló fejezetét: „Ami azt illeti, hogy az Istennek is tulajdoníttatik, bizonyos dolog, hogy az Istenben nincsen indulat, de az is bizonyos dolog, hogy ha a harag vétek volna, nem tulajdoníttatnék Istennek.” PÁPAI PÁRIZ Ferenc, *Pax animae*, Kolozsvár, 1775², 364.

44 Vö. *New Catholic Encyclopaedia*, I, szerk. William J. MCDONALD, New York etc., 1967, *Anger in the Bible* címszava.

45 ZRÍNYI, i. m., 524–525.

46 A „passió” tehát itt *passio animi*, azaz, indulat, szenvedély, jelentésben áll. A szó ilyen értelmű használatáról lásd Erich AUERBACH, *Passio als Leidenschaft = Uő, Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, 1967, 161–175.

47 Az aforizmák forrásairól lásd KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964², 393–410. Erről az aforizmusról Klaniczay külön nem szól, forrását nem nevezi meg.

48 Részletesebb affektus-leírást kapunk például a Cumilla elvesztése okozta fájdalom miatt őrjöngő Delimán esetében a XII. ének végén.

49 Lásd: „hadverő haragos Márs” (V, 60), „Márs haragos dobja” (IX, 3), „haragos Márs” (IX, 2).

50 Vö. KIRÁLY Erzsébet, i. m., 139.

51 A *Vitéz hadnagy* idézett aforizmusában mindkét fogalom felbukkan, bár viszonyuk nem egyértelmű. Egyrészt azt olvassuk, hogy a harag „az bosszúságot, azt nagyra neveli, azt néki dicséri, és azt kívántatja vele”; né-

hány sorral arrébb viszont az áll, hogy a haragnak „bosszúság az oka, gyalázat a vége”. Érdekes, hogy a Czuczor–Fogarasi-szótár mint közmondást említi a „bosszúság” szócikkben (bár sajnos nem kommentálja): „A bosszúság nagyra viszi az embert.” CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, I. Bp., 1862, 770.

52 ZRÍNYI Miklós, *Szigeti veszedelem*, kiad. KIRÁLY Erzsébet, Bp., 1995, 171.

53 Lásd A megszabadított Jeruzsálem XVIII. énekének 1. versszakát.

54 KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964², 207–211.

55 Az újabb kutatások ugyan rámutattak arra, hogy a civilizáció folyamataként bemutatott változások sokkal összetettebbek, mint ahogy azt Elias leírta, és a civilizáció folyamatának Elias-féle elmélete sok szempontból kiegészítésre, korrekcióra szorul. Lásd erről Richard van DÜLMEN, *Norbert Elias und der Prozeß der Zivilisation. Die Zivilisationstheorie im Lichte der historischen Forschung* = Karl-Siegbert REHBERG, *Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung und Wirkungsgeschichte seines Werkes*, Frankfurt am Main, 1996, 264–274. A kora újkorban florealó, önuralmat és a szenvedélyek megzabolázását hirdető didaktikus célú morálfilozófiai írások mindenestre azt dokumentálják, hogy a XVI–XVII. században az emberekre fokozott morális kényszerek neheztedek – jöllehet a téren lehetnek kétségeink, hogy ezek az eszmények milyen mértékben váltak a valóság részévé a kora újkorban.

56 Habár Elias nem szentelt különösebb figyelmet annak a kérdésnek, vajon az irodalomnak mi a viszonya a civilizációs folyamathoz, a hősköteményekkel kapcsolatban azonban egy igen érdekes megjegyzést olvashatunk könyvében. „Az élet bizonyos értelemben veszélytelenebbé vált, egyúttal azonban affektus- és élvezetmentesebbé is, legalábbis ami az élvezetvágy közvetlen megnyilvánulását illeti; s ahelyett, ami a mindennapokban hiányzik, álomban, könyvekben és képekben teremtenek pótlékok: így kezd el lovagregényeket olvasni a nemesség az udvarképesse válás során, így szemléli a polgár az erőszakot és a szerelmi szenvedélyt a filmekben.” (Norbert ELIAS, *i. m.*, 693.) Elias kijelentése azért

érdekes, mert arra hívja fel a figyelmet, hogy az irodalmi művek is többféleképpen viszonyulhatnak a civilizáció folyamatához, és nem feltétlenül egyszerű leképezései annak. Eliasnak ez a – bővebben ki nem fejtett – állítása ugyanakkor számos problémát is felvet, többek között olyan kérdéseket, vajon milyen volt a korabeli életvilág érzelmegnyilvánulásai és a fikció, illetve a fikcióbeli affektusmodellálás és a befogadó affektusháztartása közötti kapcsolat, vagy hogy mi a különbség ebből a szempontból a *romanzo* és a *poema eroico* között. A modern vizsgálatok cáfolják az agresszió fikcióbeli szemlélésének ilyen hatását. (Lásd Rita L. ATKINSON–Richard C. ATKINSON–Edward E. SMITH–Daryl J. BEM–Susan NOLEN-HOEKSMA, *Pszichológia*, Bp., 1999², 337–343.) Ezeknek a kérdéseknek a részletes taglalása nem e dolgozat feladata. Csupán azért érdemes itt felidézni, mert egyrészt az epikus költemények affektusmodellálásának fikció voltára hívja fel a figyelmet, másrészt pedig egy ma is az érdeklődés középpontjában álló kérdést feszeget: agresszió és fikció viszonyát. Elias megállapítását az olvasva arra a gondolatra juthatnánk, hogy a haragvó hősökkel teli eposzok valamilyen módon az indulatok szublimálását szolgálják. Bármily tetszetős is e gondolat, a *Szigeti veszedelemmel* kapcsolatban nem erről van szó. Érdemes felidézni ezzel kapcsolatban azt, hogyan határozza meg Tasso a *Discorsi* első könyvének elején a hőskötemény célját. Tasso azt írja, a hőskötemény fő célja egy arisztokratikus értékrend bemutatása és közvetítése: az ősök tetteit, erényeit örökíti meg, s az ősök példája, melyet a hőskötemény még fenségesebbé tesz, arra sarkallja az olvasót, hogy maguk is kövessék e példát. (Torquato TASSO, *Dialoghi della poema eroica* = *Uő, Prose*, kiad. Ettore MAZZALI, Milano, 1959, 489.) Nyilvánvalóan a haragosság mint harci kedv is része annak az arisztokratikus ideálnak, melyet a hőskötemény bemutat.

57 A *Gerusalemme liberata* és a civilizáció folyamata kapcsolatáról lásd Giovanni CARERI, *Rinaldo und Armida: Liebe, Ehre und geschlechtliche Identität* = *Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche*, kiad. Peter J. BURGARD, Wien, 2001, 161–173.

Kármán József és a szabadkőművesség¹

Kármán József, Abafi Lajos *A szabadkőművesség története Magyarországon* című könyve szerint² 1792 tavaszán lépett be a *Hét csillaghoz* nevű pesti páholyba. Ugyanerről a témáról Abafi 1881-ben is írt egy cikket,³ amely szerint viszont az író 1793-ban lépett be a pesti *Sándor-páholyba*, s felvételi irata a *Bölcsészeti végrendelet* című filozófiai eszmefuttatás volt.⁴

Jancsó Elemér 1936-ban megjelent könyvében viszont a ma már a második világháborús események következtében hozzáférhetetlen, eredeti dégi levéltári anyagok alapján arról szól, hogy Kármán 1792. szeptember 12-én részt vett a budai *Egyesüléshez* nevű páholy megalapításában, sőt, annak jegyzőkönyvét is ő vezette.⁵ Az utóbbi adat nagy valószínűséggel arra utal, hogy Kármán ekkor már mesterfokú volt, azaz már hosszabb ideje volt szabadkőműves, hiszen a páholy fő tisztségeit – köztük a jegyzőt/ titkárét – általában csak mesterek tölthetik be. Sajnos azonban Kármán első fokra lépésének, azaz inassá avatásának dátumáról nem találtam adatot, így egyelőre csak találgatni lehet, hogy mikor lépett be a szövetségbe.

A jelenleg rendelkezésre álló adatokból az látszik, hogy aktív szabadkőműves tevékenységet az *Egyesüléshez* nevű páholyban végzett. Jegyzőként közreműködött például még a páholy két másik, 1792-es ülésén is, de ott volt barátja és szerkesztőtársa, a jogász-orvos *Pajor Gáspár* beavatásán is, amelyre 1794. június 13-án került sor – az évet Abafi is megerősíti.⁶ 1794. június 24-én, 1794. december 2-án, és december 4-én, illetve 1795. március 15-én (Kazinczyval együtt!) is részt vett a „munkán”, de május 5-én, amikor már a páholy bezáratása kerül szóba, a jegyzőkönyv szerint Losoncon tartózkodott.⁷

A Kármánra vonatkozó, eddig említett szabadkőműves adatokat összegezve elmondható, hogy beavatásának időpontját nem ismerjük, de az bizonyosnak látszik, hogy 1792-ben már aktív, mesterfokú kőműves volt, s több páholy tagja is volt egyszerre.

Kármán és a szabadkőművesség kapcsolatának taglalását azonban itt nem zárhatjuk le, ugyanis több művében megjelenik a szabadkőműves nyelv, diszkurzus. Leginkább egy eredetileg német nyelvű esszéjében, amely a *Sejtelmei egy fiatalabb testvérnek a szabadkőművesi rend céljairól* címet viseli. E mű keletkezési időpontját sajnos nem ismerjük.

Az esszé szövegét Abafi Lajos a *Hajnal* című szabadkőműves lap 1881-ben megjelent írásában teljes (fennmaradt) terjedelmében idézte, illetve közölte annak az általa készített magyar fordítását.⁸ Emellett közölt egy levelet is, amelyet az író egy főmesternek küldött. A levél – amelyen sajnos semmiféle dátum nem szerepel – szövege a következő:

Főtisztelendő Főmester!

Mit sejték a Rend céljáról? azt egyedül Önnek szabad bizalmasan elmondanom, és ezt kell is tennem, mert ezt kötelességemmé teszi az a kalapács, melyet Ön vezet. De csak Önre kívánom rábízni, mivel az Ön műve, hogy egyáltalában sejtjenem szabad, és mivel tudom, hogy Ön ért engem legjobban, és mivel bizvást állíthatom, hogy ön nemcsak pusztán előljárom, hanem testvérem és barátom is. Ide csatolva küldöm im e kis elfemuttatást; egyedül Ön képes azt megítélni, mert egyedül Ön számára van írva.

Csókolom Önt meleg testvéri szívvvel!

K.⁹

A textusból látszik, hogy Kármán „sejtelmeket” küldött főmesterének a szabadkőműves rend céljairól. A „műfaj” és a téma megjelölése alapján nagy valószínűséggel azonosíthatjuk a csatolt szöveget a fent említett esszével, vagy annak egy korábbi változatával, annak ellenére is, hogy a levél írója hangsúlyozza, hogy csak a főmesternek írta művét, ellentétben az esszéíróval, aki többször is több testvér megítéléséről beszél. Ezt a hipotézisünket megerősíti az a már említett tény, hogy Abafi Lajos, a *Hajnal* című lapban megjelent cikkében e levél német változatát együtt közli a *Sejtelmei egy fiatalabb testvérnek...* című szöveg azonos nyelvű eredetijével, s azok magyar fordítása is együtt szerepel. Így szinte bizonyosnak látszik, hogy a két szöveg szorososan összetartozik.

A levél a szóhasználat szempontjából valóságos tárháza a szabadkőműves diskurzusnak. Már a megszólítás jelzi, hogy a katolikus hagyomány nyelvét átsajátította a szövetség. A magas egyházi méltóságokra vonatkozó „főtisztelendő” kifejezés itt ugyanis a páholy vezetőjére, a főmesterre vonatkozik. Ennek fényében külön érdekes lehet, hogy a szabadkőművességet, tagjai gyakorta alkalmazott kifejezésével, nagybetűvel: „a Rend”-ként említette.

Szintén a diskurzus jellemzője a *kalapács* kifejezés, amelyet a nem-szabadkőművesek, a profánok csak akkor tudnak a szövetség által használt jelentésében megérteni, ha valami fogalmuk van a szabadkőműves szertartásokról, amelyeket a főmester három kalapácsütése nyit meg és zár le.

A főmester iránt érzett rendkívül bizalmas viszony szintén sajátjuk a szabadkőműves páholyoknak. Mindazonáltal eme, általában mély érzelmi és intellektuális kapcsolat itt, a rövid szövegben speciális karakterrel is bír. A levélből kiderül, hogy Kármán szerint a főmester engedte kialakulni a sejtelmeket a beavatottban a rend céljairól; az összes ember közül a legjobban érti

őt; s egyben az inas testvérének és barátjának érzi a kalapács vezetőjét. A *sejtelmek kialakulása* kifejezést még érthetjük pusztán úgy, hogy a beavatás során a főmester beszélt a szövetség titkairól, azonban az az állítás, hogy a főmester mindenkinél jobban érti a páholy inasát, már arra is utalhat, hogy Kármán nagyon meghitt kapcsolatban, tulajdonképpen a számára legfontosabb emberi viszonyban volt főmesterével, ami azonban nem volt elvárás sem a kor, sem a későbbi idők szabadkőművességében. Ezt a speciális viszonyt felerősítő kifejezéseként értelmezhetjük a *testvér* és a *barát* szavakat is, amelyek érdekes módon egyébként a szabadkőművesek által gyakran használt kifejezések, s amelyek tartalmát nagyon komolyan veszik. A hagyományos szabadkőműves kifejezések tehát az egymás melletti szerepléssel és a mondat végére kerülvén, saját diszkurzív szemantikumaikon túl is mutatnak, többjelentést nyújtván az olvasónak.

A levél után következő, két helyen is töredékes esszé életrajzi gondolatmenettel indul, amelyben a Kármán által megképzett elbeszélő kitér arra, hogy mi vezette őt már gyermekségétől fogva a mozgalom felé. A sokféle gondolat közül legerősebbnek a kíváncsiságot, illetve a testvéri szeretet vágyát emeli ki.

A mű második felében már szorosabban kapcsolódik a címhez. Beszél a szabadkőművesség forradalom- és forradalmiságellenes, lassú, belső fejlődést hirdető karakteréről, a szövetség tudománymegőrző és fejlesztő szerepéről, és a titokzatosság indoklásáról. Az okfejtés során folyamatosan hangsúlyozza, hogy ő még csak az első lépést tette meg a társaságban, így az igazi titkokat még nem ismeri. Ez az önrelativizáló beszédmód poétikai-retorikai értelemben is érdekessé és egyben újszerűvé teszi szövegét.

Az esszé sorait olvasva e sorok írójában az merült fel, hogy feltehetően Kármán főmestere, miután elolvasta a neki küldött írást, azt javasolhatta „inasának”, hogy írjon egy rajzolatot, egy rövid páholyelőadást a szövegből. Kármán ezt talán meg is tette és talán fel is olvasta rajzolatát a páholyban, s ez maradt fenn a számunkra. Mindazonáltal hangsúlyozni kell, hogy ez a gondolatmenet gyenge lábakon álló hipotézissor, csupán a vélekedések kategóriájába tartozik. Egyedül az látszik bizonyosnak, hogy Kármán e műve sokkal korábbi, mint ma ismert szövegeinek többsége. Ezt még 1792 ősze előtt írhatta, hiszen 1792-ben már mester volt.

Kármán József egyéb munkáiban a szabadkőműves diskurzust *közvetlenül* nem látom megjelenni. Közvetve azonban, retorikai-poétikai megoldásai kapcsolhatók a szabadkőművességhez mind a *Fanni hagyományai*ból, mind *A nemzet csinosodásából*, mind az *Uránia* egyes egyéb írásaiból.¹⁰ Tanulmányom második fejezetében előbb egy rövid kitérével az *Urániához* kapcsolódó néhány szabadkőműves vonatkozást említenék, majd két példát megmutatva a folyóiratban megjelenő szabadkőműves diskurzusról szólnék. A diskurzus megjelenését természetesen nem faktumként fogom fel, amelyet az

olvasó „kinyer”, „kiolvas” a szövegből. Sokkal inkább úgy gondolom, hogy a szabadkőműves diskurzus ismerete lehetővé tesz egy olyan olvasást, amely egyes szövegekben megmutathatja e diskurzus mint az egyik szövegszervező tényező jelenlétét. Egy ilyen értelmezői gondolkodás a szöveget tehát nem lezárt objektumként fogja fel, amelyben különféle rétegek vannak, hanem az olvasó nyelvi világában, az értelmezésben jelentéseket nyerő, s így folyamatosan változó létezőként.

II.

A három számot megélt kiadvány első két kötetének elején egy-egy előfizetési lista olvasható. Az összesen 118 nevet tartalmazó névsorból nem derül ki az, hogy az *Uránia* létrehozásához a döntő segítséget Festetich György adta, gyakorlatilag egy szám teljesen az ő pénzéből készült. A nemes adományról szóló adatot Kostyál István találta meg, s publikálta 1961-ben, az 1959-es OSZK-évkönyvben.¹¹ Az írás centrumában Kármán József köszönőlevele áll, amelyből egyértelmű, hogy Festetich volt a támogató. Festetichről közismert, hogy szabadkőműves volt, sőt az is tudható, hogy már az 1770-es évek végén Bécsben magas fokú beavatott volt, „Helikon” néven.¹²

Szilágyi Márton az *Uránia* kiadásához írott tanulmányában kiemeli: „A támogatás gesztusához azért hozzájárulhatott a szabadkőművesség kapcsolatrendszere is, hiszen pl. Nagyváthy János, Festetich titkára, aki a lap előfizetői között is szerepel, szintúgy szabadkőműves volt, mint ahogyan az *Uránia* két szerkesztője.”¹³ Ezen idézet most két szempontból is fontos: egyrészt, mert rámutat arra, hogy Kármánt és Pajort Festetich nemcsak filantropiából, hanem szabadkőművesként is támogatta a lapkiadásban (különösen ha hozzátesszük azt, hogy ő maga is szabadkőműves volt, amiről Szilágyi nem beszél). De ennél fontosabb az, hogy a neves irodalomtörténész ráirányítja figyelmünket az előfizetési listára. A száztizennyolc nevet átböngészve, s közben Abafi fent hivatkozott alapművét figyelve elmondható, hogy az előfizetők húsz százalékáról – Aranka Györgytől Széchényi Ferencig, Andrássy Lipóttól Tiszta Ferencig – pontosan 22 főről egyértelműen elmondható, hogy vagy szabadkőművesek, vagy pedig szabadkőművesek feleségei voltak. (Egy alaposabb vizsgálat nyilvánvalóan a többi előfizető és egyes korabeli szabadkőművesek közvetlen rokonságát is képes volna bizonyítani, nem egy esetben.) E csoport tagjai elsősorban a *Nagyszívűséghez* páholy beavatottjai voltak, amelynek tagja volt Horváth Ádám, s üléseit sűrűn látogatta Kazinczy Ferenc is, aki szintén előfizetője volt az *Urániának*.¹⁴

A folyóirat közleményeinek végigolvasásából, a festetichi támogatásból, a sok szabadkőműves előfizetőből és abból, hogy Kármán és Pajor Gáspár is beavatott volt, *óvatosan* még az a következtetés is levonható, hogy az *Uránia* egy olyan szabadkőműves orgánumnak is tekinthető, amely nem a szövetség

titkos tanításáról vagy politikai-szociális működéséről kívánt szólni, hanem felvilágosodott, szabadkőműves szellemben próbált a világ felé fordulni, a szabadkőműves gondolkodás közvetett, esztétikai és a mindennapi élet terénümmain történő megjelenítésével próbált egy szélesebb olvasóközönséget megnyerni. Természetesen ez nem zárja ki azt a hagyományos értelmezést sem, hogy a folyóirat elsősorban a felvilágosodott szellemet kívánta terjeszteni. Ezt követve elmondható, hogy eme aufklärer szándékhoz anyagi bázist jelentett a szabadkőműves kapcsolatrendszer is, s nyilvánvalóan a szerkesztők gondolkodására alapvetően hatott a szövetség.

Eme filológiai kitérő után kanyarodjunk vissza az *Urániában* „megjelenő” szabadkőműves diskurzus kérdéséhez. Kostyál István idézett tanulmányában beszél arról, hogy az *Uránia* első hosszabb írása, a *Bé-vezetés*. a „nagyszívűségre” történő utalásaival megmutatja a szabadkőműves jelleget.¹⁵ A forrásszöveget végigolvasván azonban nem akadtam a jótékonyság szabadkőműves kifejezéseire, kizárólag a korábban már idézett részben, amely nagyon homályosan utalhat a szövetségre.

Mindazonáltal a szabadkőműves diskurzus közvetve jelen lenni látszik a *Bé-vezetés*. egy részében, pontosabban fogalmazva: a szabadkőművesség diskurzusát ismerő olvasó rátalálhat bizonyos fordulatokra és szemléleti jegyekre, amelyek lehetővé teszik a mű egy bekezdésének olyan olvasását, amely szerint a szabadkőműves diskurzus is jelen lehet a szövetség szervező beszédrendek között.

Ez a rész a következő:

Határ és Végek közé szorított az emberi Elme. A' tudni-méltó Dolgok egész széles Vidékjeit nem hatja által egy Tekintettel semmi Szem ... Az Igazságok' öszvefontt Lántzát tagonként lehet tsak el-fogni: el-tévelyedel, ha azoknak tsak egy Szemét el-ejted! – Az illy Írások azok a' Tár-házak, a' mellyekbe az Igazságok *egygyenként* le-rakatnak, a' jó Mag hínitetik, a' *Mátérialék* le-tétetnek, mellyekből lassan emelkedik-fel a' Bóltességnek szép Palotája... Eggyes *Részek*, a' mellyekből egy nagy *Egész* formáltatik. –¹⁶

A bekezdés értelmezéséhez intratextusként segítségül hívom a *Sejtelmei egy fiatalabb testvérnek...* című esszé, három rövid részletét:

Mióta fiúból lassanként ifjувá érlelődtem, legkedvesebb gondolataim egyike az óhajítás volt: vajha a Rend kebelében élhetnék, e szép lánc egyik szeme, a nagy gépezet egy kerekcséje lehetnék. Méltán mondhatnám, hogy ez óhajítás eszméletemmel egykorú; mert egyáltalában nem emlékszem azon percre, melyben az keletkezett: a melyben először gondoltam azt; nyoma gyermekségem legelső, legrégebbi korában vesz el.

Az épület, melyen munkálkodunk, nem szükséges, hogy mindjárt hitetlenség, vagy új vallás legyen: lehet azoknál jobb; nem szükséges, hogy az erkölcstelenség hajléka legyen, midőn az igaz erkölc adta valódi boldogságnak temploma lehet. Az épület nem vesze-

delmes államfelforgatás, nem forradalom, habár hosszú évek során keresztül tett erőfeszítés által észrevétlenül javulást idéz is elő.

A viszonyok különbözősége, változatai számtalan alárendelt, levont célokat idéznek elő, melyek vagy esetlegesek, vagy helyiek, vagy pedig talán személyesek is. Egy nagy egész minden szempontból mindenkire nézve vonatkozásában más, anélkül azonban, hogy sajátos lényegéből veszítene.

A bevezető szöveg idézett részében egy egyszerű gnoszeológiai modell bontakozik ki: a megismerés a létezők láncolatának tanulmányozásából áll. Ennek formáit nem részletezi a szöveg, de beszél a hasznos írások tanulmányozásáról. A létezőkről szóló fontos írásokat forgatva egy-egy létezőt, a lánc egy-egy szemét ismerjük meg. A megismerés absztrakcióra vezet (a mag kicsírázik) és végül összeáll a nagy Egész, a „Bölcsesség” „Palotája”. A lánc metaforája a szabadkőműves diskurzus alapvető eleme. Mint az esszé első idézett részéből is látható: a testvérek szövetségét jelképezi.¹⁷ Itt az ember Kármán szerint a nagy egész része lehet, helyére lel, s együtt, lassan, de biztosan haladva, testvéreivel építi fel a „templomot”, amely kifejezés sokféleképpen értelmezhető: például a jobb, erkölcsösebb világ metaforájaként. (Itt jegyzendő meg, hogy a bölcsesség épületeinek különféle szinonimái a szabadkőműves diskurzus alapvető elemei a korban is és ma is. A különféle épületevekkel – templom, palota, épület stb. – jelölik magát a páholyt, de a világrendet is, amelyet a szabadkőműves szeretne megteremteni.)

Mind a bevezetőből citált idézet, mind az esszéből idézett három részlet együtt tehát egy-egy modellt állít fel. Az első szerint a létezők egy ésszerű struktúrában, szabályos láncolatban működnek a világban, mindennek helye van. A második szerint a szabadkőművesség egy racionálisan strukturált szervezet, amelyben minden tagnak helye van, a nagy Egész része, s együtt építik fel, lassú önérési és világerési folyamattal a boldogabb világot. E párhuzamos szerkezet és a használt metaforák (lánc, épület) lehetővé teszik azt az interpretációt, hogy a szabadkőműves számára a megtapasztalt racionális közösségi struktúra világmodellé válhat, így amikor a létezők rendjéről szól, saját szövetsége rendjének tapasztalatát vetítheti a világra.

Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, elmondhatjuk, hogy itt ezt a belső történet is feltételezhetjük, így a szabadkőműves diskurzus közvetve „jelen van” az idézett bevezető-részletben.

A szabadkőműves beszédrend „megjelenésére” a második példám egy novella lesz. Az utolsó szám első anyaga *A' Kintsásó* című novella, amelyről a szakma már Némedi Lajos munkájából, 1971 óta tudja, hogy az nem Kármán eredeti műve, hanem pontos fordítása Cajetan Tschink *Der Schatzgräber* című művének.¹⁸ A szöveg egy jellegzetes Tschink-novella: előbb egy misztikus-mágikus álcódasorozat történik, amelynek mindenki hisz, majd végül egy levél leleplezi az ármánykodást.¹⁹ A trükksorozat itt a következő: a fiatal pol-

gárfiú szerelmét annak fősvény nevelőjétől úgy csalja ki, hogy a halálból újjáéledt varázslónak álcázza magát, és több alkalommal pénzt kér a hiszékeny nemesembertől. Ezt sajátjából kiegészítve elássza, majd kiemelteti a szolgálkkal a kert egy váromja alól. Így elhiteti a ház népével, hogy a kegyes adakozás miatt az istentől annak sokszorosát kapják vissza. Végül, amikor a kapzsi úr vagyona nagy részét átadja, a két szerelmes eltűnik, s az úr a „csaló” levélből értesül arról, hogy becsapták.

A szabadkőműves diskurzus jelenlétét e műben elsőként a már említett Némedi Lajos jelezte. Ő a mű varázspálcás „csodatételeit” és az ifjú meséit (feltámadás a halálból, majd hármass beavatás egy sírbarlangban egy pálcá, egy csodatűkör és egy pergamen elnyerésével, egy vezérszellem működése stb.) kapcsolta össze a korabeli regények egy típusával, a Bundesromannal, amelyben a szellemidézés mellett megjelenik a szabadkőművesség is,²⁰ de elsősorban is Saint-Germain és Cagliostro, a híres kalandorok munkásságával. Mindazonáltal azt is hangsúlyozta, hogy a szöveg a Bundesromanon belül azon altípusba tartozik, amely szellemidéző, de nincsen közvetlen kapcsolatban a szabadkőművességgel. Poétikus megfogalmazása szerint: „de azért ez a hangvétel belejátszik halkan”.²¹ Szintén hangsúlyozza, hogy a korban a szabadkőműves szervezetek nagy válságokon mennek át, s ennek része a szélhámosok megjelenése is.

Szilágyi Márton az *Urániával* foglalkozó könyvében kitágítja ezt a gondolatmenetet, a következőképpen: „a katakombában történő feltámadás azonban, amely után a sötét sírboltban megtett út egy szakrális térbe való felemelkedésbe torkollik, már egy másik misztika elemeiből épül föl: a szabadkőművesség beavatási szimbolikájának imitációja történik itt meg”.²²

Állítása alátámasztására példaként Sándor István gróf egy 1791-es cikkét említi, amelyben a korabeli szabadkőműves szertartásokról sok adat szerepel.²³ A hivatkozott írás rövid összefoglalója a szabadkőműves diskurzusnak, ezzel kapcsolatban azonban feltétlenül megjegyzendő két fontos gondolat. Egyrészt az, hogy Sándor gróf *nem volt szabadkőműves*, így állításainak forrásai nyilvánvalóan közvetettek. Ezért összehasonlítási alapként nem szolgálhatnak. Másrészt pedig a nála szereplő rituálé-leírások csak egyes, kisebb jelentőségű pontokon hasonlítanak a novella hosszú beavatási szertartására, amely nem egy páholyban, hanem egy barlangban játszódik, és az elnyert tárgyak egyike sem szabadkőműves szimbólum. Így véleményem szerint imitációról sem beszélhetünk.

Szilágyi a Kármán-szakirodalomban mérföldkőnek tekinthető könyvében, Némedi Lajos nyomán azt is hangsúlyozza, hogy a novellában szereplő varázslatok leginkább a fekete mágiára emlékeztetik, s Némedi két példájából Saint-Germain gróftól ő is megemlíti. Szövege azonban nem tartalmazza azt a distinkciót, amelyet Némedi a szabadkőművesek és a kor kőkler fekete mágusai közé tett. Így a vonatkozó részt, különösen az imitációs szegmentum-

mal együtt esetleg úgy is lehet érteni, hogy e két csoport közös. Ez azonban semmiképpen sem tartható. Ahogy Némedi Lajos is rámutatott, úgy más források is hangsúlyozzák, hogy Saint-Germain gróffal kapcsolatban a szabadkőművesek többsége a korban elutasító volt, s ma gyakorlatilag minden páholy az.²⁴ Nem véletlen ez, hiszen a gróf nem kevés pénzt csalt ki hiszékeny emberektől manipulációival, s áldozatai között számos szabadkőműves is volt. Ha ezt végig gondoljuk, nyilvánvalóvá válik, hogy Tschink *nem a szabadkőműves szimbolikát alkalmazza*, amikor főhősével beugratja a hiszékeny nemeset, hanem a kalandor és kókler Saint-Germain gróf és Cagliostro (!) manipulációiból válogat. Teheti ezt, hiszen a novelláskötet megjelenése előtt egy évvel ő maga is kiadott egy könyvet az ilyen zavaros varázslásokról (*Unpartheyische Prüfung des zu Rom erschienen kurzen Inbegriffes von dem Leben und den Thaten des Josephs Balsamo oder des sogenannten Grafen Cagliostro*). Könnyen végiggondolható, hogy ha a szabadkőműves titkok válnának a mégoly jó célból is történő csalás eszközeivé, az óhatatlanul magát a diskurzust és annak szereplőit is rossz fényben tüntethetné fel. Ez pedig inkább egy olyan szerző esetében volna indokolt, aki nem kedvelte a szabadkőműveseket. Erről viszont egyáltalán nem tudunk. De ha mégis így volna: az végképpen nem látszik logikusnak, hogy a szabadkőműves Kármán és Pajor, akik nem közvetve, hanem közvetlenül, azt megélve ismerik a teljes jánosrendi rituálét, felvették volna az *Uránia* harmadik számának kezdetére a novellát, ha az szerintük szabadkőműves szimbolikával becsap egy, azt nyilvánvalóan nem ismerő embert. Sokkal logikusabbnak látszik az a magyarázat, hogy Kármán és Pajor *éppen azért* vették fel a lapszám elejére Tschink művét, mert az leleplez egy mesterkedőt, s egyben egy típust, a saint-germaini ember típusát. Ahogyan Némedi Lajos fogalmaz: „[Kármán] 1794-ben, érettebb fővel, maga is szabadkőműves lévén már, felvilágosult, leleplező szándékkal közelít a szellemidézéshez, a titokzatossághoz.”²⁵ Ebből a szempontból fontos neki és Pajornak a „misztikus kókler” típusa, amelynek legfontosabb jellemzője az, hogy misztikus-mágikus csodákat mímelve anyagi haszonszerzésre törekszik. Ez a csaló magatartás viszont tökéletesen ellentétes a szabadkőművesség mindenkori céljaival, amely éppen a szociális segítségnyújtás, a józan, demokratikus gondolkodás terjesztése és a páholyok zárt világában történő szellemi elmélyülés triádját követi.

Mindezeket egybevetve: a műben tehát valóban jelen lenni látszik a szabadkőműves diskurzus. Azonban nem közvetlenül, nem az újjászületés és a beavatás körülményeinek részletes feltárásában. Sokkal inkább közvetve, abban a gesztusban, hogy a „csaló” leleplezi magát, s így a hiszékeny ember szégyenkezik, rájön, hogy a misztikus machinációk helyett saját józan észére kellett volna hallgatnia. Így a novella nem a szabadkőműves diskurzus figurálója, hanem annak deklarálója, parabolája lesz.

Reményeim szerint a dolgozat végén szereplő két elemzés rávilágított arra, hogy bár a szabadkőműves diskurzus közvetlenül nem jelenik meg az *Uránia* lapjain, közvetve nagyon komoly háttere, szervezőelve a szövegek megírásának, illetve kiválasztásának. A további igazoló példák az *Urániára* és Kármán egész életművére vonatkozóan is már egy hosszabb tanulmányban fognak szerepelni.

1 E dolgozat alapja a „Sz. Sophia’ Templomában látom felszentelve NAGYSÁDAT...” című könyvem Kármán-fejezete. Ott nagyon röviden Kármán és a szabadkőművesség életrajzi kapcsolatait elemzem, a művekben fellelhető szabadkőműves diskurzusra csak utalok. E dolgozatban ez kapja a fő hangsúlyt.

2 Bp., Akadémiai (reprint), 1993, 383. Az adatot idézi és kiegészíti azzal, hogy Kármán Draskovich János ajánlására került a szabadkőművességbe KOVÁCS Ernő, *Kármán József élete és irodalmi működése*, Losonc, Kármán Társulat, 1890, 13.

3 ABAFI Lajos, *Kármán József mint szabadkőműves*, Hajnal, 1881, máj.–jún. 82–94.

4 SZILÁGYI Márton *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája* című könyvében (Debrecen, Kossuth, 1998, 309.) megemlíti, hogy Abafi 1880-ban írt Kármán-életrajzában egy újabb variációt mond: nem említ konkrét páholyt, csak a belépés évét, 1793-at.

5 JANCÓSÓ Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században*, Kolozsvár, 1936, 220. Az *Unitas* néven is ismert páholyról Abafi bővebben beszél (390–396.), viszont az alapítás dátumát november 13-ára helyezi (390.). A dégi szabadkőműves levéltár anyaga a II. világháború végén megsemmisült. Másolatai az 1970-es években előkerültek, és H. Balázs Éva fogja azokat publikálni, tíz kötetben.

6 ABAFI Lajos, *A szabadkőművesség története Magyarországon*, Bp., 1900, 408.

7 JANCÓSÓ Elemér, *i. m.*, 220–221.

8 ABAFI Lajos, *Kármán József mint szabadkőműves*, 82–94. A művet és annak Abafi-féle magyar fordítását újraközöltem a *Kelet* 2002/2–3-as számában (34–50.).

9 Uo., 89. Németül:

„Hochwürdiger Meister vom Stuhl!

Was ich von dem Zwecke des Ordens ahnde? nur Ihnen darf ich das allein, anvertrauen, und muss es auch, weil mir diese Pflicht der Hammer, den Sie führen, auferlegt. – Aber auch nur Ihnen wünsche ich es anzuvertrauen, weil es Ihr Werk ist, dass ich ahnden darf, und weil ich es weiss, dass Sie mich am besten begreifen, und weil ich es mit Zuversicht behaupten darf, dass Sie nicht mein Vorgesetzter allein, sondern auch mein Br.: und mein Freund sind. – Ich überschicke hier Ihnen diese kleine Rhapsodie, Sie allein sind es im Stande zu beurtheilen, weil es nur für Sie geschrieben ist. – Ich küsse Sie mit warmen brüd. Herzen! K.”

10 *A nemzet csinosodása* kapcsán a szabadkőműves gondolkodás jelenlétét hangsúlyozza és röviden elemzi Jancsó Elemér is, de csak az általánosságok szintjén marad, szorosabb nyelvi vizsgálatot nem végez (*i. m.*, 221–223.).

11 KOSTYÁL István, *Kármán József levele gróf Festetich Györgyhöz az Urániáról*, OSZK Évkönyv, 1959, Bp., 1961, 316–320.

12 CSERJÁN Károly, *A „Helikon” alapítója, munkája, szelleme*, Kelet, 1993. szeptember, 11–12.

13 SZILÁGYI Márton, *Első irodalmi folyóirataink egyike: az Uránia = Első folyóirataink: Uránia*, szerk. SZILÁGYI Márton, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1999, 322.

14 Itt említendő meg, hogy Kostyál István idézett tanulmányában (317.) Festetich György *Nagyszívűséghez* páholybéli tagságát is állítja, amelynek bizonyosságául idézi az *Uránia* bevezető részének következő szegmentumát: „Nem halgathatjuk el azt mindazáltal egészen, és itt a’ Közönség előtt azt háladóan emlittyük. Az a’ Gondolat: hogy egy jó Intézet’ Fenn-állása az ő Kezei’ Munkája, – és a’ maga nagy Szívének Meg-elégedése, éppen

Szivéhez illő jutalom... Azon Kezet, mely által hozzánk jutott Jó-tétele öleljük, nem azért tsupán, de leg-inkább, hogy bölts Vezetésével, Támogatásával ugyan az volt Fő-meg-tartója Igyekezetünknek. Kivánnánk mind Kettőt az egész Világnak nevezni – Szivünk' háládatos Tisztelettel nevezi mindég!" Eme erősen poliszémikus szavak véleményem szerint közvetve utalhatnak a páholytagságra is, de bizonyosságot semmiképpen nem jelenthetnek. A tanulmányíró munkája következő oldalain még ennél is tovább megy: immár erős feltételezés-ként állítja, hogy Kármán, Pajor és Festetich személyesen találkoztak a páholyban, s erre igazolásul idézi az említett levelet. E szövegben azonban jómagam sem közvetlen, sem közvetett utalást nem vélek felfedezni a szabadkőművességre, sem találkozásokra a Nagyszívűséghez páholy falai között.

15 Uo.

16 *Bé-vezetés = Első folyóirataink...*, i. m., 14.

17 A lánc szabadkőműves jelentéséről Dieter A. BINDER így ír: „A testvéri kötődés, a szabadkőművesség örökkétartóságának és univerzalizálásának szimbóluma. Minden rituá-

lis munka záróaktusában a szabadkőművesek a kezek által egy szimbolikus láncot alkotnak és ehhez láncéneket énekelnek.” (*Die Freimaurer, Ursprung, Rituale und Ziele einer diskreten Gesellschaft*, Freiburg–Basel–Wien, 1998, 383.)

18 NÉMEDI Lajos, *Kármán József „A Kincs-ásó” című elbeszélésének forrása*, ItK, 1971, 481–488.

19 A tschinki novellisztika e fontos jellemzőjéről lásd SZILÁGYI Márton, i. m., 218–225., illetve Uő, *Cajetan Tschink magyar recepciója*, <http://www.webfu.univie.ac.at/texte/tschink.pdf>

20 NÉMEDI Lajos, i. m., 485.

21 Uo.

22 SZILÁGYI Márton, i. m., 224.

23 Újabb kiadása: SÁNDOR István, *A' Szabad Kőművesekről = PAPP Júlia, Művészeti ismeretek gróf Sándor István írásaiban*, Bp., Akadémiai, 1992, 123–125.

24 Lásd erről KISZELY Gábor, *Szabadkőművesség*, Bp., Korona, 1999, 79.; Uő, *A leleplezett szabadkőművesség*, Bp., Korona, 2000, 19–20.

25 NÉMEDI Lajos, i. m., 486.

Az *arany ember* és a modern románc

A modern újkor reflektív, kételkedő kultúrája nemcsak az ember környezeti kötelmeit hangsúlyozó realizmust, a lehetőségeket minimalizáló naturalizmust, a nyelvbe vetettséget, a személyiség lenyomatszerűségét, szétszórtságát hangsúlyozó, metanarratív elemekkel dolgozó irodalmi posztmodernitást hozta létre. A kétely igazságának belátására épülő, „*válságazonos-
valóságazonos*” attitűd mellett az emberi státus megszilárdítására törekvő, *vágyazonos* attitűd is hangsúlyosan jelen van az utóbbi évszázadok irodalmi termésében. A kétféle beállítódás küzdelmét már a XVI–XVII. század fordulóján reprezentatívan jeleníti meg Miguel Cervantes *Don Quijotéja*. Innen (sőt talán már a XVI. század elejétől, az *Orlando furiosótól*) számítható az az elbeszélésmodell, amely *modern románc*nak nevezhető, amely műforma azután a romantika korszakában sok tekintetben új lendületet nyer, s egyáltalán nem tűnik el a XX. században sem. A *modern románc* kétely és bizonyosságigény dialektikáját úgy jeleníti meg, hogy sok tekintetben visszanyúl a korábbi idők archaikus, románcos, fabulózus elbeszélésmintáihoz. A próbatételes-kalandos elbeszélésformát, a „mindent megtehető”, „énazonos” jellemeket, a grandiozitást, a vágyteljesítő csodatörténetet, a történetesort jó megoldással lezáró befejezést az otthonos környezetvilágot teremtő, biztonságot adó szimbolikus rend és szilárd emberi státus víziójának megteremtésére használja fel, a metafizikai bizalom jeleként alkalmazza, formálja át. A *modern románc* fogalma, ha a fenti értelemben számolunk vele, több, eddig megoldatlan irodalmi kérdés kezelésében segíthet, s a mi nemzeti irodalomtörténetünk is sok hasznot húzhat belőle. Olyan „különös”, XIX. és XX. századi életműveket tudunk általa megérteni, mint Arany, Jókai, Krúdy munkássága. Jelen tanulmányom, egy nagyobb írás egyik fejezetének rövidített változata, annak a gondolkodásfolyamatnak a része, amely a fölvázolt műforma és az említett szerzők kapcsolatát firtatja, a centrális egybevágás köreit s a szélső érintkezési pontokat egyaránt számba véve.

Az 1869-ben megjelent Jókai-műről, *A kőszívű ember fiáról* elmondhatjuk, hogy, ha nagy erőfeszítések árán is, de kimentti a románctradíciót a kétely roppant törmelékhalmozatából. Az elidegenedettséggel, szétszóródottsággal,

instrumentális társadalmisággal, a rosszul végződő történet fenyegetésével komoly erők dacolnak a műben. Az egyént társadalmasító jelrendszer még tartalmazza a méltóság és a hitelesség lehetőségét. A szimbolikus rend, az intézményvilág kapcsolatisággal áthatását, bensőségesse tételét friss erők kísérik meg újra és újra. A forradalmak, nagy tömegélmények diadalmas kavargása szétbontja az elkülönültséget, s az összetartozást, embertársiságot mutatja föl az önfelismerés alapjaként. A társadalom nem elkülönült egységek, önmagukra záruló monászok halmaza, hanem mikrokozmosz, meleg kisvilágok együttese, szimbiotikus emberi kapcsolatok hálózata. A pszichikum nem valóságkezelő technikák, énvédő mechanizmusok együttese, hanem magasabb értékcentrumok hívására felelő értelmes egész, a konfliktus kívül, jók és rosszak között képződik meg, a lélek a szétrombolhatatlanság, egység, énazonosság szelf-érzéseit megélheti és meg is éli. S a földieket az Ég sem hagyja teljesen magukra, a *Deus absconditus*, a *Rejtőzködő Isten* helyén még a teremtmény számára való, bizalommal, imával elérhető Isten áll. Hogy az alig három évvel később, 1872-ben megjelent *Az arany ember* mit és hogyan mutat fel eme lényegi románcsajátságokból, az alapos, részletes megvilágítást igényel. Annyit azonban már első rápillantásra is megkockáztathatunk, hogy az összkép rendkívüli módon elkomorodik, összebonyolódik, szétzilálódik. A „fabulózus” irodalom néhány ősi motívuma, igaz, szembeötlően van jelen a műben. A történet a titokzatos, baljós, elátkozott, szerencsétlenséget hozó (az epikus irodalomban a Nibelungoktól a westernig mérhetetlenül sok változatban fölbukkanó, alapvető, cselekményalkotó szerepet betöltő) kincs ősi motívuma köré épül, s az évezredes elbeszélői hagyomány rekvizitumaként kezelhető a Brazovics-házban található titkos folyosó, a mások megfigyelésére szolgáló rejtett üreg is. Timár Mihály, a szegény hajós a történet elején a korlátlan teljesítőképeségű románchősök egyenes ágú leszármazottjának mutatkozik: minden lehető nyelven folyékonyan beszél, a félelemről mit sem tud, a mázsányi horgonyt úgy emeli fel, mint a pillét, a jeges fürdő meg se kottyán neki, napokig bírja alvás nélkül, és az esze a másokénál mindig két-három lépéssel előbbre jár. A Mihály életét később meghatározó leányok, az alabástromfehérségű, titokzatos Timéa és az öntudatlan szelíd-ségű, csodálatos Noémi ugyancsak a hősénekek, mesék ellenállhatatlan szépségű királykisasszonyaival, a regék tündérlányaival, az udvari románcok fascináló, sugárzó hölgyeivel vannak vérrokonságban. De mindeme jelenségek – mint később részletesebben is látni fogjuk – korlátozott lehetőséggel bírnak, egymagukban nem képesek arra, hogy a modern románc teljesség-vízióját beteljesítsék.

Az 1869-ben napvilágot látott, másik mű intenciói szerint az anya, a fiúk, a zászlót ragadó protestáns pap, a táborba sereglő ország olyan jövőért küzdenek, amelyben a szabadság, bensőségesse, testvéri kapcsolatiság lesz a rendező elv. *Az arany ember* lapjain azonban lehetőségként, esélyként sem merül

föl egy ilyesféle társadalomvilág. A belülről vezérelt, magasabb érték szempontokat követő, megértő, együttműködés-elvű attitűdök, cselekvések kiszorultak a margóra, és pontszerűvé zsugorodnak: a Dunán honos *Szent Borbála* fedélzetére, a határterület kisembereihez kerülnek, a *senki szigetére* költöznek, a hajóbiztoshoz, kormányoshoz, a peremvidék halászáihoz, csempészeihez, felkelőihez, a pénzt, intézményt, rangot, hierarchiát nem ismerő szigetlakó asszonyokhoz köthetők. Timár Mihály a rábízott feladat teljesítését becsületbeli ügynek tekinti; utasaiért, ha kell, akárhányszor életét kockáztatja. A világ működési rendjével a szegény hajóbiztos már a mű elején tisztában van, sőt azt is megmutatja, hogy az instrumentális cselekvés világában a maga invenciózus rátermettségével a győztesek közt volna a helye. A vámtiszteket, pénzügyőröket érintő vesztegetési procedúrát kifogástalanul bonyolítja le, s vaslogikával lépi meg azokat a sakkhúzásokat, amelyek Ali Csorbadzsi porhüvelyének eltüntetéséhez és a hajórakomány megmentéséhez vezetnek. De ekkor még nem a maga hasznára dolgozik, lelkiismeretét tisztán tartja, elválasztja a történésektől. Fabula János, a másik szegény ember zsánerszerűbben jellemzett figura, de az ő karaktere is a munkaerkölcs, a kisemberi becsület világába gyökerezik bele. A hajó sorsa kettejük együttműködésén múlik, s a kooperáció kényszere kipróbált bizalmat, kenyeres pajtási hűséget hoz létre. Az al-dunai halászok, úgy tűnik, szintén a célracionalizmustól élesen elváló „életvilág-morál” képviselői. Elég annyit mondani nekik, hogy a szigetre szállítandó ládákban fegyver van, s a titkait féltő ember ettől kezdve biztonságban érezheti magát. A ládák birtokosát a szerb és „csernagorca” szabadsághősök ügynökének vélik, és nincs az a kínzás, amivel bármiféle információt ki lehetne csikarni belőlük.

De ezek az „énazonos”, bensőséges („kommunikatív racionalitást” mutató) attitűdök, életvezetési módok, mint említettem, kizárólag a peremvidékhez köthetők. A centrumban, a „világban” a haszon akarása uralkodik, és a nyomában járó célelvű, instrumentális cselekvési formák gyűrnek maguk alá mindenféle emberséget, méltányos megértést, hűséget. Az államgazdasági főelv úgy szól, hogy „Lopni és lopni hagyni”. Ferenc császár a szegényen maradt élelmezési biztost azzal a maximával marasztalja el, hogy „az ökör a jászolhoz volt kötve, miért nem evett?” A világgal kapcsolatos attitűd-alternatívák közül Kacsuka kettőt jelöl meg: a dolgok rendjét lehet szidni (szegényen, egy szatócsbolt kirakatából), és lehet kacagni rajta. („Hát miért ne nevetnék én is?” – vonja le a tanulságot.)¹ Az okos ember elhelyezkedik a dolgok rendjében, és kitanulja a használat szabályait. „Mármost azután csak az volt a bölcsök köve, kitudni, hogy az egymásba bonyolult maschinériának melyik kerekét kell megmozdítani, hogy a láda felnyíljen, amelyikbe bele szabad markolni a becsületes állampolgárnak. Mi van kapni való? és hol? és mi segítséggel, és mi oknál fogva, és mi módon és mikor? És hogy ki barátja és ki ellensége ott a másíknak? és hogy kinek mi szenvedélye van? és hogy ki

az, akin egyben meg másban minden megfordul” – jellemzi az elbeszélő azt a szituációt, amelybe a Hofkammer-játszmát megindító főhős belehelyezkedik.²

A *játszma* kifejezés egyébként a mű valóságvizíóját figyelembe véve a szó tágabb és szorosabb (a szociálpszichiátriában használatos) értelmében egyaránt alkalmas terminusként szolgál a világban otthonos cselekvési tranzakciók megjelölésére. Timárt üzleti ügyei intézésében az az aranyszabály vezeti, hogy mást mond és mást gondol, látszatokat kelt és okokat sejtet, amelyekkel azután becsapja és kihasználja az embereket. Részegséget színlel, „titkokat fecseg ki”, hogy Brazovicstól följelentésre bírja, a miniszterrel azt hiteti el, hogy nagylelkűen napirendre tért az őt ért zaklatás fölött, vaskorona rendre a pleszkováci esperest ajánlja, aki úgymond „régóta köztisztületben részesül”, s „titokban jóltevője a környékbeli népnek”.³ Sándorovics hitványságát persze a főhős ismeri legjobban, de azt is tudja, hogy embere semmit sem áhít inkább, mint ezt a kitüntetést, s hogy az egyházi vetőmagkészletéhez, amelyre elengedhetetlen szüksége van, ezen az úton fog hozzáférni. A másik ember e tranzakciók során használati tárgyként, instrumentumként, a megfelelő cél eléréséhez szükséges eszközként szerepel. A szatirikus módon, zsánerfiguraként ábrázolt Brazovics (a híres Csehov-novella, a *Kaméleon* Ocsumelov rendőrfelügyelőjéhez hasonlóan) pillanatonként cserélgeti Timéával szembeni gesztusait, attól függően, hogy az árva vagyoni helyzetére vonatkozó hajóbiztosi beszámoló milyen fordulatokat vesz: térdei közé vonja, és nyájasan simogatja a leány haját, majd indulatosan leveszi kezét a fejéről; újfent elérzékenyül és kebléhez szorítja, agyba-főbe csókolja, utóbb ismét eltolja magától.⁴

Az instrumentális, játszmaelvű cselekvési tranzakciók azonban *Az arany ember*ben korántsem csupán a konkrét, gazdasági haszonszerzés világára jellemzők: a „privátszférában” is meghatározó jelentőséggel bírnak. A mű előterében mozgó figurák már a Timár–Timéa házasságot követő katasztrófális berendezkedés előtt is másként érznek, gondolkoznak és másként viselkednek. (A képletet az elbeszélő meglehetősen ironiával összegzi az ötödik fejezetben.⁵)

A szereplői tranzakciók során besöpörhető nyereség természetesen igen sokféle, s maguk a játszmák a nyilvánvaló durvaságtól a kifinomodott, morális köntösbe öltöztetett zsarolásig terjednek. A *Leánytréfa* című részben Athalie (az őt körülvevő, lélekgyilkos kompánia asszisztálásával) meglehetősen leplezetlen akciót folytat: Timéát csupán csak a mulatság (a fölényéret megteremtése, a gúnyolódó káröröm kiélése) kedvéért bolondítják el, hitegetik az udvarlás, majd az esküvő bizonyosságával, keverik bele az átkeresztelkedés, ruhahímezés processzusába. Kacsuka Athalie-ra vonatkozó tranzakciója már leplezettebb és ravaszabb. A férfi a kétségbeesett, mindenre elszánt exmenyasszonyt az összeomlás után a morál ürügyén rázza le magáról.

A leányi illemet elvető vakmerőségen rémüldözök; fogadkozok, óv, kíséretet ígér, a szerbiai rokonhoz húzódást ajánlja megoldásként. „Becsületes, lovagias ember egy hölgy balsorsát nem használhatja fel alacsony szenvedélyek kielégítésére” – intézi úgy a helyzetértékelést, hogy az erkölcs magasából pillanthasson le a fölkínálkozó hajadonra. Ám mindezt, mint kiszáradtva kiderül, korántsem lovagiasságból teszi, egyszerűen végleg meg akar szabadulni a terhessé vált lánytól. (Szavát adja, hogy maga kíséri Athalie-t Belgrádig, ám ígéretét egyáltalán nem tartja meg: sem a megbeszélte órában, sem később nem jelenik meg, hogy a szerencsétlen sorsra jutott Brazovics-kisasszonyt gyámolítsa.)⁶

De a ravaszul leplezett játszmák legnagyobb mestere *Az arany emberben* alighanem maga a főhős. Az Athalie-ék által művelt lélekgyilkoláshoz, egyértelműen úgy tűnik, azzal a hátsó szándékkal asszisztál, hogy a porig alázott, összetört szívű Timéával később minél könnyebb dolga legyen, a föl-emelés eltervezett gesztusa minél biztosabban hozza meg az áhított eredményt, s a házassági ajánlatra minél biztosabban el lehessen vární a szűz szájából elhangzó beleegyezést, az *igent*.⁷ Maga az ajánlattétel mindenestre nagy, színpadias jelenet záróakkordjaként hangzik el, és teljességgel a *hálára kötelezés, morállal zsarolás* típusú játszmák szerkezeti elve szerint épül fel. A földönfutóvá lett, kilakoltatásra váró özvegy és a két hajadon zavartan hallgatják az árverés kívülről beszűrődő, baljós zajait. Mikor már minden bevégeztnek tűnik, léptek közelednek. Timár udvariasan kopogtat, megvárja a választ, majd levett kalappal, tisztelettudó főhajtással nyit be, mentőangyal-ként hozza a jó hírt: mindent megvásárolt, s föltétel nélkül Timéa nevére íratott. És e lehengető, elsöprő gesztushoz feltűnő önkicsinyítéssel, alázatoskodással, mintegy mellékesen csatolja hozzá a leánykérést.⁸

A manifeszt fölszín és latens tartalom ellentétét mutató, helyettesítésekre, jelentéscserékre épülő attitűdök, játszmaelvű cselekvések a házasság után, az együttélés rögzülése (az ördögi kör bezárulása) után természetesen még inkább elszabadulnak. Amennyiben a „realizmust” a lélektani ábrázolás leplező evilágiságához kötjük, *Az arany ember* leginkább „realista” XIX. századi regényünk. A senki szigetén kívüli világban az emberi pszichikum deheroizálása, „földiesítése” oly erőteljes, hogy ezt sem Eötvös, sem Kemény, sem Gyulai nem közelíti meg, s Mikszáthról e tekintetben ne is beszéljünk. Athalie pszichikumában a szörnyű deklasszálódás átélése és a kiúttalanság, tehetetlenség⁹ végletes deformációkat hoznak létre. A leány érzésvilágát, tetteit ettől kezdve kizárólagosan a destruktív, romboló, pusztító attitűdök, a büntető és önbüntető vágyak uralják. A ház volt úrnője lépten-nyomon látványosan dokumentálja, hogy ő a konyhában sürgölődő, seprűt forgató cseléd státusához ragaszkodik, kiállhatatlan alázatosságát egyben Timéa bosszantására is használja, s az öngyötrő nappali játszma-tortúrákat este a szerencsétlen leány nyílt dühkitörései követik.¹⁰

Az együttes erővel létrehozott csapdaszituáció Timár Mihálynak sem kegyelmez. A házassági, együttélési helyzetben kiformalódó attitűdjei, választásai, cselekvési tranzakciói nagyon különböző látszatoknak kell, hogy eleget tegyenek: Timéa érzékenységét, Athalie rosszakarató ellenőrzését, a külső világ elvárását, a belső morális érzék készítéseit egyaránt igyekszik szem előtt tartani. Ráadásul a cselekvési stratégiának csakhamar egy újabb tényezőt, Noémi és Dódi érdekét is figyelembe kell vennie, az ösztön-én, majd a morális, felettes én szigetre húzó készítéseit is számottevő döntéshatású tényezőkké lesznek. Ennyi szempontot, célt persze még a legügyesebb pszichikum sem tud harmonizálni, összerendezni. Timár tettei különböző okok és látszatok között hanykolódva olyannyira átitatódnak többértelműséggel, hogy az elviselhetetlen lesz a személyiség számára. A főhős saját házát üzleti ügyei számára rendezi be, hogy föltűnés nélkül egész nap távol maradjon feleségétől, és közben azt a látszatot kelti, mintha éppenséggel a szép Timéát óvna a méltatlan, terhes üzletvilágtól. Hónapokra eltűnik a senki szigetére, s Komáromban azt a legendás látszatot táplálja, hogy ilyenkor Brazíliába megy a gabonaüzletet ellenőrizni. (A „titkolózással” egyben mintaférfi státusát is erősíti. A tengerentúli utazásokat, úgy tűnik, csak azért nem vállalja be, mert ezek köztudottan rendkívül kockázatosak, veszélyesek, s ő nem akar aggodalmat kelteni hitvesében.) Székely faragómestert hívat, egész télen annak segédjeként dolgozik, hogy a Timéa által kedvelt meráni mutatólak pontos mását titokban fölépítse. Az avatónnepségen a vendég asszonyok úgy vélekednek, ilyen férj nincs több a világon, holott Mihály csak próbamunkát végez, szorgalmas inasként itt tanulja ki az ács mesterség minden csínját-bínját, hogy Dódi házát a senki szigetén föl tudja majd építeni.

A játszma és látszatok szövevénye persze pusztítja, fojtogatja a személyiséget.

„A mosolytól ragyogó arc belül olyan szomorú volt mindig.

Ő tudta jól, hogy mi az ő neve!

És szeretett volna az lenni, aminek látszik.

És az lehetetlenség volt” – összegzi a helyzetet az elbeszélő.¹¹

Az énazonosságra, egyértelműségre, tiszta helyzetekre hasztalan vágyó főhőst okkereső, értelmező, a morális megítélhetőség útjait kereső meditációk kísérik végig a művön. E zaklatott töprengésekben, intenzív helyzetértékelésekben a tettek és az alternatívák rendre terítékre kerülnek. A kincs felfedezésekor a hajókabin ablakán besütő hold rábeszélő szavai a főhős lelkének azt a felét képviselik, amely meg akarja tartani e gazdagságot. Az eljegyzés után az elbeszélő jelzi, hogy a belső vádló, amely eddig állandóan zaklatta Timárt, elcsendesedett, hiszen a „meglopott” árva megkétszerezve kapta vissza vagyonát, s a házassági ajánlattal kapcsolatban – egyelőre – nem merül fel az arany emberben az „árukapcsolás” gondolata. Az első hazulról

való menekülés közben azonban már újra fölvetődik a dúsgazdag üzletemberben az önvád: azért tartotta meg a kincseket, hogy elnyerje velük Timéa kezét, és most ezért is bűnhődik. Noémi első csókja a boldogságtól, az elfogadástól való félelemnek, a kételynek a hangjait hívja életre, majd a szigetről való eltávozás készletti hosszú latolgatásra. Pro és kontra érvek merülnek föl a kapcsolat elfogadására és elutasítására, azoknak az alternatíváknak a fényében, amelyeket a jövő tartogathat. Nem sokkal később, közvetlenül Krisztyán Tódor gyilkossági kísérlete és a fiatalember sorsának elrendezése után ismét az önvád hangjai szólalnak meg Timár lelkében. A segítő tranzakció *igazi okát*, az egzisztenciaadományozó nagyvonalúság *tényleges motivációját* azzal a benső vággyal kapcsolja össze, amely az ifjú kalandor halálát akarja, vagy legalábbis a fiatalember kiiktatásában reménykedik. A Balaton mellett eltöltött szomorú ős, a fokozódó válságérzet (az egyre véglegesebbnek, áthatolhatatlanabbnak tetsző kiúttalanság) újabb meditációkat hív életre *Az arany ember* főhősében. Végiggondolja elhibázott életét, és mérlegre teszi azokat a stációkat, csomópontokat, választásokot (a kincs megtartása, a házasság akarása, a Noémi által felkínált viszony vállalása), amelyek az adott helyzethez vezettek. A *Teréza* című fejezet bevezető mondatát („Timárnak sikerült már meglopnia az egész világot”) a különb-különféle lopások részletezése követi: az elbeszélő elmondja, ki mindenkit lopott meg, mi mindent tulajdonított el a köztisztelőben álló arany ember. Végül – már az öngyilkossági előkészület során – újfent végigfut Timár előtt egész élete, s úgy érzi, az elkerülhetetlen balsors attól kezdve szegődött hozzá, hogy a csodaszép úrilány elérésének szándéka megfogant benne.¹² Mindeme reflexiók a belső monológ, helyesebben szólva a belső dialóg státusához közelítenek, noha változatos formákban. A legelső tépelődő érvelésben a kincs megtartásához fűződő indokok és érdekek a „holdbeszéd” formájában jelennek meg. Számos esetben a töprengés a narrátor felől indul ki, ő az, aki mintegy leírja, tolmácsolja Timár tipródását, a leírás közben azonban az elbeszélő közlés átcsap a monologikus közlésbe. A szöveg egyes szám harmadik személyű grammatikai megformálása megmarad ugyan, de ez lényegében a főhős reflektáló, önvizsgáló, elidegenítő gesztusának jelévé válik. Másutt – ez a meditációk leggyakoribb formája – az elbeszélő nézőpontjából csakhamar átsiklunk a reflektáló főhős nézőpontjába, s a harmadik személyű narráció a grammatikailag is korrekten érvényesített önmegszólító formulába csap át. Ismét másutt az elbeszélő éppen csak egy kurta jelzést iktat be, és máris átadja a szót a belső dialógusnak, melynek sajátyszerűségét nemcsak a grammatikai formával jelzi, de idézőjelekkel, kipontozással is hangsúlyozza.¹³

Mindazonáltal *Az arany ember*ben a narrátor és Timár Mihály folytonos reflektív erőfeszítései nem járnak eredménnyel. Sem a tépelődő belső dialógusok, sem az elbeszélői értelmezési kísérletek nem eredményeznek tisztázást, nem hoznak létre autentikus, vitathatatlan ítéleti perspektívát. Az én-

azonosságra, egyértelműsége, hiteles morális öngazolásra mindenáron vágyakozó főhős nem tud kitörni az ambivalencia szorításából, a lélek mozgásait nem tudja befogni az egyértelműség hálójába, a cselekedetek tisztaságát nem tudja kinyerni az összekavarodott vágyak zavaros masszájából, a latens és a manifeszt szándék gyötrő ellentétét sehogy sem tudja fölszámolni. A szituációba bonyolódás processzusát számtalanszor végiggondolja, de a fontos stációkat illetően (a kincs megtartása, Timéa nőül vétele, Noémi vállalása) nem tud egyértelmű, következetes álláspontra jutni, és nem sikerül ez az elbeszélőnek sem. Időnként a narrátor empatikus, megengedő a főhőssel szemben, sőt, akár teljesen föl is menti. A *Melankólia* című fejezet meditációs részletében a lopás gyanúját teljes egészében elhárítja Timár fejről, és Timéa megszerzését sem ítéli erkölcstelennek. Más alkalmakkor azonban a belső hang keményen, egyértelműen mondja ki a szentenciát („Tolvaj vagy!”, „Gyilkos vagy!”), és a védekező érveket öngazoló racionalizációkká minősíti át. A Krisztyán Tódor sorsát illető töprengések ambivalenciája különösen szembeötlő, a manifeszt és a latens pszichikai szint: a segítség, egzisztenciához juttatás és az eltávolító akarát, gyilkos szándék különbsége és egybegabalyodása látványosan megmutatkozik bennük. „Timár olyan örömet érzett, mint akinek sikerült valakit megölni. Önvádaktól, távol aggodalmaktól izgatóan nyugtalanított örömet” – foglalja össze az elbeszélő a főhős érzéseit, amelyek a pályára állított ügynök hálálkodó levelét kézhez véve gomolyognak fel benne.¹⁴ Nem növeli az egyértelműséget a *Teréza* című rész élén álló, hatásos retorikával megalkotott, rendkívül érdekes, fejezetkezdő elbeszélői helyzet-rögzítés sem. A narrátor (az implikált szerző?) itt, mint már utaltam rá, a *lopás* kifejezést metaforává változtatja, és olyan erőteljes, agresszív kapcsolásokat hoz létre, amelyekben e metafora energikusan magába nyel és megsemmisít minden egyéb szempontot, értelmezési lehetőséget. A főhős eszerint nemcsak Timéától lopta el apja millióját, hanem ellopta Noémi szerelmét, Teréza bizalmát, Krisztyán Tódor életterét, Athalie-től apját, anyját, boldog otthonát orozta el, lelopta Isten egéből Dódit, az angyalt, de meglopta a holdat és az ördögöket is, amikor nem hajtotta végre a tervezett öngyilkosságot. A tettekre, sorsválasztásokra, Timár egész emberi küzdelmére e szövegrészben a bűnösség roppant leple borul, már-már atavisztikus szorongásokat megidézve, azokra a félelmekre (irodalmi textusokra) is utalva, amelyek a bátor, aktívan cselekvő ember tetteit a *hübrisz*, az *istenkísértés*, a (mérhetetlen erőfölényben levő) *sorssal, végzettel való kihívó-ostoba szembefordulás* jegyében látatják.¹⁵

A sorsértelmezés megoldatlanságát, az ambivalenciák szorítását *Az arany ember*ben a hold állandóan fölbukkanó szimbóluma egyetemesíti, tágítja a démonikus létvízió irányába. A távoli égitest (a művészet egyik legállandóbb és leginkább nyugtalanító, központi jelentőségű jelképe) egészen a mű befejezéséig a baljós talányosság, az amoralitás, a hiány, a káosz és az üresség

szuggesztióját teremti meg. Már első említésekor a csorbulás, töredékesség benyomását kelti. „...a nap már leáldozott, s a rongyos felhőkön keresztül valami ferde képű hold világít alá, úgy tűnve fel, mintha ő szaladna legjobban a lomha felhők között, el-elbújva meg kivilágítva” – jelzi az elbeszélő, hogy a napszak megváltozott, amíg az inspicuens és a vizsgálók a Szent Borbála belsejében időztek. A nyitott ablakon a „fogyó hold féltányéra” süt be, amíg a haldokló a „veres félhold”-at említi delíriumos dadogásában, a hajóval Komáromhoz közeledve pedig – nem sokkal a végzetes baleset előtt – a titokzatos égi jelenség újholdként mutatja magát a nyugati láthatáron („Timárnak úgy tetszék, mintha az a hold valóban emberi arc volna, mint ahogy a naptárakban festik, s ferde szájával valamit beszélne hozzá”). A kirakodáskor, a kincset rejtő zsák fölfedezése előtti pillanatokban vörösen és kísértően jelenik meg az alkonyégen, majd valóban „megszólal”. Ő világítja meg az ékszerek csodálatos halmát, és ő „agitál” fáradhatatlanul azok megtartása érdekében. A lehetőségi kör bezárulásával a hold egyre inkább az öngyilkosság-gondolatot képviseli, erősíti. Az égitest ürességét, élettelenességét először Noémi kapcsolja össze az öngyilkosok lelkeivel. „S akkor aztán arra a gondolatra jöttem, hogy az a lélek, ami így erőszakosan hagyja el önkényt földi testét, nem mehet máshová, mint a holdba. Most aztán még jobban hiszem azt. Ha ott nincs se fa, se virág, se lég, se víz, se hang, se szín: akkor az a hely azoknak a számára van rendelve, akiknek nem tetszett az, hogy testük van; ott az után találnak egy világot, ahol nincs semmi, ahol nem bántja őket semmi, de nincs is örömük semmi” – magyaráz nem sokkal Dódi halála után Timárnak és Terézának.

„Egy egész világ, amelyen semmi sincs!

Csak azoknak a lelkei, akik erőszakkal eldobták maguktól a testet, hogy ne legyen rajtuk semmi.

Azok vannak odaküldve a semmibe.

Ott nem bántja őket semmi, nem éreznek semmit, nem tehetnek semmit, nem fáj nekik, nem gyönyör nekik semmi, nincs nyereség, nincs veszteség semmi; ott nincs hang, nincs lég, nincs víz, nincs szél, nincs vihar, nincs virág, nincs élő állat, nincs harc, nincs csók, nincs szívverés, nincs születés, nincs halál: – csak a semmi az, aki van, és talán az emlékezet?!” – medítál a holdról és a semmiről a Balatonnál időző, melankolikus főhős, a metafizikailag kielégíthetetlen nagyromantika retteneteire és a XIX–XX. század szorongásfilozófiáira egyaránt emlékeztető módon. „De Timár tudott még egy más helyet is. Itt van a hold. Egy hideg csillag. – Hogyan is mondta Noémi? – Oda mennek lakni majd azok, akik erőszakkal dobták el maguktól az életet; kiknek nem kell többé semmi [...]. »Ott fogok én majd lakni, ott várom majd Noémit!«” – határozza el magát végleg az öngyilkosságra Tódor távozása után.¹⁶

Az arany emberben a haszonszerzés, instrumentalitás, a játszmaelvű cselekvések, a feszítő lélektani ambivalenciák azonossághiányos világában a zsánerszint korántsem juthat olyan szerephez, mint az *Egy magyar nábobban*, a *Kárpáthy Zoltánban*, *A kőszívű ember fiaiban* jutott volt. Az önmagukkal nagyon is azonos, humoros, mindennapias figurák a maguk derűs, meleg mikrokozmoszával jobbra kihullanak a műből, legfeljebb fogyatékos, csónka, hiányos formákban bukkannak fel itt-ott. Fabula János, mint említettem, a mű elején a méltóság, tetterő és a humoros mindennapiság vonásait ötvözi. A történet kibontakozása során aztán határozottan „visszakicsinyül” a mindennapvilágba. A nélkülözhetetlen, együttműködő társból derék alkalmazott, hűséges szolga válik. Hatalmas gazdájára, az arany emberre a kisember bámulatával néz fel; viszonyulása, cselekedetei a derekasság mellett az együgyűség képzeit is jócskán felidézik. A meleg humorú zsáneridill világot mégis egyedül ő csempészi be itt-ott a műbe, leglátványosabban az *Ez is egy tréfa* című fejezet végén, amikor fékezhetetlen lelkesedésében cigánykerekeket hány, s szünni nem akaró családi hálálkodással köszöni meg az üzleti aratást, a roppant nyereséget, amelyre Timár instrukcióit követve tett szert.¹⁷ A Fabula-zsáneridill azonban esetleges, alkalmoszerű, korlátozott szerepű. A volt kormányos meleg, mikrokozmosz környezetvilága az egyszeri demonstráció után elenyészik, és soha többé nem merül föl a műben. Sőt! A derék, együgyű ember a történet végén némiképpen a fekete humor szférájába lép át, amint a gyilkosságra már elszánt Athalie mellett a lelkesen ostoba vőlegény szerepét játssza el.¹⁸

Brazovics Athanáz és Zsófia asszony ugyancsak a „mindennapvilághoz” tartoznak, s alakjuk abban az értelemben szintén zsánerszerűen megkonstruált, hogy az elbeszélő egy-egy stabil, mulattató, „humoros” vonás felől ragadja meg őket. Athanáz úr hangja mély, mint a víziló szava; hangos, bűzös és nyirkos csókokat osztogat, égreföldre esküszik, hogy tőrbotjával egyszer leszúrja, falhoz szegezi a bajkeverő Timárt. (Aztán mikor eljön az alkalom – a szűk, sötét helyen szembetalálkozik üzleti ellenfelével –, a tőrbotot hóna alá csapva, kalaplevéve, lármás, kedélyes *alászolgájával* köszönti a férfit.) Felesége, a volt szobalány a kíváncsiskodásnak és a pletykálkodásnak él, társasági részvétele (a vendégek állandó gyönyörűségére) rosszul alkalmazott idegen szavakra szorítkozik, és nem tud halkan beszélni: folytonosan sikoltozik, „mintha késekkel hasogatnák, s segítségért kiáltana”.¹⁹ Zsófia mama néha-néha azért alkotója és részese valamiféle idillnek. Vasárnap délután kiül a konyhalócára, pattogatott kukoricát eszeget, a mellésompolygó Timéának részletesen elmagyarázza a görögkeleti esküvő pompás szertartásait, s a kánára telepedő őrnagy csákójába tölti a népies csemegét. De a Brazovics-ház pattogatott kukoricás idillje csak fél-idill, ál-idill, eltorzult pseudo-idill. A konyhai kvaterkázást mindössze három nap választja el a kapitány és Athalie tervezett lakodalmától, s a ház asszonyának színes esküvő-ismerteté-

se a leleményes becsapás-rituálék, örömszerző átverés-mókák sorába illeszkedik bele. Brazovics és Brazovicsné voltaképpen egyként silányak, és megérdemlik sorsukat. Irodalomantropológiai és konstrukciós szempontból ők a műben a „fekete bárányok”, a megérdemelten bűnhődő „clown”-ok, az „ügyetlen” hasra esők, akik bukásán kárörömmel lehet mulatni, éppen mert rosszak, és nem érdemesek a sajnálatra.²⁰

Sándorovics Cyrill már csak bizonyos alkalmakkor mutat zsánervonásokat. A vaskorona rendre ácsingózó kisemberként, az esperesi lakban sürgölődő, csinos, fiatal leány otlletét bibliai történetek sokaságával igazoló kópéként még a zsánérfigurák körébe tartozónak gondolhatjuk. De a halott férj eltemetését megtagadó papként, Teréza „természetvallását” a szertartásszükséglet felől fölülíró, kíméletlen vitapartnerként az instrumentalitás élenjáró bajnoka ő. Nem silány, hanem egyenesen gonosz. Annak a *másikat* nem látó, kommunikatív racionalitásra képtelen, hierarchiába, struktúrába zárt, dologiságba merült emberségnek a mintapéldánya, amelytől Timár annyit szenved. (Aligha véletlen, hogy Sándorovics bezzeg nem bukik el, nem szenved vereséget, sikeres és győztes marad a világ voltaképpeni rendje szerint.)

A mondottak alapján nyilvánvaló, hogy *Az arany ember*ben hiába keresnénk a grandiozitást. Arról a nagyarányúságról beszélek, amely az archaikus epikában s a románcműfajokban a figurákhoz és a történetekhez, tettekhez tartozik, helyesebben szólva mindezeket áthatja, átjárja. Gondolhatunk itt a hőseinek grandiozitására, a tündérmesék erős, friss világára, roppant történéseire vagy akár arra a nagyságra, amely az 1869-ben napvilágot látott Jókai-románc anyafiguráját vagy a korábbi, nagy, modern románc, a *Don Quijote* főhősét körülveszi. Az 1872-ben megjelent Jókai-műben a „grandezza” kiköltözik az emberek világából. Nemcsak a figurákból és a tettekből hiányzik, de a tárgyi világban sincsen nyoma. Idézzük csak vissza *A kőszívű ember fiai* főispáni létkörének nagyarányúságát, pompáját, gondoljunk arra a fokozó, nagyító (a „meghatározatlan tárgyiasságok” szféráját a korlátlanság irányában tágító, növelő) írói eljárásra, amely a bőség, grandiozitás szuggesztíóját kelti. *Az arany ember*ben a nagyság elidegenedik a humán szférától és a természetibe lép át. A Vaskapu fenséges, lenyűgöző szikláiba, szédületes falazatába, a balatoni orkán és jégmozgalom gígászi természettörténeteibe költözik, s ezek szorososan hozzákapcsolódnak ahhoz az eredendően vallásos létszférához, amelyet Rudolf Otto a személyiséget hatalmas erővel megragadó megrendülés, a teremtmény által átélt mérhetetlen isteni erőfölény, a „szent”, a „numinozitás”, a „tremendum” fogalmaival igyekszik kifejezni.²¹

A világ (a tettselekvések, életkörök, intézményi struktúrák, szimbolikus rendek s maga az emberi lélek) *Az arany ember*ben – összefoglalóan ezt mondhatjuk – csaknem teljesen nélkülözi a románcra jellemző lényegi sajátságokat.

A románc a „másik világra”, a senki szigetére szorult ki a műben. A Sziget a maga „másféleség-megnyilvánításait” számos szinten, egészen szembeötlő és burkoltabb formákban, a nyílt véleménykifejezés és a művészi szuggesztívó módozataival egyaránt demonstrálja.

A „másféleség-nyilvánítás” legnyíltabb, legszembeötlőbb módja az ideologikus-utópikus kritika. A világgal folytatott vita itt közvetlen, érvelő kifejtés során bontakozik ki. A kritika alappillérei, miként a nagy utópiákban, az elidegenedett emberi viszonylatokért felelős *rossz intézményesültség* alapformái: a pénz, az emberellenes (emberközömbös) jogrend és a struktúrába zárkózó vallásvilág, egyházi hatalom. A *szigetlakók története* című, kilencedik fejezetben a múltját Timárnak feltáró Teréza asszony már e hármasság mind-egyik tagját szenvedélyes, nyílt kritikával illeti. „De hát mire való akkor a pénz a világon, ha ilyen kárt lehet vele tenni egy embernek, aki nem szeret semmit, csak a pénzt? [...] De hát mire való akkor a vallás, a hit, a keresztyének és zsidók minden hitágazata, ha ilyen követelést tenni szabad? [...] De hát mire való akkor a törvény, az emberi társaság, ha szabad megtörténni annak, hogy valakit a koldustarisznyáig levetkőztessenek olyan tartozásért, mellyel ő maga soha adós nem volt?”²² A szigetvilág magától értetődően tagadja, nemcsak a pénzt, a jogrendet, az intézményesültséget és a tétéles vallást, hanem a társadalmiasultság reprezentációs jelekben kifejeződő bármiféle formáját is. A senki szigetén a *jelmez* mint társadalmi viszonylatra gazdagon utaló jel egyáltalán nem létezik: Teréza viselete, mint az elbeszélő megjegyzi, nem olyan, mint a vidékbeli pórasszonyoké, de nem is úrias szövésű-szabású.²³

A világ ideologikus-utópikus kritikája, dologiságának, instrumentalitásának leleplezése legteljesebben a halálra készülő Teréza asszony és Sándorovics esperes nagy összecsapásában történik meg. A vita a maga kiérleltségével, konfliktus-megjelenítő fogalmiságával, sommázó erejével messze kimagaslik irodalmunk hasonló gondolati kísérletei közül. Az egyházi az intézményelvű, „emberségközömbös” egyházat reprezentálja, ezt jeleníti meg. Egyfolytában a dogmavallás intézményesített, hatalmi eszközként fölfogott kellékeire, szertartásaira hivatkozik, és szüntelenül fenyeget. Az egyházi szentségek nélküli élet, a gyónatlan és bűnbánatlan vég, a pap és oltár nélküli esküvő, a böjt megtörése, a keresztelő hiánya, a feltámadásban és a mennyországban való kétkedés, a felekezeten-kívüliség – rendíthetetlenül így látja – a pogányságot jelenti; s a pogány bűnösök a gyalázatot, a közvélemény megvetését érdemlik ki, a pokol tüzét, az ördög marcangoló fogait kapják majd büntetésként. A Sándorovics által képviselt törvény azonban a Szigeten nem érvényes. Teréza egy természetvallás-elvű, individuális, személyes hit nevében utasítja vissza a gonosz, emberellenes intézményiség törvényeit. Nem az egyház, hanem az Isten adja össze a szerelmeseket, s a legfelsőbb Úr nem böjtrenden, szertartáson, felekezeten keresztül nyilvánítja

meg önmagát. „Az én Istenem nem kíván cifra imádságot, énekszót, áldozatot, templomot harangokkal; csupán rendeleteiben megnyugvó szívet. Az én penitenciám nem az olvasóforgatás, hanem a munka” – mondja.²⁴ A nagy vitában két, egymást soha megérteni nem tudó, külön világ csap össze. Az esperes struktúraembersége mindent a hatalomtól, intézménytől tesz függővé. „Mi az a gyalázat?” – helyezi kétely alá a szitkokkal elborított asszony a társadalmi közvélemény aládúcolta fogalmat. „– Mi a gyalázat? Minden becsületes emberek megvetése” – adja meg az automatikus választ Sándorovics, és határozza meg a lélek belsejében végbemenő folyamatokat magától értetődően, egyértelműen külső tényezők függvényeként, az *ént* igazából annak kívülről megteremtett részére, a *tulajdonított éntre* redukálva.²⁵

Az igazi társadalmi utópiák nélkülözhetetlen tartozékát, a külső világitól élesen különböző viszonyrendszert, gazdasági és munkarendet az elbeszéléshez epilógusként illeszkedő XIV. fejezet vázolja fel. A sziget kommunisztikus-patriarchális világában egyetlen nagy család gazdálkodik. A termelőmunka, a gazdasági rend nem alkot sajátos, az „életvilág”-tól elkülönült, instrumentális cselekvési módokból összeszőtt szférát, a patriarchalitás közvetlen embersége, „kommunikatív racionalitása” uralja a termelés és értékesítés világát is. A minden gazdasági, közösségi tranzakcióban uralkodó, közvetlen emberség, természetes jóakarattal kiküszöböl bármiféle differenciálódást, intézményesülést, hatalmi struktúrát. Az „irányítás” mindössze néhány területre terjed ki, s ekkor is természetes indokok magyarázzák és alapozzák meg: a tapasztalathagyományozás, a munkára felkészítés és a képviselet szükségessége. E funkciókat a legtapasztaltabbak, Timár apó és Noémi anyó, s az immár javakorbeltől Dódi töltik be. Este csengettyűhang jelenti, hogy vége a munkának, a szépanyó feltalal, s az ötvennél is több főből álló nagycsalád együtt ül vacsorához.

A senki szigetét a történetmondó, látjuk, egyrészt utópiaként, az érvelő, szembeállító ideológia elemeit fölhasználva konstruálja meg. Az elidegenedett társadalomvilág, a megkövült intézményszerűség, a hatalomcentrikus vallás és az „életvilág” ellenőrzése alól kiszabadult, instrumentális munka kritikáját a közvetlenség, a „szervezetlenség”, a patriarchális emberség felől, ideologikus-illusztráló módon gyakorolja. Másrészt azonban a sziget karakteres „románcjellegének” kirajzolásában a művészi vízióteremtés felé mutató ábrázolási, megjelenítési módok is jelen vannak. A szigetet – mint minden paradicsomi helyet – védő, elzáró körök veszik körül. Az elsőt a víz, az iszap és a vízi növények bozót-labirintusa jelenti, azután fűz és jegenyék irtatlan erdeje következik, majd utolsó akadályként tüskés galagonya- és vörösgyűrű-bozótton kell átverekednie magát a szigetre igyekvőknek. Az ezután kibontakozó, fás, virágos paradicsom növény- és állatvilága egyértelműen a románc szelídítő, eufemizáló, domesztikáló vízióteremtése jegyében írható le. Emlős vadállat nem él meg a szigeten. Félelmet, irtózatot a kezdetben bősé-

gesen tenyésző kigyók okoztak, de a hatalmas, emberséges kutya, Almira buzgón vadászott rájuk, s Timár első látogatásának idejére már megszabadította a Paradicsomot tőlük. A hűséges eb társával, Narcisszával, a fehér cicával a kezes, szolgáló állatok képviselője, s a sziget románcvilágának buzgó őre. Mihálynak, az embereket megelőzve, ő mutatkozik meg elsőként a szigetlakók közül, mégpedig a cicával közösen végrehajtott, a Paradicsom békés állataira jellemző „szelídség-performance”-szal.

Még átfogóbban, még érdekesebben teljesíti be a románcvíziót a sziget növényvilága. A főhős előtt első ízben kitáruló kert-panoráma és otthon-vízió bő egyoldalnyi leírása a hatodik fejezet végén a mű egyik legsugallatosabb, leginkább jelentésgazdag részlete. „Egy rendezett kert” – jelenik meg a Paradicsom értelmezője: az élettér-kihasítás, a közömbös vagy fenyegető természet átalakítása, domesztikációja mindjárt a leírás élén, hogy aztán a „szabályosan csoportokba” ültetett fákból álló gyümölcsös víziója, a színes krepinek, turbánliliomok, alkermesek, ophrisok látomása bontakozzék ki, és a ház, a hajlék – a par excellence civilizációs jelkép! – jelenik meg. Ugyanakkor e civilizációs eredmények számbavételekor az elbeszélő olyan képet tár elibénk, amelyben a természetiség, természetesség, spontaneitás, szabálytalanság, „rendetlenség” mozzanata is erőteljesen megőrződik. Úgy is mondhatnánk, hogy a szöveg folyamatosan védekezik, minden egyes ponton elhárítja magától a túlrendezettséget, a természetiségtől elszakadt civilizációs ténykedést, a merev szabálykövetést. A fák csoportokba, de nem sorba vannak ültetve, aljuk fűvel van benőve, a gyümölcsfa-labirintusban sehol sem mutatkozik ösvény, a lehullott fölösleg fölszedetlen hever, a kert nem a szokott ágyasok virágaiból áll, hanem mezei növényekből, amelyek „valami csudálatos úton” lettek kerti virággá nemesítve. Az asszonyok által teremtett lakóhely megjelenítésében aztán az első szótól az utolsóig a civilizációs különállásból való kimentés és a természetiségbe való harmonikus visszaillesztés mozzanata dominál. A narrátor már a megnevezésben „sajátszerű kis szeszélyes menedék”-ről beszél, hangsúlyozza, hogy a hajlék a sziklához van ragasztva, hogy ablakai aszimmetrikusak, egyik szobája nagyobb, mint a másik, a tornác szeszélyesen, dirib-darab fákból összetákoltt cifrázattal van ellátva, és az egész mesterséges építmény mintegy el van takarva, vissza van helyezve a tájvilágba: teljesen be van futtatva szőlővel, komlóval, rózsás fűfűvel.

A sziget-paradicsomot reprezentáló tájkép *Az arany ember* utópiaignényét sugallatos, szimbolikus módon jeleníti meg. Olyan harmonikus kultúrvilágot vizionál, amelyet nem jellemez kiszakadás, végletes elkülönülés, amelyben a rend, a szabály nem válik mesterségesé és fullasztóvá, amelyben a spontán, a rendetlen, rendezetlen is megfelelő helyet kap, a természetesség és természetiség konfliktus nélkül nő bele a civilizációs, kulturális erőfeszítésekbe.²⁶ A leírás a maga érzéki testiségében, „meghatározatlan tárgyiasságában” egy-

befogja és víziós szintre emeli a mű alapvető problémaszintjeit. Az a rend, amelyet Timár a világban zsarnoki morálként, a személyiségre ráfonódó, fojtogató idegenséggként él meg, itt elveszíti erőszakosságát és műviségét. Freud kifejezéssel úgy mondhatnánk, hogy míg a szigeten kívül érvényes a „valóságelv” és az „örömelv” feloldhatatlan, kibékíthetetlen szembenállása, addig a „szigetvalóság” más világszerkezetre épül. A senki szigetén elérhető „az a bizonyos, problémátlan, ősemberi boldogság”, „amelyre állítólag az Édenkert óta jussa van az embernek”.²⁷

Timár és Noémi egymásra találása a morál által nem korlátozott, édenkerti örömelv megvalósulását is jelenti. A sziget-paradicsom Évája a románcok csodálatos asszonya. Érzelmei nincsenek kitéve a földiség erodáló, halványító, intenzitáscsökkentő erejének, kínzó ambivalenciákat ő nem ismer, a szerelem és az anyai ösztön személyiségét maradéktalanul kitölti. A *famme fatale*, a veszélyes asszony nyomaiban sincsen meg benne, szelfje alapvetően kapcsolati szelf, a férfi segítőkjeként, társaként, szimbiotikus részeként egzisztál. „Gyöngédség, szelídség és hév egyesült kedélyében. Együtt és összhangzatban él benne a szűz, a tündér és a nő. Szerelmének semmi önzése nincs; egész lénye el van veszve, át van olvadva abba, akit szeret. Nincs külön bűja, külön öröme, csupán az övé. Otthon aprólékos figyelmével minden kényelméről gondoskodik; munkájában segít neki fáradhatatlan kézzel. Mindig derült, mindig friss, s ha valami betegség kerülgeti, egy csók fájó homlokára meggyógyítja őt.”²⁸ Az átolvadás olyan mértékű, hogy a feminista elmélet nézőpontjából úgy is fogalmazhatnánk: Noémi a maszkulin-patriarchális képzeletvilág igényeit teljességgel betölti, saját, önálló léttel, vággyal, életervvel nem rendelkezik, mintegy a férfi kiegészítő, szolgáló „tartozékként” szerepel. „Mihály napról napra jobban bámulta Noémit. Húséges, háladatos kedély volt az, szeszély, követelés nélkül. Nem ismert bánatot, aggodalmat a jövő miatt. Boldog volt és boldogított. S nem kérdezte soha: »Mi lesz belőlem, ha te elmégy? Itthagysz-e vagy elviszesz magaddal? Áldás lesz-e rajtam azért, hogy téged szeretlek? Micsoda vallás papja az, aki téged megáld? Enyém lehetsz-e? Nincs-e másnak joga hozzád? Mi vagy te odakinn a világban? Micsoda világ az, amiben te élsz?»”²⁹

A szerelmes Noémi önelvűség és követelés nélküli pszichikuma a sziget csodái közül való. A szerelem közelgő kirobbanását, beteljesülését és átalakító erejét a *Tavaszwirány* című fejezetben egy nagyszerű, szimbolikus szövegrész, egy mindennapi csodatörténet „illusztrálja”. Timár harmadfél év óta nem látta Noémit, s a leány időközben kifejlődött, nővé alakult. Timárral sétál a szigeten, s egyszer csak felsikolt, hátratántorodik. Az ok egy varangyos béka, amelytől, mint kiderül, Noémi mindenekfelett undorodik, retteg. Mihály azonban lendületes „békaapológiába” kezd, minden jót elmond a kis állatról és egész nemzetségéről. Addig-addig, míg a hajadon megengesztelődik, kezébe fog egy kis levelibékát, majd hazaérkezvén, kedvtelve mutatja

anyjának, és gyöngéden arcához simítja. Teréza ámulva fordul a férjéhez, és bűvésznek nevezi, hiszen a lányt eddig a világból ki lehetett kergetni egy ilyen állattal. Az is kiderül a későbbi beszélgetésből, hogy Noémi egy rossz fiú, Krisztyán Tódor miatt undorodott a békától. Tódor valamikor régen árvacsalánnal megvert egy ökörbékát, s az állat kínosan, rémisztően bőgött. A történet jelentőségének teljes megértéséhez még azt is tudnunk kell, hogy Noémi nem sokkal a békákkal való kibékülése után Timár keblére borul, átfonja a nyakát, és kitörő, dacos szenvedéllyel mondja Krisztyán szemébe, hogy „[...] én őt szeretem!”³⁰

A csodás átalakulást hozó békátörténet nyilvánvalóan a gyermekségből kilépésről, a hajadonna serdülésről, az elfojtott és fölszabaduló szexualitásról, a nőiség tabuizálásáról és megengedéséről, életbe léptetéséről szól, egészen pontosan megjelenítve azt a jelentésszerkezetet, amelyet a „békakirály-mesék” elemzője föltár.³¹ „A mesék arra utalnak – fejtegeti más szövegek alapján Bruno Bettelheim –, hogy végül eljön az az idő, amikor meg kell tanulnunk, amit korábban nem tudtunk, vagy – hogy a pszichoanalízis nyelvén fejezzük ki magunkat – fel kell számolnunk a szexualitással kapcsolatos elfojtásainkat. Amit régebben veszélyesnek, utálatosnak, megvetendőnek találtunk, annak most meg kell változnia olyannyira, hogy valóban szépnek láthassuk.” Meg kell erősödnünk abban, „...hogy helyénvaló dolog, ha valaki a szexualitást visszataszítónak találja mindaddig, amíg nem érett meg rá, de felkészíti arra, hogy amikor megérett rá az idő, kívánatosnak találja majd”. „Bármilyen visszataszító is a béka [...], a történet biztosít róla bennünket, hogy még egy ilyen nyálkás, visszataszító állat is valami gyönyörűvé változhat, feltéve, hogy minden a megfelelő módon és a megfelelő időben történik” – teszi hozzá a modellként, prototípusként kezelt békakirály-mesére utalva. A mondottakhoz azt is hozzáfűzhetjük, hogy Bettelheim a béka és a szexualitás összefüggéséről, a békamotívum szimbolikus helyénvalóságáról szólva meggyőzően emeli ki a tudatelőttés szintjén megjelenő analógiákat a nyirkos, tapadós érzést keltő – esetleg felfűvődő – béka és a nemi szervek között.³² A Noémi-történetben ráadásul a megfelelések még egy motívummal gazdagodnak: az undort – mint láttuk – a lányban a *nem kívánt, gyűlölt kérő*, Krisztyán Tódor keltette-rögzítette, és Timár, a *kívánt, vágyott szerelmes* szünteti meg. Hogy a béka mennyire csak jelkép ebben a történetben, azt Noémi kapcsolatteremtő készenléte is jelzi: a leány a kis állat első érintése közben is a férfira figyel, reá hagyatkozik, vele létesít szemkontaktust. „Noémi félve is, nevetve is tartá oda a tenyerét, *de nem a békára nézett, hanem Mihály szemébe*, s megrezzent, midőn a hideg állat legelőször érintkezett visszaborzadó idegeivel. Hanem azután egyszerre jókedvűen nevetett, mint a gyermek, aki sokáig fél a vízbe menni. S aztán örül, ha benne van.”³³

A senki szigete, ez a csepp földdarab, látjuk, a nagyvilág teljes ellentéte. Az elrontott teremtéssel szemben a Paradicsom, az újrakezdés, a teremtés megismétlésének lehetősége, az elidegenedett munka és intézményiség uralmával szemben az utópia, a játszmaelvű, instrumentális cselekvésekkel szemben a jóakarató, bensőséges kommunikatív racionalitás, az énvédő, manipulatív lélektani gépezettel szemben a magasabb értékekkel kapcsolatot tartó pszichikum, a tanácstalan ambivalencia helyett a tiszta egyértelműség, a mindennapiság uralmával szemben a csoda otthona, terrénuma. Az *arany ember* alapvető kérdése, hogy Timár Mihály, kinti kötelmeit, kötődéseit fölszámolva, át tud-e jutni ebbe a világba.³⁴ A főhős élete ugyan hat éven keresztül a megosztás, szétszakítás, a kettős otthonosság jegyében is megszerveződik valahogy. Tavasztól őszig a szigeten van, az év másik felét pedig üzletemberi egzisztenciájában tölti el. De mindvégig nyilvánvaló, hogy ez így nem mehet örökké. Teréza halálával aztán az ide vagy oda kérdésének el kell dőlnie. Mihály számára azonban nem kínálkozik esély arra, hogy a világot végleg odahagyja. A hatalmas vagyonról, a tiszteletről, tekintélyről való lemondás gondolatával ugyan fokról fokra megbarátkozik, de Timéa Kacsukának tett, lopva kilesett vallomása nyilvánvalóvá teszi, hogy a hálaérzettel, morális kötelekkel életre szólóan megterhelt török leány (bár férjének eleven szeretetet adni nem képes) mindhalálig ragaszkodni fog esküjéhez.³⁵ A kör, úgy tűnik, bezárult. Timár hasztalan tévelygése a Dunára ereszkedő áthatolhatatlan ködben a csapdahelyzetet illusztrálja. Nyolc órán keresztül jár tanácstalanul a jégen, majd a torlaszba rekedt malomban hullik kurta, rémséges álomba, s az építményben a valamikori perigradai örvénybe süllyesztett malom kísértetére ismer. Álma, mint rendesen, immanens, szorongás-kivetítő álom. Nélkülöz minden jelentőséget, útmutatást, magasabb értelmet. Semmi köze az archaikus és románchősök álmaihoz, amelyek rendre üzenetet tartalmaznak, segítséget hoznak, egy másik, emberfölötti világ jeleiként olvashatók. Timár álmában a Szent Borbála orrán áll kezében csáklyával. Timéát, a fehérarcú leányt le akarják parancsolni a kabinba, de a hajadon nem mozdul, s a hajó mindenestül alárohan a habokba.³⁶ A füredi monumentális balatoni tabló, a nagyszabású, pompás halászat és a derék alkalmazottak föltétlen bizalma, a gazda szerencsehozó erejébe vetett szilárd hite csak mintegy ironikus módon kiemeli a Timár lelkét megülő, súlyos reménytelenséget. Krisztyán Tódor pontosan megtervezett, kivédhetetlen fenyegetéssorozata pedig végleg fölteszi a pontot az i-re. A főhős az egyetlen konzekvens cselekvési lehetőséget választja, s le akarja zárni a zsákutcába torkolló életutat. Kimegy a jégre, és elmondja utolsó, beismerő imáját. Az ima végeztével letérdel és a víztükör fölé hajol, ám ekkor megtörténik a csoda. A hullámból a halott Krisztyán Tódor feje emelkedik föl, majd kiszáradva, monumentális természeti jelenségtől kísérvé összecukódik fölötte a rianás. „És újra hangzik az egész jég-egyetemen végig az a túlvilági zöngés, mintha ezernyi hárfa húrja szakadna

szét ott alant, míg a zöngés fokozatosan átmegy a rivalgó harsogásba; még feljebb, mintha villámok száguldanának oda alant a vizekben, bűbajos kábító melódiát keltve a hangadó hullámban; a jég alatt a mennydörgés orgonaszava bömböl felségesen, s az istenkiáltás rettentő roppanása közben reszketve mozdul meg az álló jégegyetem, s a szörnyű légnyomásra a rianás hasadéka ismét összecsukódik.”³⁷ A férfi azonnal megérti, hogy az ő ruháit viselő, tárcáját birtokló Krisztyán a jég alatt a tavaszi olvadás idejére a fölismerhetetlenségig el fog roncsolódni, megtalálói vele magával fogják azonosítani, s így neki csodaszerűen megadatik a sziget románcvilágába való végleges átjutás, az újrakezdés, a tiszta, egyértelmű élet lehetősége.³⁸ Reszketve omlik arcra a jégtükrök fölött, mert Isten akaratát és megbocsátó, újjászülő kegyelmét látja beteljesedni, a grandiózus természetbeszédet az Úr hozzá szóló szavaiként érti. (Másfél év múltán Mihály vissza is utal erre, amikor Noéminek „bekonferálja” élettitkait végre fölfedő vallomását. „Fogsz borzadni is, fogsz ámulni azokon, amiket hallani fogsz. De végül meg fogsz bocsátani nekem, mint ahogy megbocsátott Isten, midőn ideküldött.”³⁹)

A Timárral történtek a kegyelem, a csoda, az isteni beavatkozás jegyében értelmezhetők – sugallja a megoldás végső eseményeit tartalmazó fejezet címe is. A *Mit beszél a Hold? Mit beszél a jég?* kettős kérdése nyilvánvalóan jelzi, hogy a természet továbbra is üzenetet tartogat az ember számára, s hogy a hold baljós szavaival szemben ezúttal egy másféle (a későbbiek ismeretében nyugodtan mondhatjuk, megváltó, kegyelmi) beszéd is fel fog hangzani. Az *arany ember* víziója szerint a társadalomvilágból száműzött Isten nem tűnik el végképpen, és, mint korábban már utaltunk rá, a grandiózus természeti jelenségeken keresztül üzen az embernek. A mű kezdete és vége egyébként is meglehetősen egybecseng. Az örvénylő, forrongó folyamóriás, a monumentális Vaskapu-sziklák és a roppant jégtükrön végigseprő gigászi vihar megjelenítésében egyaránt hitéleti, vallási fogalmak játszanak főszerepet, erősen átítatva a Rudolf Otto által numinozitásnak, tremendumnak nevezett, megrendítő létélménnyel. A Vaskapunál az áttörő Duna két oldalán óriások építette templom áll, a csiszolt gránitkövezet repedései mintha „rejtelmes istenírás betűi” volnának, a benyíló völgykebleken keresztül egy „rejtett, emberlaktalan paradicsomba” látni, s a völgyek után még nagyobb, még rettegetesebb „templomi kép következik”: a „Szent Péter sírja”-nak nevezett kőkolosszus és két másik titáni kőalak-apostoltárs.⁴⁰ A mindent eldöntő, megoldó fejezetben pedig a „kísértetiesen harsogó orgonaszó”, a „süvöltő vihadar”, a „síró, sikoltó szellemek” közvetítik a teremtménynek egy nála összemérhetetlenül hatalmasabb erő üzenetét, megváltó, átformáló kegyelmét.⁴¹

E minden körök bezárulása (emberi tervek, lehetőségek elrekedése) után érkező kegyelem és megoldás természetesen sokat nyom a latban, és talán-

talán egy kissé lejjebb is szállítja a „románcos serpenyőt” azon a képzeletbeli mérlegen, ahol a valóságot a megváltottság jegyében átformáló románc és az ironikus-démonikus valóság szemlélet (mondjuk így: a transzcendens hajléktalanságot megnyilvánító regény) súlyai, serpenyői birkóznak egymással. Az *arany ember* végső soron még *modern románc*nak nevezhető, de annak legutolsó, legszélső, legveszélyeztetettebb válfajaként tarthatjuk számon. Végigkövettük, figyelemmel kísértük, hogy a könyvben a nagy románcpéldákhoz (például az 1869-ben publikált műhöz, *A kőszívű ember fia*hoz) képest hogyan erodálódott, dekonstruálódott a magasabb értékcentrumokkal természetes kapcsolatot tartó pszichikum, a méltó próbatételnek megfelelő, énazonos hős és a „kommunikatív racionalitás”-tól, bensőségelvtől áthatott cselekvésvilág. A *Paradicsom* az 1872-ben megjelent műben, láttuk, hol ideologikus utópiává zsugorodott, hol pedig teljesen átadta a teret a mindent szabályozó, Isten és emberség nélküli instrumentalitásnak, játszmaelvű cselekvésvilágnak, önzonosság-hiánynak, kuszaságnak, rosszakarat-elnének. Az *arany ember* tipródó hőse által kirajzolt, megjelenített attitűd-lehetőség, attitűd-centrum nem az erő, a próbákba önként bocsátkozó emberi nagyság, hanem a méltatlan, álságos étellel megbékélni nem akaró, kétségbeesett emberség. Timár Mihály, a küszködő, tehetetlen Timár Mihály a megváltódás esélyét nem inherensen hordja magában, legfeljebb szenvedéseivel-küszködéseivel és végső, konzekvens bátorságával valamiképpen kiérdemli. És azt se feledjük el, hogy a mű utolsó szavai a kimentett, tenyérnyi *Paradicsomot* nem helyezik teljes biztonságba az *Instrumentális nagyvilággal* szemben, hanem nagyon is bizonytalan státushelyzetben hagyják.

„Ez a senki szigetének a jelen állapota.

A két országtól adott szabadság, mely e folt földcskét minden határon kívül létezni engedi, még ötven évig tart.

S ötven év alatt – ki tudja, mi lesz a világból?!“⁴²

1 JÓKAI Mór, *Az arany ember* (1872), Bp., 1964, I, 152., 155., 141–142.

2 *I. m.*, 156.

3 *I. m.*, 164.

4 *I. m.*, 128–129. A szellemes, zásnérező bemutatási módot, amely a szituáció változásaira a testtartás, kézmozdulatok gesztusaival közvetlenül reagáló figurát láttat, az elbeszélő később még egy ízben alkalmazza. A Timárt fogadó, s az ismeretlen folyamodó iránt kezdetben bizalmatlan miniszter először a frakk szárnyai alá teszi hátra kezét, majd előbujtja az egyiket, hogy a férfi vállát megveregesse, kisvártatva ismét visszadugja, később – a bizalmatlanság múlásának jeleként – mind-

kettőt előveszi és a tíz ujján kezd el lendületesen magyarázni. A burnótszelencéből csipentve szemét eleinte a beszélőre szegezi, majd az aranydobozkára pöccentve jelzi, hogy végleg bizalmába fogadta a kérelmezőt. *I. m.*, 159–162.

5 *I. m.*, 176–177.

6 *I. m.*, 226., 229–232.

7 Hogy Timár jól számított, azt nemcsak a leánykérés sikere jelzi. A férj gesztusát, mint sokkal később, a történet végéhez közeledve kiderül, Timéa a morális emelkedettség jelként értelmezte, raktározta el magában. „És most váljak meg attól a nemes, nagy jellemről, ki nem jött elem hízelve, csábítgatva, ha-

nem megvárta, míg más eltép, elgázol, a földön fekvő, s akkor jött oda, hogy fölvegyen, keblére tűzzön [...] – érvel a párbajról beszámoló, a férjjel kapcsolatban óvatos kétélyeket is megpendítő Kacsukának. JÓKAI Mór, *Az arany ember* (1872), Bp., 1964, II, 162.

8 *I. m.*, I. kötet, 233. „Jókai romantikus etikája szerint nagy bünt követett el, amikor Timéát elszakítva igazi szerelmétől, magához láncolta. Bármennyire őszinte rajongással volt tele, mégiscsak a hála érzetével kényszerítette a házasságra. Nagyon kifinomult formában, de megvásárolta a lány szerelmét” – vélekedik Timár attitűdjéről Nagy Miklós is. „Amikor beleszeret Timeába, részint a családi körülmények, részint saját bűvészkedése teremt olyan helyzetet, hogy Timea nem mondhat nemet, bár más szeret [...]” – fejezi ki szintűgy kétélyeit a szabad, befolyásolástól mentes házassági döntést illetően Barta János. NAGY Miklós, *Az arany ember: valóság, líra, mítosz = Uő, Virrasztók*, Bp., 1987, 91–92.; BARTA János, *Timár Mihály, az aranyember = Uő, Évfordulók. Tanulmányok és megemlékezések*, Bp., 1981, 274.

9 Athalie sorsképletét, csakúgy, mint Teréza korábbi történetét természetesen a nő-sors, a nőprobléma felől is lehet olvasni, értelmezni. E sorsalakulások a napnál világosabban mutatják meg, hogy a XIX. századi patriarchális-maszkulin világban a nő csupán hozzárendelt tartozéka a „pártfogónak” (apának, férjnek), s támaszát elveszítve a teljes védtelenség, kiszolgáltatottság állapotába kerül.

10 *I. m.*, 253.

11 *I. m.*, II, 128.

12 A vizsgálódó, tépelődő sorsanalízisek, megértési kísérletek, erkölcsi értelmezésképek lelőhelyei: *i. m.*, I, 147–149., 237–238., 260–261., II, 25–26., 117–118., 127–128., 198., 171–172., 222–223.

13 Lásd például *i. m.*, I, 260., II, 117–118., 25–26.

14 *I. m.*, 26.

15 *I. m.*, 127–128. A mondottak értelmében körültekintően kell eljárunk, ha *Az arany embert* illetően a narrátori kompetenciával kapcsolatban igyekszünk állásfoglalást kialakítani. Kétségtelen: a Timár történetét elmondó elbeszélő sokrétű tudással rendelkezik. Teljes tájékozottságot árul el a műbeli környezeti jelenségek múltját, történetét illetően: mindent

tud a keleti pestissel kapcsolatban foganatosított védőintézkedésekről, rendszabályokról, a Vaskapu szirtjeihez kapcsolódó regékről, legendákról, harci történekekről, az al-dunai hajózás, a határvidéki csempészet működési rendszeréről, kommunikációs szokásairól, s időnként még a XIX. század első fele ismert művelődéstörténeti tényeire (a Priessnitz-borogatóra, a New York-i „világipartárlat”-ra) is utal. Hasonlóképpen sok mindenben kompetensnek mutatkozik a történet és a szereplők ügyeit illetően. Pontosan tudja – és előszámolja –, mi áll a Kacsukának szóló lezárt ajánlólevélben, ismeretes számára, hogy Zsófi mama szobalány volt, mielőtt Brazovicsné asszony lett belőle, tudja, hogy a szép Athaliennek, akárcsak apjának, kidülledt, vérekes szemme lesz öregségére. (*I. m.*, I, 11., 18–19., 10., 39., 109., 59., 46., 124., 127.) A lényegét, az egész történet megítélését, a konfliktusok morális értékelését illetően azonban, mint láttuk, nincsenek világos, tiszta ítéletei, javaslati. Ily módon az utolsó fejezetben szerzői, írói pozícióba átlépő narrátor regényíró-definícióját, és az agg Timár reflektálását, a felszólítást, hogy találja ki az ő történetét, némileg ironikusan is érthetjük. *I. m.*, II, 291.

16 *I. m.*, I, 44., 102., 118., 144–146.; II, 105., 116., 223. A léttrettenet, létszorongás, démonikus sorsértelmezés víziójához közelítő megriadások egyébként még néhány helyen fölbukkannak a műben. „– Úgy képzelem – mondja Timéa Mihálynak a Dunán fölfele hajózva –, mintha egy hosszú, hosszú börtönfolyosón keresztül mennénk be egy országba, amelyből nem lehet visszajönni többé.” „Athalie itt a sötétben végigálmodja azt a rettenetes álmot, aminek neve élet” – rögzíti az elbeszélő a szerencsétlen lány meditációs helyzetét a gyilkossági kísérlet előestéjén. *I. m.*, I, 48–49., II, 260.

17 *I. m.*, I, 199.

18 Megözvegyülvén megkéri Athalie kezét, jegygyűrűt küld, nagy halebédet ad a jószágán, s egy darabig úgy tűnik (Zófi asszony és az özvegy legalábbis úgy hiszik), hogy a házasság akadálytalanul létre is fog jönni. A helyzetben az a vérfagyasztó, hogy a gonoszságában is jelentékeny, gyönyörű lánynak esze ágában sincsen Fabulához menni. Ekkor már minden idegszálával a gyilkosság gondo-

latához kötődik, s a megalázó rátkulálás csak olaj a tűzre. A volt vőlegényre vonatkozó, otromba anyai hasonlítgatások, a helyzetel való megbékélést szorgalmazó (ennek lehetőségét egyáltalán feltételező) rábeszélések csupán arra jők, hogy az elkeseredett agresszivitást erősítsék, a bosszúvágyat fokozzák benne.

19 I. m., 124.

20 Northrop Frye az ironikus komédia gépezetéből emeli ki, és pharmakosznek nevezi e bűnbak-funkciónak eleget tevő figurákat. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 43–44.

21 Otto ismeretesen úgy tartja, hogy a szent fogalma a nyugati keresztény vallási gondolkodás során túlságosan is átitatódott az erkölcsi törvény, a köteleesség racionális elemeivel. „A »szent« szó ilyesfajta használata azonban nem szabatos” – szögezi le. „A »szent« mindent magába foglalja ugyan, tartalmaz azonban – még érzelmileg is – valami határozott többletet, és ezt kell elsősorban különválasztanunk. Sőt éppen arról van szó, hogy a »szent« szó és annak sémi, latin, görög és más régi nyelvekben található megfelelői leginkább és túlnyomórészt csak ezt a többletet jelölték, és az erkölcsi tényezőt egyáltalán nem vagy nem eleve tartalmazták, és sohasem jelölték ezt kizárólagosan” – teszi hozzá. A német vallási bölcselel e többletet valamiféle teremtményérzetnek nevezi, „...ama teremtmény érzetnek, aki elmerül a saját jelentéktelenségében, és elenyészik, ha szembetalálja magát azzal, ami minden teremtmény fölött áll.” Rudolf OTTO, *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionalishoz*, Bp., 1997, 15., 19.

22 JÓKAI Mór, *i. m.*, I, 84.

23 *I. m.*, I, 59.

24 *I. m.*, II, 137.

25 *I. m.*, II, 135.

26 Az általam megidézett részlet fontosságára már Bárczi Géza is fölfigyelt, s 1959-ben kitűnő stilisztikai elemzést szentelt neki. A tanulmány a természetiség–civilizáció, szabálytalanság–szabály, rendezetlenség–rendezettség kettősségét az első perctől a műrészlet alapvető lappangó rendező elveként érzékeli, anélkül azonban, hogy abból bármiféle következtetést levonna, s hogy a leírást az egész mű

víziójának reprezentatív megjelenítéseként tartaná számon. „A Senki szigete egy részletének ez a leírása szinte festményszerű. Sajátos hangulatát a természet bájosan üde burjánzása adja, amelybe azonban a gyöngéd, természetkedvelő emberi kéz rendező tevékenysége óvatos kímélettel beavatkozik. [...] Az egészen meglátszik az emberi kéz, de csak kíméletes óvatossággal. A gyümölcsfák ültetve vannak, mégpedig szabályos csoportokba, ez tehát valami tervszerűség, az emberi gondozás benyomását villantja föl (amire nemes gyümölcsük is utal), de az egész mégsem adja a szokványos gyümölcsös banális képét a glédában álló gyümölcsfákkal. Mintha ültetőjük ösztönösen ügyelt volna arra, hogy az együttes kép, rendezettség ellenére se legyen mesterkelt, a szemnek kellemes maradjon. [...] Maga a virágos kert sajátos különlegességével ugyancsak összhangban van az eddig kapott benyomásokkal. Nem akármilyen banális kert ez, hanem olyan, amelyben a szerető emberi gondoskodás inkább segíti, szepíti, mintsem korlátozza a természetet [...]. Az itt kertészkedők ízlése inkább ösztönös, mint tanult, az eredmény szinte az ember és a természet egykori, kezdetlegesebb viszonyára emlékeztet, ezt azonban finom érzék irányítja.” BÁRCZI Géza, *Stiluselemzés (Jókai: Az arany ember)*, Magyar Nyelvőr, 1959/4, 429–439. Az idézett részletek: 431–434.

27 A találó körülírás BARTA János már említett tanulmányából való, *i. m.*, 276.

28 *I. m.*, 85.

29 *I. m.*, 36.

30 *I. m.*, 295.

31 Nem lehet véletlen az a jelenség sem, hogy Timár szigetre érkezése után Noémi részéről mind gyakoribbak lesznek a Teréza iránti gyengédség demonstratív testi gesztusai, s ezek az érintkezési formák olykor nagyon emlékeztetnek a szexuális testbeszéd elemeire. „– A vizontlátásig, kedves! – A vizontlátásig! – mondák egymásnak az anya és a leány, egymást megcsókolva. Úgy látszik, hogy ők, valahányszor valamelyik a házból kimegy, mindig úgy szoktak egymástól búcsút venni, mint akik messze földre távoznak, s mikor egy óra múlva összejönnek, megint úgy ölelkeznek, csókolóznak, mint akik esztendőök óta nem látták egymást.”; „Noémi

odaszökött anyjához, s mindkét kezével befogta a száját. Azután meg odaborult keblére, s csókjaival zárta le ajkait.” A hajadon Mihály előtt bemutatott gesztus-demonstrációi időnként egészen nyíltan erotikus töltetűek, és helyettesítő jellegük nem is igen leplezett. „A leány örömtelten nyújtá kezét Mihálynak, s ez érzé a forró szorítást, minőt még nő kezétől soha nem érezett. Azután odaborult Noémi Teréza vállára, karjait nyaka köré fonva [...]. – Hallod, mit zengenek a békák? – suttogá Noémi Terézának. – Tudod, mit mondanak ilyenkor? »Óh mi kedves vagy! óh mi édes vagy!« Ezt mondják egész éjjel. Óh te kedves! óh te édes! És ugyanannyiszor megcsókolá anyját.” *I. m.*, I, 270., 283., 278–279.

32 Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Bp., 1985³, 396., 412.

33 JÓKAI, *i. m.*, II, 274–275. A kiemelés tőlem – Ny. B.

34 „Volt egyszer egy ember, aki odahagyta a világot, amelyben bámulták, és csinált magának egy másik világot, ahol szeretik” – jelöli meg az instrumentális és bensőséges világ közti különbséget, foglalja össze történetét, adja meg a maga küszködésének summázatát frappánsan-lakonikusan az utolsó fejezetben maga a főhős. *I. m.*, II, 291.

35 *I. m.*, 163.

36 *I. m.*, 179.

37 *I. m.*, 225.

38 A ruhacsere motívumát Barta János értelmezi archaikus, mágikus összefüggésrendszerben. „Jókai fantáziája, alkalmasint ösztönösen, egy archaikus-babonás ténykedést kelt életre. Krisztyán magára veszi Tímár ruháját, elveszi óráját, pénztárcáját, magának követeli az ő sorsát, amelyet ellopott tőle, az egykori kincs jogos tulajdonosának hiszi magát; olyan

ez, mintha mágikus szertartással Tímár eddigi életét, rosszabbik énjét, bűneit venné magára. Az ősi babona értelmében »elveszi« Tímárról az átkot, aztán magával viszi a Balaton jége alá. Ez a mágikus személcserre mintegy föltétele annak, hogy egy előző életétől megtisztult, megigazult Tímárt varázsoljon a szemünk elé” – fejtegeti az irodalomtörténész. BARTA János, *i. m.*, 281.

39 *I. m.*, II, 242.

40 *I. m.*, I, 5–6. Az általam fölvetett nézőpontból természetesen indifferens az a kérdés, amelyet a „realizmus-elvtől” szabadulni nem tudó Jókai-irodalom a Vaskapu-vízióval kapcsolatban többször is felvet, hogy tudniillik a szerző a mű megírásáig nemcsak hogy sohasem látta az Al-Duna eme szakaszát, de leírása egyenesen tárgyi tévedésektől hemzseg. „Önkényesen összekeveri a táj alkotórészzeit; a folyó felső partjának szikláit az alsó partra helyezi át; magas hegyeket, amelyek a Dunától meglehetősen távol nyúlnak a fellegekbe, a folyam mellé gördít, mert a parti sziklafalat 3000 láb magasságúnak tünteti fel; a Vaskapu sziklazátonyai fölött fodrozódó hullámok habjai nála akkora hullámokká lesznek, amelyeket csak a tengeri vihar korbácsol fel [...]. S az ősz ilyen nyomatékosan hangsúlyozott közeledtekor az író szerint a bemutatott vidéken, a Duna egy szigetén szarvasbogarak zümmögnek, éjjeli pávaszemek nyüzsögnek, és feketerigók csattognak. Mire jó ez? [...] Mintha a valót csupán a valótlanságon keresztül lehetne kifejezni” – írja már Dux Alfréd 1872-ben megjelent – eredetileg német nyelvű – kritikájában. JÓKAI, *i. m.*, II, 354–355.

41 *I. m.*, II, 225.

42 *I. m.*, II, 291.

Az önértelmezés hiányai (*A húszas-harmincas évek magyar drámáiról*)

A korszak szellemi, intellektuális életében már bőven megfogalmazódott az én válságának, értelmzésének, az én öntapasztatának, világértelmezésének, az én reprezentációjának, identitása határai viszonylagosságának problémája és kérdésessége éppen úgy, mint a centrális értékek eltűnése, a történetek egyenesvonalú oksági összefüggésben haladó voltának megkérdőjeleződése. Mindezeknek még több elágazása is van; a más, a másik megértésének különböző és összeegyeztethető vagy összeegyeztethetetlen nézőpontjainak a megléte stb. stb.

Az irodalmi művek közül elsősorban a lírai művekre, azután az epikai művekre és jóval kisebb mértékben a drámaművekre kérdeztek rá ebből a szempontból. A líraművekre való koncentráció annak is tulajdonítható, hogy igen nagy és jelentős változások jöttek létre a nyelvtudományban. Az értelmzés is a nyelvre koncentrált, a művel való diszkurzusnak is ez a legfőbb szempontja. A költő és a nyelv között közvetlen kapcsolat van. A drámákban az író és a dialógus közé a Név iktatódik. Talán ez is az oka, hogy a jelzett nézőpontból a drámákat alig-alig vizsgálták.

A Névnak a Dialógust ki kell mondania. A megállapítás triviális volta talán eltűnik, ha arra utalunk, hogy kimondani csak azt lehet, amit valaki tud. Ami persze nem jelenti azt, hogy a Dialógus csak annyi jelentéslehetőséget vezérelhet, amennyit a Név tudván tud.

A Névvvel és Dialógussal megszervezett szöveg lényeges ismérve, hogy a Dialógus a Nevek között szükségszerűen viszonyt létesít. A drámaszöveg ezért a viszonyok jelentéslehetőségére koncentrált.

Az én válságának, az én és a világ közötti szakadéknak a ténye nehézséget ró a drámáíróra. A Dialógus a Nevek közötti viszonyokat tünteti ki, az én problémaköre pedig az adott én benső világában realizálódik. Az előzőekből következik, hogy az önreflexióra, az önértelmezésre, nagyfokú tudatosságra van szükség. Az önreflexió ugyanis akkor felel meg saját fogalmának, ha az egyben nemcsak önkibeszélés, hanem ha az én és a világ összefüggésének, viszonyának, állapotának a konkrétságát is jelöli.

Az alábbiak annak a könyvnek adják az első fejezetét, amelyben a húszas-harmincas évek magyar drámáit értelmezem az önértelmezés szemszögéből.*

*

Az 1919-ben megjelent, a *Belvárosi Színház*ban 1920-ban bemutatott, de még „békében”, vagyis az I. világháború előtti időkre tematizált *Patikáról* elsősorban mint lírai komédiáról szólnak a kritikusok, értelmezők. Szép Ernő e darabjával kapcsolatban megemlítették a költészet, az irónia és a groteszk keverékét, a cselekmény hiányát, sőt: társadalombírálatát is, ami elsősorban az I. felvonás kártyázó, közhelyeket mondó, majd harsogóan mulató falusi jegyző, postamester, nagybérlő, gazdatiszt rajzában tematizálódik.

A kártyázó urak csak a játékkal törődnek. Éppen csak foghegyről búcsúznak el a távozó Patikussegédttől, semmibe veszik a Tanítót. Csúfolják a Postamestert, mert úgy csapja le az asztalra a kártyát, ahogy a stemplit üti a levelekre. A nagybirtok intézője ugráltatja a cigányokat, a Postamester kissé részegen kiabálja, hogy a postán szándékosan várakoztatja az embereket. Felesége ostoba „kérdézz-felelek” kártyajátékkal szórakozik. Egyébként táncmulatság van készülöben, noha többen jelezték, nem jönnek el, mert nagy a sár, a latyak.

A helység neve Laposladány. Ide érkezik, ebbe a valóban lapos, még sivárnak sem nevezhető helyzetbe Balogh Kálmán, az új patikussegéd. Kérdéseivel azonnal diszkurzust kezdeményez a helyzettel: „Hol táncolnak? Hol van a tánc? [...] Hol vannak a hölgyek? [...] PrINCIPÁLIS ÚR, hát hol itt a bál? [...] Hisz én azt hittem, itt nagy táncestély lesz... Én bálba jöttem.”¹ Bál, táncmulatság nincs sehol. Kálmán a nagybirtokon gyakornokként dolgozó Jóvér Janninak is kérdéseket tesz fel: „Mondja, szokott udvarolni?”, s a válasz: „Nyavalyát.” A praxi szerint Laposladányban a Patikusné a legszebb asszony, Kálmán így kérdez rá: „A gyógyszerésznét rajongják legjobban körül?”, ám Jóvér ezt nem érti: „Micsinálnak?” A következő kérdés: „Maga nem udvarol senkinek?” A válasz ez: „Én? Van odaki Mérgespusztán egy fehérnép [...]. De milyen! Cigányasszony. Micsoda fehérnép!”

A II. felvonásban a Patikusnének tesz fel kérdéseket: „Boldog a nagyságos asszony? A nagyságos asszony ismeri a boldogságot?” A válasz: „Mit? [...] Istenem, én ilyet nem hallottam [...], ejnye, hát mire való ez? [...] Én ilyen dolgokra nem szoktam gondolni. Boldogság... nem értem.” A III. felvonásban a következő dialógusváltás történik közte és Kati, a Patikusné cseléd-lánya között: „Kati te... Mondjad, boldog vagy te, Kati?” A válasz: „Én? Nincs énnékem semmi bajom se, hála legyen a jó istennek.”

* A könyv körülbelül egy időben jelenik meg ezzel a részlettel.

A kérdések iránya túlfut a konkrét alakokon egészen a laposladányi helyzetig. A válaszok vagy azok elmaradása teremtik meg a falusi helyzet jellegére érvényesíthető jelentéslehetőségeket. Gadamer szavával azt is mondhatjuk, hogy Kálmán kérdései voltaképp „ferde kérdések”, mert nincs valódi „irányértelmük”.² Azért nincs, mert nem megismeréshez, belátáshoz akar jutni, nem a laposladányi helyzetet akarja megérteni. A kérdezettet a kérdés nem is teszi nyitottá, a kérdés jelentőségét nem mérlegetik, s a kérdezett nem engedi magát a kérdéssel vezetni.

Azt is lehet mondani, hogy az adott laposladányi helyzetben nem fogják fel a kérdések jelentését, értelmét. Ez a kérdező és a kérdezett horizontjának alapvető másságából következik. Nem olyan viszonylag azonos horizontokból fakadnak, amelyekben az értékelések és a minősítések, vagy akár a fogalmak csak viszonylag csúsznak el egymástól.

Kálmán ábrándja a boldogság. Ezt a „nagy nő”, az élveteg nő, a szociálisan felette álló nő vad szerelme jelenti.

Kérdéseivel saját vágyait, ábrándjait nyilvánítja ki, ezeket teríti ki a helyzetre, környezetére. Válasz csak akkor lenne lehetséges, ha a helyzetben, a környezet alakjaiban is lennének vágyak, ábrándok, még ha másfélék is. De sem ábránd, sem vágy a laposladányi helyzetben nincs. A Patikussegéd azt remélte, arra vágyott, arról ábrándozott, hogy ha Ladányba jön, itt várja saját ifjúsága, itt lesz számára a nagy szerelem. A táncmulatság ennek metonímiája, és a Patikusné ennek a lehetősége. És az idehozott vágy és ábránd kerül viszonyba az ostoba közhelyekkel, a vad kártyázással, mulatozással és értetlenséggel.

A drámaiság hullámsását tekintve szükségszerűen találkozik a Patikusnéval egy olyan éjszakai helyzetben, amikor az egész házban csak ketten vannak. A drámaiságnak ezen hullámát az I. felvonásban Jóvér Jani szavai indítják el. Ő mondta, hogy itt a Patikusnét tartják a legszebb asszonynak. Az asszonyt Kálmán ekkor veszi észre, mert eddig „csak lányokra gondoltam”, és mohón érdeklődik, ki udvarol az asszonynak. Ez az érdeklődés lobban föl a II. felvonás éjszakai jelenetében.

A konkrét találkozás azért jöhet létre, mert az asszonynak fáj a foga, és csilapítót kér Kálmántól. Ezután vissza akar menni saját szobájába, de Kálmán a véletlen helyzetet áttemeli saját ábrándjainak szintjére: „Éjszaka van nagyságos asszonyom. Asszonyom! Éjszaka!” szöveggel megállítja. Belőle vágyai, ábrándjai törnek fel, a helyzetnek önmagán kívüli összetevőiből semmit sem vesz észre, és szerelmet vall az asszonynak. A pillanatnyi helyzet jelentőségét a saját nézőpontjából felnagyítja: „ez az éjszaka az élet, igen, igen a végzet akarta talán, úgy van, ahogy álmodtam”. A benne rekedt szavak kitörnek „...én mindig azt hittem, hogy az élet boldogság [...] én már annyi minden érzést ismerek... csak a boldogságot nem ismerem”. És meg is mondja, mi is a boldogság: a boldogság „A SSzerelem! A SSzerelem! A vad, szép szerelem!

A nagy lobogó, órült szerelem! A szerelem! Az a boldogság! Sszerelem! Ahh!" A szerelem szó kezdő hangjának nyomatékosítása nyelvileg már jelzi az ábrándok patetikus hangulatiságát, az író által rárakott ironikusságát. Vagyis nem az öniróniát.

Az élet egészének igénylése leszűkül arra a boldogságra, amelyet a vad, lobogó szerelem, az adott jelenben akár csak egyszer megvalósuló szerelmi összeborulás jelent. Balogh Kálmán ezzel az egyetlenre való leszűkítettséggel van benne a létben. Az ebből kiinduló önreflexiói a szenvedést, a szomorúságot, a magányt érintik és azt a modern érzést, hogy senki nem törődik vele, senki nem kérdezte, fáj-e a szíve. Önértelmezése és világhoz való viszonya nem irányul az ún. „egészre”, az ön- és világegész megértésére; ő a világban nem az egésszel van összefüggésben. Még úgy sem, hogy a szerelemben élhetné át, foghatná át az „egészt”.

Azonban énje egyik részének egy másik, az itt-lévő részétől távolban lévő modern érzését mégis érzékeli: „...én az egész világtól megkérdezném, hogy hát mi az én életem, hogy hát mit csináljak? Én, én tán csak mostohatestvére vagyok magamnak, én valahol messze, messze vagyok, nem is tudom, merre...”

Ez a távolság azonban vallomások retorikával előszámlált múltbeli eseményekkel és azok értelmezésével van átítatva. Nem pedig az én széttörtségének felismerésével. Múltbeli életének legfőbb ismérve az ábránd, a világban való léte az ábrándokban való benneléttel volt azonos. Ezt az ábrándvilágban való bennelétet szeretné most konkrétá tenni az asszony szerelmével.

A Patikusné Kálmán kérdésére: a „Boldog a nagyságos asszony?”-ra adott válaszában az „Én ilyen dolgokra nem szoktam gondolni” csak az egyik szegmentuma-jelentéslehetősége a közhelyes, szociológiai konvenció. Válasz voltaképpen azért nincs, mert az asszony a kérdést nem érti. Amikor Jóvér Janitól kérdezte, kinek udvarol, akkor a válasz a laposládányi horizontból fakadt. Amikor Katitól kérdezte, boldog-e, a válasz a cselédlány egyszerű, minden komplikáltságtól mentes horizontjából jött létre.

A Patikusné a házasságban nem az „elhanyagolt asszony”, nem is a „tétlen asszony”. Kálmán kérdésére, hogy szereti-e a férjét, úgy reagál: „Hő? De, kérem, hogy lehet... [...] Jaj, hát, hogy kérdezheti. [...] Én nem érzek semmit. Mondtam már, hogy én nem tudom, én nem tudom...” Az asszony – így fogalmazhatjuk – „nincs ott” a házasságban, vagyis nincs jelen ebben a létszegmentumban. Ilyen értelemben nem volt ott az I. felvonás „kaszinó-jelenetében” sem. Kálmán előző szavait is ugyanezzel az „ott-nem-levőséggel”, ezzel az attitűddel hallgatta, ebben a helyzetben sincs „ott”. Nem azért, mert fogfájósan fogadta be a vallomásokat, kérdéseket. A fogfájósság egyfelől az éjjeli találkozás lehetőségének oka. Illetve – sokkal fontosabban – az a jelentősége, hogy a nyögések, jajgatások Kálmán vallomásának és történeteinek a súlyát, jelentőségét nagyon lecsökkentik. A fájdalom hangjai ironikusságot raknak a patikussegéd szavaira, ábrándjait értelmetlennek minősítik.

Az, hogy a jelenetben az asszony csak fizikailag van jelen, önreflexióinak hiányát jelöli; pontosabban azt, hogy az önreflexió és saját mikro- és általános helyzetének értelmezése teljesen ismeretlen számára. Mindez tehát nem narcisztikusságból, különösképpen nem a szokványos, a szocializációval beleépült elhárítás szándékából történik. Az asszony „ott-nem-levősége” egy értékrend hiányával is összefüggésben van. Nem azzal, amit Jóvér Jani vagy a kártyázók mondtak, mert az is csak pillanatnyi, „érzelmi-értékrend” jelölője. Ők a helyzetben, annak csak pillanatnyiségében vannak jelen, és semmiképpen nem énjükkel, vagy annak egy részével. Csak az én olyan pillanatnyi reagálásaival, amelyek nem az énből fakadnak, hanem a külső helyzet hozza ki belőlük. A Patikusné „ott-nem levősége” önreflexióinak hiányából ered.

A laposladányi helyzetet a Patikusné reprezentálja a legeggyértelműbben. Még az sem mondható el róla, hogy tudatossága eljutott önmaga énjének akár csak egy kis részéhez is. Ő is a szűk mikrohelyzet pillanatnyiséga kiváltotta módon adja azon válaszait, amelyek sokkal mélyebbre mutatnak. Még az sem mondható, hogy az önreflexió, az önértelmezés, a helyzetértelmezés teljes hiányát jelölik. Voltaképpen még ezek hiánya sem érezhető; az énben, a helyzetben való teljes „ott-nem-levőség” az ismérve.

Az író vele is elmondhat olyan dialógusrészleteket, amelyek az „én” kérdését érintik: „...ha az ágyások között sétálgatok reggel – mondja Kálmánnak –, oszt meglátom magam a sárga üveggömbben, elővesz valami nem tudom hangulat vagy mi, mintha nem is én volnék, mintha nem is énvelem történt volna, hogy férjnél vagyok és itt vagyok... mintha ez akárki is lehetne.”

Egy drámában a legtöbb esetben akkor is különbséget lehet tenni aközött, hogy egy-egy szövegrész az alak „sajátja”-e vagy az íróé, ha az eléggé el van rejtve. Természetesen nem a karakter vagy a jellem egysége rejlik a kérdéskörben. A szöveg „tulajdonosa” a szövegek egymásra való vonatkozásából derülhet ki. Ez pedig azt jelöli – mivel az asszonynak nincs önreflexiója –, hogy az idézett mondat azé az íróé lehet, aki a maga tapasztalatait írja bele a Patikusné szövegeibe. Kálmán az én távollévőségét, az itt-lévő énnel mint mostohatestvérnek az érzetét még megélheti, hiszen az ábrándokbavágyakban élt benne, s ezt jelöli a két én. Ami a Patikusné benső világából tematizált, abból nem következik, hogy észrevegye, van énje, amely távol van. Ezért érezheti ezt az író saját tapasztalatából. Ezeket még azzal is alátámasztjuk, hogy a két alak énnel vonatkozó megállapításai sem kerülnek bele a közöttük lévő interperszonális viszonyokba.

Van azonban egy másik tematizált szegmentum, amely a modernségben élő ember elterjedt érzése. Kálmánban a vágyak, az ábrándok és ábrándképek olyan jellegűek, amelyeket ő is és a Patikusné is megfogalmaz saját magáról: „Elhiszi, hogy sokszor szeretnék meghalni. Csak úgy leülni az orgona alá a padon [...] nem tudom, mi lelt olyankor, csak elbágyadok, csak nézek messzi valamit.” Ez nem önreflexió, hanem ugyancsak saját pillanatnyi

hangulatának a kibeszélése. A jó lenne meghalni – de nem valóságosan – érzése a modern hangulatok egyik változata, itt az „elbágyadok” jelöli. A másik a „nézni messze valamit”, ami lényegében azonos, csak nem olyan konkrét, mint Kálmán ábrándjai az „élveteg asszonyokról”, akik ugyancsak távol vannak tőle. A patikussegédben metonímiák, metaforák révén csapódnak ki a megfoghatatlan, meghatározhatatlan érzések-vágyak, és egy hangulatot árasztanak szét. Ezek persze felölthetik a „ki vagy melyik vagyok én?” – inkább csak – érzését, és nem meggondoltságát. Azonban még ezeknek is el kell jutniuk a tudatosság valamely fokára ahhoz, hogy kimondhatók legyenek. A Patikusné esetében ez nem következik be.

Mondható tehát, hogy az én-t érintő kérdések – nem csak mint minden kérdéskör egy drámában – végső soron a drámaíró kérdései. Itt azonban szinte közvetlenül az író megnyilatkozásaiként értelmezhetők. A dráma ezért minősíthető lírainak.

Kálmán vágyai, ábrándjai nem érnek célba. A mikrohelyzetekben a dialógusok pszichikai egyenesvonalúsága megtörik. A Kálmán múltjából eredő érzések a jelenben kimondatnak, de a Patikusnéban megvalósuló jövőig nem érnek el, vagyis nincs következményük. Egyfelől az asszony „nem-ottlévősége” miatt, másrészt a fogfájás nyögő hangjaival való találkozásai miatt, hiszen ez ironikusságot terít Kálmán szövegeire. Ez azonban nem hoz tragikus következményt, noha elvben lehetne tragédia is a következménye. De nem lesz, és nem az asszony elutasítása és nem is amiatt, hogy az emberek végzetesen nem értik egymást. Hanem azért nincs itt a tragikusságnak még a szele sem, mert Kálmán szavait olyan környezet fogadja be, amely vágyait-ábrándjait, életben való benneállását hamissá, valódi komolyság nélkülivé tesz, öntudatlanul, vagyis komolytalanul saját maga számára is.

A szövegvilággal kapcsolatos jelentésképződést bőven érinti, hogy megjelenésformája csak a Név és Dialógus nyelvi formációja, illetve, hogy ebből a tényezőtől több további jelentésképző erő következik.

Már a XIX. század végétől emlegették az aristotelési *Poétika* érvénytelenségét. Szeretném hangsúlyozni, hogy ez lényegében csak a hármasegységre és a katarziszra vonatkozatható. Aristotelés a tragédia hat alkotóelemét éppúgy rögzítette, mint a történet alapismérvét és terjedelmét. Ezek – bármilyen furcsa – egyetlen kivétellel, az énekkel – ma is érvényben vannak. Ma is ott van a drámában a mese (történet), a cselekmény, jellemek (alakok), a nyelvezet, az érvelésmód. A történetnek, talán Strindberg óta, bármennyire csökkent is a jelentősége, mint eseménymenet ma is megtalálható, és ott van mint jelentésképző erő a fordulat és a felismerés még az ún. „eseménymenetekben” is. A felismerés is változó értelmű és jelentésű, mit Terence Cave *Recognition. A Study in Poetics*³ című könyvében megmutatta. Ugyanakkor, ha azt mondjuk, hogy az abszurd drámák egy részében – például a *Godot-ra várva* esetében – nincs fordulat, az nem jelentheti a fogalom érvénytelenségét. Vannak

abszurd drámák, például Pinter művei, amelyekben van, és még nagyobb számban a XX. századi drámák között, amelyekben ugyancsak fordul az eseménymenet. Az irodalomtudományban alkalmazott fogalmak korántsem csak akkor érvényesek, ha kivétel nélkül minden konkrét esetben alkalmazhatók.

A fordulat jelentéslehetőségei nyilvánvalóan többfélék. Van, amikor felismeréssel párosul, s mindkettő része a cselekménynek, vagyis mindkettő az alakok közötti viszonyban történik meg. A felismerés lehet tudatos, és ebből eredően következményei lehetnek. De következménye lehet egy nem tudatos felismerésnek is, ami azonos valamely fordulattal. Balogh Kálmán fordulata és felismerése ehhez a fajtához tartozik. Nem mondja ki, nem tudatosul benne, hogy ábrándjai elfoszlottak, vágyainak iránya lényegében megváltozott – elfogadja a Katával, a loncsos cselédlánnyal való szerelmet –, ami által értékrendje is módosul. Ezzel beépül a laposladányi életbe, ami változást hoz az életben való bennelévőségét illetően is.

A dráma szituációja akkor jön létre, amikor Balogh Kálmán az említett benső világgal viszonyba kerül a laposladányi élettel. A szövegvilágban meglévő szociológiai helyzete nem teszi lehetővé, hogy ő maga változtasson az interperszonális viszonyokon, kivéve a nála is alacsonyabb szociológiai helyzetben lévő Katával való viszonyán. A viszonyváltozás a bensőjében zajlik le, miként sok XX. századi drámában, és nem a köztes viszonyokban. Sem egzisztenciális helyzete, sem vágyai, ábrándjai nem tudják a Patikusnét megmozdítani, azaz nem éri el, hogy a hozzá való viszonyát változtassa. A benne meglévő, nem valós, de a modernség világában szükségszerűen kialakuló ábrándok kerülnek viszonyba a laposladányi alakok kisszerű, olcsó realitásával és a Patikusné ott-nem-levőségével. A benne lévő ábránd és vágy, valamint a laposladányi élet közötti érintkezések mentén halad az eseménymenet, amelyben az a fordulat, hogy Kálmánban eloszlanak az ábrándok és beépül a kisszerű életbe. Vagyis a dráma műnemének megfelelően szerveződött a szöveg.

A korszakban, általánosan értve, jelentős két felismerés azonban nem a drámaszövegnek megfelelően történik, nem a köztes viszonyokban tematizálódik. Kálmán „csak szóvá alakítja”, hogy ő csak mostohatestvére saját magának, a Patikusné is csak szóvá alakítja, mely szerint „mintha nem is én-velem történt volna, hogy férjnél vagyok, hogy itt vagyok”, és a patikussegéd ábrándjaiból előlépő Hercegnő is csak szóvá változtatja azt a gondolatot, hogy „El tudod képzelni, hogy ilyen figyelmetlen isten teremtett?” Az én problematikussága, a transzcendencia jellege itt soha, senkivel összefüggésben nem kerül interperszonális viszonyokba, ezért az egymáshoz való külső viszonyokon nem tudnak változtatni. Az ezekben a mondatokban rejlő tartalmak a bensőben sem eredményeznek válságot a transzcendencia vagy a sors vonatkozásában.

Ezek a mozzanatok azért jelzik, hogy Szép Ernő valamiképpen érzekelte az én és transzcendencia válságát, problematikusságát, de művébe nem építette bele.

*

Zilahy Lajos 1923-ban jelentette meg a *Hazajáró lélek*, Heltai Jenő 1935-ben a *Jó üzlet* és Szép Ernő 1936-ban *Szívdobogás* című darabját.

A *Hazajáró lélek* az elterjedőben lévő tudattalan problematikáját tematizálta. A *Jó üzlet* a becsületesség tárgykörébe szötte a tudattalanból, inkább a tudatküszöb alól – egyáltalán nem feltörő, inkább – „ki-kikandikáló” érzéseket. A *Szívdobogás* férfi főalakja pszichiáter. A befogadó joggal remélheti – hiszen a darab címe és különösen a pszichiáter-alak már jelentésképzésre indítja –, hogy az önreflexió, illetve az alakok saját helyzetének értelmezése, minősítése fontos eleme a tematizáltságnak.

Zilahy Lajos Máriaja a korszak „kielégítetlen asszonya”. Építész férje nem adja meg számára azt, amit ő életnek tart, csak csendesesen, bensőségesen szereti. Ágoston, a férj észreveszi, hogy a mellette dolgozó István és felesége szerelmi levelezést folytatnak. Detektívet fogad fel, aki jelenti, hogy az asszony egy férfival randevúzik, de az nem István. Az a Gróf udvarol feleségének, aki egy bankház átépítésének jól jövedelmező feladatát bízta rá. Máriát kérdőre vonja, ő szemérmetlenül hazudik. Az építész persze megtudja, miért kapta a megbízást; az I. felvonás végén mindezek miatt öngyilkos lesz. Mária ezután a Gróf szeretőjének életét éli, míg meg nem undorodik, s Istvánhoz menekül vissza, aki elveszi feleségül.

Mária férje öngyilkosságaért önmagát vádolja, nagy lelkiismeret-furdalással. Ez úgy objektíválódik, hogy különböző emberek arcában férjét látja meg, ezért lesz a halott férj „hazajáró lélek”.

A házasságában elégedetlen Mária így panaszodik Istvánnak: „Én nem akarok semmi mást, csak... élni! Élni!... Menekülni egy kicsit az élet felé. Maga tudja, hogy én mennyit szenvedek. [...] Hát mindent odaadtam neki, ami bennem szépség, jóság, fiatalság, vidámság volt, – neki több kellett, nem tudom, valami beteg vággyal akarja belém ásni magát, mintha bennem még titokzatos és szörnyű mélységek volnának... – semmi sincs énbennem! Fiatal vagyok, élni akarok.”⁴ Nem veszi észre, hogy milyen erős vágyak élnek benne ahhoz, hogy kitörjön eddigi életéből. Férjét mégsem tudja gyűlölni, „mert minden, amit ellenem vétkeznek: halálos nagy szerelem...”

A szerző nem jeleníti meg azt a helyzetet, csak elmondhatja Máriával, amelyben megundorodott a Gróf szeretőjeként élt élettől. Istvánnak vallja: „én nem akarok már semmit az élettől, attól az élettől, amit én eddig életnek hívtam”. Fordulatának pillanatát is csak elmondja: egy „részeg hajnalon” egy mulató szeparéjában a fizetőpincér arcában újra öngyilkossá vált férjét

látja. Ekkor „Az utolsó pillanatban megfogott valami és felemelt. [...] Egy görcs a szívemben, egy pillanatnyi örület, egy rémlátás.” Kirohant az utcára és a Lánchídon állva bele akarta magát vetni a folyóba, amikor „...egy ember jött, egy munkás, ment hajnalban a gyárba. [...] Megfordultam, az arcába néztem... Ő volt! Ő volt most is!” Ebben a lelkiállapotban rohant Istvánhoz, mert „Élni! Élni akarok!” Egyszer már mondta neki, „De akkor másként mondtam, mást hittem és vártam. Ez az utolsó esztendő, ez a mai hajnal, ott a híd felett átvilágította rajtam az élet igazi célját. Kialudt bennem minden láz, valaki meghalt bennem.”

A későbbi értelmezéshez idéznünk kell a szövegeket a *Jó üzletből* is.⁵ Egy szegény orvos igen tekintélyes összegért elveszi a Gróf teherbe ejtett szeretőjét. A házasságnak csak addig kell tartania, ameddig a Grófné már hajlandó elválni.

Várnai Péter, az orvos, tudja, hogy az ügyvéd azért választotta őt álférjnek, noha valóban megesküsznek, mert tisztességes ember, nem kell tartaniok semmiféle csalástól. „Én csakugyan az vagyok. Közönséges, nyomorult, tisztességes ember. Szégyellem, de mit csináljak.” Kell neki a pénz. A II. felvonásban találkozik a Gróffal. Péter már előzőleg sürgette a válást, a Gróf most azt hiszi, még több pénzt akar, mert a Grófné beleegyezése késik. „Semmit se kérek – mondja. – Megkaptam, ami nekem járt, ezzel a dolog el van intézve.”

Péternek van egy szerelme, orvosi kísérleteiben munkatársa. Ő veszi rá a Grófnét, egyezzék bele a válásba.

Péter és a terhes Ágnes együtt élnek egy lakásban, de külön szobában. A tárgykör egyik része, hogy feltámad egymás iránti vonzalmuk. Ez azonban csak igen halvány jelekben tematizálódik, s instrukciókban olvasható. Ágnes egy medalliont visel nyakláncán. Péter megnézi, és ekkor közel kerül Ágnes arcához, testéhez. Ez támaszt föl Péterben ki nem mondott, egyébként is csak halvány érzelmeket. Más alkalommal a közös lakásban meglátják a másik vetett ágycát, pizsamáját, papucsát, s ez olyan intimitás, ami a másokban enyhe érzelmeket kelt. Ágnes egyszer utal arra is, hogy az anyakönyvvezetőnél komolyan és becsületesen mondta, hogy Péter felesége akar lenni. Péter pedig ultimátumot ad a Grófnak, ha egy hónap alatt nem intézi el a válást, akkor ő nem válik el Ágnestől. A tudatküszöb alatt lévő vonzalomnak több jele nincsen, és következménye sincs.

A csak a *Színházi Életben* megjelent *Szívdobogásban* egy pszichoanalitikus Tanár és egy elszegényedett lány szerelme tematizálódik. Az I. felvonásban Éva elmondja a Tanárnak saját addigi életét. Időnként a szívére teszi a kezét, mert szívdobogása van. A Tanár az orvos szemszögéből érti, és vizsgálatra hívja saját rendelőjébe. Itt Éva ismét vall. Elmondja, miután szegények lettek, a férfiak „felpuffadt szemei”, csápjai és uszonyai, szőrös kezei tolokodtak felé. Érzéseit is elősorolja: „olyan kimondhatatlanul semminek érzem magam ebben a világban tanár úr, olyan feneketlen csalódás van a lelkemben,

olyan sötét éjszaka van egész nap az én szemem előtt”.⁶ Majd kitör: „Én nő vagyok! Nő akarok lenni”, de nem nagyvilági nő. „Gerlenyögés az én hangozom és meleg a fuvalom, [...] az én szép virágzó szám nem panaszkodni hasadt fel, nem protekciót kérni, nem kietlenül kiáltani a kenyérért... szerelmes szavakat suttozni, gügyögni tanítani a kisbabámat, az én küzdő párom lelkét, ha fáradt, édes erővel megitatni, tüzes borában az én hűséges szavaimnak!”, és az analízis során szerelmet vall, de nem a Tanárnak és mégis a Tanárnak, mintha a férfitől függetlenül mondaná. A Tanár nem akarja megérteni a neki szóló vallomást, „szép poézisnak” nevezi, és mint a pszichiáterek általában, ő is ismer „bizonyos anyagtalán rajongást, amely összetéveszti magát a szerelemmel”. Egy hónap múlva következik be a harmadik nagy beszélgetés. Éva eleinte kesernyés, mert „Az ember föleszmél valamire... arra, hogy a boldogság nem kötelesség. [...] És ha magam körül nézek, és látom azt az ezer meg tízezer többi lányt meg magára maradt asszonyt, akik küzdenek, akik elfogadták a magányos sorsot, hát némely percben valami szépet és föl-emelőt érzek abban, hogy közéljük tartozom.”

Ezután ő analizálja a Tanárt, s eljutnak a szerelem kölcsönös megvallásáig. A Tanár így: „Éva... drága... megtaláltam, akit kerestem, hadd lássam az arcát. Tündérországot. Éva... Most már én vagyok beteg... szívdobogásom van...”

A darabból imént idézett mondatok értelmezhetők önreflexiókként is. A szövegek tulajdonképpen vallomások. Mária és Éva vallomását értelmezhetjük úgy, mint amelynek lényege a szexualitás, noha különböző jelleggel értelemmel. Várnai Péter pedig becsületességét hangoztatja. Azonban – mint említettük – az enyhe vonzódás is feltámadt közte és Ágnes között az együtt-lakás során. Lényeges azonban, hogy a szerző miként kezeli itt a férfi és a nő egymáshoz való viszonyát.

Michel Foucault *A szexualitás története*⁷ című művében írja, hogy a szexualitást részint törvények, részint normák szabályozzák egy-egy adott társadalomban. Hatalom gyakorolja ezt a szabályozást, amely nem erőszak, hanem erőviszonyok sokasága. Azok a stratégiák fontosak, „amelyekben az erőviszonyok kifejtik hatásukat”. Ezek a stratégiák a „családban, a kiscsoportokban, intézményekben”⁸ hatnak. Az erőviszonyok mint hatalom „gondját viseli az életnek [...] minősítenie kell, mérnie, értékelnie, hierarchizálnia”.⁹ Az erőviszonyok nem is külső erőkkel, hanem lelki-tudatbeli erőkkel összefüggésben fejtik ki hatásukat.

A XIX. századtól a szexualitásban „A házaspár a modell, a norma, az igazság letéteményese”.¹⁰ A szexualitás csak a családban törvényes. Egyébként beszélni sem illik róla. Fontos megállapítása, hogy „...a klasszikus kortól fogva csakugyan a represszió a hatalom, a tudás és a szexualitás közötti kapcsolat alapformája”.¹¹ A represszió szorításából csak törvényszegéssel lehet kiszabadulni. Még a szexualitásról szóló beszéd is transzgresszióknak minő-

sül. Kordában tartására Nyugat-Európa „két nagy szabályrendszert dolgozott ki [...] a házassági törvényt és a vágyak rendjét...”¹² Normalétesítő a házasság, „a család hozza be a törvényt és a jogi dimenziót a szexualitás stratégiájába...”¹³ A működő erőviszonyok jelölik meg, mi az, ami tilos, illetve miről nem illik beszélni, mi az, ami erkölcstelen stb.

A folyóiratban vagy könyv alakban megjelent szöveg, illetve a színházban előadott szöveg egyaránt intézményesül áltálal, hogy egy intézmény részeként funkcionál. A törvények és normák fokozottan érvényesek ezekben az esetekben.

A vallomások nem a vallásos gyónáshelyzetben hangzanak el, nem abban, amit Foucault olyannyira részletesen elemzett. Mégis, ha a szexualitásról valának, feltehető a kérdés: az én, illetve valamely töredéke jut-e kifejezésre, és mi ezeknek a gyökere és a szövegek ön- és/vagy az általános helyzet reflexiói-e, vagy más jellegűek, mást fejeznek ki. Ha ezekben a darabokban a vallomások szó szerint nem a szexualitásról szólnak is, mégis ezzel vannak átítatva. Az, amit áthat, éppoly fontos, mit az, ami áthatja. Ezért a kérdés így is feltehető: aki vall, azonos-e dialógusának tárgyával, illetve: a vallomás és tárgya milyen viszonyban van az adott énnel és a szexualitással?

Az ún. „sikerdarabok” és szerzőik, valamint a most tárgyalandó darabok és írók meglehetősen hasonló módon kezelik a szexualitásban érvényesülő erőviszonyokat, a vágy rendszerét, illetve a normát és a törvényt, illetőleg az én és a dialógus közötti viszonyt. A korszak „sikerdarabjai” az én problémakörével kapcsolatos kérdésekre egyáltalán nem válaszoltak. Egyértelműen betartották az érvényes normákat. Elsősorban azt, hogy a szexről csak célzásokkal beszéltek, a női testről soha, és a szerelmek mindig házassággal végződtek.

Egyértelmű, hogy ezekben a darabokban a szexualitásra vonatkozó szavak úgy érintik a tárgykört, hogy mégsem érintik. A szexualitás a helyzetek és a nyelvi közlés álcázó felszínén jut érvényre. Persze ezáltal mégis érvényesül, a jelentésképzés erre is irányul. De semmiképpen nem jelöli az én és a tárgykör egymáshoz való viszonyának kérdéskörét. A helyzetekben és a nyelvi megformáltságokban nem a valóság és látszat, nem a felszín és a mély viszonya adja a jelentésképzés lehetőségét. Ontológiai értelmezési keretben a különbözőség és azonosság viszonya a meghatározó. A különbözőség mindenképpen azonosságot feltételez. Ha eufemisztikusan vagy metaforákban vagy a legenyhébb szinonimákban nem lenne ott a szexualitás, nem tudnánk az erre a jelentésre indító erőt érzékelni. Az „álcázás” talán azért jó fogalom itt, mert nem az alak „álcáz”, hanem a szerző. Az írók olyan helyzeteket és dialógusokat formálnak meg, amelyekben úgy jelenik meg a vágyak rendszere, hogy mégis a házasság törvényét, a normákat mondják ki. A vágy rendszerének érvényesítése ébren tartja a befogadó érdeklődését, a norma pedig hozzáalkalmazza a konvenciókhoz és a tudat által elfogadottakhoz, amelyeket az intézményesültség követel.

Balogh Kálmánban csak ábránd volt a vad, mámoros szerelem, Máriában ez már vágy. Az ábrándnak nincs célképzete, a vágnak van, Mária végigjárja a vágy útjait. A tétélezett cél a Gróf szerelme, és a „nagyvilági” élet, s ez a cél a Grófban konkretizálódik. Férje öngyilkossága után énjének egy másik szegmentuma tör föl, a lelkiismeret-furdalás. De nem olyannyira erősen, hogy azonnal ez az én kerekedne fölül, előbb kiéli vágyait s azután megy férjhez Istvánhoz. A vágy rendszerének és a törvénynek ez a kettőssége itt sem viszi Máriát tragédiába. Énjének egyik aspektusa, a vágyé, előzőleg Istvánra irányult, akitől nem kaphatta meg a „vad” szerelmet. Mivel az író ezt az irányultságot is beépítette a szövegbe, módja van megfelelni a törvénynek és a konvencióknak: házasságba juttatja Máriát.

Az asszonynak vannak olyan mondatai, amelyek önreflexiónak, önértelmezésnek tűnnek. Még férje öngyilkossága előtt mondja Istvánnak: „Maga tudja, hogy én mennyit szenvedek. Minden éjszaka levelet tesz [ti. a férj – B. T.] a párnámra. Ha elmegyek hazulról, utánam lopózik, tegnap éjszaka arra ébredtem, hogy az ágyam előtt térdepel és sír, hát Istenem, én ezt nem bírom.” Az elmesélt jelenet metonímiája férjével való életének, amit az „én ezt nem bírom”-mal mint halvány önreflexióval jelöl. A II. felvonásban elmegy a Gróf lakására, szándéka szerint búcsúzni. Farkasszemet akar nézni a Gróf lakásával, mert „Ennek a szobának az ismeretlensége egész életemben gyötört és kínozott volna”. Ezek nem önértelmezések, hanem a pillanatnyi érzések kibeszélései, saját helyzetének a „szóvá tétele”.

Azzal folytatja, hogy „Nem tudom, mi lenne jó, mi lenne szép és mi lenne igazságos, nem tudom, mit szabadna tennem és mit nem szabadna... nem tudom, ki vagyok én, mért vagyok én, nem tudom, kiket kell szeretnem és kiket kell gyűlölnöm [...] hogy kell jónak lennem önmagamhoz, egyszerre bennem van az élet és a halál, néha szeretnék meghalni csöndesen, néha élni szeretnék... vadul!...” A szöveg elsődleges jelentései önreflexiónak is beillenek, voltaképpen azonban egy adott mikrohelyzetben feltámadó hangulatok. Az I. felvonásban a férjével váltott dialógusai, majd az imént idézett szövegrészek összefüggésében még azt a jelentést hozhatják létre, mely szerint itt önértelmezés helyett az író retorikája szólal meg abban, ahogyan a hangulatot érzékelteti. Az idézet folytatása is ezt látszik igazolni: „néha fekszem délután a díványon, szeretnék felugrani és belerohanni valami tűzbe, meggyújtani valami szép lánggal a hajamat, elégetni valami szép kínban a nyakamat és a két karomat!” Az önreflexió látszatát az adja, hogy kapcsolatba hozható az „élni! élni!” teleológiájával. Azonban mivel erősen érvényesül az író retorikája, és rajta marad az önreflexív jellegű szövegen, a két réteg patetikus minőséget ad a szövegnek, és ez vonja ki belőle az önreflexiót. Ha mégis annak minősíthetjük, az író által Máriának kölcsönadott önreflexiónak kell tartanunk. Vagyis az önértelmezés szövege itt az íróhoz tartozik. Mindez azt is jelentheti, hogy Mária tudata nem egészen ért el önmagához. Hiszen mind-

ezt a Grófnak mondja, a hozzá való viszonyban, vagyis abban a viszonyban, amely meggyújtotta őt. A „tűzbe” is belerohan, s ezért is válnak mondatai – ha nem az íróhoz tartoznak – a saját mikrohelyzetben lévő benső érzéseinek tartalmainak és hangulatának kibeszélésévé. Mária megnyilatkozásai a vágyak rendjét követik, lelkiismeret-furdalásai törvényét.

A *Szívdobogás* Évájának énje egyetlen aspektust jelöl: a hozzá való férfihoz akar feleségül menni. Ez az én nem vágyódik olyan szerelemre, amely „vad”, az ezt adó férfinak „felpuffadt szemei”, csápjai és uszonyai, szőrös kezei vannak. Ezek a jelzők nem a szextől való félelmet jelölik, hanem Éva szexre vágyódó énjének azt az aspektusát, amely a házasságban realizálódóra irányul, melyet a norma, a házassági törvény irányít. Célja, hogy a Tanár vegye észre szerelmét. Az, hogy a világban „kimondhatatlanul semminek” érzi magát, hogy „feneketlen csalódás van” a lelkében, és szeme előtt „sötét éjszaka van egész nap” – nem az én kettősségét vagy bármily értelemben vett aspektusát jelöli. Részben modern hangulat, részben öntudatlanul alkalmazott szerelmi stratégia ez: a Tanár figyelmének a felkeltése. Erre bizonyosság lehet szövegeinek az a része, amelyek az ún. „sikerdarabokba” illenek. Hangja „gerlenyögés”, „meleg fuvalom”, szája szerelmes szavak suttogására nyílik, és fáradt párját édes erővel, hűséges szerelemmel akarja itatni. Csupa olyan szöveg, amely a férfiak ábrándjaiban él, ami a feleségeket illeti, nem a szeretőket. Eppen ezért állítható, hogy Szép Ernő konvencionális, a férfiak ábrándjaiban élő nőalakot formált Évából, szavai csak látszólag fakadnak énjéből, valójában az író teremtette „álca”: olyan helyzetet és dialógusokat formált meg, amely a férfi-befogadók ábrándképeit tennék valósággá: ilyen feleségről ábrándoznak. A látszat-én forrása-gyökere lehet tehát a vágy rendje, vagy a törvények mellett a korszakban lappangó ábrándkép is. Mindazonáltal a szövegvilág összefüggéseiből következően, mint Éva saját mikrohelyzetében meglévő benső tartalmainak a kimondását mint jelentést sugallja a szöveg.

Várnai Péter dialógusai nem vallomások, voltaképpen céljuk nincs. Az Ügyvéd, Ágnes és a Gróf vonatkozásában semmi viszonyt változtató következménye nincs annak, hogy hangoztatja, a házasságkötés részéről becstelenség, mert pénzért vállalja. Annak sincs célja, hogy kinyilvánítja, aggódik, hogy a Gróf felesége nem akar elválni. Továbbá annak sincs, hogy közli a Gróffal, ha egy hónap alatt nem intézi el feleségével a válást, ő nem fog elválni Ágnestől. Ez a mondat nem becsületességét jelöli, hanem azt, hogy fel támadt benne a vonzódás Ágnes iránt. Ez úgy van kimondva, hogy nincs kimondva, úgy van elrejtve, hogy még sincs elrejtve.

Várnai Péter vallomások helyett saját, a többi alakhoz való viszonyának egyetlen szegmentumát monda ki: becsületességét. Ebben ő azonos énjével, önmagával. De ennek az ének egyetlen tartalma van. Mivel tételezett cél nélkül nyilvánítja ki becsületességét, drámai akciója sincs. Így ez az egyetlen én-aspektus akció nélkül tematizálódik. És nem két embernek egy, kölcsönö-

sen kényszerhelyzetben megkötött házasságban való vonzalmának feltámasztása és ennek problematikussága. A létrehozott helyzetek még arra sem adnak lehetőséget, hogy a becsületesség kimondása olyan önreflexióvá váljék, amely túlmutat a konkrét mikrohelyzetek szerkezetén. Vagyis a szövegek az ének csak a mikrohelyzetekben való bennelévőségének értelmezésére adnak lehetőséget.

A *Hazajáró lélek*, a *Jó üzlet* és a *Szívdobogás* szövegvilágát a házasság törvényei, a norma érvényesítése hatja át. De mindig úgy, még a házassággal végződőket is – a sikerdarabokban –, hogy a normák átlépése vagy ennek lehetősége is érvényesüljön. A norma erőviszonyaihoz tartozik, hogy a házasságtörés éppúgy tilos, mint a házasságon kívüli szexuális kapcsolat. Legfeljebb a színésznők esetében volt, de ekkor is kimondatlanul, megengedett (például Bús Fekete László: *A hálás kis nő*). A norma megszegésének lehetősége, a vágyak érvényesítésének felvillantása – de nem megvalósítása – épp a transzgresszió csábítása miatt teremti meg a befogadó érdeklődését.

A norma az írókat éppúgy kötelezte, mint a színház intézményét. Az írók a szöveg révén közvetetten, a színház az előadás révén közvetlenül volt kapcsolatban a befogadókkal.

Az írók, a színházak is szolgálták azt az erőviszonyok által hordozott hatalmat, amely gondoskodik az élet bizonyos biztonságáról a házasság törvényével, ugyanakkor felmutatták a vágyak rendjét is, éppen azt, ami a biztonságot fenyegette. Író, színház és befogadó ezáltal az életnek egy bizonyos rendet is tulajdonított. Az ún. sikerdarabok jó része átlépett egy másik, a társadalomban meglévő renden, amely a házasságnak nem erkölcsi, hanem a társadalmi hierarchiában meglévő rendje: a gazdag bankigazgató elvette az alacsony társadalmi rétegből származó szegény lányt, avagy éppen a milliomos bankigazgató lánya ment feleségül a szegény fiúhoz (lásd *A templom egere* és az *Egy kis senki*). A vágyak rendjét egyfelől így kanalizálták, másfelől ezzel is átlépték a korabeli szociológiai rendet. Ezek a házasságok azért is a vágyak rendjét követték, mert a konkrét szociológiai helyzetben – a húszas-harmincas évek Magyarországon – a házasságok nem következhetek be.

A *Patikának* nemcsak az a jelentősége, hogy beszédmódja iróniával kezeli az értelmetlen, meg nem valósítható ábrándokat. Balogh Kálmán hiába akar átlépni a házasság törvényén. Ezt a Patikusné nem engedi, lényegében nem a házasság törvényének benne lévő erőssége miatt. Hanem azért, és ez a mű jelentősége, mert az asszony a modernség azon alakja, aki a helyzetekben „nincs ott”. Benső világa számára minden helyzet lényegében egyforma, nem tesz különbséget helyzetei között semmiféle értelemben. A laposladányi helyzet nem kizárólag a falusi életet jelöli. A modernségnek azt a sivár, jelentőségek nélküli vákuumszerű világát, amely behatol az ember bensejébe és önmagához hasonlatossá teszi.

Mindazonáltal a modern élet egyik alapjellemezője – az önreflexió hiánya – a *Patikában* kiválóan tematizálódik. A *Hazajáró lélek*, a *Jó üzlet* és a *Szívdobogás* olyan nagy mértékben alkalmazkodott a szociológiai konvenciókhoz, hogy az kizárta a valódi önreflexió lehetőségét.

A vágyak rendje mint a szex, vágy és a házasság törvényét veszélyeztető dinamizmushalmaz – elsősorban a sikerdarabokban – humoros beszédmóddal érvényesül. A vágyak rendjének nagy terrénuma egyszerre így jelen is van és nincs is jelen. Ott van, mert szó esik róla, és nincs ott, mert a humor súlytalanná teszi.

A vad szerelem utáni megnyugtató vagy a pénzért kötött házasság után érzelmileg és anyagilag is megjavuló helyzet úgy jelöli a törvényt, hogy egyben a befogadókban élő, a saját életükben feltámadni kívánt vágyakat is teljesíti. A két erőviszony együttes megléte a szexualitást konvencionális diskurzussá alakítja a szövegben is, a színházi előadásban is.

*

Több alkalommal utaltam már arra, hogy a magyar – és az utóbbi években a nyugati – irodalomtudományban az írott drámákat úgy értelmezik, elemzik, ahogyan például a kisregényeket vagy a regényeket is lehet. Vagyis: nemlétezőnek tekintik a műnemet, ennek olyan ismérveit, amelyek a jelentésképződést is érintik. A drámapoétikai fogalmak mellőzése nyilván a szöveghez intézett kérdéseik következménye. A kérdések irányulhatnak az író élményére, a valóságról alkotott véleményére, a szellemtörténet vagy az eszme-, illetőleg mentalitástörténet konkrétioinak jeleire, a szemantikai aspektusra, az „explication de textes” iskola alapján megfogalmazódott dolgokra, a pszichológia, a mítosz, a szociológia, az antropológia stb., stb. kínálta válaszokra. Manapság a hermeneutika és recepcióesztétika kérdései vannak forgalomban. Ezek a tudományágak, nézőpontok, elemző módszerek stb. mindegyike – bármennyire különbözőek is – a jelentést kérdezik, nem a szövegvilág felépülésének elveit, fogalmait, nem a létező mivoltot.

Vagyis: nem az aristotelési *Metafizikában* és *Poétikában* rögzített értelemben vett elveket, amelyek a létezésbe kerülés elvei. Aristotelés hat olyan fogalmat jelölt meg, amelyek a létrejövésben és a megértésben funkcionálnak. Az első a kiindulási pont, a második az, ahonnan kiindulva a legjobban végezhető el a felépülés, a harmadik az az alkatrész, amelyből valaminek a keletkezési folyamata megindul, a negyedik, „amiből valami először lesz”, s az ötödik, melynek akarata szerint mozognak a mozgók, és a hatodik, amiből egy dolgot legelőször megismerhetünk.¹⁴ A hat elvet nem akként említi, hogy egy-egy dolog létrejöttében, megismerésében mind a hat elvnek egyszerre kell funkcionálnia. Aristotelés még ezt is írta: „Az elv szó valamennyi jelentésében az a közös, hogy azt az elsőt jelentik, amiből valami van vagy lesz vagy amiből megismerhető.”¹⁵

Ez sem jelenti azt, hogy mindennek – például egy drámának – a létezésbe kerüléséhez mindegyik elvnek kell funkcionálnia.

Aristotelés ezen elvei – hogy így fogalmazzak – a létrejövés, a felépülés technikai; dráma esetében műnemi, poétikai elvei. A létet adó kiindulópont egy hajó építésénél a fenékgerenda. Tehát az általános létrehozó elv mű esetében – a *Poétikában* – nem az élmény, nem a létrehozó gondolati, ideológiai, világszemléleti stb. mag, nem a nyelvi jel és jelentése, nem a befogadó horizontjának összetevői. Egyszerű, gyakorlati-technikai elvek ezek. A mai értelmezési elvek és gyakorlatok nyilván nem ilyen elvekből indulnak ki.

Melyek azok az elvek, egy dráma esetében, amelyek révén a művilág felépülése megindul, és amelyek a jelentésképzés kiindulópontjai lehetnek? Ez nyilvánvalóan a Név, a Dialógus és a mű ebből is ismerhető meg a legjobban. Vagyis a Név-és-Dialógus az az alkatrész, amelyből a dráma keletkezési folyamata megindul. Az előbbi mondatban a megismerhető szó nem a jelentésekre vonatkozik, hanem arra, hogy a Név-és-Dialógusból ismerhető meg a műnem, s ez adja egy-egy szöveg létező mivoltának a dráma-változatát. És az író ezekből indítja a dráma keletkezési folyamatát. A *Poétikában* rögzített fontos fogalom, a történet maga is a Nevek és Dialógusok egymásra való vonatkozásában létező. De a történet itteni, dráma-műnemben való létezéséhez egy másik létismérvet is említ Aristotelés a *Poétikában*: fordulatot.

Miképpen válnak mindezek a jelentésképzésben is funkcionáló elvekké? Nyilván olyan konkrécióval, amelynek a meghatározása már a befogadó tevékenysége. De a befogadó nem lenne képes egyetlen szöveget sem drámaszöveggént létezőnek elismerni és felismerni, ha nem lennének elvont fogalmakként is létező Nevek, Dialógusok, a köztük lévő viszonyok és a fordulatok. Ezek mint elvont fogalmak jelölik azt az intézményesült értelmezési módot, sőt: várhatósági távlatot, amelynek alapján a szöveget drámaszövegnek minősítjük, és nem líra- vagy epikaszövegnek. És ezeknek a fogalmaknak a befogadó által végrehajtott jelentésképzésben befolyásoló funkciójuk van. (Mint ahogy a *Patika* egy-egy mondatát illetően utaltam rá.)

A vizsgált szövegek mindegyike a Név és Dialógus nyelvi formációjában épül föl. A dráma-műnem alapismérve tehát mindegyikben jelentésképző erő. Az elvont fogalomként létező fordulatnak – egyetlen kivétellel – mindegyikben megalkothatja a befogadó a konkrécióját. Mindegyik olyan drámának, amelynek története egy szerelem kialakulásával kezdődik és házassággal végződik, a konkrét fordulatát alkotja meg a befogadó. Sőt, az ilyen fordulat Aristotelés szerint a komédia műfaját teremti meg, legyen az akár melyik sikerdarabban kapcsolatban megalkotott fogalom.

A *Patika* eseménymenetében benső fordulat van. Erre már lényegében utalunk. Most először is annyit kell hozzátennünk, hogy az erről a darabról szóló kritikák mindegyike említi a mű lírai mivoltát. A líraiság a benső világ kibeszélésében érvényesül, az önreflexiót jelölő szövegek kevésbé tartoznak

az alakokhoz, mint inkább az íróhoz. A benső világ összetevő elemei között létrejött fordulat korántsem olyan intenzív, mint az, amely elsődlegesen felel meg a fordulat ismérvének, amely az alakok között lévő viszonyokban meglévő fordulat. Azt is meg kell még jegyeznünk, hogy Kálmán a maga ábrándjainak, vágyainak kibeszélésével nem ér el fordulatot a Patikusné hozzá való külső viszonyában. Az eseménymenet jövőge éppúgy ambivalens, mint a legtöbb XX. századi vígjáték esetében. Az ábrándok elszálltak belőle – ez a pozitívnek minősíthető aspektus –, de a loncsos cselédlány szerelmét kapja meg, amivel beleépül a laposladányi negatív értékrendbe.

A *Hazajáró lélek* Máriájában a „nagy, vad szerelem” mint élet kap jelentést a diskurzusban. Ezért távolodik el férjétől, ezért lesz a Gróf szeretője. A fordulat akkor következik be, amikor a Gróffal folytatott „nagy, vad szerelemtől” megundorodik. Ennek egyik előidézője, hogy több alakban férjének arcát látja meg. A „látomás-arc”-tól való megrémülésben két benső szál fonódik egybe: a lelkiismeret-furdalás és a figyelmeztetés: ez az élet nem megfelelő. Ez egybeesik a házasság mint törvény eszméjével is. Fordulatot azonban csak az utóbbi elvében jelent. A „látomás-arcok” már előzőleg is megjelentek, már akkor, amikor először volt a Gróf lakásán. Külső viszonyokban csak az jelenik meg, hogy a Gróffal való életet megkapja, illetve az, hogy a Gróffal való élet nem neki való, emiatt hagyja el a Grófit, és megy hozzá Istvánhoz. A „házasság mint törvény” elvet az író érvényesíti. A dráma-műnem ismérvei szerint tehát sokkal erősebb a „vad szerelem”-vágy, mert ez jelenik meg a Gróffhoz való külső viszonyában is. Férjével szemben már annak öngyilkossága előtt is volt lelkiismeret-furdalása. Ezt a „látomás-arcok” csak felerősítették. Még hozzá azért, hogy a szerző megjeleníthesse – nagyon gyengén – a tudattalanról szóló freudi nézetet.

Nincs a külső viszonyokban, de még a benső világ összetevői között sem fordulat a *Jó üzlet*ben. Itt vethető fel az a kérdés is, hogy drámaalak-e az, akinek nincs teleológiaija? Valószínűleg csak a posztmodern nézőpontból megírt drámákban lehetséges cél nélküli drámaalak. Ezekben ugyanis a teleológia hiánya a szerzőé, nem az alakoké.

Egy drámaalak tételezett célja nem okvetlenül pontosan kitűzött. A tételezett cél nyílt vagy rejtett módja a beszédmódtól függ. A nyíltabban tételezett cél azért megfelelőbb, mert az az alakok közötti viszonyt mindig változó viszonyná teszi. A változó viszonyok hiánya csökkenti vagy gyakran meg is szünteti a műnem egyik, a jelentésképződésben erősen funkcionáló elvét, a fordulatot. Ebben az esetben a műnemnek csak az az elve marad meg, hogy a Név és a Dialógus mint a keletkezés elindító eleme megvan, de nem követi a felépülés maga. Ez pedig annyit is jelent, hogy a Nevek közötti viszonyok statikus viszonyok, az így funkcionáló szövegvilág pedig nem felel meg a dráma-műnem fogalmának.

A *Jó üzlet* alakjainak hiányzó teleológiája nem az írói beszédmódtól függ. Hibás az aristotelési értelemben vett kiindulási pont. A Nevek között nincsenek változó viszonyok. A kiinduló helyzet – Péter és Ágnes házassága – nem rejt viszonyváltásra lehetőséget. Ágnes és Péter házassága: állapot. Mindkettejüknek várakozniuk kell, hogy a Gróf váljék el feleségétől. Ennek a célnak a megvalósulását egyikük sem tudja előidézni, sem a külső viszonyokban sürgetni. Ők éppoly télenek, mint a Gróf. A szövegvilág ezért mozdulatlan állapot, a viszonyok statikus viszonyok, amelyeket a laikus olvasó akként érzékel, hogy nem történik semmi. A szövegek ezért csak az állapot kibeszélésére szorítkoznak.

Péter és Ágnes viszonyában bekövetkező változást volna hivatva szolgálni az egymás iránt feltámadó vonzalom. Ez valójában nem következik be, csak egy-két – idézett – szövegrész jelöli. Ezek nem változtatják viszonyuk most változó viszonyrá.

Drámai akció csak Éva, Péter menyasszonya és a Grófné közötti jelentben van. Az alapszituációban tétlenségre kényszerített három alak helyett az ő ráhatásának következménye, hogy a Grófné hajlandó elválni. A fordulat tehát nem a főalakok közötti viszonyban történik, csak az ún. kimenetelt segítik elő. A Gróf, illetve Ágnes és Péter közötti állapot szűnik meg. A szöveg nem is felel meg a drámai műnem fogalmának.

A *Szívdobogás* lényegében a sikerdarabok egyik változata. Évában, aki szegény, feltámad a vágy, a szerelem a pszichiáter Tanár iránt. Kisebb akadály után, amely csak annyi, hogy a Tanár először nem akarja észrevenni Éva szerelmét, megtörténik a fordulat, a Tanár is beleszeret. Ehhez három tartalmas beszélgetés kell. A jóvég itt is egy eseménymenet „csattanója”, mint az összes sikerdarabban. Évának van tételezett célja, amely egyben az íróé is: enyhe akadály után kielégíteni Éva vágyképét a befogadókéval együtt.

1 SZÉP Ernő, *Patika* = *Uő, Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975. Az idézetek ebből a kiadásból valók.

2 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 255. Ford. BONYHAI Gábor.

3 Clarendon Press, Oxford, 1988.

4 ZILAHY Lajos, *Hazajáró lélek = Zilahy Lajos Munkái IX*, Athenaeum, é. n., 16. A szövegek ebből a kiadásból és itt közölt változatából valók.

5 HELTAI Jenő, *Jó üzlet = Masamód. Elfelejtett drámák*. Bp., Európa, 2001. Az idézetek ebből a kiadásból valók.

6 SZÉP Ernő, *Szívdobogás*, Színház Élet 1936/23. szám. Az idézetek ebből a kiadásból valók.

7 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1996.

8 Uo., 94.

9 Uo., 148.

10 Uo., 7.

11 Uo., 9.

12 Uo., 43.

13 Uo., 111

14 Vö.: ARISTOTELÉS, *Metafizika*. Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, 1959, 1013a. Ford. HALASY NAGY József.

15 Uo.

Álarcos Chevy Chase-periódusok

1. Metszetes időmértékes hosszú soraink egyike lírai költeményekben sajátos feszültség hordozója. Ez a sorféleség, tudomásom szerint, a huszadik század második évtizedében alakult ki a magyar költészetben, összefüggésben a rövidebb sorokat váltakoztató Chevy Chase-strófával, mely utóbbi nálunk a reformkorban honosodott meg, és magyar viszonylatban ma már széles körben ismert versformának számít.¹ Nem mondható el ugyanez a Chevy Chase-strófa periódusainak hagyományos írásképét másik írásképpel felcserélő és így voltaképpen a hagyományos metrumképletet is módosító hosszú sorról, amelynek versépítő sajátosságait éppen ezért indokoltnak tartom több költeményen is példázni.

Példáimat öt költőnek, Babits Mihálynak, Tompa Lászlónak, Jankovich Ferencnek, Dsida Jenőnek és Márai Sándornak a huszadik században lezárult életművéből választottam.

Babits Mihály *Szittál-e lassú mérgeket?* című, alcímével 1919 júliusára utaló költeménye eredetileg *Ének a Szavak Megtagadásának korából* címmel jelent meg, a *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című tanulmány keretében, a *Nyugat* 1919. novemberi számában.² Kevéssel utóbb a kolozsvári *Napkelet* 1922. szeptember 1-jei, utolsó számában látott napvilágot – eredetileg *Éji szálláson egy vén vártorony alatt* címmel – Tompa László végső változatában *Éji szálláson a segesvári vártorony alatt* című költeménye.³ A folytatást is jó volna pontosan időhöz kötnöm, nem tudom azonban, hol jelent meg első ízben Jankovich Ferenc *Epilógus* című költeménye, és azt sem, miért különbözik a mű keltezése, például, a *Szántód partjainál* és a *Napkergető* című Jankovich-kötetben. Magam az utóbbi kiadványban közölt szöveget veszem alapul. Ennek keltezése: 1931.⁴

Valamivel több problémát vet fel Dsida Jenő *Vidáman folynak napjaim...* kezdetű költeménye, amely a *Lássuk, vajjon itt...* kezdetű verssel együtt Panek Zoltán *Dsida Jenő ébresztése* című cikkéhez kapcsolódva, a kolozsvári *Utunkban* látott napvilágot.⁵ Panek Zoltán a Nap Kiadó „In memoriam” sorozatának Dsida-kötetében újraközölte⁶ 1993-as *Dsidaiáda* című cikkében a közlés körülményeire a következőképpen emlékezett: „...1956. szeptember 21-én jelent meg az Utunk című kolozsvári irodalmi hetilapban (amelynek

Gaál Gábor meghívására akkoriban már négy esztendeje szerkesztője voltam) *Dsida Jenő ébresztése* című cikkecském. Közvetlen előzmény: a később, talán még abban az esztendőben Budapestről Nyugatra menekült Gömöri György, fiatal költőbarátunk elhozta (átcsempészte a határon) a Petőfi-kör jegyzőkönyv-másolatait, valamint két-három, kötetben még nem publikált Dsida-verset. A versek kísérő soraiként közöltem a Dsida-ébresztőt [...].⁷ Az *Utunk*-beli versközlés élén rövid jegyzet olvasható, amely a többi közt arról tájékoztat, hogy a lap a *Vidáman folynak napjaim...* kezdetű költeményt „a költő kéziratosa eredetije nyomán” közli. A közlés forrása, feltételezésem szerint, valóban kéziratosa lehetett, vagyis a kolozsvári hagyaték részben őrzött gépiratos változat csupán a kéziratnak, netán az *Utunk*-beli közlésnek az *í-t*, az *ú-t* és az *ű-t* nem jelölő, egyébként azonban pontosnak minősíthető másolata. Azért merem ezt feltételezni, mert mindkét változatot egy rövid szó terjedelmű, valójában két betűnyi értelemzavaró szövegromlás rútítja, ami csak a kézirat félreolvasásával magyarázható. Nem az első eset a Dsida-filológiában, hogy egy reánk hagyományozott szövegrészletet látszólagos önkénnyel szükséges kiigazítanunk. Panek Zoltán 1993-as cikkében azzal a megjegyzéssel idéz a szóban forgó költeményből, hogy az Dsidának, meg lehet, „legutolsó” alkotása.⁸ Szövegtani, stilisztikai és verstani megfontolásokból a költemény szerintem mégis inkább 1935 körülre vagy még korábbra keltezhető.

Babits Mihály, Tompa László, Jankovich Ferenc és Dsida Jenő említett alkotásai után Márai Sándor *Halotti beszéd* című költeménye ötödik a sorban a választottak közül. A költemény első ízben a Párizsban könyvnyomatos formában kiadott *Látóhatár* című folyóirat 1951. szeptember–októberi számában jelent meg. Utolsó szerzői változatának a müncheni Újváry „Griff” Kiadó gondozta, *A delfin visszanezett* (1978) című kötetbeli közlését tekinthetjük,⁹ a kötet korrektúráját ugyanis – amint azt Szakolczay Lajos a *Magyar Nemzet* 1989. március 11-i számában hangsúlyozza – „maga a szerző is látta”.¹⁰ A költemény keltezése a müncheni kötetben: Posillipo, 1950. Tamási Áronnak a verssel kapcsolatos felhívására¹¹ a Szabad Európa Rádióban elhangzott válaszában Márai azt állította, hogy a költeményt 1949 tavaszán írta.¹² A Márai-kutató Czetter Ibolya hozzám (is) írt, 2002. április 19-i levelében viszont az előbbiekkal szemben leszögezi: „a Naplók vallomásai alapján egyértelműen 1951-ben született a vers”. A levélírónak ezt a megállapítását támasztja alá az a – Márai saját kezű aláírásával hitelesített – gépiratos szöveg, melynek hasonmását a *Műhely* 2000. április 11-re megjelent különszáma közölte. A gépirat alatt az érvényesnek tekinthető keltezés: Posillipo, 1951. nyár.

2. Babits Mihály, Tompa László és Márai Sándor költeménye szakozatlan, a Jankovich Ferencé és a Dsida Jenőé négy soros szakaszokra tagolt. Ettől eltekintve hosszú soraik verstani rokonsága első olvasásra is jól érzékelhető.

2.1. A sorok verstani természetének felismerését a legváltozatosabb szövegek közötti kapcsolatok segítik. Babits Mihály összegyűjtött verseinek Kelevéz Ágnes gondozta kötetében, például, a *Szittál-e lassú mérgeket?* után második-ként közölt költemény – *A könnytelenek könnyei* című¹³ – a *Szózat*ot idéző, a *Szózattal* a *Szózat* versformájában felelő alkotás. A *Szittál-e lassú mérgeket?* és *A könnytelenek könnyei* összefüggését pedig lehetetlen észre nem venni. Egyébként is, a *Szittál-e lassú mérgeket?* című Babits-versnek a benne dőlt betűkkel kiemelt *haza és szabadság* éppúgy fő szövegszervezője, mint a *Szózat*-nak. Tompa László *Éji szálláson a segesvári vártorony alatt* című költeménye is utal a *Szózatra*, mégpedig úgy, hogy – szerintem – egy és ugyanazon sorpárban a *Himnuszt* is megidézi:

(19) *Lesz, ami lesz – még átesünk pár borzalom során.*

(20) *A balsors – ha mind elveszünk – majd véget ér talán.*

Jankovich Ferenc *Epilógus*ában nincs közvetlen utalás Vörösmarty költeményére, azok tudatában azonban, akik Kovács András Ferenc Vörösmarty-sorokat idéző, „Te állsz csak mozdulatlanul” kezdetű, *Szózat egy szoborhoz* című, 1989 márciusában írott versét ismerik,¹⁴ Jankovich „De én, jaj én szoborba zárt...” és „erckőben állok szobrosan...” sorkezdetei, ide-oda villódzó át-tételekkel, Vörösmarty *Szózat*át is megidézhetik.

Dsida Jenő *Vidáman folynak napjaim...* kezdetű költeményében elsősorban a lírikus más verseihez köthető szövegrészeket találunk. Ezek sem teszik lehetetlenné azonban a költemény versformájának a *Szózat* versformájával történő rokonítását.

Márai Sándor *Halotti beszéd* című költeménye annál nyilvánvalóbban kapcsolódik – más szövegek és alkotók mellett – Vörösmarty *Szózat*ához is. A költemény egyik sorában Vörösmarty két sorát vonja össze, öt szótagnyi sor eleji, illetve sor végi szövegrész kihagyásával.

Vörösmarty:¹⁵

Az nem lehet, hogy ész, erő

És oly szent akarat [...]

Márai:

(23) Még felkiáltasz: „*Nem lehet, hogy oly szent akarat...*”

A Márai-költemény egy további részlete betű szerinti hűséggel reprodukálja az ismert Vörösmarty-sort:

(33) „*Az nem lehet, hogy annyi szív...*” – Maradj nyugodt. Lehet.

Babits *A könnytelenek könnyei* című költeményének áttételei szintén erősíthetik a *Halotti beszéd* kapcsolódását a *Szózathoz*.

Az alábbi két idézet közül a második is a *Halotti beszéd* fenti sorának az összefüggésében olvasható.

Vörösmarty:

*Az nem lehet, hogy annyi szív
Hiába onta vért [...]*

Babits:

*s zokogva, hajh, hogy annyi szív
hiába onta vért [...]*

A Babits-vers egy további, formájával a Szózatra utaló strófáját a *Halotti beszédnek* egyszerre két részletével is összefüggésbe hozhatjuk.

Babits:

*Ki vériünk ízét ismered,
tégy vallást, karszti kő,
s ki jól tudod jajunk szavát,
vad omszki levegő [...]*

Márai:

(17) *Az ohioi bányában megbicsaklik kezed,*

(18) *A csákány koppan és le hull nevedről az ékezet.*

[...]

(24) *De már tudod! Igen, lehet... És fejted a vasat*

(25) *Thüringiában. Posta nincs. Nem mernek írni már.*

(26) *Minden katorga jeltelen, halottért sírni kár.*

2.2. Vörösmarty Szózat, Babits *A könnytelenek könnyei* és Kovács András Ferenc *Szózat egy szoborhoz* című költeménye egyként a Chevy Chase-strófa néven ismert angol-skót népköltészeti forma jambikus magyar megvalósulása, amely nyolc és hat szótagos sorokat váltakoztat négysoros, félrímes szakaszokban. Babits Mihály *Szittál-e lassú mérgeket?*, Tompa László *Éji szálláson a segesvári vártorony alatt*, Jankovich Ferenc *Epilógus*, Dsida Jenő *Vidáman folynak napjaim...* és Márai Sándor *Halotti beszéd* című, illetve kezdetű költeménye ugyanannak a versformának az eredeti írásképet egy másik írásképpel felcserélő *álarcos megvalósulása*,¹⁶ amelyben 8 / 6 tagolású, tizennégy szótagos, páros rímű jambikus sorok követik egymást szakozatlanul vagy négysoros szakaszokban. A sorok negyedik lába, azaz nyolcadik szótagja után metszet következik. A sorok belső tagolása ily módon a Petrarca-szonett szerkezeti arányainak felel meg. A metszet előtti és a sorzáró versláb kötelezően jambikus. A Chevy Chase-strófa egy periódusának megfelelő sort *álarcos Chevy Chase-periódusnak* nevezhetjük. Metrikai képlete:

xx/xx/xx/u-//xx/xx/u-

2.3. A képlet ritmikai megvalósulásaiban, természetesen, előfordulnak eltérések. Ezek leginkább Jankovich Ferenc *Epilógus*ában és Márai Sándor *Halotti beszédében* vonják magukra a figyelmet.

2.3.1. Babits Mihály *Szittál-e lassú mérgeket?* című költeményében ritmikai „eltérésként” csak egyetlen élesebb metszetátlépést találunk:

(13) *Eszmét neveznek – és a föld bitókkal fölfakad;*

(14) *Jövőt – és viszik halni már a gyöngye fiukat,*

(15) *Népvját – s a nép új nyomort // lát, újabb szenvedést [...]*

2.3.2. Ehhez képest az *Epilógus* választott változatának első szakasza 8 / 5 tagolású, tizenhárom szótagos sorral indul – metszet utáni részében csupa hosszú, ám mégsem „vánszorgó” szótaggal –, majd két, 8 / 6 tagolású, tizen-négy szótagos sor után 9 / 6 tagolású, tizenöt szótagos sorral zárul:

(1) *Ó, boldog aki meg nem áll, // egyfuttában fut,*

(2) *kinek serény lába alól nem szalad el az út,*

(3) *ki gondban állott, tornyosult napok közt nem henyél,*

(4) *aki csak egyszer, ott kap észhez // az útja véginél.*

Nem hagyhatom említés nélkül a negyedik szakasz első sorát sem, amelynek metszet előtti része jambikusból már-már trochaikusba vált, azaz csaknem szó szerint „kifordul”:

(13) *Hát napjaimból kifordult, jaj, én hová legyek?*

2.3.3. Márai Sándor költeménye rendhagyóbb, hatvanhét sorából ugyanis legkevesebb huszonkét sor, vagyis az összes soroknak csaknem egyharmada, kisebb-nagyobb mértékben eltér a metrikai képlettől, ezzel is mintegy a nyelvvesztés folyamatát érzékeltetve.

A huszonkettőből négy sor tizennégy szótagos ugyan, de (inkább) 6 / 8 tagolású:

(15) *A pap már spanyolul // morogja koporsónk felett*

[...]

(35) *Te hallgass és figyelj. // Tudjad, már él a kis sakál*

[...]

(43) *Egy másik nyög: „Nehogy, // ki távol sír e nemzetem...”*

[...]

(45) *Hát így. Keep smiling. És // ne kérdjed senkitől: miért?*

Egy további sor szintén tizennégy szótagos, de tagolatlan, mert jambikus lejtésű – s így a többi sor közé harmonikusan beilleszkedő – csak metszet nélküliként lehet:

(16) *„A halál gyötrelmei körülvettek engemet!...”*

Nem kevesebb mint tizenkét sor eltérő szótagszámú.

A második sor hat szótagos:

(2) *Por és hamu vagyunk.*

Ezt két szótaggal hosszabb, tehát nyolc szótagos változatban ismétli meg a verszáró sor:

(67) *Íme, por és hamu vagyunk.*

A vers keretét az idézett két rövid sorral együtt alkotó (a sorvégi írásjeleknek megfelelően kétféle intonációjú) első és utolsó előtti sor tizenkét szótagos:

(1) *Látjátok feleim szem'tekkel, mik vagyunk.*

[...]

(66) *Látjátok feleim szem'tekkel, mik vagyunk?*

Három sor tizenhárom szótagos.

Egy ezek közül 7/ /6 tagolású, metszete előtt csonka verslábbal:

(11) *És megértették, ahogy // a dajkaéneket [...]*

További két sor 8/ /5 tagolású, akárcsak a Jankovich-költemény első sora:

(4) *Össze tudod még rakni a // Margit-szigetet?...*

[...]

(50) *A rádióaktív hamu // mindent betemet.*

Az utóbbi két Márai-sor abban is rokon egymással, hogy mindkettőnek a végén anapesztust találunk jambus helyett, és éppen ez az, amiben ezek a sorok Jankovich spondaikus jellegű tizenhárom szótagos sorától eltérnek.

A *Halotti beszéd* tizenöt szótagos sorai közül az egyik 8/ /7 tagolású és lejtésváltó, a sor vége ugyanis – egyetlen kivételként a költeményben – trochaikusra vált:

(18) *A csákány koppan és lehull // nevedről az ékezet.*

A másik tizenöt szótagos sor 9/ /6 tagolású, mint a Jankovich-költemény negyedik sora, amelytől eltérően viszont egy anapesztust is tartalmaz:

(19) *A tyrrheni tenger zúgni kezd // s hallod Babits szavát [...]*

A *Halotti beszéd* leghosszabb sorai 9/ /7 tagolású, tizenhat szótagos sorok. Kettő közülük metszet előtt és metszet után is tartalmaz egy-egy anapesztust:

(14) *A gyerekeknek Toldi-t olvasod // és azt feleli: oké.*

[...]

(65) *És elszáradnak idegeink, // elapad vérünk, agyunk [...]*

A harmadik 9/ /7 tagolású sor metszet előtti csonka lábbal és egyetlen sor végi anapesztussal is ritmizálható:

(64) *És már nincs, akinek a hóhér // eladja a kötelet [...]*

A metrikai képlettől eltér az a négy sor is, amelynek a metszet előtti verslába nem jambikus, hanem trochaikus, illetve spondaikus:

(8) *Elporlanak, elszáradnak // a szájpadat alatt.*

[...]

(32) *Arany szava?... Rippli színe? // Bartók vad szelleme?*

[...]

(44) *Még egy hörög: „Megutálni // is kénytelen legyen.”*

[...]

(63) *És Jenő nem adta vissza // a Shelley-kötetet [...]*

Az eltérők között tartható számon az a sor is, amelyben a metszetátlépés egy szóösszetétel belső határán késztet lélegzetvételnyi megállásra:

(62) *A Mikó utca gesztenye // fáit, mind a hetet [...]*

A fenti szóösszetétel két tagját egyébként Márai a saját kezű aláírásával hitelesített gépiratban még különírta.

3. A költemények rímszerkezetében a soroknak a párrímes összecsengésnél teltebb hangzása figyelemfelkeltő szerepet játszik.

3.1. Diszkréten figyelmeztető, például, Babits *Szittál-e lassú mérgeket?* című költeménye hetedik és tizenkettedik sorában a távolról, ám érzékelhetően összecsengő metszetrím. (Zárójelben itt mindjárt megjegyezném, hogy a metszetrím fogalmát jelen tanulmányomban soron belüli és sorok közötti, *metszetet kiemelő* összecsengésekre egyaránt kiterjesztem.) A tizenkettedik sor válaszként felcsendülő metszetrímét egyébként a tizenegyedik sorban alliterációk egymásba fonódó, kettős bokra készíti elő:

(7) *Haza... Szabadság... hallod ezt? ó ember! messze fuss*

[...]

(11) *Hazánk, harsan, s már durva harc dúlja a drága tájt,*

(12) *s új tusa borzadt oka lesz, haki békét kiált.*

Amire a **hallod ezt?** – **oka lesz** rímpár figyelmeztet, azt a tizenhetedik sort folytató és lezáró tizennyolcadik sor alliterációi nyomtatékosítják:

(17) [...] *de vigyázz, ki ne mondd,*

(18) *mert súlyosabb bilincsbe fogsz botolni majd, bolond!*

3.2. Tompa László *Éji szálláson a segesvári vártorony alatt* című költeményében két, illetve három sor közepét összecsendítő, egymás utáni metszetrímek, majd valamivel távolabbi, de a sorok végével is összecsengő metszetrímek készítik elő a hangzásnak a versszerkezet derekán bekövetkező újabb sűrűsödését:

(5) *S most zavart nyelve szüntelen kerepli unt szavát –*

(6) *Minden szava vád ellenem, s mind, mind agyamba vág.*

(7) *Számoltat: feleljek neki: a múltért, mindenért,*

(8) *Mit üzni itt kelt egy gyerek – ki célt sehol sem ért.*

(9) *S most éppen itt valljam-e meg, hogy semmi sem vagyok?*

(10) *Hogy egemen rég nincsenek a régi csillagok?*

[...]

(14) *Még soha embernemzedék nem ért ily csúnya kort.*

(15) *Ellene mit tehettem én? – Gördült a nagy kerék,*

(16) *S amíg meghíztak a herék, halt millió derék [...]*

A versszerkezet derekán két egymás melletti sor metszetrímpárja cseng össze egy valamivel távolabbi sor végi rímpárral, valamint egy még távolabbi metszetrímmel, egyúttal egy másik metszetrímpárt is közrefogva:

- (19) *Lesz, ami lesz – még átesünk pár borzalom során.*
 (20) *A balsors – ha mind elveszünk – majd véget ér talán.*
 [...]

(23) *De most az ablakon a nap pár sugarat beküld.*
 (24) *Már munkásnépet riogat egy hangos gyári kürt.*
 (25) *Nesz, mozgás indul mindenütt [...]*

A következő, sajátosabb rímsűrűsödéshez újabb metszetrímpár teremti meg az átmenetet:

- (32) *S mindenki sűrög és forog, mind szorgoskodva jár,*
 (33) *S lovak, kocsik meg vonatok futnak körös-körül [...]*

A rímek vers középi sűrűsödése mintha a tettvágy újjáéledését jelezné, az összecsengések vers végi sűrűsödése pedig mintha a nézőpont- és magatartásváltozás egyfajta – rímbe rejtett és alliterációval is megtámogatott – magyarázatára hívná fel a figyelmet:

- (35) *Örömmel érzem: bármilyen sötét éj véget ér.*
 (36) *Nincs veszve senki, semmi, ha maga az élet él!*
 (37) *Az pedig él, tengernyi mély, partatlan áradat –*
 (38) *Hozzám ható hullámai mozdítják ágyamat [...]*

Ha a négyes összecsengés hálójába font „az élet él” csak a közhelyszerű „az élet megy tovább”-at jelentené, akkor talán említeni sem volna érdemes. Igazán jelentéssé és így jelentékennyé is szövegközi kapcsolódása teszi Ady Endre folyóiratban 1915 augusztusában, kötetben pedig 1918 augusztusában megjelent *Intés az őrzőkhöz* című költeményéhez:¹⁷

- Őrzők, vigyázzatok a strázsán,*
Az Élet él és élni akar [...]

3.3. Jankovich Ferenc *Epilógusában* az első sor végi rímpárhoz kapcsolódik egy – metszetátlépés előtti helyzetben viszonylag nehezebben érzékelhető – metszetrím:

- (1) *Ó, boldog aki meg nem áll, egyfuttában fut,*
 (2) *kinek serény lába alól nem szalad el az út,*
 (3) *ki gondban állott, tornyosult // napok közt nem henyél [...]*

Ezt követi a második szakasz első és utolsó sorában két további, egymással összecsengő metszetrím, amely a strófa első sor végi rímpárjára visszautaló és a következő versszak metszetrímére előreutaló metszetrímet fog közre:

- (5) Ó, boldog, aki gondtalan, poklok fölött fut át,
 (6) levetkezőn a napokat, mint elhasznált ruhát,
 (7) ki vígan váltja aranyát, a rászabott napot:
 (8) és perceiből boldogan annyit költ, mint kapott.

(9) *De én, jaj én szoborba zárt, csak állom magamat [...]*

A Szózatra áttételesen utaló „jaj én szoborba zárt” sorrészletet már idéztem. Itt most e részlet kapcsán jegyezném meg, hogy kiemeléséhez nemcsak a rímek játéka, hanem a negatív és pozitív arany metszés (8/12, illetve 12/8 sor) szimmetrikus szerkezetalkítása is hozzájárul.

3.4. Dsida Jenő *Vidáman folynak napjaim...* kezdetű költeménye azon alkotások közé tartozik, amelyekről már első hallásra azt szoktuk mondani: „csupa muzsika”.

- (1) *Vidáman folynak napjaim és nem panaszkodom.*
 (2) *Szép földön járok s fölfelé már nem kapaszkodom.*
 (3) *Szeretek élni, kábít e színes, zenés bolond*
 (4) *világ, mely oly sokat beszél, holott semmit se mond.*

- (5) *Már csak te izgatsz, mélabú, ki úgy csöppensz bele*
 (6) *sugárzó napjaimba, mint tiszta vízzel tele*
 (7) *pohárba tuscsepp, ereszen, lassan szívódva szét,*
 (8) *míg szürke szállal szövö át a víz ezüst színét.*

Ha csupán ennek a két szakasznak a hangzásával próbálok számot vetni, megállapíthatom, hogy végrímeinek terjedelme igen változatos. Akad közöttük öt szótagos (*nem panaszkodom – nem kapaszkodom*), három szótagos (*csöppensz bele – vízzel tele*), de egy szótagos is (*bolond – mond, szét – színét*). Az idézett példákból is kitetszik, hogy a költemény rímeinek fonetikai minősége meglehetősen vegyes. Mégis kockázatos, sőt téves volna azt állítanom, hogy ez a rímelés igénytelen. Tény azonban, hogy eltér Dsida *Titkok a versfordítás műhelyéből* (1936) című esszéjének¹⁸ és *Angyalok citeráján* (1938) című verseskönyvének¹⁹ rímeszményétől. (Ez az egyik lehetséges érv ama feltételezés mellett, hogy a költemény 1935 körül vagy még korábban íródott.)

A hangzás kapcsán azt is meg kell említenem, hogy a költeményben nagyon sok a szó eleji összecsengés. Az idézett két szakaszban, például, soronként legkevesebb két-két szó alliterál. De az ötödik és a hatodik sor alliteráló szavaival a hetedik sor egyik összetett szava egyszerre cseng össze (csak ... csöppensz, tiszta ... tele – tuscsepp), a hetedik és a nyolcadik sorban pedig együttesen nem kevesebb mint hat szókezdet cseng egybe, s ezek közül két szó előrímes, azaz – legalábbis a nyomtatott változatban – azonos mással-

hangzó után azonos magánhangzóval folytatódik (szívódba – szét – szürke – szállal – szövi – színét). (Feltételezésem szerint egyébként a nyolcadik sor utolsó szava az álarcos Chevy Chase-periódus metrikai képletéhez igazodva a kéziratban jambikus lejtésű lehetett, vagyis a hosszú *i*-s *szívódba* szóval az eredetileg rövid *i*-s *színét* szó alliterált.)

Aligha szorul további bizonyításra, hogy a költemény hangzásának teljes polifóniáját csak a hangok váltakozását és összeecsengését részletekbe mérően vizsgáló elemzés tárhatja fel. Ilyen elemzés igazolhatná, a szemantikai érvek mellett, azt a – szerintem mindenképpen jogos – feltevést is, hogy a tizedik sorban egy szó a kézirat téves olvasásának az eredménye, tehát kiigazításra szorul.

(9) *S nem tudni azt előre, hogy mikor csöppen a tus,*

(10) *a rezgő víz, a tiszta, part mikor lesz mélabús [...]*

A javított változatban, mint korábban jeleztem, csupán két betűnyi az eltérés. A beavatkozás szükségességét egyébként a szakasz egészének szövegösszefüggése igazolja:

(9) *S nem tudni azt előre, hogy mikor csöppen a tus,*

(10) *a rezgő víz, a tiszta, pont mikor lesz mélabús,*

(11) *mikor uszkál a hirtelen elpárolgott derű*

(12) *helyén a gyászos nedv, mitől az ital keserű.*

A kilencedik és a kiigazított tizedik sorban erőtlen, de érzékelhető metszet-rímként cseng össze a *hogy* és a *pont*, mintegy előkészítve a költemény felén túl bekövetkező hangzásbeli változást, vagyis azt, hogy a költemény második felében sűrűsödő metszet- és egyéb rímváltozatok törik meg a mélabú egyhangúságát s ezzel együtt mintegy a csönd és a sötétség baljós hatalmát is.

A harminchetedik sor metszet előtti szava a negyvenedik sor metszet utáni szavával egyfajta fonatos rímként, a harmincnyolcadik sor metszet előtti szava az előző és ugyanazon sor utolsó szavával metszetrímként, a harminckilencedik sor metszet utáni két szava pedig egyfajta echórímként cseng össze:

(37) *csak megszálpsz rezgő, testtelen mélyből szűrönközött*

(38) *kísértetként, mikor ülök a cimborák között*

(39) *fehér asztalnál, ahová kacér szeszély sodort,*

(40) *megszálpsz épp akkor, amikor főlemelem a bort.*

A negyvenegyedik és a negyvenkettedik sorban metszet-, a negyvenötödik és a negyvenhatodik sorban kezdő-, a negyvennyolcadik sorban pedig ismét egyfajta echórímet találunk. A negyvenhatodik sor metszet előtti szava az előző és ugyanazon sor utolsó szavával cseng össze (*zene* – *tusfekete* – *kezdené*), visszaulva egyúttal a hetedik sor kétszeres alliterációval kiemelt *tuscepp* szavára is:

(41) *s a világító, sárarany pohár csak fennakad*

(42) *kezemmel együtt, magasan és minden megszakad*

[...]

- (45) *És síri csönd lesz mindenütt, elhallgat a zene,*
 (46) *mintha örök, tusfekete sötétség kezdene*
 (47) *terjedni lassan, valami emésztő, végtelen*
 (48) *szomorúság, még kék az ég, de kékje éktelen [...]*

Az ötvenegyedik sorban az előző két sor végére visszautaló (és a legutolsó sor egyik közbülső szókapcsolatával is összecsengő) metszetrím készíti elő az ötvenkettedik sor metszetrímét, amely visszafogottan bár, de mégis érzékelhetően utal előre a következő sor nyomatékos szóismétlésére:

- (49) *még ver a szív, de már kihagy és megpihenni kész,*
 (50) *még van a föld, de füstbe fúl és foszlik az egész*
 (51) *a fej előre billen és rokkanva hull a váll,*
 (52) *a levegőben a meleg téboly sejtelve száll*
- (53) *és nagy a csend és mély a csend, hogy már rettenetes,*
 (54) *nyugodtan néz, mered a szem, de semmit sem keres,*
 (55) *csak tárgultan pihen, ahogy a vak szem révedez,*
 (56) *mely mit se néz és mit se lát, de mindent észrevesz.*

Az „elhallgat a zene” jóslata és az *f*-fel induló szavak komor képeket idéző, ötvenedik sorbeli magánszólama után az utolsó versszak sor végi négyes ríme zenekari tuttiként zárja a költeményt. A hatást fokozza az, hogy a szakasz első felében még két szótagos rím az utolsó két sorban négy szótagossá bővül.

3.5. Márai Sándor *Halotti beszédének* hatvanhét sorvégét tizenötféle rím kapcsolja össze. Ebből hatféle rím átlagosan valamivel több mint nyolc sorhoz tartozik. Bizonyosfajta egyhangúság fakad abból, hogy nem kevesebb, mint húsz sorvégen a *szövetek* – szigetet rímpárral, további tíz sorvégen pedig a *kacat* – *számadat* rímpárral rokon csengésű szavak sorakoznak. A rímfeleségeknek ez a viszonylagos szegénysége ugyanakkor keményebb kötést biztosít a költeménynek. A viszonylagos egyhangúságot pedig több esetben sor belseji összecsengések élénkítik. Az ötödik, a tizenkettedik, a huszadik és az ötvenkilencedik sorban a sorvégekkel összecsengő metszetrímet találunk:

- (5) *Már minden csak dirib-darab, szilánk, avitt kacat.*
 (6) *A halottnak szakálla nőtt, a neved számadat.*
 [...]
 (11) *És megértették, ahogy a dajkaéneket*
 (12) *A szunnyadó, nyűgös gyerek álmában érti meg.*
 [...]
 (19) *A tyrrheni tenger zúgni kezd s hallod Babits szavát,*
 (20) *Krúdy hárfája zengi át az ausztrál éjszakát.*

[...]

(57) *Órizd eszelősen néhány jelződet, álmodat,*(58) *Ne mukkanj, amikor a boss megszámlolja fogad.*(59) *Szorongasd még a bugyrodát, rongyaidat, szegény*(60) *Emlékeid: egy hajfürtöt, fényképet, költeményt [...]*

Még változatosabb az összecsengés más sorokban. A hetedikben és a nyolcadikban a két sorvéget a nyolcadik sor első szavával, illetve a nyolcadik sor metszet előtti szavát ugyanazon sor metszet utáni (névelős) szavával kétféle rím kapcsolja össze:

(7) *Nyelvünk is foszlik, szakadoz és a drága szavak*(8) *Elporlanak, elszáradnak a szápadlat alatt.*

A harmincharmadik és a harmincnyedik sor kétféle ríme a sorkezdetet és a sorvégeket, illetve a metszet előtti rész két hangzásegységét csendíti egybe:

(33) *„Az nem lehet, hogy annyi szív...” Maradj nyugodt. Lehet.*(34) *Nagyhatalmak cserélnek majd hosszú üzenetet.*

Úgyszintén kétféle rím fogja szorosra a negyvenharmadik és a negyvennyedik sort: a két sor első mondatát összecsendítő kezdőrim, valamint a negyvennyedik sor végrímét mintegy megkettőző, egyfajta echórim:

(43) *Egy másik nyög: „Nehogy ki távol sír e nemzetem...”*(44) *Még egy hörög: „Megutálni is kénytelen legyen.”*

4. Az öt költemény szövegeköttségének kérdéseire visszatérve, néhány vonatkozást még feltétlenül szükségesnek tartok érinteni, nem utolsósorban azért, mert legutóbbi példám Márai egyfajta echórimére voltaképpen idézet az idézetben.

4.1. Előbb a szövegeköttség szempontjából öntörvényűbben alakuló, mert elsősorban Dsida-motívumokat összegző *Vidáman folynak napjaim...* kezdetű Dsida-költeményre térnek vissza. Az öntörvényűség érzékeltetése végett utalok itt a költő néhány más, 1933 és 1937 között megjelent alkotására.

A *Bútoroknak* (1933) csak a mottóját idézem: „A világon a munkanélküliek száma harmincmillió”.²⁰

További költeményekből rövidebb-hosszabb részleteket írok ide:

A *Hulló hajszálak elégiájából* (1934):²¹

...Most is, amíg e verset írom,
egy hajszal pihen a papíron,
minden kecses, japáni rajznál
finomabb rajzú, vékony hajszal.
*Hever halottként odalent és
bennem készül a gyászjelentés [...]*

*A sötétség verséből (1935):*²²

*Ó, virrasztások évszaka!
Vastagon fog a tinta, zordul.
A rozsdalevü éjszaka
már hatkor a kertekre csordul.
[...]*

*...Mondd, kissé mártottál-e már
hófehér cukrot barna lébe,
egy feketekávés pohár
keserü, nyirkos éjjelébe?
S figyelted-e: a sűrű lé
mily biztosan, mily sunyi-resten
szivárog, kúszik fölfelé
a kristálytisza kockatestben?
Igy szivódik az éjszaka
beléd is, fölfelé eredve,
az éjszaka, a sír szaga
minden rostodba és eredbe,
mígnem egy lucskos barna esten
az olvadásig itat át,
hogy édesítsd valamely isten
sötét keserü italát.*

*A Naplementéből (1937):*²³

*Mi ez a furcsa, vézna sípszó?
Ez a selyemlágy, kék zene?
A nap, a nap, a zuhanó nap
mintha aranyat vérzene.
[...]*

*Milyen sötét lesz! Fülelő csend.
Lassan felmutatom eres
két kezemet a csillagoknak:
Nézzétek meg: üres. Üres.*

S idézem emlékeztetőül a *Vidáman folynak napjaim...* párhuzamba állítható részleteit:

(13) *Csak jössz, szembejössz, mélabú, mint kedves, halovány,*

(14) *iskola felé siető könyvtáskás kisleány*

[...]

(17) *vagy hazafelé ballagó bús munkanélküli,*

(18) *ki a bor felszabadító, jó ünnepét üli*

[...]

(29) *Nem veszek észre s mindenütt, mindig nyomomba jársz*

(30) *nem számítok rád sohasem és mindig rámtalálsz*

[...]

(33) *néha legyecske képiben, ki zümmög szomorún,*

(34) *majd selyem szalag képiben, ki hervadt koszorún*

(35) *csüng-leng a szélben, máskor egy **finom elhullatott***

(36) **hajszál** alakjában, avagy tán nincs is alakod [...]

És végül:

(5) *Már csak te izgatsz, mélabú, ki úgy csöppensz bele*

(6) *sugárzó napjaimba, mint tiszta vízzel tele*

(7) **pohárba tuscsepp**, ereszen, lassan szívódva szét,

(8) *míg szürke szállal szövö át a víz ezüst színét.*

(9) *S nem tudni azt előre, hogy **mikor csöppen a tus,***

(10) *a rezgő víz, a tiszta, pont mikor lesz mélabús,*

(11) *mikor uszkál a hirtelen elpárolgott derű*

(12) *helyén a gyászos nedv, **mitől az ital keserű.***

[...]

(45) *És síri csönd lesz mindenütt, elhallgat a zene,*

(46) **mintha örök, tusfekete sötétség kezdene**

(47) **terjedni lassan, valami emésztő, végtelen**

(48) *szomorúság, még kék az ég, de kékje éktelen,*

(49) *még ver a szív, de már kihagy és megpihenni kész,*

(50) *még van a föld, de füstbe fül és foszlik az egész*

[...]

(53) *és **nagy a csend és mély a csend,** hogy már rettenetes,*

(54) *nyugodtan néz, mered a szem, de semmit sem keres [...]*

4.2. Korábbi műre visszakanyarodva, a *Szittál-e lassú mérgeket?* zárlatának egy másik, a *Szózatnál* későbbi Vörösmarty-költeménnyel való kapcsolatára utalnék.

- (19) Ó, varázs van a szavakon, hogy a Teljesedés
 (20) fordítva értse mind, s legyen **elátkozott vetés**
 (21) hol a konkolyt arassa az, ki a buzát veti,
 (22) s szíve melegjén ölyvtojást költsön a gerle ki.
 (23) Ember azért, ha jót akarsz, tanácsom megfogadd
 (24) és köpd ki fogaid közül a véres szavakat,
 (25) sőt hogyha érzed, hogy a szó, ez **álnok gyűtövény,**
 (26) ártatlan is, csírázni kezd lelkednek mezején,
 (27) égesd föl inkább a mezőt, és legyen kételyed
 (28) tikkadt és izzó, mint a láng száraz mező felett.

Ezek a sorok Vörösmarty *Az emberek* (1846) című költeménye hetedik szakaszával állíthatók párhuzamba:²⁴

*Az ember fáj a földnek; oly sok
 Harc- s békeév után*

A testvérgyűlölési átok

*Virágzik homlokán;
 S midőn azt hinnők, hogy tanul,
 Nagyobb bünt forral álnokúl.*

Az emberfaj sárkányfog-vetemény:

Nincsen remény! nincsen remény!

4.3. Márai Sándor *Halotti beszéde* összevont és teljes Tompa-idézeteivel át-
 tételiesen a Tompát szemelvényesen idéző Babits-versre, *A könnytelenek köny-
 nyeire* s így újabb áttáttelével ismét Vörösmarty *Szózatára* utal.

Előbb Tompa Mihály *A madár, fiaihoz* (1852) című költeményének első két sorát citálom:²⁵

Száraz ágon, hallgató ajakkal

Meddig ültök, csüggedt madarak?

Ennek a versmondatnak a nyomatékosabb részét bontja szavakra, illetve
 tördeli újra Babits *A könnytelenek könnyei* kezdő szakaszában (az egyik szót
 rokon értelmű megfelelőjével helyettesítve):

Szavak, ti mondatlan szavak,

meddig biztassalak?

Mit ültök rokkant ajkamon,

mint dermedt madarak?

Folytatólag álljon itt Tompa Mihály *A gólyához* (1850) című költeményének
 zárlata:²⁶

Testvért testvér, apát fiú elad...

Mégis, ne szóljon erről ajakad,

Nehogy ki távol sír e nemzetem:

Megútálni is kénytelen legyen!

Ebből a strófaból származnak Márai *Halotti beszédének* az új formába ter-
 mészetesen és rugalmasan illeszkedő Tompa-citátumai:

- (41) *Még hallod a hörgő panaszt: „Testvért testvér elad...”*
 (42) *Egy hang aléltnan közbeszól: „Ne szóljon ajakad...”*
 (43) *Egy másik nyög: „Nehogy, ki távol sír e nemzetem...”*
 (44) *Még egy hörgő: „Megutálni is kénytelen legyen.”*

5. Az álarcos Chevy Chase-periódusok szerepét a magyar versépítésben Babits Mihálytól Dsida Jenőig és Márai Sándorig követtem nyomon. Az öt költemény mindegyikéről elmondható, hogy versformájával a *Szózatra* (és közvetetten a XVI. századi angol-skót népballadákra) visszautalva vet számot érzésekkel és gondolatokkal, embert próbáló pillanatokban. A forma fegyelmének köszönhetően válik az öt költeményben vibráló feszültség még inkább érzékelhetővé, s ugyancsak a forma az, ami fegyelmével a meghasonlás és a pusztulás képeit részben felülbírálván még a szélsőségesebb következtetéseket is elviselhetőbbé, viszonylagos érvényűvé teszi.

Dsida Jenő *Vidáman folynak napjaim...* kezdetű költeménye a napot megállító bibliai Józsuét mint újast idézi. Jankovich Ferenc *Epilógusában* a lírai hős maga a tehetetlen tettvágyat megtestesítő új:

- (19) *Úgy pattannék már szertesztét, vad véghetetlenül,*
 (20) *és nyögve állok, mint az íj, mely nyíltalan feszül...*

A fenti hasonlat, nem túl merész társítással állíthatom, a francia Antoine Bourdelle-nek a párizsi Musée d'Orsayban látható *Íjazó Héraklészét* (1909) megidézve érzékelteti mintegy az álarcos Chevy Chase-periódus lírai költeményekben játszott szerepének a lényegét.

1 *Világirodalmi lexikon*, 2. kötet, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1972, 195–196. „Chevy Chase-strófa” (KOVÁCS Endre).

2 BABITS Mihály *Összegyűjtött versei*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., Osiris, 1997, (3., jav. kiad.), 265–266. (Osiris klasszikusok).

3 TOMPA László, *Versék*, Bukarest, Irodalmi, 1963, 149–150. (Romániai magyar írók).

4 JANKOVICH Ferenc, *Napkergető. Összegyűjtött versek 1926–1949*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 34–35.

5 PANEK Zoltán, *Dsida Jenő ébresztése*, Utunk, 1956, XI. évf., 38. sz. (szept. 21.), 4.

6 POMOGÁTS Béla (szerk.), *Tükör előtt. In memoriam Dsida Jenő*, Bp., Nap Kiadó, 1998 (In memoriam).

7 PANEK Zoltán, *Dsidaiáda = POMOGÁTS Béla* (szerk.), *i. m.*, 258–267. Az idézett részt lásd: 260.

8 Uo., 267.

9 MÁRAI Sándor, *A delfin visszanézett. Válogatott versek 1919–1977*, München, Újváry „Griff” Kiadó, 1978, 220–222.

10 SZAKOLCZAY Lajos, *Egy nagy vers torzított formában*, Magyar Nemzet, 1989, LII. évf., 60. sz. (márc. 11.), 11.

11 TAMÁSI Áron, *Kedves Márai Sándor! = TAMÁS Menyhért* (szerk.), *Zeng a magosság. In memoriam Tamási Áron*, Bp., Nap Kiadó, 1999 (In memoriam).

12 MÁRAI Sándor, *Válasz Tamási Áronnak = „Este nyolckor születtem...” Hommage à Márai Sándor*, főszerk. LŐRINCZY Huba, Szombathely, 2000, 305–308. (BÁR-Könyvek).

13 BABITS Mihály, *id. kiad.*, 267–269.

14 KOVÁCS András Ferenc, *Költözködés*, Pécs–Bukarest, Jelenkor–Kriterion, 1993, 22–23.

15 *Hét évszázad magyar költői*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván–LAKATOS István, Békéscsaba, Tevan, 1996, 640–641.

16 MÓZES Huba, *Verstörténeti kérdések*, Miskolc, 2001, 98–103.

17 ADY Endre *Összes versei*, szerk. LÁNG József–SCHWEITZER Pál, Bp., Osiris, 1997 (jav. szövegű kiad.), 716. (Osiris klasszikusok)

18 DSIDA Jenő, *Séta egy csodálatos szigeten. Cikkek, riportok, novellák, levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Bukarest, Kriterion, 1992, 138–148.

19 DSIDA Jenő, *Angyalok citeráján. Versek*, Kolozsvár, Erdélyi Szépmíves Céh, 1938 (X. sorozat, 23–24.)

20 DSIDA Jenő, *Légy már legenda. Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Bp., Püski, 1997, 79.

21 DSIDA Jenő, *Angyalok citeráján*, 59–62.

22 Uo., 99.

23 Uo., 103.

24 *Hét évszázad...*, 656.

25 Uo., 772.

26 Uo., 770.

Egy pszichoanalitikusnőről (József Attila és Gyömrői Edit szellemi kapcsolatához)

Gyömrői Edit nevét a *Nagyon fáj*-versek tették halhatatlanná. Amíg az irodalmi emlékezet kiterjed a filológiai adatokra, a magyar olvasónak minden bizonnyal e versek ihlető műzsájáról az ilyen jellegű minősítések jutnak eszébe: „Te rongy, aki szeretni gyáva vagy”, „Elvonta pusztá kénye végett / kívül belől / menekülő élő elől / a legutolsó menedéket”, „Bogár lépjen nyitott szemedre. Zöldes / bársony-penész pihézzé melledet” stb. S akkor még nem beszéltünk a *Szabad-ötletek jegyzékéről* vagy a pszichoanalitikus komédiáról, amely az analitikusnőt nemegyszer becsmérő szavakkal illeti, kedvezőtlen emberi, szakmai képet alkotva róla. S ha tudja is a mindenkori magyar olvasó, hogy egy sajátos kényszer indukálta ezeket a vallomásokat, hogy egy beteg férfi próbálta meg a költészet eszközével, a szóval a szerelem viszonzására vagy legalábbis szexuális aktusra készíteni az analitikusnőt, s a nőt, a művészi megnyilatkozások, az elemi erővel feltörő fájdalom és vágyakozás nem hagyhat kétséget a költő, a férfi igazságát illetően. Gyömrői Edit irodalmi emlékezetét József Attila örök életre a negatív műzsák közé illesztette. A viszonzatlan szerelemért az utókor kompenzálja, amint Flóra esetében is. Az, hogy Illyés Gyula költészetében olyan kevés a szerelmes vers, s a Flóra név nem fordul elő, valószínűleg azzal magyarázható, amit Illyés maga mondott, hogy a Flóra név már foglalt, a század legnagyobb költője tette rá a kezét.

A Gyömrői-kapcsolatnak József Attila költészetében és – talán – szellemi fejlődésében fontos szerepe volt. Bár e kapcsolat jellegét, értelmét, eredményeit, illetve az általa okozott kárt eltérő vélemények minősítik. A költő állításai, illetve az irodalmi közvélemény számára legfontosabb és autentikusnak tekintett dokumentumok, a művek a viszonzatlan szerelemről és a kegyetlen, a költő-férfi önbecsülését sárba tipró, a felidézett halálos sorsot is semmibe vevő nőről szólnak. Az analitikusnőnek nem is lehetett más megítéltetése, mint a „női bűn »bakok«” – ahogy Tverdota György írja¹ – közé besoroltatás. Bak Róbert már a *Szép Szó*-emlékszámában jó előre igyekszik felmenteni őt és – megérezve a terápia ugyancsak bűnbakká nyilvánítását – az analízist a vádak alól: „Itt szeretnék válaszolni arra az önként adódó kérdésre, hogy nem ebbe a »szerelembe« betegedett-e meg. Amit ma a schizo-

phréniáról tudunk, az nem támogatja ezt a feltevést.”² Gyömrői Editnek tehát nem is maradhatott más, mint az elhárítás stratégiája, de legalábbis ártatlanságának magyarázata. Ez tükröződik a Vezér Erzsébetnek adott interjújában. A kezelés már a kezdet kezdetén reménytelen volt: „Nagyon nagy bajban voltam, mert két hét múlva tudtam, hogy Attila gyógyíthatatlan. Viszont azt is tudtam, hogy ha én azt mondom neki, hogy inkább nem folytatjuk, akkor tudja, hogy miről van szó. Ezért azt gondoltam, hogy nem kezelem úgy, mintha egy kezelhető beteg lenne, de nem hagyom el, fogom a kezét.”³ S némiképp az is érthető, hogy a nőként való megszólíttatását áthárítja a mama-képre, azaz a pszichoanalitikusra, mint képernyőre kivetített vágyakat, sérelmeket visszaszármaztatja az anya-komplexusra. Hogy e magyarázatnak van létjogosultsága, az számos példával igazolható, álljon azonban itt egyetlen rövid részlet a *Szabad-ötletekből*: „nem én tettem / jaj istenem mit csináltam / elolvassa-e / rájön-e / én ettem meg a buktákat.” Láthatóan összefonódik az analitikusnő (elolvassa-e) és a mama (rájön-e) alakja.

A pszichoanalízis szerepének egykori ideológiai kárhóztatása természetes módon árnyékolta be Gyömrői nevét. Nem volt ritka, hogy képzettségét is megkérdőjelezték, ezzel magyarázva a költő tragédiáját. Ezt a minősítést feltehetőleg szakmai végzettségének félreértése okozta, az tudniillik, hogy laikus analitikus volt, azaz nem orvos. De semmiképp sem nevezhető a szó köznapri értelmében laikusnak, azaz az analízisben járatlannak, hozzá nem értőnek. A laikus analitikus problémája a húszas évek kezdete óta jelen volt a pszichoanalitikus mozgalomban. 1926-ban egy bécsi laikus analitikust, Theodor Reiket kuruzslással vádoltak meg, s ekkor írta Freud *A laikus analízis kérdései* című tanulmányában a következőket: „aki a képzést elvégezte, maga is alávetette magát az analízisnek, a tudattalan pszichológiáját megértette, a szexuális élet tudományában tájékozott, a pszichoanalízis érzékeny technikáját megtanulta, jelentéstanát és az indulatvitel kezelését, az nem laikus többé a pszichoanalízis területén.”⁴ Majd tanulmánya végén leszögezi: „Nem tartjuk egyáltalán kívánatosnak, hogy az orvostudomány a pszichoanalízist lenyelje és végérvényesen a pszichiátria tankönyvében találjuk meg, a terápia fejezetben...”⁵ Freud álláspontja lehetővé teszi a laikus analitikusoknak is a neurotikus zavarok kezelését. Ilyen végzettséget szerzett Gyömrői Edit is.

A *Pszichoanalitikusnők Berlinben* címmel 1997-ben megjelent könyv borítójáról egy vonzó, csábos szemű nő néz az olvasóra. A kötet 16 nőt mutat be a Német Pszichoanalitikai Társaság működése kapcsán, s a szerző Gyömrői Edit képét választotta a címlapra. Aligha véletlenül, hisz mint a kortárs és pályatárs Kulcsár István írja az analitikusnőről: „nagyon szeduktív nő [...] volt. Nem olyan valaki, aki ezt akarja csinálni, mint ahogyan az oroszlan meg a tigris nem akar cselekedni... De mindenki, akire Edit ránézett – olyan bűvölő szemekkel –, az ilyen vagy olyan módon beleszeretett.”⁶ A Budapesten

1896. szeptember 8-án Gelb Edit néven született asszony mozgalmas életet, eseményekben bővelkedő életutat mondhatott magáénak. A 31 éves bútorasztalos Gelb Márton és a 20 éves Pfeifer Ilona gyermeke.⁷ A család nemsokára felveszi a Gyömrői nevet, a magyarosítási törekvések közepette. Később kikeresztelkedik, áttér a zsidó vallásról a katolikusra. Editet szüleihez sajátos viszony fűzi, úgyszólván ödipális kapcsolat. Az apját szereti, bensőséges kapcsolatban áll vele, míg az anyja taszítja. Az anya – a fényképek alapján is megítélhető – érdekes, szép nő volt. Lánya, aki inkább az apjára hasonlít vonásaiban, fiatal lányként kevésbé szép, s ezt az anyja érezteti vele. Iparművészeti iskolába jár, s három évig (1911–14) szorgalmasan látogatja az órákat, majd 18 évesen férjhez megy. A férj, Rényi Ervin vegyész mérnök, aki Karlsruheban szerzi meg diplomáját, s Ludwigshafenben dolgozik egy vegyi üzemben vezető állásban. A családi visszaemlékezés szerint nem a férfi kérte meg a lányt, hanem fordítva. Amikor a férjet az I. világháború kezdetén a Tátrába vezénylik, az ifjú feleség meglátogatja, s beleszeret az ott állomásozó Bródy Lászlóba. Így Gyömrői Edit első házassága, röviddel Gábor fia megszületése után, válással végződik. Élete későbbiekben is bővelkedik eseményekben. Kapcsolatba kerül a kor számos jelentős alkotójával, gondolkodójával. Férje révén megismerkedik a Polányi családdal, a Vasárnapi Körhöz tartozik. Lesznai Annához élethosszig tartó barátság fűzte – egyes források szerint ő közvetítette József Attilát is –, s innen ismerte Lukács Györgyöt, Mannheim Károlyt. A tanácsköztársaság idején a közoktatásügyi népbiztonságon dolgozott, s a kommün bukása után rövid ideig együtt rejtőzködött, majd menekült Lukács György első feleségével.

Gyömrői Edit gyermekkorától kezdve írt verset. Mint Vezér Erzsébetnek mondta, azóta, hogy az ábécét megtanulta. Az anyja kinevette, mert állandóan az íróasztalnál ült és verset írt. Raidt Tibor révén kapcsolatba került Kaszákkal, és a *Ma* köréhez tartozott. Rényi Edit néven 1919-ben verseskötetet jelentetett meg. Néhány verscím: *Feleselés a mások istenével*, *Keserű késő imádság*, *Megváltót hívó ének*, *Szemeimhez*, *A forradalom előestéjén*, *Énekek éneke*. A versek közül néhányat Hermann Broch németre fordított és az *Aktion*ban jelentette. Sőt annyira magáénak érezte ezeket, hogy a saját kötetébe is felvette. Brochhoz sajátos, hosszú ideig tartó (valószínűleg szerelmi) kapcsolat fűzte. Emigrációja első színterén, Bécsben ismerkedtek meg – amint Gyömrői visszaemlékezésében leírta. A zsúfolt vonaton Broch átadta neki a helyét, és ő olvasni kezdett. Mire Broch megjegyezte: „Ez igazán komikus, itt még senki sem szállt fel a vonatra Strindberggel a kezében.” A bécsi, berlini évek után Colombóban is találkoztak, ahol Broch vendégprofesszor volt. Gyömrői Edit berlini tartózkodása idején is irodalmi körökben forgott. A Német Pszichoanalitikai Társaság tagjaként közölt életrajza így fogalmaz: „sok férfi vette körül”. („Auch in Berlin war von vielen Männern umgeben...”) Ismerte töb-

bek közt Brechtet, Hans Eisleret, Egon Erwin Kischet, Johannes Bechert, Ilja Ehrenburgot.

Az emigráció sok nehézséget jelentett a korábban jó körülmények közt élő asszonynak. Bécsi tartózkodása idején több mindennel próbálkozott. Volt könyvesbolti eladó, varrásból próbálta fenntartani magát, utóbb egy esernyőgyárban dolgozott. 1923-ban Kolozsvárra költözött, ahonnan azonban kommunista tevékenysége miatt kiutasították. Ungvárra került, majd megismerkedett második férjével, Glück Lászlóval, aki a szovjet kereskedelmi képviselőként dolgozott. Házasságuk azonban nem tartott sokáig. Ungvárról rövidesen Berlinbe költözött, s itt ismét bekapcsolódott a kommunista mozgalomba. A szakszervezet lapját megjelentető kiadóban dolgozott, amíg az meg nem szűnt, majd a *Vörös Segély* szerkesztőségében. 1934-ben kizárták a kommunista pártból, ám a baloldali – s talán a kommunista – eszményeihez hű maradt. A másik mozgalomban, a pszichoanalitikusok között is baloldaliakkal tartotta a kapcsolatot.

A pszichoanalízist már korán megismerte. Nagybátyja volt dr. Hollós István, a Magyar Pszichoanalitikai Egyesület alapító tagja, ideggyógyász. Viszsaemlékezésében Gyömrői Edit úgy emlékezik meg róla, mint aki nagy hatással volt fejlődésére.⁸ Állítólag már 9 éves korában kölcsönkérte nagybátyjától Freud egyik munkáját. A későbbiekben a Vasárnapi Körben szerezhette meg alaposabb ismereteit a freudi tanokról. Az első pszichoanalitikus kongresszuson, amelyet Budapesten rendeztek, vendégként vett részt. Berlinben a baloldali individuálszichológusokhoz tartozott, szoros barátság azonban a kommunista nézeteiről ismert Otto Fenichelhez és Wilhelm Reichhez fűzte.

Gyömrői Edit Berlinben Sigfried Bernfeld révén került kapcsolatba a Német Pszichoanalitikai Társasággal. Mivel komoly megélhetési problémái voltak, Bernfeld javasolta neki az analitikus terápiát. Így került Otto Fenichelhez. Mint visszaemlékezésében írja Gyömrői, Fenichel nehezen sorolta be számtalan páciense közé. A kezelés a poliklinikán folyt (grátisz), ami később (1929-től) tananalízisbe ment át. Az asszony ekkori helyzete egy történettel illusztrálható, amelyet (kicsit hosszabban) idéznék:

Gyakorlatilag minden este előadások és szemináriumok voltak. Ezek után egy kis csoportunk rendszeresen betért a Román kávéházba. René Spitz, aki a csoporthoz tartozott, mindig mondta, ő az egyetlen (férfi), aki fizethet nekem egy kávéért. Nem tudta, hogy ez a kávé (és hozzá a sütemény) az egyetlen, amit egész nap fogyasztok. Az analízisem során ezt nemegyszer elmondtam. Egyszer egy hetes éhezés után összeroppantam és a díványon könnyek között beszéltem erről. Amikor felálltam, hogy elmenjek, Fenichel megkérdezte nagyon zavartan: Kölcsönözhetek Önnek valamennyit? Szégyenemben elvörösödtem és azt mondtam: Még csak ez hiányzott nekem, és becsuktam magam után az ajtót.⁹

Az analitikusi képzés három évig tartott, s Gyömrői Edit kérte felvételét a Német Pszichoanalitikai Társaságba. 1933 májusában kisebb előadást tartott a „Bevezetés a gyermekanalízisbe” témával kapcsolatban. A felvételét jelentő hivatalos előadást 1933. június 20-án tartotta „Pseudogenialitás egy esete anális fixációval” címmel. Július 21-én veszik fel a társaság tagjai közé mint nem rendes tagot. A felvételi beszélgetést (a Magyarországról emigrált) Radó Sándor, Max Etlington – aki az első berlini intézetet alapította – és Karen Horney vezette. Gyömrői Edit így emlékezik vissza:

Ez az interjú számomra inkább komikus volt, mint fontos. Felkerestem Radót, aki csodálkozott, hogy még nem voltam jelölt. Elington fagyos volt és többek között azt kérdezte, hogy szándékozom-e Oroszországba utazni. Azt válaszoltam: Aligha, bár az ember természetesen sohasem tudja, mit hoz a jövő. Karen Horney a múltamról akart tudni és a beszélgetést ezekkel a szavakkal fejezte be: Nem értem, hogy egy ilyen tehetséges nő mint Ön, analitikus akar lenni.¹⁰

Az analitikus képzést záró ülés nem sikerült valami jól – ahogy Gyömrői Edit visszaemlékezik –, ám Bernfeld kimentette a következőkkel: „Hét éve ismerem ezt a nőt és meg kell mondanom, szörnyű volt. De nem láttam senkit, aki így megváltozott volna.”¹¹ Most már praktizálhatott, de kontrollanalitikust kellett találni. Végül Felix Boehm elvállalta azzal, hogy az asszisztense lesz. Ez azt jelentette, hogy a Boehm által hozzá küldött páciensek honoráriumának felét át kellett adnia. Az első páciensét így idézi fel Gyömrői:

Az első eset, akit Boehm küldött, egyik páciensének kedvese volt. Úgy írta le, hogy a nő szimpatizál a kommunistákkal, és mondta neki rólam, hogy én egy baloldali vagyok, és meg fogom érteni őt. Nem tudtam a megjegyzésemet magamba fojtani: soha nem hallottam, hogy valaki a páciens és az analitikus közti kapcsolatot így befolyásolja. Meg kell említenem, a nő elképzelései a kommunista pártról minden realitást nélkülöztek, ez a szülei-vel vívott belső harc kiélésének a formája volt.¹²

Gyömrői később, már a Társaságba történt felvétele után is maradt Boehm asszisztense, mert mint mondja, nem akarta pácienseit cserbenhagyni. Az analitikusképzése eléggé rendhagyó volt (amint egész élete), hisz anélkül, hogy jelölt lett volna, abszolválta a képzést 1932-ben, és 1933-ban már a Társaságba is felvették.

Gyömrői Edit a pszichoanalízis ekkori meghatározó személyiségei közül Fenichelhez és Reichhez kötődött. Annie Reichhez, Reich első feleségéhez, szoros barátság fűzte. Wilhelm Reich 1924 és 30 között Bécsben mindenki által elismert szemináriumot vezetett a terápia kérdéseiről. Az 1933-ban megjelent *Karakteranalízis* című műve alapvető jelentőségre tett szert. A húszas évek végén a marxizmus és a pszichoanalízis közelítésére törekedett, amint arról *A dialektikus materializmus és a pszichoanalízis* című tanulmánya tanúsko-

dik. Ebben az időben egyre intenzívebben foglalkozik a szexuális reform kérdéseivel. Bécsben a szexuális tanácsadást és kutatást támogató szocialista társaság védernyője alatt több klinikát nyit. Reich nézeteinek baloldali radikalizmusát jól tükrözi *A pszichoanalízis helyzete a Szovjetunióban* című 1929-es cikke. Cáfolja azt a Henrik de Mantól származó nézetet, hogy a szocialista forradalmat és egyáltalán a kommunizmust mint neurotikus regressziót lehet értelmezni. Reich idealizmusa nyilvánvaló, hisz arról ír, hogy a Szovjetunióban a szexuális energia a munkába megy át és hogy Freud szublimációs tana teljesen elismert. „A pszichoanalízis a szovjet gyakorlatban nem mint elmélet, hanem mint gyakorlati terápia fontos, különösen a neurotikus profilaxia kezelésében.”¹³ Nézeteit vita követi, Mosche Wulft naivitásnak tartja, az álmok és az analízist övező kommunista kritika összebékítési kísérleteinek.¹⁴ Reich Berlinben folytatja tevékenységét 1930-tól, és megírja *A szexuálkerölcs eredete* című könyvét, valamint létrehoz egy egyesületet, amely a proletár szexuálreform kérdéseivel foglalkozik. Belép a kommunista pártba, s ugyanannak a sejtnek lesz tagja, mint Arthur Koestler. Hitler hatalomra jutása után Dániába emigrál. Gyömrői Fenichellel egy hétvégén Koppenhágába utazik, hogy Reichhel a politikai helyzetről tanácskozzanak. Így idézi föl a történeteket:

Találkoztunk Reichhel és a strandon sétálva vég nélkül beszélünk. Reich, aki akkor nekünk nagyon sokat jelentett, elmesélte készülőben levő könyvének lényegi tartalmát. Ez volt az Orgontheoriájának kezdete. Fenichel és én nem mertünk egymásra nézni, borzongtunk. Reich hirtelen megállt és azt mondta: „Gyerekek, ha nem lenné a dolgomban biztos, olyannak tűnne ez mint egy skizofrén fantázia.” Nem szóltunk semmit. A visszaúton sem. Mindkettőnk számára hatalmas veszteség volt ez és bánat.¹⁵

Reichet politikai nézetei miatt kizárták a Nemzetközi Pszichoanalitikai Egyesületből és Fenichellel is szembekerült; lapjaikban denunciókat vitairatokat tettek közzé egymásról.¹⁶

Fenichel és Reich származását, pályakezdetét tekintve sok a hasonlóság. Mindkettőjük apja Galíciából származó zsidó, akinek a német kultúra adta meg az identitást. Ugyanabban az évben születtek (1897) és mindketten a bécsi egyetem orvosi karán végeztek. Húszéves korukban előadást tartottak a Bécsi Pszichoanalitikai Egyesületben és szemináriumokat vezettek évekig. Reich első feleségét Fenichel révén ismerte meg. Későbbi szembesülésüket teoretikus és személyes okok magyarázzák. Miután Freud mindkettőjüket kiszorította a Psychoanalytische Bewegung vezetéséből – főleg Hitler hatalomra jutása után –, Reich és Fenichel a szimpatizánsokból saját kört szervezett. A vezető szerepért vetélkedve az emigrációban szembefordultak. Fenichel Oslóba emigrált és megkezdte körlevelezését. A szűk baráti köréhez tartozó ellenzéki analitikusoknak küldte meg a hozzá beérkező információkat, olykor hatalmas terjedelmű levelekben. Ehhez a körhöz tartozott Edit Jacobson,

Georg Gerő, Annie Reich és Gyömrői Edit is. 1934 márciusában az akkor már Budapesten élő Gyömrői leveléből idéz hosszabban:

Pszichoanalízis. A politikát – (ti. az analitikus mozgalommal kapcsolatban) – a nagy politika álláspontja felől kell megítélni. A munka úgy itt, mint ott, lényegében illegálisan történik. A német kérdésben a Németországban maradt kollégák másképp jártak el, mint az emigránsok. Mindannyiunknak szövetségesnek kell maradnunk (a kommunista párt szakszervezeti politikájával kapcsolatos hibát nem szabad megismételni), jó szakmai munkával olyan pozíciót kivívni, amely lehetővé tesz későbbieket.¹⁷

A körlevelekben Gyömrőitől idézett vélemények politikai nézeteket tükröznek, tudósítanak magyarországi történésekről, a vele történt szakmai eseményekről – ám, sajnos, József Attiláról egy szó sincs.

Az analitikusnő valószínűleg 1934 elején tér vissza Budapestre Berlin és Prága után. 1934. április 13-án a Magyar Pszichoanalitikai Egyesületben előadást tart *Egy anális karakter analíziséből* címmel.¹⁸ A nemzetközi pszichoanalitikai mozgalom értesítője, közölve az egyes tagszervezetek híreit, erről tudósít: „Gyömrői Editet (Bp. Retek u. 33/35) a Német Pszichoanalitikai Társaság nem rendes tagját a magyar egyesület nem rendes tagjává választották.”¹⁹ A budapesti egyesületben is az ellenzéki szerep várt rá, mint Fenichelnek írja:

Előnye is, hátránya is van a birodalmi tanítvány elnevezésnek (honnét származik az elnevezés, az ördög tudja)... De az ember nehezen tudja megtenni, hogy minden oldaltól óvatosan és diplomatikusan elhatárolja magát.²⁰

Tevékenyen részt vesz az analitikus mozgalomban oly módon is, hogy Bécsben, az Anna Freud szervezte vitaesteket látogatja. Tagja a június 8. és 10. között Bécsben ülésező Ausztriából, Olaszországból, Csehszlovákiából és Magyarországról érkezett csoportok alkotta ülészaknának. (Magyar részről rajta kívül részt vesz még a Bálint házaspár, Hermann Imre, Hollós István.) A Fenichel által idézett levelekből árad a panasz, ami az ellenzéki helyzetből, s úgy tűnik, bizonyos mellőzöttségéből ered. Így panaszkodik:

Ebben a triszemesben ismét borzalmasak a kurzusok. Hollós: Bevezetés, Lévy K.: Bevezetés a pedagógiába, Hermann: Az ösztönelmélet új eredményei, Pfeifer: Zenepszichológia. E mellett van egy technikai szeminárium (Kovács) egy gyerek-analitikai szeminárium, Hermann tart egy teoretikus Freud-szemináriumot és én egyet, haladó pedagógusoknak.²¹

Szociáldemokrata szervezetekben tart előadásokat nőknek a gyerekkor szexualitásáról és a házasság szexuális problémáiról. Úgy tűnik, ebben az időszakban közéleti-szakmai tevékenysége egyre inkább a pedagógia területére terjed át. 1936/37-es szemináriumait pedagógusoknak tartja és vitaesteket tart szülőknek és pedagógusoknak. Erről így tudósít:

A következőt csináltam. Minden második héten teoretikus kérdésekkel foglalkozunk, most Anna Freud könyvét olvassuk. Úgy találom, a pedagógus hallgatónk képzése eddig csak az Es-problémáival foglalkozott, most e könyv kapcsán beszélünk az Én nevelésének kérdéseiről... Csomó meghívást kaptam az anyáktól, hogy beszéljünk gyerekek problémáiról.²²

Az Anschluss után menekülnie kellett. Ellehetetlenült, elszegényedett, elfogytak a fizető páciensek. Feleségül ment Újvári Lászlóhoz, aki nemsokára leukémiás lett. Amerikába vagy Új-Zélandra szerettek volna menni, a lehetőségek azonban beszűkültek. Végül Ernest Johns segített, kifizette az útiköltséget Ceylonba. Ott Újvári nemsokára meghalt, s Gyömrői Edit negyedik férje oldalán új életet kezdett.

Élete utolsó időszakában hazalátogatott. A meghívás – állítólag – Aczél Györgytől származott és Tariska István, az Országos Neurológiai és Pszichiátriai Intézet igazgatója közvetítette. Gyömrői Edit előadást is tartott, ez azonban nem volt nyilvános, az intézet orvosain kívül senkit nem engedtek be. Az előadás után a vendég látogatást tett a Korányiban, ahol körülvették mindazok az orvosok, akiknek nem engedték meg, hogy a programon jelen legyenek, hogy legalább megláthassák József Attila híres analitikusnőjét.

Gyömrői Edit neve, alakja a pszichoanalitikus írók közzététele után került ismételtelen előtérbe a József Attila-irodalomban. A *Szabad-ötletek* számos, ma is tisztázatlan kérdést vet fel, s nemcsak a kezdeményező személyét, hanem a kezelés módját, páciens és terapeuta viszonyát illetően is. Megoszlanak a vélemények a tekintetben is, hogy helyes volt-e az analízis folytatása. Ugyanakkor: az árulkodó, a betegség szimptomatikus dokumentumai, az analitikus írók és az ilyen tematizáltságú versek 1936-ból valók, a kezelés korábbi szakasza alig ismert. S ezt mondhatjuk magáról az analitikusnőről is: hagyatéka részben feldolgozatlan, itthon és külföldön megjelent írásai nincsenek számon tartva. Személyének, tevékenységének, világképének ismerete pedig a pszichoanalízisben „romlott kölkökre” lett József Attilához is közelebb vitte.

1 TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka*, Bp., Pannonica, 1998, 199.

2 BAK Róbert, *József Attila betegsége = Kortársak József Attiláról*, szerk. BOKOR László, sajtó alá rend. TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, II. kötet, 1017.

3 VEZÉR Erzsébet, *Ismeretlen József Attila-kéziratok*, It, 1971/3., 621. 1979-ben Vezér Erzsébet televíziós interjút készített Gyömrői Edittel, amelyben az analitikusnő József Attilával való kapcsolatáról igen szűkszavúan

szólt.

4 Idézi Christiane LUDWIG-KÖRNER = *Wiederentdeckte Psychoanalytikerinnen in Berlin*, Gießen, Psychosozial Verlag, 1997, 15.

5 Uo.

6 Idézi SZABOLCSI Miklós, *Kész a lettár*, Bp., Akadémiai, 1998, 454.

7 Gyömrői Edit életrajzána ismertetések a *Psychoanalytikerinnen in Berlin* „Edit

Ludowyk Gyömrői" című fejezetére támaszkodom, *i. m.*, 119–145.

8 Edit Ludowyk GYÖMRŐI, *Erinnerungen an Otto Fenichel und an die Deutsche Psychoanalytische Gesellschaft = Luzifer Amor, Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse*, 8, 117.

9 Edit Ludowyk GYÖMRŐI, *i. m.*, 118.

10 Uo., 121.

11 Uo.

12 Uo., 122.

13 Wilhelm REICH, *Die Stellung der Psychoanalyse in der Sowjetunion = Psychoanalytische Bewegung*, Wien, 1929, 358–368., 362.

14 Mosche WULFT, *Zur Stellung der Psychoanalyse in der Sowjetunion = Psychoanalytische Bewegung*, Wien, 1930, 70.

15 Edit Ludowyk GYÖMRŐI, *i. m.*, 118–119.

16 Russel JACOBY, *Die Verdrängung Psychoanalyse oder Der Triumph des Konformismus*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1985, Fenichel és Reich kapcsolatairól: 103–121.

17 Otto FENICHEL, *119 Rundbriefe, 1934–1945*, szerk. Johannes REICHMAYER és Elke MÜHLEITNER, Frankfurt am Main–Basel, Stroemfeld Verlag, 1998, 66.

18 REICHMAYER–MÜHLEITNER, *i. m.*, 347.

19 Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago, 1934, 415.

20 REICHMAYER–MÜHLEITNER, *i. m.*, 195.

21 *I. m.*, 442.

22 *I. m.*, 572.

Kodolányi János *Én vagyok* című regényének szövegváltozatai

I. A Júdás-probléma

Kodolányi János a két nagyszabású Gilgames-regény, a *Vízözön* és az *Új ég, új föld* után 1950–51 között írta meg tetralógiája harmadik darabját, az *Én vagyok*ot. Ezek, valamint a regényfolyamot lezáró kötet, *Az égő csipkebokor* az emberiség történetének nagy fordulópontjait, gigantikus hősök küzdelmeit dolgozzák fel, Isten(ek) és ellentétes hatalmak harcát az emberiség, vagy egy népcsoport megváltása jegyében. Ezek a nagyregények egyben az életmű összegzései, lezárásai is. Az ötvenes évek végén a nagyobb lélegzetű művek közül még a *Vízválasztó* készült el.

1951-ben tehát már kész volt a regény, mégis 21 év kellett ahhoz, hogy 1972-ben az olvasók a kezükben tarthassák.¹ A kiadás azonban nem volt teljes. Bár a regény egy nagyobb, önálló egységet alkotó darabját még 1957-ben teljes egészében kiadták, *Jehuda bar Simon emlékiratai* címmel, a fennmaradó részeket a szerkesztő, Sík Csaba az 1972-es („régőbbi”) kiadásban – elsősorban szövegterjedelmi okokra hivatkozva – komoly cenzúrának vetette alá. Az eredeti szöveggel így csak most (2002-ben), 51 évvel a regény születése után ismerkedhetünk meg, a Szent István Társulat kiadásában.²

Mielőtt rátérek ennek a ténynek a jelentőségére, szeretném összefoglalni az *Én vagyok* mondanivalójának lényegét. A könyv Krisztus (a regénybeli Jesuah) életútját dolgozza fel az evangéliumok alapján a passiótörténetig. Ugyan a Bibliához képest az események sorrendje kisebb-nagyobb változásokat mutat, a jézusi mondások is általában a történésekhez, a felbukkanó problémákhoz, gondolatokhoz kapcsolódnak, elmondható, hogy Jesuah alakja és tettei nagyjából megfelelnek a Bibliában megírtaknak. Van azonban valaki, akinek életéről, jelleméről a Biblia keveset szól. Ő Júdás (a regénybeli Jehuda), az áruló, akinek személyiségét, tettének indítékait a mai napig rejtély övezi. Kodolányit különösen ezek a lélektani mozgatórugók érdeklik.

A szakirodalomban megoszlik a vélemény arról, hogy az *Én vagyok* Júdás-, avagy Jézus-regénynek minősül-e. Véleményem szerint – a kimaradt részeket is figyelembe véve – a mű inkább Júdás-regény. Pontosabban Kodolányi maga így ír erről a levelezésben Várkonyi Nándornak: „Valami olyan érzé-

sem van, hogy így, ahogy én fogtam meg őkelmét, nem fogta meg senki. S a vicces az lesz, hogy Júdást írom meg és Jézus jön ki belőle. Jézus, – Júdás felől nézve. A torzító tükörből látjuk az igazi arcot.”³ Jézus alakját a regény hangsúlyosan Júdás lelkében tükrözteti, hiszen Júdás szinte minden esetben reagál az elhangzó tanításokra. Alakja köré emellett nagyszabású mese szövődik: gyermek- és ifjúkoráról, tulajdonságairól és az árulásig vezető lélektani folyamatról. „Júdás sem az a szememben, amivé a teológia tette. De nagyszerűen bele tudom sűríteni véleményemet mindenféle árulásról” – árulkodik a levélrészlet.⁴

Az egyes szám első személyben megírt emlékirat (I. 70–177.)⁵ a *Jehuda bar Simon emlékiratai* címmel is kiadott regényrészlet esszenciálisan magába sűríti Jehuda személyiségét. Kodolányi hőseinél (Móse, Margit, Julianus stb.) megfigyelhető, hogy gyermekkorukban már rendelkeznek mindazokkal a tulajdonságokkal, amelyek felnőttként megkülönböztetik őket másoktól. Jehuda esetében is az áruláshoz vezető minden motívum megtalálható az emlékiratokban, annál is inkább, mert itt is történik árulás. Jehuda Judith-tal, barátja, egyben unokatestvére feleségével kerül közeli kapcsolatba, majd magára hagyja őt, aminek következtében az asszony öngyilkos lesz. Judith figyelmeztetéseiben már Jesuah intéseire ismerhetünk: „Ne titkolózz, ne színlelj előttem, Jehuda bar Simon. [...] Már régóta tudom, hogy el akarsz hagyni engem és a gyermekedet.” (I. 171.)

Sok mást is megtudunk Jehudáról: hibás lábbal született, ez a fogyatékos-sága kihat társadalmi életére is. Társai sem kedvelik, de ő maga is menekül az emberek elől. Magányából, a megaláztatásokból büszkesége emeli ki, amely azonban egyre inkább torz formákat ölt: gyűlölettel, gőggel kezd válszolni a világ kihívásaira. Talán saját gyengeségéből adódóan kezdi el szenvedélyesen kutatni, fessegetni mások titkait, gyengeségeit. Tudásszomja vezet el Gorgias, a görög bölcs iskolájába, és nem bizonyul tehetségtelen tanítványnak. Jehuda boldog, issza a tudást, ám hamar úrrá lesz rajta a gondolat: Gorgias nem becsüli őt kellőképpen. Ettől kezdve legfőbb vágya az lesz, hogy bejusson a „belső körbe”, és a tudásának megfelelő elismerést megkapja. Leselkedik, gyanakodik, kétszínű módon viselkedik. Magába szívja és elveszi azt, ami „jár” neki, hogy ezt a tudást felhasználja a meggyűlölt személy ellen. A lelki történés kísértetiesen hasonlít arra, amit majd Jesuah mellett él meg. Az is közös a két esetben, hogy Jehuda azzal a váddal bélyegzi meg mesterét, hogy titkos szertartásokon pogány isteneknek hódol (I. 95.). Valódi célja azonban nem az istentelenség felszámolása, a hatalom érdekli, amelyet saját céljai szolgálatába állíthatna.

Jehuda a Gorgiasszal való szakítás után új életcél talált magának. Kereskedőnek áll, de elkábítják a földi kincsek, a külsőségek. Ez idő tájt szövődik titkos kapcsolata Judith-tal. Ez a viszony is hazugságokkal jár, annál is inkább, mert Judith-nak gyermeke is születik tőle. Jehuda gyáva vállalni a felelőssé-

get. Az is megfordul a fejében, hogy barátját feladja a hatóságoknál, s így törvény szerint feleségül veheti Judith-ot. Jehudára jellemző az az indoklás, amellyel ezt az ötletet elveti: „Megrémültem. *Mert* akármilyen titkon hajtánám végre, a Túlzók előtt nem maradna rejtve, előbb-utóbb kiderítenék ki követte el az *árulást*, s borzalmas bosszút állanának rajtam. Éjjelem-nappalom szüntelen rettegés volna.” (I. 166.) Maga Judith leplezi le a maga egyszerű női ösztöneivel Jehudát önmaga előtt: „Te azonban eldobsz engem és a gyermekedet. *Mert* gyáva vagy, képmutató, hazug és gonosz.” (I. 171.) A vívódásnak Judith tragédiája vet véget. Jehuda válaszút elé áll, mihez kezd bűnökkel terhelt életével. Ebben a lelki válságban találkozik Jesuahhal és válik tanítványává.

Ezek a tulajdonságok a regény folyamán újra és újra szerepet kapnak Jehuda életében, lélektanilag megalapozván az *árulást*. Jehudát ugyanis alapvetően ezek a dolgok jellemzik és mozgatják: a hatalom, a pénz, a rang utáni vágy (belépni a „belső körbe”), az önzés, az önsajnálát, a gőg, az előkelőkhöz és farizeusokhoz való feltétlen vonzódás. Mindaz, ami valójában földhözragadt, a „lenti” világhoz tartozó. Jehuda megvet mindenkit, akinek nincs rangja, hatalma vagy elméje nem csiszolt eléggé. Az előkelők, a farizeusok felé felölti magára képmutatóan nyájas arcát, ám a népet, a szegényeket lenézi, de még a tanítványokat is, akiket méltatlannak talál a Tudásra. Saját eszére azonban szerfölött büszke. Igazán akkor talál magára, amikor rálel a hozzá méltó feladatra: ő lesz a kis társaság „pénzügyi szakértője”.

Jehuda talán legmarkánsabb jellemzője az, hogy állandó félelem gyötri. Mivel nem tudja tökéletesen rábízni magát Jesuahra, múltja árnyéka egész életében kísérti. Retteg, kerüli az embereket, fél, hogy ismerősökkel találkozik, akik szembesíthetik önmagával. Fél az éjszakától is, mert úgy érzi, hogy a sötétség uralkodik rajta és elnyeli. Kicsiny gyermekkorá óta vissza-visszatér rémálma a barlangról: „Sima, fekete köveken lépegettem, sötét víz habzott körülöttem, s a vad fekete folyó egy barlangból zuhogott elő. Nekem abba a barlangba be kellett bújnom. Irtózatosan féltem, forróság öntött el, mert a víz is, a barlang is olyan feneketlenül sötét volt, mint a Leviathan toroka.” (I. 100.) Ez az álom végigkíséri életét. A regény utolsó harmadában, az *árulás* előtt rémálmai konkrétabb formát öltenek, ekkor a rettegve „várt” barlangi táj helyett egy asszony jelenik meg előtte, akinek titokzatos csókjától Jehuda félelme soha nem tapasztalt mértékű borzalommá nő (II. 162–163.). Jelkép formájában is előkerül a barlang. A főpap házának ajtaja például „olyan volt, mint egy barlang. Szűk, alacsony.” (II. 173.) Az emögötti rejtett üzenet nyilvánvaló. Hiszen Jehuda a kapun belépve megkezdí tárgyalásait Chanannal, ezzel pedig kezdetét veszi az *árulást* megelőző besúgás története. A regény végén Jehuda úgyszintén egy barlangra emlékeztető föld alatti teremben tér meg. A hely nevezhető a bűn barlangjának, amennyiben egy kedésével tölti itt az idejét közvetlenül az *árulás* után. Fontos megjegyezni,

hogy a megtisztulás utáni Jehuda teljesen megszabadul félelmeitől is. A regényben egyetlenegy ember nem fél csupán, és az Jesuah. „Ne féljetek! Én vagyok!” – hangzik el ajkáról számtalan esetben a vigasztaló szó. Csak ő van annyira közel az Atyához, hogy úrrá tud lenni aggodalmain. Fél Heródes, Chanan, Kefa, Simon Mágus, de még a tanítványok is olykor. „Mert a hatalom mindig fél” (I. 212.).

Jehudának van azonban egy „másik énje” is. A fiatal Jehudát olykor intenzív szeretetmegnyilvánulások jellemzik. Szív és ész, értelem és érzelmek küzd egymással. Ez határozza meg anyjával való kapcsolatát, de ez jellemzi Jesuahhoz való viszonyát is. Egy-egy kitüntetett pillanatban nagyon közel érzi magát az Istenhez, ilyenkor megszűnik benne a félelem. Így történik ez a keresztsége után első percekben, de egy-egy prédikáció után is. Jehudában erős a megtisztulás iránti vágy. „Két én” vitázik benne, két életpálya lebeg a szeme előtt: a szegény, tiszta, aszkéta életmód, valamint a gazdag, boldog családi életet élő, sikeres. Amikor azonban komoly áldozatot kell hoznia, akaratereje felmondja a szolgálatot. Jehuda nem képes böjtölni, szenvedni.

Arra, hogy a regény alapján mennyiben Jehuda felelőssége Jesuah halála, nem adható egyértelmű válasz. Ifjúkorától fogva átkok, rémálmok, jóslatok kísérik életét. Olyan jelek, amelyeket nem érthet meg, de félelmetesek a számára. A jóslatok közül a legtöbbet mondó (Krisztus jövendölései mellett) a Nebo-hegyi öregasszony figyelmeztetése. „Találkozol a legnagyobbal, s nem látod majd, hogy te vagy a legkisebb. De mikor kialszik benned a Nap, akkor látod meg a fehér fényt.” (I. 139.) Több helyen úgy tűnik, mintha Jehuda kényszer hatására cselekedne, mintha vele csak megtörténnének a dolgok (lásd I. 123., 177.). Az öregasszony is arról beszél, hogy Jehuda majdani tettei törvényszerűek: „Sokan vesznek a te kezedtől, de tudd meg, hogy a gyilkos is, a meggyilkolt is csak így ismeri meg a titkot, amit ismerni kell.” (I. 139.) Jehuda az árulás előtti időkben a Sátán uralma alá kerül. „Ami ezután történt, mintha nem is vele történt volna. Csak ment, figyelt, hallott, látott, s mintha nem ő cselekedte volna mindezt, hanem egy uralkodó lény, akinek a hatalma alól nem volt többé szabadulása, az, akinek csupán eszköze volt” (II. 284.). Az árulást magát már szinte úgy hajtja végre, mint egy automata. A Júdás-probléma nagy kérdése ez: része volt-e az árulás az isteni tervnek, lehet-e szabad akaratról beszélni annak az embernek az esetében, akinek tetteit Krisztus előre tudta. A regénybeli Jehuda egyfelől áldozat, árulása szinte önkéntelen, hiszen szemén hályog van, saját tévedései rabja. Jó hívő módjára meg van győződve arról, hogy az áldozatot Istenért és a zsidókért hozza. Más oldalról tekintve azonban bűnös, hiszen nem figyel az intő jelekre, nem hallgat a szívére. Áruló, hiszen szereti Jesuahot, áruló, mert nem őszinte, mert titkolózik. Kodolányi zseniális módon hagyja nyitva a kérdést: vétesség és vétlenség kérdését. Egy biztos: a regénybeli Jehuda bűnei megbocsátatnak.

II. A régi és az új kiadás összevetése

„Kodolányi – szokásától eltérően – a már elkészült regényt újból átdolgozta, tömörítette; amit előbb öt hónap alatt végzett el, azt másodjára két és fél hónap alatt írta meg. Az így elkészült változattal elégedett volt, legnagyobb művének tartotta. Méltó lenne ennek a megítélését az olvasóra bízni, az egész mű ismeretében.”⁶ Szalai Éva ezekkel a mondatokkal vezetett be 1989-ben két, általa kiválasztott összefüggő részletet az *Én vagyok* eredeti szövegéből. Jó néhány évvel később abban a szerencsés helyzetben lehetünk, hogy ez az álom megvalósult. Beszéljenek a számok arról, hogy ennek a ténynek mekkora a jelentősége.

Ha a régi kiadást az új tipográfiájához igazodva adnánk ki, 760 helyett mindösszesen körülbelül 563 oldalt tudnánk megtölteni.⁷ Ez azt jelenti, hogy az eredeti szöveg mintegy 26%-a (körülbelül az egynegyede) az 1972-es kiadásban nem szerepelt. De ez még nem minden. A legnagyobb összefüggő rész, amely az eredeti kiadásban hiánytalanul szerepelt, az Jehuda bar Simon emlékirata. Ez a régi kiadás 19%-át, az újnak pedig a 14%-át tölti ki. Amennyiben tehát az emlékiratokat nem vesszük figyelembe – minthogy annak teljes szövegét már előzőleg kiadták, így később nem is hagyhatott el belőle a szerkesztő –, megállapítható, hogy a fennmaradó rész mintegy 30,78%-a (majdnem egyharmada) esett áldozatul a cenzúrának. Ez megdöbbentő adat!

A következőkben ezeket a kihagyott részeket vizsgálom. Célom a részletes elemzéssel az, hogy a régi kiadás ismerőit a regény „új” rétegeivel, mélységeivel ismertessem meg, és ezzel felhívjam a figyelmet arra, mennyire fontos az *Én vagyok* esetében az újraolvasás, immáron a teljes szöveg birtokában. Ez azért is fontos, mert – mint majd kiderül – az érintett részek közelebb visznek bennünket a regény eszmeiségéhez, hiszen jócskán előfordulnak bennük olyan információk, amelyekre máshol nem bukkanunk rá. Kodolányi írói stílusára jellemző egyfajta ráérősség, a fő motívumok gyakran, sokszor igen hasonló formában ismétlődnek regényei lapjain. Vannak azonban olyan gondolatok, amelyek elhagyhatatlanok, nem csupán erkölcsi okokból és nem csupán az *Én vagyok*, hanem az egész életmű szempontjából.

III. Kicenzúrázott fejezetek

Már első ránézésre is feltűnik a különbség: az új kiadás 75 fejezete helyett a régi csupán 68-at közöl. A hét hiányzóból öt teljes egészében kimaradt (15., 28., 29., 44., 61.), kettőt-kettőt pedig összevontak (63. és 54., illetve 40. és 41. fejezetek). A továbbiakban elsőként a hiányzó fejezetek jelentőségére szeretném felhívni a figyelmet.

A 15. fejezet első felében Jesuah eligazítást ad Jehudának az erkölcsi érték-hierarchiában. Az itt megjelölt alapfogalmak: a türelem, az önuralom, a Fel-

jebbvaló keresése – vagy másutt még: a szeretet, a jóság, az alázat, a hit, a bölcsesség – a regény lapjain többször visszaköszönnek, ám legtöbbjük a cenzúra áldozatául esett.⁸ Szinte mindenütt a türelem a leghangsúlyosabb ezek közül, ami pedig Jehuda jellemének egyik fő hiányossága. „Hit, bölcsesség, okosság. Mindez együtt: türelem. A tanítványok számára az első parancsolat.” (I. 406.) Jehuda tehát ezek alapján „nem jó tanítvány”. Ő mindig titkokat feszeget, mindent meg akar érteni. Mindenkinek a titka érdekli, és ez érthető is, hiszen neki is súlyos titkai vannak. Ezzel meg is érkeztünk az ámulás egyik lélektani mozgatójához. Jehudából hiányzik az a fajta alázat és bizalom, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy Krisztus követője legyen. Ebben a részben mutat rá Jehuda a párhuzamra a krisztusi és a gorgiaszi tanítás között: a két értékhierarchia, beavatási forma közti hasonlóságra. „– Mindezt tanultam már – magyarázta szerényen Jehuda. – Ismerem a fokokat és a szobákat.” (I. 195.) Ez az apró megjegyzés a Kodolányi-eszmeiség fontos tételéhez vezet el bennünket. Ezek szerint a tudás, a beavatás Egy és örök, ami változik a történelem során, az csupán a forma. A 15. fejezetben jelöli ki Jesuah Philippost és Nathanaélt tanítóul Jehuda mellé. Az információ nélkül nehezen érthető, hogy a későbbiekben Jehuda miért éppen ezzel a két tanítvánnyal beszélget oly sokat a főbb tanításokról. Egyedül itt fordul elő az is, hogy Jehuda elbüszkélkedhet a tanítványok előtt oly nagyra értékelt tudásával, és még sikere is van. Ebben a fejezetben ajánlja fel Jehuda a pénzét a közösség javára. „Úgy akarok élni, ahogy ti éltek.” (I. 197.) Ez az „úgy” később is leginkább a pénzzel kapcsolatos feladatokat öleli fel. Már itt kirekesztettnek érzi magát, ám elvonul este és külön alszik. Jehuda mégis boldog és hálás. Olyan gondolatokat fogalmaz meg Jesuahról, amelyek később csak nyomokban szerepelnek. „Talán maga Élijáhu. Mindent megtehet, amit akar. Hálát adok neked, Adonáj, áldassék a neve mindörökké, hogy hozzá vezetted! [...] Újjá akarok születni!” (I. 199.) Itt még, néhány árulkodó jeltől eltekintve, Jehuda nem tért le a helyes, az Istenhez vezető útról.

A 28. fejezet (az új kiadásban nyomtatási hiba folytán a „27.”) elmaradása Jézus Krisztus személyisége, még pontosabban az evangéliumok „kereksége” szempontjából jelentős. Ekkor hangzik el ugyanis a Biblia egyik igen fontos része: a Hegyi beszéd. Ezek azok az igazságok, „amelyeket csak a beavatás csúcán álló érthet meg teljesen” (I. 323.). Bár a fejezet nem öleli fel a teljes bibliai szöveget, számos gondolat hangzik el itt Jesuah szájából szó szerinti egyezésben, így például a nyolc boldogság (Mt 5,13–16), a föld sójáról és a világ világosságáról szóló hasonlatok (Mt 5,13–16). Ezekhez az idézetekhez regénybeli magyarázat is kapcsolódik.

A 29. fejezet első felében Jehuda visszaemlékezik a Tiberiasban történtekekre. Elemzi kudarcba fulladt profetálása okait és levonja magának a következtetést: „az én dolgom az Eljövendő uralmának gazdasági alapjait lerakni.” (I. 328.) Jehuda anyaghoz (pénzhez) kötöttségéről több helyen is meggyőződ-

hetünk. Annál jelentősebbek azonban a fejezet Simon Mágusra emlékező és emlékeztető részei. Az olvasó a sorok között kiolvashatja a rejtett párhuzamot a nyíltan hataloméhes, ellenszenves Simon és Jehuda személyisége között, amikor Jehuda Simon szavaival felkiált: „A nevét, a nevét.” (I. 328.) Később elhatárolja magát a Simonnal való szövetségtől, amelyre akkor az áldását adta. „Egyet azonban bizonyosan tudott: ha megismeri a Nevet, nem árulja el senkinek.” (I. 329.) Amint a titkon töpreng, eszébe ötlük az a lehetőség, hogy Harreth arab fejedelem lányának a fia lehet az Eljövendő. Ez a gondolat a regény lapjain máshol nem szerepel, pedig jól tükrözi Jehuda spekulációra való hajlamát, azt, hogy milyen könnyen siklanak félre sablonokból, zsidó hitbeli panelekből építkező elgondolásai. Az így megszerzett és Jehudát mélyen felzaklató „tudás” ismeretének hiányában nehezen érthető meg az a türelmetlenség, feszültség, amellyel Jehuda a 30. fejezet elején a Mestert keresve beront Simonék házába.

A 40. és a 41. fejezeteket az új kiadás a kötethatár mentén közli. A 41. fejezet került az új kötet elejére, ám mindössze másfél oldalt tartalmaz. Bár az eredeti kézirat ismeretének hiányában nem állíthatom bizonyosan, nehezen elképzelhető, hogy önálló fejezetet alkot.

A 44. fejezet a Biblia és a Jehuda-személyiség szempontjából egyaránt lényeges. A fejezetből mindössze egy mondat maradt meg a régiben, amely az azt követő fejezet elejéhez csapódott. Itt olvashatunk Jesuah és a farizeusok kapcsolatáról. Mindezeknél fontosabb azonban az az információ, mely szerint „Jehuda gyakran a házban maradt és a följegyzéseit írta” (II. 24.). Sőt „kinyitotta Mattai ládikáját, s gondosan elolvasta a tuskés arámi írást” (II. 24.). Jehuda ládikája és benne a feljegyzései ugyan sokszor szóba kerülnek a regényben, ám később is több esetben hiányoznak az idevonatkozó részek. Jehuda már ezt megelőzőleg is kutatott Mattai feljegyzései között, több krisztusi mondásról is ekkor olvashatunk. Ám az ismétlődés ténye megerősít bennünket abban, hogy az árulással együtt járó kémkedés nem egyszeri eset volt. Jehuda „két énjével” (a „Jó és a Rossz démon”-nal)⁹ küzd. Ez a rész sokat elárul Jehuda személyiségéről: szív és ész harcáról, amely még korántsem dőlt el. Jehuda célja ekkor még „békés cél”: tárgyalni a farizeusokkal és kibékíteni őket Jesuahhal. A fejezet fennmaradó része Jehuda és a nők kapcsolataira világít rá mélyebben. Jehuda ugyanolyan álszent módon kezeli Simon házában a nőket, Márthát és Mariamot, mint ahogy egyéb kérdésekben sem képes szembenézni saját jellemével. „Nem hagyná magára ezt az asszonyt, mint Simon, vagy mint azt a másikat az ura” – ébred fel benne a vágy és a gyalázkodás. Ám ezt Judith-tal való kapcsolatát tekintve nehezen fogadjuk el.

Amint említettem, az 53. és 54. fejezet szerepel a régi kiadásban, csak egybevonták. Ám ismét kétséges az 54. fejezet önállósága, hiszen mindössze három oldalt tölt ki. Sok részlet azonban hiányzik a régi kiadásból az itt sze-

replő két fejezetből is. A tájleírások, hosszas felsorolások mellett igen fontos részletek maradnak el Jesuah személyiségéről is. Jesuah a regényben ugyan is mindössze két ízben könnyezik: Jeruzsálemet elhagyván, valamint Lázár halálakor (II. 271.). Ez az „első sírás” a régi kiadásból kimaradt. „Jesuah is sokáig nézte Jerusálimot. Könnyezett. A könnyecseppek lassan legördültek barna szakállán. Nem tudott szólni.” (II. 136.) Jehuda iszonyodik Jesuah magatartásától, el akar rohanni (ezek már az árulás csírái), ám visszafogja magát. Retteg attól, hogy Jesuah rámutat és árulónak bélyegzi.

A 61. fejezet elmaradásával ismét fontos bibliai történettel lettünk szegényebbek: Jesuah és Nikodémos, a farizeusok főemberének beszélgetésével. Kodolányi ugyan mesésebbre színezi a találkozást – így mindjárt a látogatás okát is: Nikodémos azért jön, hogy figyelmeztesse Jesuahot, veszélyben az élete –, ám szó szerinti egyezésben olvashatjuk itt a Biblia vonatkozó sorait (Jn 3,1–15 és 18–21). Pedig a Jn 3,14-ben a regény szempontjából fontos mondat hangzik el: „Ahogyan Mózes fölemelte a kígyót a pusztában, úgy kell majd az Emberfiának is fölemeltetnie.” A kígyó természetesen a regénybeli kígyóhal, melynek említése megerősíti a beszélgetést kihallgató Jehudát abban a meggyőződésében, hogy Jesuahék valójában a gyűlölt kígyóistent imádják. Jehudában azonban még ekkor sem fogalmazódnak meg gyilkos szándékok. „Nem, arra sohasem gondolt, hogy meg kell ölni a fattyút. Elégnek vélte, ha ártalmatlanná teszik...” (II. 203.) Jehuda álmodik, és az álmok sokat árulnak el Jehuda kirekesztettségéről, vívódásairól. „Kígyóhalat imádnak, megeszik... Zárt ajtók mögött... Óriási, kőbe ágyazott, bezárt ajtót látott. Vadul dörömbölt rajta fájó öklével. Zörgesetek és megnyitják! – kiálltota görcsösen.” (II. 203.)

IV. Hiányzó oldalak

Nem csupán fejezetek, hanem hosszabb összefüggő részletek is hiányoznak a régi kiadás szövegéből. Szalai Éva 1989-es cikkében ezek közül kettőt közöl az *I. kötetből* (238–241., valamint a 262–269.).¹⁰ Az előbbi a Jesuah korabeli történelmi-politikai viszonyokat, Heródes vezetői stílusát elemzi behatóbban. „Az ország megtelt besúgókkal, kémekkel, mint piócával a mocsár. Besúgóit az elkobzott javakból jutalmazta. Kémeit a nép pénzéből fizette.” (I. 239.) „Éjjel-nappal rettegett s rettegetését vérrel altatta el.” (I. 40.) Nem nehéz a sorok között ráismerni Kodolányi korára, a XX. század első felében történetekre. Talán éppen ezért maradtak ki a kiadásból ezek a részek, nemcsak a fenti helyen, hanem a regény számos más részén is (lásd I. 345., II. 236., 239.). A másik résznél (I. 262–269.) is fontos mondatok hangzanak el: a világekorszakokról (aiónok) elmélkednek itt a tanítványok, arról, hogy többszöri újjászületése során az ember végül megszabadulván az anyagból megtisztul, istenné válik és beleolvad az Egybe (Fénybe). A kihúzott sorok után ezt olvassuk:

„Jehuda sohasem hitte volna, hogy ez a bárdolatlanok látszó közönséges halász ilyesmit mondhat neki.” (I. 263.) Csakhogy eddig nem tudhattuk, hogy mit is mondott, mi volt olyan megdöbbentő Jehuda számára. Szó van ebben a részben még a tudás, a beavatások egységéről is, arról, hogy a Görög is átment a próbán, ugyanazon, amelyen Mósze is átment *Az égő csipkebokor*-ban: „meg kellett hálnom, három napig feküdnöm a sírban, áthatolnom a tengeren s a tűzön, kinyitnom a kapukat, félrevonnom a fátyolt, s akkor látam őt, a gyönyörű, az isteni férfiút fényben és dicsőségben. És újra látni akarom.” (I. 265.) „Ez megint megdöbbentette Jehudát” – folytatódik a megmaradt részlet, amely úgyszintén nem töltődött meg a megfelelő tartalommal. De a rész tartalmaz más, eddig számunkra rejtett információt is. *Az égő csipkebokor* alapelgondolása idéződik meg a Mószeről szóló részben. „Az ő atyjuk [értsd: Mósze és Ároné] Amenhotep volt, az adeptus, Aton küldötte. A héberek is Atonban, vagy Adónban hittek mindig, akárcsak a többi népek körös-körül, mióta ember él a földön.” (I. 266.) Megtudjuk, hogy Jesuah is ebben az őstudásban, az egy tudásban részesült, avattatott be, „de még tovább kell haladnia” (I. 267.).

Több fontos rész hiányzik Simon Mágus és Jehuda párbeszédéből (25. fejezet), ami azért is fontos, mert Simon szenvedélyesen kutatja a csillagállásokat. Kodolányi kedvelt motívumához juthatunk közelebb. A csillagok elemzéséből tudja meg Simon, hogy nagy prófétának kell születnie. Jehuda elmondása szerint Jesuah tizenkét tanítványt keres maga mellé „és ennyi jel van az égi körben, [...] még hetvenkettőt akar kiválasztani s ennyi az állócsillagok száma, [...] – Mestered hát tudja, mit akar, tisztában van az Ég törvényeivel – bólogatott a Bölcs.” (I. 294.) Simon elárulja Jehudának, legfőbb vágya megtudni a Szabadító nevét. Ezért járta be az egész világot, ezért tanult. Am ugyanolyan farizeus módon gondolkodik, ahogyan Jehuda: „Hogyan lázadhat, ölhet az a Szabadító, akinek a csillagai a Núnban állanak?” (I. 301.) – kérdi, mert ő sem érti meg, hogy a Megváltó nem pusztítani jött a világra. Jehuda nem tudja meggyőzően megvédeni Jesuahot, sőt valójában, minden figyelmeztető jel ellenére, igyekszik készségesen válaszolni a Mágus kérdéseire. Ezért fordulhat elő az, hogy Simon szövetséget ajánl Jehudának, aki ebbe bele is egyezik. Történik mindez annak ellenére, hogy ebben a fejezetben megjelenik Amelu, az undorító, szőrös, fekete majom, aki valójában a Sátán alteregója. És éppen a hiányzó részekben találhatunk erre a párhuzamra megerősítést: „emberi volt tetőtől talpig, az arca alvilági arc, a szeme alvilági szem és emberi minden tagja, még a körme is.” (I. 299.) Vagy később: „Amelu itt van, ott van, mindenütt van. Benned van. Amelu lesi a pillanatot, hogy előbújhasson, az emberek otthonába surranjon, asztalukhoz üljön, kenyérüket megzabálja, borukat, tejüket megigya. Amelu alázatos. [...] Rimánkodik és sír. De ha telezabálta, teleitta magát s megunta a táncot, Amelu féltelmes. [...] Hoi, barátom, Amelut nem nehéz megtalálni! De a Szabadítót,

azt nehéz!" (I. 300–301.) Jehuda pedig retteg a majomtól. Hogy Amelu megjelenésének mi is a jelentősége, mutatja az a tény is, hogy Philippos, Jesuah tanítványa nem látta a szörnyeteget.

Hiányzott a 34. fejezet második fele (I. 371–376.), amelyben Jesuah a tanítványokat csitítja: „Majd lesz még idő, amikor túrnötök és szenvednetek kell. – Készek vagyunk rá, Uram. Ha kell, az életünket is odaadjuk – fogadkozott Jákob.” (I. 372.) Az evangéliumokból tudjuk azonban, hogy a tanítványok nem álltak készen azon a végzetes napon. Jesuah választ ad Jehudának arra a kérdésére is, amely oly régóta gyötri: „Ami pedig az Eljövendőt illeti, nem lappang sem Pereában, sem Moab hegyei között, sem az arab pusztában, sem Judeában. Hanem itt van egészen közel.” (I. 373.) Jehuda azonban nem ad Jesuah szavára. Fontos bibliai mondások, példázatok maradnak el a továbbiakban (Lk 12,13–46).

Az I. kötet végén számos részlet marad el a tanítványok beszélgetéseiből, vitáiból. A tanítványok jelleme a regényben egy-egy markáns tulajdonsággal megragadható. Ami ezenkívül kapcsolódik személyiségükhöz, az inkább már a Kodolányi-eszmeiség részét képezi. Beszélgetéseik sok esetben arra szolgálnak, hogy eszmei-filozófiai kérdésekről szóló nézeteit az író beleszőhesse a regény menetébe. Sok részlet hiányzik ezekből a párbeszédekből is. A regénybeli tanítványok nem szent emberek. Nincsenek tisztában Jesuah küldetésével, bizonyos kérdésekben teljesen eltérő véleményeket képviselnek. Az egyetlen dolog, ami igazán megkülönbözteti őket Jehudától, az az, hogy emberi vakságuk, korlátaik ellenére ők feltétlen és őszinte követői a Mesternek. Thomas ugyanolyan földhözragadt és anyaghoz kötött, mint Jehuda, ellenben ő emiatt inkább szomorú, mint gyanakvó. Simon mindig a harcról beszél, amelyet majd Jesuah mellett kell megvívnia. Állandó készenlétben áll arra, hogy ha kell, fegyverrel védje meg mesterét. Simon kardjáról – amit a Biblia csupán egy esetben, az árulás pillanatában említ – leginkább a kihagyott részek lapjain esik szó (I. 318–319., 348., II. 157.). A tanítványok múltja köré – Jehudához hasonlóan – Kodolányi mesét, legendát sző. Ám a régi kiadásból kimaradtak a Nathanaél elhívásáról és múltjáról szóló részek (I. 61–63.), és hiányos a bibliai alapon nyugvó történet Mattai elhívásáról is (I. 321–322.).

A II. kötet elejéhez érkeve álljunk meg annál a résznél, amelyben Jesuah beszélget Jehudával. Bár ez a tény igen fontos, a szöveg itt is hiányosságokat mutat. Jesuah rámutat Jehuda életének félresiklására, és egyben figyelmezteti is őt. „Hív és vár téged (értsd az Atya), Kerijothi Férfi, aki elszakadtál tőle, messze elmentél az úton, és szeretnél visszafordulni hozzá.” (II. 12.) Jehuda azonban már megfertőződött, Jesuah szavai idegenül csengenek a fülében, keresi a férfiban a régi, számára oly kedves személyt, de már nem leli. Jesuah beszél a tudás egységéről, a beavatásról, és a regényben egyedül itt fejt ki más oldalról is, mit is ért azon, hogy az ember „isten”, pedig sokszor kap a

kijelentés fontos szerepet a regény lapjain. „Isten földből gyúrta Ádámot, de a saját szellemét lehellte belé.” (II. 13.)

Teljes egészében hiányzik Jesuah és édesanyja beszélgetése (II. 81–88.). A hosszú 49. fejezetet így sikerült jelentősen lerövidíteni. Kár volt. Máskor is tapasztalhattuk ugyan Jesuahnál, hogy az Atya akaratát mindenek elé helyezi, ám ebben a részben egy igen intim, érzékeny helyzettel kell megküzdenie. Jesuah anyjával szemben is határozott marad. Elfogultság nélkül szembesíti őt azzal, hogy amit mond, az földies, emberi. Mariam ugyanis fél, félti fiát a jóslatoktól, a kudarcoktól. Más életformát szán fiának, családot, gyerekeket. A párbeszéd egyre kiélezettebb, mígnem Mariam kétségbeesésében már nem is tanácsol, kérlel, hanem kijelent. „– Fölmégy a Városba, leváगतod a hajadat, és elégeted az oltáron. Azután szabad vagy. [...] Dolgozni fogsz, mint a többi.” (II. 85.) Jesuah végtelenül gyöngéden, megértően válaszol. Két világ feszül itt is egymásnak, érdekessége az, hogy a regényben más nem ad tanácsot Jesuahnak, más nem veszi a bátorságot, hogy megpróbálja lebeszélni hivatásáról.

Az egyik legfájóbb hiányosság, hogy kimaradtak a régi kiadásból azok a lelki történések, amelyek közvetlenül azután zajlanak Jehuda lelkében, hogy megtudja, Jesuahról sokan azt beszélnek, fattyú (II. 105–108.). Ezekre a lapokon válik egyértelművé, hogy Jehuda éppen ennek a tudásnak a birtokában találta meg önmaga számára a végső igazolást árulásához. Jehuda ezzel „választ” kap minden eddigi gyötrő kérdésére, Jesuah személyiségének minden furcsaságaira. Ezt a hiányzó lapokon fogalmazza meg. „Most már ismerem a titkát. [...] Ezért fordult az aljanéphez [...] Ezért áll kívül minden törvényen. Fattyú. [...] Ezért tanult varázslatot és titkos tudományt, ezért szidalmazza az előkelők, a farizeusok, a tiszta ágyban születettek világát.” (II. 105.) Ezután ismét magával foglalkozik: szégyent érez, hogy sikerül őt becsapni. Dühroham keríti hatalmába, először a történet során gyilkos szándék lesz úrrá rajta (II. 106.). Jehuda ezzel elérkezett a végső válaszút elé. Ezekre a lapokon születik meg benne végleg az árulás terve. „Hiszen le akarom tépni az álarcát ennek a pogány színésznek, akárhogy a bőrére nőtt is! Hát letépem. De nem itt és nem most, mert (!) ez a halálom volna. Hanem Jerusalimban. Őszentsége, a főpap előtt tépem le, az ő magasztos fülének mondom el, ki ez a nazir.” (II. 107.) Zaklatott állapotában megtalálja a megnyugvást is. „Tudta már, miért került ide. Így teheti valóban jóvá minden bűnét. Előtte az élet.” (II. 107.) Azzal is megnyugtatja lelkét, hogy a zsidók és Adonáj ügyét szolgálja, mint egy mártír. Elhatározza hát, hogy amint az egy hőshöz illik, túrni fog addig, amíg terve valóra nem válik. Egy pillanatra még meginog: „Sajnálom-e a nabit, mint ahogy eddig sajnáltam? – És higgadtan, megkönnyebbülve válaszolt azonnal: Nem sajnálom. Vesszen a fattyú (!).” (II. 108.)

Hogy a terv mennyire nem volt veszélytelen, arról többek között Jehuda ládikája „tehet”. Hiányzik az a rész, amelyben Chanan és Kefa rákérdeznek,

mit rejteget benne Jehuda (II. 214–216.). „Jehuda rémülten kapkodott a józan eszéhez. Mindenáron meg kellett védenie ládikáját, a múltját, az életét.” (II. 215.) Jehuda hazudik, ezzel meg is menekül. Nem hoz áldozatot, saját életét, múltját nem teszi kockára. Sem rábizni nem meri a szövetségeseire, sem megsemmisíteni nem képes az iratokat, mint ahogy azt egy korábbi – szintén hiányzó – részben olvashatjuk (II. 209.). Bár érzi, hogy a róla szóló információk veszélyesek lehetnek rá nézve, célját, hogy múltja emlékét kitörölje a szívéből, nem képes megvalósítani. Végleg a regény utolsó lapjain szabadul meg terhétől, amikor felfedezi, hogy valaki az árulás zűrzavarát kihasználva ellopta a ládát rejtkehelyéről. Ám ekkor már ennek a ténynek nincs jelentősége számára, hiszen Jehuda már megtért.

Az új kiadás tartalmaz több olyan rövidebb egységet is – szavakat, félmondatokat, mondatokat, bekezdéseket –, amelyeket a régi kiadás olvasója nem ismerhetett. Elmaradt számtalan – Kodolányi stílusára oly jellemző – gyönyörű hasonlat, hosszas, ráérősen hömpölygő felsorolás, jelző, táj- és városleírás. Ezek szinte törvényszerűen estek áldozatul a cenzúrának. Így maradtak ki hosszabb-rövidebb gondolatok például Samrón, Jerichó és Jerusálím városáról, népének szokásairól, történelméről. Hiányoznak színek, hangulatok, emberek, arcok, humoros részletek. A szűkített kiadásból hiányzik a regény sója, Kodolányi stílusának „fűszerei”. Az elbeszélő ebben a regényben – Kodolányi stílusától eltérően – ritkán „szól ki” a szövegből, ám épp egy ilyen bölcselkedő rész maradt el. „Vannak az életben olyan pillanatok, mikor az embert mocskos áradatként elöntik mindazok a kellemetlenségek, szégyenletes, megalázó és fojtogató emlékek, amik gyermekkorra óta összegyűltek lelke mélyén. [...] Futnál, fejedet a földbe rejténéd, varázsműveleteket, csillapító szavakat, mérget, italt, csókot keresnél ellenük, de hiába. [...] Ilyen pillanata volt Jehudának.” (II. 194.) Elmaradt egy másik rész is, mely elbeszéléstechnikailag ugyancsak érdekes. A Kefa és a nagytanács párbeszéde egy ponton hirtelen megakad, csupán jelzésszinten találjuk meg a különböző szereplők gondolatait, névvel és kettősponttal (II. 240–242.). Lehetséges, hogy ez a regény egyetlen kidolgozatlan része, melyet Kodolányi vázlat formájában hagyott hátra.

V. Kicenzúrázott eszmei-filozófiai gondolatok

Teljesen hiányzik néhány, Kodolányi filozófiai-misztikus gondolatvilágához tartozó motívum is. Ilyen például a regényekben, a levelezésekben gyakran előforduló elgondolás a *tükröződés*ről. A platonista jegyeket hordozó elmélet szerint a dolgok eszméje megelőzi a valóságot. Ezek az eszmék és szimbólumok adják az emberi lényegét. Rögtön a regény első mondataiban, a Kinnereth-tó látszólag egyszerű tájleírása mögött is ott feszül a gondolat. „Meggzűnt a magasság és a mélység, ami fenn volt, ugyanaz volt lenn is, [...]

s nem lehetett tudni, melyik az igazi” (I. 5.). Kodolányi fogalomtárában a „fent” és a „lent” fogalmak speciális többlettartalmat hordoznak. Regényei jelentős részében két világ ütközik össze, harcol egymással. A „fenti”: a szellemi, a transzcendens, és a „lenti”: a földies, az anyaghoz kötött. Istenhit és ateizmus, misztika és materializmus. A regénybeli hősök (Mósze, Gilgames, Jesuah) ez utóbbi ellen veszik fel a küzdelmet annak érdekében, hogy az ember az Istenhez térve megszabaduljon földi kötelekeitől, megtisztuljon bűneitől. A másik oldalon pedig ott állnak a csábító földi álboldogságok: a pénz, a hatalom, a rang (a leírtak mögött egyértelműen Jehudára ismerhetünk), valamint a földi kötelek: az idő, a tér, a nehézségek. Ezért válik elsődleges céljá a tanítványok számára az, hogy a „fenti” tükröződjék az ember lelkében és a világban. Jehuda pontosan meg is érti a tanításból az ember és a tanítványság feladatát: „Nem tudjuk bejárni a felső világot s az alsót, csupán a földit. Ezen a földön kell hát elrendeznünk az ember dolgait úgy, hogy a felsőt tükrözze, amit nem láthatunk.” (I. 408.) Ezért van az, hogy Jehudát mindig figyelmeztetik arra, hogy figyeljen a tanítások „három értelmére”: a szellemire, a lelkire és a valóságosra („testire”), „Mert mindennek három tükröződése van.” (I. 249.)

Amikor az ember képes imádságában elszakadni a földi világtól, egyben megszabadul a természet korlátaitól is. Kiszakad a *tér-idő*ből. Az *égő csipkebokorban* gyakran találkozunk Mósze alakjával úgy, amint révült, halotthoz hasonlatos állapotában „időn és téren kívül” kerül. Az *Én vagyok* hiányzó részeiben szintén előfordulnak hasonló utalások Jesuah imájával kapcsolatban. „Bizonyára nem tud sem időről, sem helyről” (I. 25.). Az ember ebben az állapotában egyszerre mindent lát, a történelem egészét, a dolgok lényegét. Kodolányi erről így ír: „A téridő tehát igazából csak látszat, csak kategória, csak igen relatív keret, amely a rendszerek szerint gyökeresen változik, az is nyilvánvaló, hogy egy időben van jelen minden jelenség, csak a tudatunk választja el őket egymástól. Így van »múlt« és »jövő« a tudatunkban, a saját rendszerünkben. Voltak és vannak azonban tudatok, amelyekben mind a múlt, mind a jövő megjelenik, s ezeket a tudatokat nevezzük prófétáknak, jósoknak. Vannak lelkiállapotok, amelyekben az idő megszűnik, ilyen az álom, vagy a révület, a részegség stb. [...] És igen egyszerű és érthető az is, hogy az Isten tudatában nincs idő.”¹¹ Ezért mondhatja Jesuah: „Vajon a terek és az idők, a Sátán birodalmának erősségei, megdönthetik-e azt, ami nincs sem a térben, sem az időben? Az én hazám az a föld, amely nincs sehol.” (I. 64., lásd még: II. 70., 157.)

A két világ összezapásából a történelem során rendszerint a „lenti” kerül ki győztesen. Az ember megfélekedzik az Isten(ek)ről, visszazuhan bűneibe. Amikor pedig válságosra fordul a helyzet, bekövetkeznek a katasztrófák, amelyekből a kiutat újra egy isteni küldöttnek kell megmutatnia. Ezzel elérteztünk a Kodolányi-tetralógia legfontosabb motívumaihoz és rendező

elveihez: a *világkorszakok* (aiónok) gondolatához, a *mitikus ismétlődés elvéhez*. Eszerint az emberiség történelme ún. világkorszakokra osztható, és minden korszak történése sajátos, ismétlődő sémák szerint zajlik. A séma leegyszerűsítve a következő: egy új korszakot a romlott állapotból való felemelkedés indít el, majd eljutván a csúcspontra, ismét romlásba süllyed a világ. Minden korszaknak megvan a maga prófétája, mitikussá növesztett alakja is (Gilgames, Mósze, Jesuah), aki képes a katasztrófákból a bűntől megromlott emberiséget Isten felé vezetni. Ez a mitikus ismétlődés köti össze a történelmi alakokat, történéseket.

Ezért találkozunk a regény lapjain is számos esetben „dejavu-érzésekkel”. „Hányszor látta már [értsd Jesuah] ezt a kaján arcot, ezt a hideg, gúnyos, gyilkos vigyorgást... Ez a kéz mutatott hajdan is a prófétákra... Ez a kéz mutat majd órá is egy napon, s ez a hang rikácsolja öld meg!” (I. 40.) Ezért van az, hogy – amint megtudjuk – Jesuah öse: Jesuah be Pandira szintén átváltoztatta Kánaánban a vizet borrá (I. 223.). Jesuah maga is beszél a világkorszakokról és az ismétlődésről: „Ő [értsd az Ember Fia] az Atyánál lakik, kívül az időn és a téren, kívül a világon. Ha eljön, ha megvalósul, ez a világkorszak is befejeződik.” (I. 203.) Hogy meddig is tart ez az örök körforgás, újjászületés, megtisztulás, arról így szól a Mester. „Ez a munka, mint tudjátok, az idők elejétől az idők végéig tart, világkorokon át, újra meg újra lebukva a sötétségbe s megint följebb lépve a fény felé. Amíg csak minden ember tökéletességé nem válik s egygő az Atya tökéletességében.” (I. 65.)¹² Aki életében nem jut el erre a szintre, az visszahullik az anyagba, „amíg a tűz újra át nem járja őket s megelevenülnek.” (I. 263.) Ezért lehetséges az, hogy a regény végén a már megvilágosodott Jehuda, aki a keresztút során megkésve bár, de találkozik Jesuah igazi lényével, és élete egyszeriben gyökeresen megváltozik, egygő válik a Fénnyel. Mindezekről azonban csak és kizárólag a korábbi kiadásból kimaradt részekből – vagy esetleg a tetralógia többi darabjából – szerezhettünk tudomást. Enélkül nehéz megértenünk, miért utal az épen hagyott szöveg minduntalan „a régi Jesuahok”-ra, akikkel hasonló dolgok történtek, mint Jézussal (I. 217., II. 114.), miért állíthatók párhuzamba a Jónással történtek a feltámadással (I. 257.), és miért mondja a Görög Dionysosról, hogy az Ember Fia (I. 265.). Nem lenne érthető továbbá, miért állítják a csillagokat vizsgáló tudósok, hogy eljött az ideje a Szabadító születésének (lásd például I. 293.), és miért kell a tanítványoknak hirdetniük, hogy „letelt a 2000 év, fordul a világ” (I. 311.).

A legfurcsább talán az, ami Jehudával történik. A regény vége felé ugyanis sorra olyan helyzetekbe kerül, amelyekről érzi, hogy már megtörténtek vele, sőt azt is tudja, mi fog történni. „Valóban úgy történt minden, ahogy előre látta – s mégis másként [...]. Néha-néha megdöbbenve állt egy pillanatig, a homlokát dörzsölgette, s behunyta a szemét, mert úgy érezte, mindez egyszer már megtörtént vele ugyanígy. [...] Miféle varázslat játszott vele? Egy

régi élet emléke. Volt már valaha ez a Jerusálim, ez az utca, ezek a kapuk és lecsüngő folyondárok, ez a penész a falakon? [...] Chanan kapuja előtt egy görnyedt koldusasszonnyal fogok találkozni – gondolta ijedten. S íme, ahogy megállt a kapu előtt, csakugyan eltotyogott mellette egy görnyedt, rongyos öregasszony.” (II. 258–259., és 262. is.) A dolog nyitja pedig az árulás. Jehudában akkor kezdenek felerősödni ezek az emlékezések, amikor Chanannál kimondja a végső szót: „Ma este a kezetekbe adom őt” (II. 160.). Az árulás pillanatában ismét elárasztják az emlékek: „Mindeddig minden úgy zajlott le, ahogy előre tudta. Ahogy valamikor, ismeretlen időben az időtlenségben már megélte. Az ölelés, a csók a köszöntés is.” (II. 298., és 296. is.) Jehuda alakja ezért nő mitikussá, ezért válhat az árulás prototípusává, mert minden árulást „Jehuda követett el”. „A láthatatlan Jehudák visszakialtják a mélységből: – Győztem... győztem...” – hangzik Jesuah elfogatása után a szöveg (II. 318.). Jehuda maga is rájön erre a tényre, amikor a regény legvégén szembesül saját lelkiismeretével és kitágul szeme előtt a mitikus horizont. „Mikor még ezen a világon sem voltam. Már az ősidőkben elárultalak, mióta vagyok, szüntelenül, folyton elárultalak. Egész lelkem, minden moccnásom, minden szavam árulás volt. Árulás az álmom, korábbi életem minden pillanata.” (II. 337., lásd még 331.)

Az ismétlődés elvével függ össze az a gondolat, amely a vallások, a tudomány egységét vallja: „A Törvény egy, mindig egy volt, és örökké egy marad. Az első Mósze törvénye, az Én Vagyok Aki Vagyok törvénye. De ez a törvény mindig új is, mint a bor.” (II. 31.) Ezt tanítja a Mester egy hiányzó részben. (Ez a gondolat ilyen formában nem krisztusi tanítás, hanem Kodolányi – más forrásokból is táplálkozó – világszemléletéhez kötődik.) Az Egy emellett jelöli magát az Istent is. „Az Atya egy, mindöröktől fogva mindörökké atya. [...] A szenvedést az okozza benned és mindenkiben, hogy kiszakadt az Egyből s a világ szakadékain, kínjain, születésen és halálon keresztül tud csak eljutni hozzá.” (II. 12.) Jesuah ígérete éppen erre vonatkozik: „Akkor eljön az Ember Fia, az örök ember [...], akkor az ember egygé válik az Atyával, a sokból egy lesz, a különbözőből ugyanaz.” (I. 262–263.) Az Isten, a tudás tehát egy, és egy az a *beavatás* is, amely az Isten ismeretére elvezet. Így ismerheti meg Mósze is *Az égő csipkebokorban* egyiptomi vallás szerinti beavatása során az Egyet. Mósze beavatása lényegében ugyanolyan, mint a Görögé. Hiányzó részben szembesülhetünk ezzel a ténnyel is: „meg kellett halnom, három napig feküdnöm a sírban [...] s akkor láttam őt, a gyönyörű, az isteni férfiút fényben és dicsőségben.” (I. 265.) Ez pedig nem más, mint a „beavatások” csúcspontja: Krisztus halála és feltámadása. (A regénybeli Mószeről azt is megtudjuk, hogy őt is megcsúfolták, leköpdösték, majd keresztre feszítették.) Jesuahról senki, még a tanítványok sem tudják pontosan, hogyan és hol nyert beavatást. Annyi bizonyos, hogy Szacharjáhu vezette be őt a tudásba, tanította „az Isten valóságos ismeretére úgy, amint Mósze és Áron beavatást nyer-

tek" (I. 223.). Hogy ezután pontosan mi történt vele, arról még anyja sem tudott. A Görög mondja ki, hogy Jesuah annak a tudásnak van a birtokában, amely az idők előtti időből származik. Jehuda a regény vége felé „megfejtí” a beavatás problémáját, s ezzel Jesuah kiválasztottságát is. Amikor elgondolkozik a megdöbbenő csodán, Lázár feltámasztásán – aki szintén három napig feküdt a sírban –, hirtelen eszébe jut a dolog „kulcsa”. „Mint a villám, vágott rajta keresztül a fölismerés: ami itt történt, amit látott, egyiptomi beavatás volt! Az Usziri-beavatás. [...] Minden szavának, viselkedésének megvolt már a kulcsa. [...] A százszor tiltott, százszor elátkozott, bűnös tudományt műveli ez a nabi. [...] De majd ő megmagyarázza Chanannak és a Kefának, kinyitja a szemüket.” (II. 274. „ép rész”).

Kodolányi a tetralógiában összeköti a világekorszakok gondolatát a *csillagképek* változásával. Meg kell jegyezni, hogy Kodolányi saját, elmélyült asztrológiai ismereteinek nem tulajdonított nagyobb jelentőséget, mint amennyi kellett. Kellott ugyanis a csillagászati ismeret ahhoz, hogy nézetét a világ nagy szakaszairól egy átfogó kerethez, a csillagképek változásához is hozzákapcsolja. Új csillagkép, új próféta, új korszak. Az asztrológia szerint egy csillagkép 2160 évig uralja a világot, ez alatt az idő alatt meg kell tehát születnie a prófétának, végbe kell mennie a változásoknak, felemelkedésnek és bukásnak. Míg Gilgames korában a Bika, Mószéében a Kos, addig Jesuahnál a Halak uralják a történéseket.¹³ Erről a körforgásról és a számokról beszél a regénybeli Mattai is (I. 319–320.) Minden bölcs tudós – noha tiltja a Törvény – foglalkozik a regényben asztrológiával, így jövendöli meg Jesuah dolgait az öreg Simon (a bibliai alak, jeruzsálemi Simeon), az égi jelekből spekulál Simon Mágus és más tudósok is, de maguk a tanítványok is el-elgondolkoznak a csillagállásokon. Még a gyerekjátékokba, mondókákba is beszivárognak a csillagképek: a kos és a hal (I. 59.).

Láttuk, hogy a fenti motívumok egymással szorosan összefonódnak és egyben kijelölik a regény(ek) filozófiai kereteit. Megértésük vagy regénybeli jelenlétük nélkül a mű egyik legfontosabb jelentésrétege sérül. A régi kiadás olvasói az épen maradt részekben nagy valószínűséggel csupán akkor érthették meg igazán a rájuk vonatkozó utalásokat, ha Kodolányi nézeteivel – egyéb forrásokból – tisztában voltak.

VI. Összegzés

Láttuk, hogy a szerkesztő, Sík Csaba a válogatás során egyrészt bizonyos motívumokat talált – teljes egészében, vagy részleteiben – mellőzhetőnek, másrészt pedig stilisztikai alakzatokat rövidített meg. Cenzori munkája – a maga „műfajában” – következetesnek és alaposnak mondható. Az eredeti szöveghez való hozzátoldás, javítás nem fordul elő. Az, hogy a szerkesztő

miért épp a fent említett részeket találta elhanyagolhatóaknak, kérdéses. Egy biztos, nagy veszteség ért bennünket. Az az olvasó, aki mindezek után (újra) elolvassa a regényt, sokkal gazdagabb élményben részesülhet, mint korábban. Ha még él emlékezetében a régi szöveg, nagy meglepetések fogják érni, ráadásul az elhagyott részletek és szerves folytatásuk nyomán most más összefüggések rajzolódhatnak ki. Korábban sok esetben a kihagyás azzal a következménnyel járt, hogy a folytatásban közölt „válaszok” nem a Kodolányi által megírt helyzetre, gondolatra, kérdésekre vonatkoztak, hanem a hiányzó rész előttire, és így más értelmet nyertek (pl. I. 53., 186., 236., 265., II. 104., 115., 121.).

Végezetül pár gondolat erejéig visszakanyarodom a cikk elején mondott állításomhoz, amely szerint az *Én vagyok* inkább Júdás-regénynek minősül. Mint láttuk, Jehuda jelleme, története igen összetett. A regénybeli Jesuah figurája azonban nagyjából megfeleltethető a Bibliának és a hagyománynak. Azon tulajdonságok nagy része pedig, amelyek első látásra különösnek tűnnek alakjában, erősen hasonlítanak Kodolányi prófétaalakjaira, elsősorban Mószéra. Jesuah ugyanúgy végzi imájának szertartását, mint ő, ugyanolyan magány jár együtt kiválasztottságával, mégis hasonlóan erős hatással van az emberekre. Olykor őt is elragadják indulatai, keserű és szomorú. Természetesen a két próféta alakja között több eltérés is felfedezhető. Jesuah másik sokszor emlegetett jellemzője különös szeme. Még Jehuda sem tudott szabadulni „hol szürkéskéken, hol aranyosan villogó tüzes szemétől” (I. 179.). Ez a hatalmas, izzó szempár a vesébe hatol, mindent lát, nyugalom, biztonság, jószág sugárzik belőle. Jesuah eme tulajdonsága sem egyedülálló, a keleti mágusokra emlékeztet bennünket. A régi kiadásból kihagyott részeket vizsgálva valóban megállapítható az a tendencia, hogy nagyobb részben maradtak el a Jesuahhal, mint a Jehudával kapcsolatos részek: jórészt beszédek és események. Ám ezek a részletek nem visznek sokkal közelebb Jesuah személyiségéhez, összességében nem árnyalják a róla alkotott képet. Természetesen mindez nem jelenti azt, hogy Jesuah alakja elhanyagolható a regény szempontjából. Annál is inkább, mert Kodolányi az evangéliumok nagy részét beledolgozta a szövegbe. Sok örömet nyújthat a regény azoknak az olvasóknak is, akik Krisztus életével és tanításaival szépirodalmi formában szeretnének megismerkedni.

1 KODOLÁNYI János, *Én vagyok*, Bp., Magvető, 1972. A továbbiakban „régébbi kiadás”.

2 KODOLÁNYI János, *Én vagyok, I-II.*, Bp., Szent István Társulat, 2002. A továbbiakban „új kiadás”.

3 Kodolányi János és Várkonyi Nándor levelezése. *Levélről levélre I.*, szerk., előszó Ifj. KODOLÁNYI János, Bp., Mundus Egyetemi Kiadó, 2000 (Kodolányi-életműsorozat), 303–304.

4 Uo., 312.

5 A zárójelbe tett, a kötet- és oldalszámot tartalmazó utalások az „új kiadás”-ra vonatkoznak.

6 SZALAI Éva, *Egy Kodolányi-regény kimaradt részleteiről*. – *Kodolányi János Én vagyok (Két kimaradt részlet a regényből)*. Jelenkor, 1989. szeptember, 843.

7 A tipográfiai számítás során a *Jehuda bar Simon emlékirata* ép szövegét vettem alapul.

8 A továbbiakban a zárójelbe tett hivatkozási helyek általában a korábbi kiadásból kimaradt részekre utalnak. A régi kiadásban is meglevő részeket külön jelzem.

9 JÁNOSI István, *Kodolányi János: Én vagyok*. Délsziget, 1989/15., 33.

10 SZALAI Éva, *i. m.*, 843–848.

11 LACZKÓ András, *Kodolányi János levele Balatonboglárra = Kodolányi János. Én vagyok*, összeáll. CSÚRÓS Miklós, Bp., Nap Kiadó, 2001, 159.

12 Lásd a témáról még: SZALAI Éva, *i. m.*, 843.

13 Részletesebb asztrológiai magyarázathoz lásd: KABDEBÓ Lóránt, *A politikus létezés: bűn és büntetés*, KODOLÁNYI János: *Vízözön*. Jelenkor, 1989. szeptember, 838–839.

„Hallottátok, hogy megmondatott a régieknek...”¹
(Baka István: *Egy József Attila-sorra*)

Az *Alföld* 1992-ben költői játékra invitálta szerzőit a költészet napja alkalmából. Kérésük „egy szonett megírására vonatkozott, melynek egyetlen megkötése a következő József Attila-sor beépítése, önálló vagy torzított idézetként való felhasználása volt: »A dallam nem változtat szövegén.« (*Emberek*).” A beérkezett tizenkilenc szonett a folyóirat 1992. áprilisi számában jelent meg.

A „pályaművek” elsősorban a programszerűen tematizált (irodalmi) hagyomány miatt érdemelnek figyelmet. Ez a költői játék ugyanis mesterségesen idézte elő azt a jelenséget, amely a modern magyar (és világ-)irodalomban természetes módon (is) működik. Ezek a sajátos körülmények szükségképpen eredményezik, hogy a jelenség jellegzetes vonásai sűrítve, tömörítve vannak jelen e szövegekben. Ebből kiindulva a legtermékenyebb megközelítés valamennyi szonett összehasonlító elemzése lenne, aminek segítségével lehetőségessé válna a különböző hagyományértelmezések, dialógustípusok kimutatása. Dolgozatomban azonban ennek csak egy részletét végzem el: Baka István *Egy József Attila-sorra* című versének elemzésére vállalkozom.

A szonett 1994-ben ismét megjelent a szerző *Sztyepan Pehotnij testamentuma*² című verseskötetében a *Szturnusz gyermekei* ciklus darabjaként. Ennek kapcsán fontos megjegyezni, hogy a kötet első és második ciklusa (*Trisztán sebé, Szturnusz gyermekei*) különálló egységet alkot: nem tartoznak a *Sztyepan Pehotnij testamentumát* képező három füzet versei közé. Ez azt jelenti, hogy Baka nem sorolta őket a szerepversekhez.³ E két ciklus – címük is utal rá – fő sajátága a hagyomány tematizálása, átírása, így a József Attila-sorra reflektáló szonett természetesen illeszkedik közéjük.

József Attila verse tehát adott mint feldolgozandó, értelmezendő hagyomány. Ezen túl azonban a szonett harmadik és negyedik sorát egy-egy, Máté evangéliumából származó torzított idézet alkotja:

a tű fokán jutsz a paradicsomba,⁴
s nincs boldogabb, mint a lelki szegény.⁵

Ilyen módon a szöveg kinyílik a bibliai hagyomány felé is, így értelmezhető többszörös, többszintű felülírásként.

Mindezek nyomán szükséges néhány pillantást vetni a vers előzményét képező szövegekre, hiszen csak ezek ismeretében állapítható meg, hogy a vizsgált szonett milyen jellegű dialógust teremt velük.

Baka versének már a címe egyértelművé teszi, hogy a szöveg egésze József Attila szonettjét értelmezi, arra reflektál.⁶ Ezt a feltételezést erősíti, hogy első sorként az említett József Attila-sor szerepel, így értelmezhető a vers premisszájaként. Ebből adódik a kérdés: pontosan mit értelmez, mire reflektál a szonett.

Balogh László József Attila monográfiájában a költő szellemi érdeklődésének ekkori irányait veszi sorra, majd megállapítja, hogy „a világot olyan dialektikus egységben szemlélte, amelynek mozzanataiban egyformán tudomásul kell vennünk »a termelési erőket odakint s az ösztönöket idebent«. Méltányolandó a maga korában egyedülálló erőfeszítése, amellyel egyrészt a marxista filozófia merevségét a freudizmus használható elemeivel fel akarta oldani, másrészt a pszichoanalízist a társadalmi viszonyokba ágyazva talpra próbálta állítani.”⁷ Ebből a perspektívából értelmezi az *Emberek* című szonettet is: „Több cikkében kísérletet tesz, hogy a demagóg, frázisos vagy vulgáris magyarázatokkal szemben modernebb, tudományosabb és a pszichológia segítségét igénybe vevő értelmezéssel felkutassa azokat a »megfejthetetlennek látszó érzelmi erőket«, amelyek a kapitalista világban, tehát nálunk is »érdekeikkel ellentétes táborokba képesek sorozni az embereket«. Helyesen tapint rá, hogy mindenekelőtt fénybe kell vonni az elnyomott, elmaradott osztályok »eltorzított«, hamis tudatát, mert az zavarja, megbénítja a tényleges helyzettel való cselekvő szembenézést, eltakarja az adott világ elmentmondásait s a jelenséget, az esetlegességet értelmezi lényegként. Ily módon a dolgozók képtelenek felismerni a mélyben működő valóságos törvényeket, saját érdeküket és szerepüket.”⁸

Szabolcsi Miklós – miután felvetette azt a lehetőséget, hogy a szöveg olvasható a József család belső történeteként – a társadalomkritikai olvasatot ki szélesítve az illúziók nélküli emberkép első megfogalmazását látja a versben: „Az *Emberek* a felszín és a látszat verse, szembenézés az öncsalással, keserű önvizsgálat is. Mindig is érezte a társadalom, a világ háló, rács voltát, most is »szövevény«-nek látja, melyet az »érdek« igazgat.”⁹

Szigeti Lajos Sándor¹⁰ értelmezésében Szabolcsi Miklós nyomán halad, ám a szonett kulcsmondatát illetően vitába száll vele. Szabolcsi értelmezése szerint a kulcsmondat:

Csak öntudatlan falazunk a gaznak,
kik dőlyffel hisszük magunkat igaznak.

Szigeti azonban úgy véli, hogy a nyolcadik sor tölti be ezt a szerepet („*A dallam nem változtat szövegén.*”), és ez végkövetkeztetését is befolyásolja: „József Attila verse már csak azért sem olvasható szociológiai vagy etikai szempontból csupán, mert a művészet, a műalkotás mibenlétére vonatkozó tételmondat áthangolja a textust...”¹¹

Úgy vélem, a fent bemutatott három megközelítési mód átfogó képet ad a szöveg szféráiról, a benne rejlő értelmezési irányokról.

A vers tehát a társadalom rejtett mozgatóit fedi fel kíméletlen őszinteséggel. Fontos azonban megjegyezni, hogy nem pusztán az aktuális társadalmi rendszer foglalkoztatja, hanem annál szélesebb perspektívában szemléli a problémát. Úgy lehetne fogalmazni, hogy a mindenkori társadalom alapstruktúrája érdekli. Erre utal a cím is, amely általános érvényű, egyetemességet sugall.

A rendszer középpontjában a gazdag–szegény opposzió áll. A gazdaghoz a gaz, a szegényhez az igaz rendelődik mint „állandó jelző”, így az alapopposzió egy pozitív–negatív értékítéllettel is kiegészül. Mindennek fő mozgatója és fenntartója az érdek, mely ezen a ponton még értelmezhető a gazdagok érdekeként. Bár a „*s ma már sejteni kezdi sok szegény*” sor elgondolkodtató, hiszen valamiféle újabb, más jellegű megértést sugall, ám itt még nem fejti ki, hogy pontosan miről van szó.

A szonett további részében azonban egy sajátos dialektika bontakozik ki, mely szerint gazdag és szegény, gaz és igaz kettőssége törvényszerű és felbonthatatlan. Ebből következően az érdek – paradox módon – nemcsak a gazdagoké, hanem a szegényeké is. Ennek oka a szegénységhez kapcsolódó „állandó jelző”, ami azt jelenti, hogy a fent vázolt alapstruktúra a szegénységnek erkölcsi elégtételt biztosít, így a Balogh László által említett eltorzított, hamis tudatot táplálja:

Csak öntudatlan falazunk a gaznak,
kik dölyffel hisszük magunkat igaznak.

Így természetesen a rendszer megváltoztatására nincs lehetőség, hiszen minden aktuális társadalmi rendszer ugyanazt az alapstruktúrát (szöveg) képezi le, ugyanis az érdek (dallam) mint állandó alapelv áll mögötte. Ezt fejezi ki szentenciaszerűen a sokat emlegetett nyolcadik sor.

E dialektika megfogalmazásával a vers hangneme is megváltozik: a kíméletlen őszinteséget felváltja a fanyar belenyugvás. A vers nem kínál semmiféle megoldást, a kimondás gesztusa marad. A már említett negyedik sor magában foglalja ugyan a változás lehetőségét, a lezárás azonban olyan erős rezignációt fejez ki, hogy érvényteleníti, vagy legalábbis igen kétségessé teszi ezt a lehetőséget:

Úgy tele vagyunk apró, maró okkal,
mint szűnyoggal a susogó füzes.

A mű kérdésfeltevése és erre adott válasza igen közeli rokonságot mutat a XIX. századi irracionalista filozófiákkal. Ekkorra ugyanis „egyre inkább világossá vált és erősödött az a fölismerés, hogy a polgári társadalom »ésszerűsége« legföljebb a tőkés termelés kalkulatív racionalizmusa, mely azonban csak a felszínen érvényesül: a mélyben ellenőrizhetetlen, irracionális erők működnek, melyek időnként anarchiában törnek föl. A polgári individuuum, mely a 17–18. században egyre büszkébben érezte magát a világ szabad urának, a megvalósult polgári társadalom rendszerében egyre inkább kezdte magát hol egy olajozottan működő embertelen mechanizmus fogaskerekének, hol egy ugyancsak embertelen káosz fogózó nélküli számkivetettjének érezni.”¹² Ezen belül feltehetőleg Schopenhauer filozófiájára reflektál közvetlenül, ugyanis „*A dallam nem változtat szövegén*” sor Schopenhauer zeneesztétikájából származó torzított, átértelmezett idézet, mely eredetileg így hangzik: „Általánosságban és egyúttal népiesen beszélve, kockáztathatjuk azt a kifejezést, hogy a zene általában az a dallam, melyhez a világ a szöveg.”¹³ Természetesen számos más módon is lehet értelmezni ezeket a tényezőket, ám úgy vélem, szükséges az imént bemutatott irányhoz ragaszkodni, ugyanis – ahogy később látni fogjuk – Baka István értelmezése és reflexiója is ezt az utat követi.

Schopenhauer elgondolása szerint a világ objektummá, azaz képzetté vált akarát. A világ metafizikai lényege tehát az akarát: „...a legbensője, a magja minden egyesnek és ugyanígy az egésznek: megjelenik minden vakon ható természeti erőben, és megjelenik az ember fontolt cselekvésében is, mely kettőnek nagy különbözősége is csak a jelenség fokát, nem a megjelenőnek lényegét érinti.”¹⁴ Az akarát közvetlen objektításai az ideák, melyek „számtalan egyedben és egyediségben mutatkoznak meg, és képmásaikhoz mintegy példaképként viszonyulnak”.¹⁵ Ilyen módon az egyes egyedi dolgok az akarát közvetett objektításai. A megismerő szubjektum számára csak az egyedi dolgok elérhetőek, ugyanis a megismerés legtöbb formája a tér, idő, okság viszonylatában működik, így nem képes az ideák, még kevésbé az akarát megragadására. Ez azt eredményezi, hogy a megismerő szubjektum nem ismerheti fel az egyedi jelenségek mögött működő közös lényegét, így arra sincs lehetősége, hogy függetlenítsen magát tőle. Ez azért végzetes, mert Schopenhauer szerint az emberi élet alapvető realitása a fájdalom, a szenvedés, ennek pedig az az oka, hogy a világ lényege és mozgatója egy olyan vak, önmagáért való erő, mint az akarát.

Kivételes esetben azonban lehetséges az ideák megismerése, ezen keresztül pedig az akarát megtapasztalása és kirekesztése: „...ilyenkor a megismerés kiszakítja magát az akarát szolgálatából, ekképp a szubjektum megszűnik pusztán individuálisnak lenni, és most már a megismerés tiszta, akarattalan szubjektuma, amely többé nem követ az ok elve szerint relációkat, hanem az adott objektumra irányuló szilárd kontemplációba merül, minden mással

való összefüggésén kívül, nyugszik, ebben feloldódik teljesen [...]. Az ilyen kontemplációban az egyes dolog egy csapásra nemének *ideája* lesz, a szemlélő individuum pedig *a megismerés tiszta szubjektuma*. [...] Csupán ha egy megismerő individuum a leírt módon a megismerés tiszta szubjektumává s ugyanevvel a szemlélt objektum ideává emelkedik, akkor *lép elő a világ mint képzet*, teljességgel és tisztán, s megy végbe az akarat teljes objektivációja, mivel csak az idea lehet az akarat *adekvát objektitása*." (Kiemelés az eredetiben.)¹⁶ Ha a világ tisztán képzetként tárul fel a megismerés tiszta szubjektuma számára, lehetségessé válik az akarat megismerése, ugyanis „ha a tulajdonképeni *világtól mint képzettől* egészen eltekintünk, nem marad meg más, csak *a világ mint akarat*”.¹⁷ Ezt a képességet alapvetően – bár nem kizárólag – a géniusznak tulajdonítja, aki képes arra, hogy „...saját személyiségéről egy ideig merőben lemondjon, hogy így *tisztán megismerő szubjektum* maradjon, nem homályosuló világszem: méghozzá nemcsak pillanatokra, hanem tartósan, s annyi fontolással is, amennyi ahhoz szükséges, hogy a felfogottakat kidolgozott művészettel visszaadnia lehessen...” (Kiemelés az eredetiben.)¹⁸ Épp ezért „A művészet ismétli meg a tiszta kontempláció által felfogott örök és a világ minden jelenségeinek lényegesét s maradandóját, és aszerint, hogy mi az az anyag, melyben ez ismétlést végrehajtja, lesz képzőművészet, poézis vagy zene. Egyetlen eredete az ideák megismerése; egyetlen célja e megismerés közlése.”¹⁹

A különböző művészeti ágak különböző szinten közvetítik az ideákat. Legalacsonyabb szinten az építészet, legmagasabb szinten pedig a zene képes erre. „A zene ugyanis az egész *akaratnak* oly annyira *közvetlen* tárgyszerűsége és ábrája, mint a világ maga, sőt mint az ideák, melyeknek sokszorosított megjelenése az egyes dolgok világát teszi. A zene ennél fogva semmi esetre sem az ideák ábrája, mint a többi művészet, hanem magának az *akaratnak ábrája*, melynek tárgyiasításai szintén az ideák.” (Kiemelés az eredetiben.)²⁰ A zene tehát nem az ideákat képezi le, hanem magát az akaratot, így független a világtól, felépítését tekintve azonban analóg vele. Ez magyarázza Schopenhauer fent idézett gondolatát, mely szerint „a zene általában az a dallam, melyhez a világ a szöveg”.

József Attila versében igen határozottan felismerhető ez a gondolkör, de sajátosan átértelmezett formában van jelen: a vers indítása jellegzetesen schopenhaueri szemléletet tükröz, hiszen Schopenhauer elgondolása szerint az emberi élet alapvető realitása a fájdalom, a szenvedés, ehhez képest az öröm, a „jó” negatív, „természetellenes” állapot: „*Családunkban a jó a jövevény.*”

A következő sorban azonban mindezt nem az akarral magyarázza – ahogy Schopenhauer alapján várni lehetne –, hanem az érdek jelenik meg alapelveként. Ezután kibomlik a társadalmi problematika, tehát nem metafizikai, hanem társadalmi keretben fogalmazódnak meg Schopenhauer filozófiájának legfontosabb kérdései.

Az átértelmezés József Attila jellegzetes értelmzői pozíciójával magyarázható, ugyanis a freudizmus és a marxizmus ismeretében – ezek hatása alatt – olvassa Schopenhauert. A marxizmus hatásának tulajdonítható, hogy – mint már említettem – Schopenhauer metafizikai kérdései a társadalomra vonatkoztatva jelennek meg nála, és nem az akaratot, hanem az érdeket tekintik alapelvnek. Ezt azonban ő az akarathoz hasonló, irracionális, kényszerítő erőként értelmezi. A freudizmus befolyása ott ismerhető fel, hogy a felvetett társadalmi problémára lélektani alapon, az emberi tudat felől közelítve keresi a választ. Nem meglepő ez a társítás, hiszen tudjuk, hogy a szonett keletkezésének idején a költő fő szellemi törekvése a freudizmus társadalmi viszonyokba ágyazása – nyilván nem függetlenül a marxizmustól –, pontosabban a társadalom irracionális(nak tűnő) jelenségeinek magyarázása a freudizmus segítségével.

Mіндеzek alapján – Schopenhauert némiképp parafrázálva – azt lehet mondani, hogy József Attila a társadalmat szemlélte az érdek univerzális színjátékaként.

Baka versének alaptétele tehát az, hogy a mindenkori társadalmi rendszer alapvetően megváltoztathatatlan, csak az alapelv (az érdek) felismeréséig és kimondásáig juthatunk. Erre reflektál olyan módon, hogy a József Attila-vers központi metaforáját továbbfejlesztve a „szöveg” jelentéskörén belül mozdul el. Így jut el az Írás, vagyis a Biblia szférájába, ami azt eredményezi, hogy a szöveg horizontját kitágítva az európai kultúra (egyik) gyökerét jelentő bibliai hagyományt is beemeli a versbe, így a felvetett probléma eredetéig nyúl vissza: ahhoz a (szent) szöveghez, amelyben isteni kinyilatkoztatásként rögzítve van a társadalmi alapstruktúra (is).²¹ Ez bizonyos hangsúlyeltolódást eredményez, ugyanis itt szövegnek a hagyomány feleltethető meg, és elsősorban arra kérdez rá, hogy milyen alapelv, milyen szervezőerő húzódik meg mögötte.

Már ezen a ponton rögzít bizonyos ironikus attitűdöt a megidézett hagyománnyal szemben, hiszen dallam és szöveg kettőssége „régóta”-ként aposztrofálódik, így nagymértékben degradálódik, és jelen van benne az értelmetlenség, érdektelenség árnyalata is. Egy ilyen felvezetés után a Máté-idézetek is erősen ironikus színezetet kapnak.

Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy miért éppen ezek a bibliai idézetek szerepelnek a szonettben, a felvetett probléma ismeretében kézenfekvő válasz adódik: ezekben a szövegrészekben a szegénység–gazdagság kérdéséről nyilatkozik Jézus. Érdekes azonban tovább vizsgálódnunk, ugyanis egyéb lehetséges magyarázatok is adódnak.

Nem szükséges hosszasan bizonygatni, hogy az említett szövegrészek a Biblia legtöbbet idézett, közismert részletei közé sorolhatók. Ebből egyrészt az következik, hogy a számos indokolt és indokolatlan, helyes és helytelen idézés eredményeképpen közhelyekké váltak, azaz valóban „régóta”-ként

hatnak. Másrészt közismertségük okán a *pars pro toto* elvén működnek, így bizonyos fokig az egész hagyomány megidéződik általuk, és rávetül az ironikus szemlélet. Ehhez kapcsolódik Szigeti Lajos Sándor elgondolása, aki elemzésében bebizonyítja, hogy „a kiemelt sor már az eredeti József Attilaversben is, még inkább a most született szonettekben szentenciaként szólal meg, márpedig a szentenciákat nem értelmezni szoktuk”.²² Ebből kiindulva úgy véli, hogy Baka István verse azáltal, hogy közismert bibliai szentenciákon ironizál, a szentenciákra épülő gondolkodásunk hiábavalóságára és a belőle fakadó reménytelen léthelyzetünkre utal.

Ha szélesebb, újszövetségi kontextusban vizsgáljuk az idézeteket, újabb tanulságok vonhatók le: a szonett harmadik sora *A gazdag ifjú történetét*²³ idézi, a negyedik sor pedig a Hegyi beszédre²⁴ utal. E két szövegrészt a szegénység–gazdagság problematikáján túl az is összeköti, hogy igen erőteljes ószövetségi reflexiókat tartalmaznak.

Jézus tanításának egészére jellemző, hogy nagymértékben reflektál az Ószövetségre, vagyis arra a „szövegre”, amely számára és kortársai számára a hagyományt jelentette. Legmarkánsabban talán a Hegyi beszédben fejeződik ez ki. Természetesen felvetődik a kérdés, hogy ezek a szövegrészek mennyiben tekinthetők Jézus autentikus tanításának, és mennyiben a korai egyház termékei, de úgy vélem, a tárgyalt vers szempontjából ez nem lényeges probléma, ugyanis Baka István esetében nem feltételezhetünk ilyenfajta szövegvizsgálati szándékot. Művei, de még inkább nyilatkozatai elég határozottan kijelölik értelmezési stratégiáját: „Mi közöm a Bibliához? Nem vagyok vallásos, már a szüleim se voltak, a Bibliát először tizenhét éves koromban olvastam, [...] akkor még érdekességet, és olvasmányaim megértéséhez szükséges lexikont látva benne. Azután kezdtem el gyakrabban olvasgatni – főként az evangéliumokat –, hogy kezdtek felbukkanni motívumai a verseimben. Természetesen a versben szereplő Isten nem a vallás istene, számomra a sorsunkat befolyásoló, irracionálisnak érzett erők jelképe, ezért közönyös vagy gonosz. Mária Magdolna a naiv hit és az »asszonyi«, Krisztus a sorsát vállaló ember – ezeknek a neveknek még a mi tudatunkban is hatalmas érzelmi tartalma van, ezért használom és használják sokan.”²⁵

Ha tehát a keletkezés- és értelmezéstörténeti kérdésektől eltekintve vizsgáljuk a Hegyi beszédet, elmondható, hogy a beszéd helyszíne, tartalma és Jézus magatartása nyomán lényegében az új Sínai-hegy, az új Törvény és az új Mózes gondolata rajzolódik ki.²⁶ Ilyen módon a szöveg egésze értelmezhető a Sínai-hegyi jelenet felülírásaként. Felülírásról kell beszélni, hiszen Jézus nem nyilatkoztat ki új törvényt, pusztán értelmezi a régit, megalkotja saját olvasatát. Igen határozottan kijelöli saját pozícióját, amikor kijelenti: „Ne gondoljátok, hogy jöttem a törvénynek vagy a prófétáknak eltörlésére. Nem jöttem, hogy eltöröljem, hanem inkább, hogy betöltsen.”²⁷ A továbbiakban, az ún. antitézisekben²⁸ ezt szemlélteti hat példán, vagyis a gyakorlatban is meg-

mutatja, hogyan olvassa az Írást. Nemcsak tartalmukban, hanem megfogalmazásukban is igen szemléletesek ezek, ugyanis az alábbi visszatérő formula ismétlődik bennük: „Hallottátok, hogy megmondattok a régieknek” (ószövetségi törvény). „Én pedig azt mondom néktek, hogy” (saját értelmezés).²⁹ Célja természetesen az, hogy saját olvasatát fogadtassa el autentikusnak, szemben más olvasatokkal, elsősorban a farizeusokéval, amely – véleménye szerint – ellenkezik a törvény igaz szellemével.

A *gazdag ifjú története* szintén ehhez a problémakörhöz kapcsolódik, ugyanis ebben a történetben az Írás kétféle értelmezése csap össze: a gazdag ifjú nem (elsősorban) vagyona akadályozza az örök élet elnyerésében, hanem az, hogy a farizeusok olvasata szerint tartotta meg a törvényt, ami Jézus olvasata szerint nem elég. „Míg a rabbinikus kor bölcseit főképp úgy ábrázolják, mint akik gyakorlati jártasságot mutatnak annak finomabb részleteiben, hogy mi tiltott és mi megengedett – vagyis mint akik annak szakértői, hogyan ültethető át a Tóra a mindennapi életbe –, és sokkal ritkábban jelenítik meg őket olyan emberekként, akik erkölcsi vagy teológiai problémákkal foglalkoznak, addig Jézus szemléletének legszembeütőbb jellegzetessége éppen az, hogy őt mindenekelőtt a Törvény legvégső célja izgatta. A Törvényt elsődlegesen, lényegileg és tételesen nem jogi, hanem vallás erkölcsi realitásként kezelte, mely föltárja az emberekkel és az Istennel szembeni, általa is helyesnek és Istentől elrendeltnek gondolt magatartást.”³⁰ Igen látványosan szemlélteti ezt a kettősséget az a tény, hogy az eredeti (görög) szövegben Jézus és az ifjú különböző szavakkal fejezik ki, hogy „megtartani” (téleó, phülássó).

Jézus tehát nem nyilatkoztatott ki új törvényt, hanem felülírta a régit, és ezáltal teremtett új hagyományt. „Nem arról beszél, hogy a törvénykönyvet a legapróbb előírásokig be kell tartani, hanem meg kell érteni mélyebb tartalmát, amely hiánytalanul érvényre jut a keresztény üdvrendben. Az evangélium meghirdetésével az Ószövetség nem befejeződik, hanem megvalósul az Újban: nem szűnik meg, hanem teljessé válik.”³¹ Természetesen végzetes leegyszerűsítés lenne Jézusban csupán egyes törvényértelmezőt látni, az Újszövetséget pedig egyszerű olvasatnak tekinteni, vitathatatlan azonban, hogy a hagyományhoz való viszonyában igen határozottan felismerhető az értelmezői pozíció. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy Jézus egy értelmező, a törvény (szerinte) igaz szellemét feltáró olvasatot alkotott meg, és ezzel teremtett új hagyományt. Baka István szonettje ezt értelmezi, és ezzel felülírja Jézus olvasatát. Hasonlóképpen viszonyul hozzá, mint Jézus az Ószövetséghez, de ahogy majd látni fogjuk, csak a magatartás azonos, az ennek nyomán született olvasatok karaktere nagymértékben különbözik.

A szonett második versszakában megfogalmazódik, hogy a megidézett hagyomány „csalóka”, illuzórikus. Igen figyelemre méltó, hogy ez egy olyan fogalom – nevezetesen Maya fátyla – segítségével történik, mely két irányba

tereli az értelmezést: egyrészt Schopenhauert idézi, aki az egyedi jelenségek világát helyenként így nevezi. Ahogy fentebb már bemutattam, Schopenhauer szerint a művész képes a jelenségek mögé pillantani, vagyis fellebbenteni Maya fátylát,³² és meglátni a lényeket. Az *Emberék* című szonett szemléletét is alapjaiban ez a gesztus határozza meg, ami azt eredményezi, hogy a társadalom az érdekek univerzális színjátékaként tárul fel. Az érdekek azonban irracionális fogalom marad. A Baka-szonettben ez a „szövevény bomlik ki”, vagyis az érdekek fogalmát határozza meg: Maya fátyla mögé pillantva nem a lények tárul fel, hanem az illúzió, pontosabban az illúzió jelenik meg lényekként.

Minderre az értelmezés másik iránya szolgál magyarázatul. Maya fátyla ugyanis alapvetően a hinduizmusból származik, az idealista iskolák egyik alapfogalma. Schopenhauer sok szállal kötődik ehhez a gondolatrendszerhez, így vélhetően innen emelte át filozófiájába ezt a fogalmat. Funkciója a hinduizmusban is a lények eltakarása és az illúziókeltés: „...az idealista iskolák az egész sokaságot májának, a tudatlanság által a Minden-Egy szellemre rárakott látszatnak tekintik. E filozófusok szerint csak a dharma, a világszellem reális, és az összes egyéni én teljes egészében és tökéletesen azonos ezzel. Szerintük tehát valójában nem léteznek individuális szellem-monádok, hanem csak egy univerzális átman, amely a világillúzió megtévesztő lépésének hatása következtében egyéni személyiségek sokaságának látszik...”³³

Azáltal, hogy egy másik vallási hagyomány, egy más világszemlélet jelenik meg a versben, relativizálódik a keresztény hagyomány, megszűnik annak kizárólagossága. Jellemző azonban, hogy ez épp a hinduizmus, melynek társadalmi vetületei közismerten súlyosak. „A hinduk nézete szerint a világegyetem – mind tágabb, mind szűkebb értelemben – rendezett egész, amely felett a természetben és az erkölcsi élet területén egyaránt megnyilvánuló világtörvény (dharma) uralkodik. A rend mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy a mindenséget benépesítő élőlények származásuk következtében képességeik és kötelességeik tekintetében erősen különböznek egymástól. [...] Az emberiségen belül is számtalan különböző rend van, amelyek eltérnek egymástól abban, hogy mi szabad és mi tiltott számukra.”³⁴ Ez az elgondolás egy szilárd, a mindennapi élet legapróbb eseményeit is szabályozó társadalmi struktúrát (kasztrendszer) szentesít.

Ennek nyomán – különösen egy más kulturális/vallási hagyomány felől szemlélve – adódik a (szkeptikus) kérdés: valóban a világtörvény munkál a kasztrendszer mögött, vagy inkább a brahmanák, illetve a társadalom vezető rétegeinek érdekeit tükrözi? Erősödik ez a kétely, ha a vallástörténet tanulságait is figyelembe vesszük, eszerint ugyanis a társadalmi struktúra és az erre vonatkozó metafizikai elgondolás párhuzamosan alakult ki.³⁵ És ezzel vissza is kanyarodtunk József Attilához és Baka Istvánhoz, hiszen a probléma, ha különböző talajon fogalmazódott is meg, lényegében azonos. Ezzel a

Baka-szonett a vallások általános kritikája felé mozdul el, illuzórikus, csalóka rendszerekként tüntetve fel azokat. Már a megfogalmazás is előlegezi ezt, ugyanis a két vallás a szövegben különül el egymástól élesen, azonos gondolati egység képzetét keltik:

Hogy átláttál az Írás szövetén?
Csak Maya fátylán...

Mindezek alapot adnak arra, hogy egyenlőségjel kerüljön menny és föld, transzcendens és világi közé, hiszen bebizonyosodott, hogy a vallási rendszereket, melyekben a társadalomra (és az élet egyéb területeire) vonatkozó isteni kinyilatkoztatás rögzítve van, valójában az érdek teremtette. Az érdek tehát a világ „metafizikai” lényege, mely isteni kinyilatkoztatás köntösében jelenik meg, ilyen értelemben „csalóka”. Igen szemléletesen fejezi ezt ki, hogy az Írás szövege és Maya fátyla azonosítódik a versben, mindkettő azonos szerepet tölt be: a lényeg elfedését, az illúziókeltést.

Ezek alapján értelmezi az első tercínában a keresztény hagyományt, melyben a József Attila által felvázolt szegény–gazdag, igaz–gáz rendszer alapjait látja. Az új hagyomány nem változtatott meg semmit, ugyanis ebben is az érdek kifejeződését éri tetten. Világosabban látható mindez, ha vetünk néhány pillantást a szegénység-fogalom alakulására: az Ószövetség szegényeket védő rendelkezései arra utalnak, hogy a szegénység ismert volt Izráel népe között. Általánossá a fogság után vált, amikor a pogány hatalmak súlyos adókkal terhelték a visszatért népet. Nehezítette helyzetüket, hogy a zsidóság anyagi jobblétre jutott része is sanyargatta a szegényebb rétegeket. Ez a meggazdagodott csoport azonban nemcsak a könyörület gyakorlásában vetkőzött ki zsidóságból, hanem vallási, kulturális téren is eltávolodott attól. Ennek az lett a következménye, hogy a szegénység lassanként a hithűséggel, a gazdagság pedig a hittől elhajlással, bűnösséggel azonosítódott. Jézus Krisztus korában is ez volt a helyzet, ami azt eredményezte, hogy a szegénység és hithűség összeolvadásával Jézus tanításában megjelent és központi tényezővé vált a lelki szegénység fogalma.³⁶

Mindez – sajátos módon ugyan, de – a szegények érdekét tükrözi, hiszen értelmezhető úgy, hogy a szegénység erkölcsi felemelése egyfajta „pótmegoldás”, bár tagadhatatlanul az egyetlen megoldás helyzetük javítására. Társadalmi, gazdasági felemelésükre ugyanis az adott körülmények közt nem volt mód. Ezt a feltételezést erősíti az a tény, hogy az „Isten országa” fogalom hasonló fejlődési utat járt be: konkrét politikai, közigazgatási kategóriából az Újszövetség idejére transzcendens fogalommá vált.³⁷ Ezzel az értelmezési iránnyal rokonítható Nietzsche elgondolása is, aki hasonló – bár kétségkívül radikálisabb és provokatívabb – álláspontot képvisel: „Éppen a zsidók voltak azok, akik félelmetes következetességgel kísérelték meg az arisztokra-

tikus értékelési mód (jó = nemes = hatalmas = szép = boldog = az istenek kegyence) visszájára fordítását és tartották is magukat e megfordításhoz, mégpedig határokat nem ismerő gyűlölettel (a tehetetlenség gyűlöletével) azt állítva, hogy »csak a nyomorultak a jók, a szegények, a tehetetlenek, csak az alacsony sorú emberek a jók, a szenvedők, az ínségben szűkölködők, a betegek, a félresikerültek, a csúfak, csak ők a jámborak, az áhítatosak, csak nekik adatik meg a kegyelem állapota, ezzel szemben ti előkelők, erősek, ti az örökkévalóságig gonoszok lesztek és maradtok, gonoszak, kegyetlenek, ravaszak, kielégíthetetlenek és istentelenek, alávalók és átkozottak!«...”³⁸

Ezt a lehetséges értelmezést lélektani aspektusok is támogatják: „Ami így nevezünk: »Jézus Krisztus«, az – amiként feltételezni szeretném – sokkal kevésbé életrajzi, mint inkább szociális, azaz kollektív jelenség, amely egy alig vázolt, mégis rendkívüli személyiség és egy nagyon különleges »korszellem« összeütközésében s ennek éppoly figyelemre méltó pszichológiájában állt elő.”³⁹

Azzal, hogy más vallási rendszerekhez hasonlóan a keresztény hagyományt is az érdek kifejeződéseként értékeli Baka, teljesen megfosztja szakralitásától. Ennek nyomán Jézus halála nem megváltásként, hanem kudarcként jelenik meg. Ezenkívül, ha József Attila kérdésfeltevéséhez térünk vissza, kudarc ez a halál olyan szempontból is, hogy a szegénység preferálásával létrejött és megszilárdult az a „hamis tudat”, mely hosszú távon ellentétes a szegények érdekeivel.

Ez a fajta demitologizáló értelmezés nem tekinthető egyedi jelenségnek: a XIX. század második felétől napjainkig tendenciaszerűen keletkeznek hasonló olvasatok. Erre bizonyos magyarázatul szolgál, ha kitekintünk a vallás, pontosabban a vallásról való gondolkodás helyzetére: Jung a vallásokat alapvetően a kollektív tudattalan tartományához köti. Ez olyan tartalmakat és magatartásformákat rejt, amelyek mindenütt, az összes individuumban azonosak. Tartalmai az archetípusok, kifejeződései a törzsi tanok, a mítosz, a mese, illetve az álom. Véleménye szerint ezek nyújtanak alapot a vallások kialakulásához: „Az emberi szellem gyakran évszázadokig tartó fáradozásának köszönhetően ezek a képek világrendező gondolatok átfogó rendszerébe ágyazódtak, s ugyanakkor egy hatalmas, kiterjedt, patinás intézmény révén öltének formát, amelynek egyház a neve.”⁴⁰ A vallások kialakulásával azonban az ősélmény áttételessé válik, helyét a hagyomány veszi át, a kollektív tudattalan helyébe a dogma lép, a lelki tényszerűségek pedig transzcendens tényszerűségekkel alakulnak. Ennek eredményeképpen a vallási képzetek lassanként kiüresednek, értelmüket veszítik, hiszen eltávolodnak természetes lelki alapjuktól. „Koronként azért halnak meg az istenek, mert az ember egyszerűen felfedezi, hogy semmit sem jelentenek, hogy emberkéz csinálta, fából-kőből formált haszontalanságok. Ilyenkor valójában csak arra jön rá, hogy mindeddig egyáltalán semmi gondolata sem volt a képeiről. Ha meg

gondolkozni kezd róluk, akkor azt az »ész« nevű kíséítő közreműködésével teszi, ami viszont igazándiból semmi más, mint elfogultságainak és rövidlátó elképzeléseinek summája.”⁴¹ Ebből következően „A modern embernek már úgy tűnik, hogy a vallások nem belülről, a lélekből fakadnak, hanem a külső világ leltári állományának darabjai. Semmiféle világfölötti szellem nem ragadja meg belső kinyilatkoztatással, hanem ő próbál kiválogatni vallásokat és meggyőződéseket, s azokat mint valami ünnepi ruhát magára öltetni, hogy aztán végül kopott holmikként megint levesse őket.”⁴² Ennek a gondolkodásbeli átrendeződésnek a kifejeződései a demitologizáló értelmezések, valláskritikák, parafrázisok. Baka István szonettje is erről a gondolati tőről fakad: felismerhető ez problémafelvetésében és megoldásában is, amit a záró versszakban olvashatunk. Itt a vers visszatér premisszájához, és – mintegy az addigiak összegzéseképpen – megoldást kínál a felvetett problémára.

Ahogy az eddigiekből kiderült, Baka István a József Attila-vers központi metaforáját továbbgondolva a „szöveg” jelentéskörén belül mozdult el, így eljutott az Írás fogalmához, azon keresztül pedig a Bibliához, egészen pontosan az Újszövetséghez. Ezzel az európai kultúra (egyik) gyökerét jelentő hagyomány felé nyílt ki a vers, ami azt eredményezi, hogy a József Attila-szonett társadalmi problémájának gyökerei tárulnak fel. Kérdésfeltevése azonban a hagyományon túlra irányul, hiszen központi problémája az, hogy mi teremtette a hagyományt, milyen alapelv húzódik meg mögötte. De már a hagyomány megidézésének módja rögzíti azt az ironikus attitűdöt, mely a továbbiakban egyre erőteljesebben nyilvánul meg, míg végül a teljes destrukció szintjéig fokozódik. Ennek nyomán kimondható, hogy már az idézés módja visszavonja a megidézett hagyományt, és a továbbiakban ez a gesztus teljesedik ki. Mindezekből kiindulva a szonett eddig tárgyalt három versszaka értelmezhető az Újszövetség egy sajátos, Baka István-féle olvasataként. Vagyis Jézushoz hasonló, hagyományértelmező magatartást képvisel: szintén a Törvény igaz szellemét igyekszik feltárni, ám amit a Törvény mögött talál, az nem kiteljesíti, hanem eltörli azt. Ennek eredményeképpen a létrejött olvasat ellentétes karakterű mint Jézus kiteljesítő, alapvetően megőrző olvasata, hiszen egyértelműen destruktív jellegű.

A záró versszakban tehát visszatér kiindulópontjához, és megoldást kínál az ott rögzített problémára. Ezzel tulajdonképpen önmagát értelmezi, hiszen kimondja, hogy egy destruktív olvasat – mint például Baka István *Egy József Attila-sorra* című szonettje – visszavonhatja, érvénytelenítheti a hagyományt, és ezzel együtt az abban szentesített társadalmi alapstruktúrát is. Erre az önértelmező szándéokra utal a versszak első sora („*De fellázadnak egyszer a szavak.*”), hiszen a szonett első versszakára reflektálva a Máté-idézetek megjelenési módját értelmezi. Valóban a szavak lázadásának lehetünk tanúi, hiszen az ironikus attitűd miatt az idézetek mintegy önmaguk ellen fordulnak, és önmagukat semmisítik meg, mert „az ironikus szerkezet úgy állítja egy érték

(és álláspont) létjogosultságát, hogy magán az állításon keresztül megsemmisíti. A kifejezés közvetlen, betű szerinti jelentése közvetve (elsősorban az ellentmondó kontextus által) egy második, mélyebb jelentésre tesz szert, és az utóbbi az elsővel ellentétes értékviszonyt fejez ki.”⁴³

Később, az első tercinában ismét megjelenik a szavak lázadása, de már egy sokkal erőteljesebb kép formájában:

átbújnak Krisztus lábán-tenyerén
a vasszögek – tevék a tű fokán.

Jézus személyes sorsa és tanítása különválnak és egymásra vetítődik itt, meghozzá egy alakzat formájában: megszemélyesülnek a vasszögek, ám ez a megszemélyesítés a tanítás egyik korábban idézett képe által történik. Ilyen módon a tanítás közvetlenül, szinte cselekvő módon fordul a tanító ellen – a fentebb bemutatott destrukcióval összhangban –, megsemmisítve őt, de ezzel önmagát is.

A destruktív olvasat megsemmisítette a hagyományt, hiszen a Törvény igaz szellemeként az érdek jelent meg. Az alapelv felismerésével azonban lehetővé vált egy olyan hagyomány megalkotása, mely mögött nem az érdek áll:

és ha a dallam nem fog szövegén,
a szöveg változtat majd dallamán.

Ez a megoldás – vallásértelmezéséhez hasonlóan – nem egyedi jelenség, szélesebb kontextusban is szemlélhető: a fentiek ismeretében kimondható ugyanis, hogy a szonett központi szervező elve az irónia. Ez az alakzat az értékek megfordulásának, megváltozásának jellegzetes kifejezője. „Békén hagyja a fennállót, de nincs számára érvényessége; időközben úgy tesz, mint-ha mégiscsak volna, s e mögött az álarc mögött a biztos pusztulás felé vezet.”⁴⁴ Ebből kiindulva Kierkegaard az iróniát a történelmi fordulópontok jellegzetes és szükségszerű szemléletmódjaként értelmezi. Elgondolása szerint minden ilyen korszakban kétféle mozgás van jelen: egyrészt napfényre kell hozni az újat, másrészt pedig ki kell szorítani a régit. Ennek megfelelően két jellegzetes magatartás és individuum figyelhető meg: a profetikus, aki az új születésénél közreműködik, illetve az ironikus, aki a valóságot teljes tökéletlenségében szemlélve annak megsemmisülését idézi elő. „Az ironikus számára az adott valóság teljesen elvesztette érvényét, mindenütt terhesen ható tökéletlen formává vált. Másrészt az új nem sajátja az ironikusnak. Csupán azt az egyet tudja, hogy a jelenlegi nem felel meg az eszmének. Ő az, akinek törvényt kell látnia.”⁴⁵ Ebből következően az ironikus magatartás sajátos módon működik: „Mivel azonban az új nincs az ironikus hatalmában, azt lehetne kérdezni, hogy mivel semmisíti meg a régit, s erre azt kell válaszolni, hogy

az adott valóságot *magával az adott* [kiemelés az eredetiben], valósággal semmisíti meg, de egyúttal arra is emlékeztetnie kell magát, hogy az új elv mint lehetőség jelen van.”⁴⁶ Ez a lehetséges új elv Baka István szerint a szavak lázadása nyomán létrejövő új hagyomány, melyet nem az érdek igazgat.

1 Mt 5,21; 5,27 (Magyar Bibliatársulat, Bp., 1999, ford. KÁROLI Gáspár).

2 BAKA István, *Sztyepan Pehotnij testamenuma*, Jelenkor, 1994, 17.

3 Bővebben: SZÓKE Katalin, *A költő és műfordító szerepcseréje = Búcsú barátaimtól*, Bp., 2000, 110–121. (Eredetileg: Forrás, 1996.)

4 Vö. „Könnyebb a tevének a tű főkán átmenni, hógynem a gazdagnak az Isten országába bejutni.” Mt 19,21.

5 Vö. „Boldogok a lelki szegények: mert övék a mennyeknek országa.” Mt 5,3.

6 Szemben például Bertók László *Még kiderül, hogy te, hogy te meg én*, Markó Béla *Én, sajnos, nem tudok már játszani*, Orbán Ottó *Buborékszonett*, Utassy József *Bűntudat* című szonettjével, amelyekben nincs ilyen rögzített, már-már tételszerű viszony a szövegek között.

7 BALOGH László, *József Attila*, Bp., 1980, 155.

8 Uo., 165–166.

9 SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár*, Bp., 1998, 490.

10 Megközelítésmódja nagymértékben különbözik a monográfusokétól, ugyanis az *Alföld pályázatára írt szonettek felől*, illetve azok ürügyén értelmezi József Attila versét.

11 SZIGETI Lajos Sándor, *A törvényként működő érdek (Ezredvégi József Attila-szonettek)*, Új Dunatáj, 2001/3, 5. (melléklet).

12 LENDVAI L. Ferenc–NYÍRI J. Kristóf, *A filozófia rövid története*, Bp., 1981, 196.

13 SCHOPENHAUER, *A zene esztétikája*, Bp., 1992, 48.

14 SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, Bp., 2002, 154.

15 Uo., 219.

16 Uo., 228–230. (Kiemelés az eredetiben.)

17 Uo., 231.

18 Uo., 237. (Kiemelés az eredetiben.)

19 Uo., 236.

20 SCHOPENHAUER, *A zene esztétikája*, 10. (Kiemelés az eredetiben.)

21 Vö.: „A prediszkurzív társadalmak nyelvi kultúrája többnyire történetekből áll, de e történetek azt mondják el a társadalomnak, hogy mit fontos tudnia például isteneiről, történelméről, törvényeiről vagy osztálytagozódásáról. Ezeket a történeteket nevezhetjük mítoszoknak [...]. Ezek a történetek tehát »szentté« válnak a »profán« történetekkel ellentétben, és részben ilyen szent történetek alkotják azt, amit a bibliai hagyomány kijelentésnek nevez.” Northrop FRYE, *Kettős tükör*, Bp., 1996, 77.

22 SZIGETI, *A törvényként működő érdek*, 5. 23 Mt 19,16–30.

24 Mt 5,1–7,29.

25 „Közösségre vágyakozom” (*Baka István válasszol Görömbei András kérdéseire*) = Búcsú barátaimtól, Bp., 2000, 34.

26 Vö. John STOTT, *A hegyi beszéd*, Bp., 1993.

27 Mt 5,17.

28 Mt 5,21–48.

29 A megfogalmazásban kisebb eltérések előfordulnak, minden bizonnyal retorikai okokból, és az ószövetségi törvény is megjelenhet parafrázis formájában, de alapformaként elfogadható a bemutatott szerkezet.

30 VERMES Géza, *A zsidó Jézus vallása*, Bp., 1999, 61–62.

31 Ortensio da SPINETOLI, *Máté az egyház evangéliuma*, Szeged, 1998, 157.

32 Schopenhauernél ez az írásmód használatos.

33 Helmut von GLASENAPP, *A bráhmánizmus vagy hinduizmus = Uó, Az öt világvallás*, Bp., 1977, 63–64.

34 Uo., 19–20.

35 Vö. Mircea ELIADE, *Vallási hiedelmek és eszmék története*, I, Bp., 1994, 168–174.

36 Vö. CZEGLÉDY Sándor–HAMAR István–KÁLLAY Kálmán (szerk.), *Bibliai lexikon*, II, Bp., 1931, 924. (szegény).

37 Vö. VERMES Géza, *A zsidó Jézus vallása*, Bp., 1999, 146–175.

38 Friedrich NIETZSCHE, „Jó és gonosz”, „jó és hitvány” = Uő, *Adalék a morál genealógiájához*, Bp., 1996, 30.

39 Carl Gustav JUNG, *Gondolatok a vallásról és a kereszténységről*, Bp., 1996, 49.

40 Carl Gustav JUNG, *A kollektív tudattalan archetipusairól* = Uő, *Mélységeink ösvényein*, Bp., 1982, 56.

41 Uo., 59.

42 JUNG, *Gondolatok a vallásról...*, 62.

43 *Világirodalmi Lexikon* 5., szerk. SZERDAHELYI István, 375. (irónia).

44 Søren KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* = Uő, *Írásaiból*, Bp., 1982, 102.

45 Uo., 98.

46 Uo., 100. (Kiemelés az eredetiben.)

A rekonstrukció öröme (Bíró Ferenc: *Katona József*)

Ha a magyar irodalmi kánonnak valamely jelentős személyiségéről, életművéről, vagy egyes műveiről esik szó, a megszólalónak szinte kötelező érvényűen kell (illik) igazodnia az övét megelőző viszonyulásokhoz, reflektálnia az értelmezési hagyományban fellelhető szempontokra. Ez teszi lehetővé, hogy a szerző engedelmeskedni tudjon annak a kényszernek, mely szerint egy eddigieken túlmutató, újszerű, de legalábbis más eredményt kell elérnie. A meghalad(hat)ás vágya mint logocentrikus aktus nemcsak az alkotói attitűd narcisztikusan meghatározó eleme, de legalább annyira lehet a befogadói elvárás termékeny alkotórésze is. Mondhatni, ez a szerzői-olvasói term(el)ékenység záloga.

Érthető tehát a Bíró Ferenc új könyvének hátoldalán olvasható, befogadói nézőpontot érvényesítő, retorikus kérdésfeltevés: „Ha Katona Józsefről szóló monográfiát vesz kezébe az olvasó, elsőként az a kérdés merül fel, talál-e benne a *Bánk bán*ról új, megalapozott értelmezést?” A kérdés annál is inkább indokolt, mivel a szokásos köz-helyes fordulatok (szinte mindent elmondtak már róla, könyvtárnyi a szakirodalom stb.) bizonyos szinten már eleve reménytelennek tüntetik fel az adott műről, szerzőről való beszéd újszerűségét, érdekességét, vagy ellenkezőleg: így válik sejthetővé a friss és megkopott magyarázatok közötti opposíció; ez teszi az újszerűséget kellően hangsúlyozottá. A legnehezebb mindebben talán azt a csapdát kikerülni, melybe a nyelv tárgyiasító erejénél fogva lehet belecsúszni, nevezetesen, hogy a műről (szövegről) szóló beszéd éppen a mű hangját nyomhatja el. A „megalapozott” értelmezés téje tehát leginkább az, hogy talál-e utat, rést, életbe lép-e ez a hang, Heideggerrel szólva: működni kezd-e, felfedődik-e az *igazság*? Különösen lényeges lehet mindez, ha egy olyan tragédiáról van szó, mely elevenen őrzi a közösségi és egyéni lét tövén fakadó, önmagukat folyamatosan újrakontextualizáló kérdéseket.

Ebből fakadóan nagy várakozással veszi kezébe az olvasó Bíró Ferenc új könyvét, mely a klasszikus monográfia műfaját felelevenítve lát neki Katona József életműve, s azon belül a *Bánk bán* újraolvasásához.

A már hivatkozott ajánló szöveg szerencsés pillanatnak tartja a kezdeményezés idejét, mivel a *Bánk bán*ra összpontosító, modern és klasszikus csoportra elkülönített értelmezések, illetve újabb filológiai és elméleti belátások alkalmat teremtenek egy új olvasat megszületésére. S nemcsak az „egyetlen” magyar tragédia miatt szerencsés ez a pillanat, hanem azért is, mert az eddigiekhez képest szakítani tud az olyan kiindulásokkal, melyek Katona életrajzát és egyéb műveit csak a nagy opus felé vezető út fázisaiként kezelték. A fő műre való koncentráció kényszerét persze Bíró sem tudja elkerülni, s nehéz is lenne, mivel a kronologikus életmű-áttekintés vonalát

követi. Bizonyára ennek is tulajdonítható, hogy a pályaanalízis evolucionista színezetet kap, s Katona időben utolsó drámájának gravitációs ereje irányt szab a metonimikusan építkező argumentációnak. Ekképpen lesz a gyermek Katona Kecskeméthez való kötődésének a későbbi történész felé mutató jelentősége (12., 17–23.). A fiatalság a színház iránti elementáris vágy időszaka, mely talán egészen a *Bánk bán* sikertelenségéig tart (24–26.). A drámaíró jogi jártassága pedig szinte filológiailag igazolhatóan lesz alkalmas Bánk vétségének magyarázatára (162.). A tehetség kibontakozását nem kis mértékben készíti elő az apában megbúvó zseni és a gondos szülői törődés (14–15.). Ezek a szempontok azonban már előbb egyesülnek a pályán fellelhető drámai művek időben egymást követő ismertető elemzésében. Az első időszak szenvedélycentrikus világa után (*Monostori Veronka, Borzasztó torony*) a történelmi érdeklődés lesz meghatározó (*István a magyarok királya, Ziska*). Ahogy a szerző ez utóbbiak felvezetésénél fogalmaz: „A táj történésének munkálkodásából nő ki egy egyetemes érdeklődésű – talán jobb szó: érzékenységgű – historikus, a történész pedig a legsajátabb közegét találja meg a színpadon, ahol aztán érdeklődése – történelmi érdeklődése is – átalakul: kibővül, és új elemekkel gazdagodik” (55.). Az új elemek a történelemben elszabaduló szenvedélyek és a vallás és történelem viszonyát előtérbe helyező filozófiai kérdések bevonását jelentik, s ezek pedig az előzőekkel együtt majd a *Bánk bán*-ban válnak végképp alkalmassá arra, hogy a jogrendi szemponttal egyesülve egy lekerekített egész tragédiaolvasat eszközkészletévé avanzsálódjanak.

Az ezt megelőző Katona-monográfiákhoz képest (Gyulai, Orosz) figyelmet érdemel, hogy Bíró Ferenc az életrajzi és filológiai adatok alapos ismeretében, organikus módon tudja elbeszélhetővé tenni az életmű egészét azáltal, hogy a történelem, a jogrend és a szenvedélyek hármasságával lefedi Katona költői-írói pályáját belül az általa kiemelhető tényként kezelt és lineáris sorba rendezhető állomásokat, hogy végül ez a hármasság a monográfia negyedét kitevő *Bánk* elemzésben kulminálódjék.

A kulcsmű lényegi helyzete a monográfiában nemcsak a megelőző művek elemzési technikájából válik nyilvánvalóvá, de abból is, hogy szerepe rávetül az időben őt követő versek értelmezésére, mintegy prekoncepcióként bizonyos olvasatokat, ugyanakkor a versek is visszavonatköztetődnek a tragédiára, a pálya lineáris és organikus egységét illusztrálva ezzel: „Egészen más színvonalon ugyan, de mintha valóban a *Bánk bán*-ban kezdett tendencia folytatódna: ott is, itt is találkozunk az összeomlás hátárain bolyongó lelkekkel” – olvassuk a *Rege* című vers kapcsán (171.).

Észrevehetően nem nagyon sikerült az életmű egészét eloldani a *Bánk bán* karizmájától, de ez nem is kérhető számon, ugyanis a szerzőnek nincs olyan megfogalmazott szándéka, mely szerint újra kellene kanonizálni Katona kevésbé ismert, vagy eddig kevésbé értékesnek gondolt műveit. A *Bánk* előtti és utáni művek elemzése ennek ellenére számtalan érdekes, továbbgondolásra alkalmas érvet és szempontot tartalmaznak. Hiányérzetet kelthet viszont, hogy amikor egy-egy lényeges megállapításig, termékenynek tűnő elemig eljut az argumentáció, ott meg is áll, pedig az olvasó várna e helyeken az elmélyültebb, esetleg filozófiai-irodalmi párhuzamokra épülő, részletesebb kifejtést, mely rendszerint elmarad. Két ilyen pontot lehetne kiemelni, ahol ez a hiányérzet különösen erős. Az egyik a (műben említésre sem kerülő) Lucien Goldmann által elhíresült rejtőzködő Isten fogalma (78.), a másik pedig az „én” és a „magam” problémája, mely Katona lírája kapcsán kerül szóba, de szoros összefüggésbe állítható Isten kérdéskörével is. Bíró az első problémát a művek tartalmával

összefüggésbe hozva meríti ki, anélkül hogy említést tenne akár a XIX. századi tragikumelméletek vonatkozó elemeiről (például Rákosi, Péterfy), akár a fiatal Lukács György Európa-szerte nagy hatást gyakorló esszéjéről, *A tragédia metafizikájáról* (mely többek között éppen Lucien Goldmant ihlette egy hatalmas tragédia-monográfia megírására). Nem pusztán az irodalmári pedantéria teszi ezeknek a műveknek az említését megkövetelhetővé, hanem éppen annak a kérdéskörnek a tisztán láttatása, mely – bár itt Katona művei kapcsán merül fel – XIX. század végi és a XX. század eleji tragikumelméletek egyik kulcsmomentuma, nevezetesen az emberi lét metafizikai érdekeltisége, Isten és világ egymáshoz való viszonya. (A XIX. század elejének elméletei persze szintén számon kérhetők lennének – Döbrentei, Buczy, Guzmics, Kölcsey stb. –, de az említett témához a későbbiek kapcsolódnak konkrétan.) A második kérdéskört Spinoza hatásával magyarázza, illetve az előzetes koncepciónak megfelelően (123.), a drámaírói *én* és a költői *magam* összefüggését tételezi, pedig aligha van olyan probléma, mely ennél jobb alkalmat nyitna a múltban gyökerező perszonalista és egzisztenciálfilozófiai szempontok bár mégoly vázlatos feltérképezéséhez, illetve ezek irodalmi applikálhatóságának felvetéséhez. (Talán a szerző által is ismert és hivatkozott Rohonyi Zoltán tanulmányának néhány továbbgondolásra alkalmas megállapítását is be lehetett volna vonni az elemzésbe.) Mindehhez persze rögtön hozzá kell tenni, hogy nem nagyon lehet ilyen sokrétű és sokirányú témákat részletesen taglalni egy irodalomtörténeti jellegű monográfián belül, ugyanakkor ennyire egyszerűen sem lehet kezelni, hiszen lényegi összefüggésben vannak (lehetnek) például a könyvben sokat emlegetett tragikus világlátással is. Ennek következtében nehéz például világosan látni, mit ért a szerző a tragikum fogalmán, pedig a *Bánk bán*-elemzés egyik célkitűzése éppen ez: „Az ebben a tanulmányban olvasható értelmezés legfontosabb feladata a műben megjelenő tragikum jellegének tisztázása” (124.).

A *Bánk bán* világlepe kapcsán, két előző munka szereplőiről szólván hangzik el a következő gondolat: „Az események nem tőlük függenek, az eseményeket – a történelmet – az Istennek a világhoz való viszonya, ez a rejtélyes, hiszen motívumaiban az emberi értelem számára hozzáférhetetlen viszony alakítja. Ezért nem volt lehetséges a *Bánk bán* előtt keletkezett két darabban a tragikum” (154.). *Ziskáról* és a *Jeruzsálem pusztulásáról* van itt szó, melyekben az értelmezés szerint Isten döntése és a történelem esetlegességeinek kitett nép problémája áll a középpontban. Tragikum azért nincs, mert egy ilyen keretben nem érvényesülhet az a hatásszerkezet, mely az emberi tetten és annak következményén alapszik: „szenvedélyeik, (a két darab szereplőiről van szó) sőt – ha vannak –, bűneik következményei nem hullanak vissza rájuk, a mégoly vak és szélsőséges indulatok szinte észrevétlenül maradnak a történelmet alakító roppant erők sodrásában” (154.). Ellenben a *Bánk bán* tragikus, mivel itt „Isten a történelem alakítását a szereplőkre bízta [...]. Bánk tettein múlik, hogy miképpen alakul az ő személyes élete és – ezzel együtt – miképpen alakul Magyarország jövője” (159.). Jól érzékelhető, hogy a mű argumentációjában a metafizikai háttér jelenléte vagy jelen nem léte az események dinamizálójaként fontos elem a tragikum meglétét vagy nemlétét illetően. Ám éppen az előbb említett hiányok (filozófiai, tragikumelméleti vonatkozások) miatt nehéz az elemzések ezen tételszerű állításait meggyőzőnek elfogadni, hiszen nemcsak a tragédiairodalom, illetve bizonyos tragédiaértelmezések tapasztalatával kerülnek így szembe, de az önellentmondásoktól sem tudnak mentesülni. Elég olyan klasszikus tragédiákra gondolni, mint az *Oidipus*

király vagy akár a *Rómeó és Júlia*, hogy szembetűnővé váljék: nehéz lenne a tragikum forrását egyedül az emberi cselekvésben látni, és az isteni szerepkört pusztán a bírói státusra korlátozni. Mondhatni, a tragikum lényegi eleme ezekben a művekben, a műfaj kultikus-mágikus eredetének megfelelően pontosan az a „rejtélyes, hiszen motívumaiban az emberi értelem számára hozzáférhetetlen viszony”, mely a metafizikai jelenlétet a világhoz fűzi, s melyet Bíró nem tart tragikainak. Mindez nem azt jelenti, hogy a *Ziskában* és a *Jeruzsálem pusztulásában* maradéktalanul érvényesül a tragikum, hanem csak azt, hogy az isteni jelenlét minősége kulcsmomentum lehet a *Bánk bán* tragikumának megértéséhez. Mert nem az a valódi kérdés, hogy van-e, vagy nincs isteni sorsrendelés a történetben, hanem az, hogy miként van. S ennek a mikéntnek a kifejtetlensége miatt szenved itt leginkább csorbát a tragikumértés.

A monográfián belül érezhető ellentmondás szintén a tragikum elméleti tisztázatlansága miatt következik be. *A szülőföld története mint a tragikus világlátás kiindulópontja* című fejezet úgy vázolja a történelemnek, az egyetemes emberi sorsnak az esetlegességét, mint a történész Katona „tragikus elemekkel átszőtt” tapasztalatát (56.). Azt a megállapítást, hogy „az élet – a népek élete is – a semmiség felé tart, ráadásul könnyen felborul az egyensúly és tör rá bármely kor emberére a káosz” (54.), aligha lehet nem tragikainak gondolni, s itt még a szerző sem teszi ezt.

A hatástörténeti és terminológiai problémák sarkpontja lehet a tragikumelméletek egyik kulcsfogalmának, a vétségnek a kérdése is. Az erről szóló fejezet kezdőmondata jelzi, hogy itt a *Bánk*-olvasatok fundamentális eleméről van szó, melyhez képest az új értelmezés irányai válhatnak nyilvánvalóvá: „Az eddigi fejtegetések mögött bizonyára felsejlett, hogy a szakirodalomra vonatkozó kritikai észrevételeket egy új értelmezés lehetősége motiválta és – jórészt – vezérelte is. Úgy látjuk, hogy ma igen erőteljesen merülhetnek fel olyan szempontok, amelyeket egyik magyarázat sem elégít ki.” (132.) A vétséget elvető modern olvasatok (Sötér, Pándi) és a bűnt preferáló klasszikus magyarázatok (Arany, Gyulai, Waldapfel stb.) egyaránt figyelmen kívül hagytak bizonyos szempontokat. Az új elemzés ezen szempontok bevonásával próbálja beláthatóvá tenni Bánk bűnének problémáját. A klasszikus interpretációkkal egyetértve Bíró a vétség és az azt követő büntetés logikáját látja érvényesülni a mű tragikumában, s teszi ezt részben azért, mert szerinte itt számolni kell és lehet az arisztotelészi tragédiapoétika klasszikus elemeivel (hamartia, anagnoriszisz), részben pedig a szöveg ez irányú utalásait tartja egyértelműen meggyőzőnek. Az újraértés többlete a hagyományos bűntulajdonításokkal szemben az, hogy a tragikai vétség nem közvetlenül a királynő megölését jelenti, hanem a jogrend elleni lázadást és az indulatok megzabolázni nem tudását. Az alattomos gyilkolás súlyos bűn mivolta már a *Bánkot* megelőző drámák fontos elemeként is megjelent, itt viszont mint a méltóságát, önuralmát és jogi normáit feladó, bosszúálló főúr tetteként lehet találkozni vele. Olyan tett ez, melyet erkölcsi és jogi értelemben is büntetésnek kell követnie. A bűn mélyebb motivációjaként lélektani szempontot is mozgósít az elemzés, mikor a tett elkövetését az ösztönélet sötét mélyeire vezeti vissza, illetve mikor kijelenti, hogy Bánk örült vagy beteg, nincs teljesen magánál; Sötérral fogalmazva „trance-szerű” állapotban cselekszik, s ez vezet a jogrend őrzőjének bukásához (165. sk.). Az elmondottak konklúziója pedig, hogy ha az ellenőrizhetetlen indulatok a jogrend fölé nőnek, az könnyen a káoszba hullás rémével fenyegetheti a világot. Ez villan fel a címszereplő sorában, akit bűnéhez méltóan büntet meg a (költői?) (isteni?) igazságszolgáltatás.

Bíró Ferenc olvasata részleteiben valóban új színekkel gazdagítja a klasszikus magyarzatok bűn–bűnhődés képletét. A világrénd és az egyetemes (Beöthy) helyett termékeny szempontnak, az életrajzi elemek felől nézve pedig különösen meggyőzőnek tűnhet a jogrend felőli értelmezés. Nem hagyható szó nélkül azonban a tragikum elkerülhetetlenségének artikulálatlansága a tanulmányban, hiszen még az általánosan moralistának gondolt tragikumelméletek is (lásd Beöthy Zsolt) végzetesnek és kivédhetetlennek vélik a tragikus szituációt. Konkrétan arra vonatkozik ez a kifogás, hogy a monográfia tragédiaelemzése mintha hagyna egy kiskaput a végzetesség ellenében: a tragikum, a súlyos következmények elkerülhetőek lettek volna, ha Bánk egy kicsit következetesebb, a nyilvánosság bevonásával, törvényesen bünteti meg a királynőt, ha fölébe nőtt volna az indulatának, nem lett volna baj. Egy „egészséges” Bánk nem gyilkolt volna, még ha nem volt is új dolog ez számára. („Bánk katona volt, akitől aligha volt idegen a vér látványa.” 141.) A tragikus szükségszerűség bizonyítására kevésnek tűnik az elemzés azon mondata, mely csak valószínűsíti a helyzet végzetességét: „az ötödik felvonásban majd oly magabiztosan elének lépő bánról elég hamar kiderül: nemcsak nem tudott, de valószínűleg nem is volt lehetséges megoldást találni helyzetére” (145.).

A könyv *Bánk*-elemzést tartalmazó fejezetének egyik meghatározó és bevallott elméleti kiindulópontja az Iser nyomán felvázolt üres helyek értelemgeneráló szerepe. Az üres helyeket az olvasó és a szöveg aszimmetrikus viszonyából következő elemként definiálja az elemző, és így jut ahhoz a konklúzióhoz, hogy a közös referencialitás nélkülözéséből fakadó féloldalasság éppen ezen hiányok által lehet az olvasást ösztönző erővé. Az üres helyek „a mű világában való előrehaladás” közben megszűnnek ugyan, az olvasó mintegy betömi ezeket a réseket, ám közben „a szövegnek az összefüggései módosulnak” (116.). A szerző a mű előadhatóságának egyik legnagyobb akadályát is felfedezni véli ebben, hiszen az ilyen üres vagy homályos helyek olyan „lusta gépezetté” teszik a drámát, melyet csak az olvasás tud igazán működésbe hozni, mondhatni, az előadás nem teszi lehetővé a mű „mechanikájának” átlátását. A homályos helyek kapcsán fogalmazódik meg az elemzés hermeneutikai ars poeticája is: „egy értelmezés hitelessége nyilván attól is függ, hogy a problematikus mozzanatok közül mennyit és milyen meggyőző erővel tud a mű egészének szerves – vagy éppen szervesen – részeként bemutatni” (123.).

Elfogadhatónak tűnik, hogy ez a minden olvasóra jellemző, de nem mindig reflektált kiindulás valóban kardinális pontja lehet, és kell, hogy legyen a *Bánk bán* megközelítésének. A monográfia rögtön egy példával is megvilágítja, hogy hogyan működik mindez, bár a példa (miért megy vissza házához a Peturhoz induló Bánk, meglátván így a beszélgető Ottót és Melindát) ha önmagában érdekes is, a mű értelmezésének egészében – vagy mondjuk a tragikum kontextusának összefüggésében – lényegtelen mozzanatnak tűnik. Részben ugyanez mondható el azon mondat háttérének megvilágításáról, mely Bánk tragikumának értelmezői körében az egyik leggyakrabban hivatkozott szövegrész. Biberach kijelentéséről van szó, mely szerint a királynő ártatlan volt. Az elemző részletesen, filológiai alapossággal járja körül az idézett gondolatot, valóban annak a szövegvilágon belüli szinte minden aspektusát megvilágítja. Az eredmény azonban mégis kissé kétségesnek tekinthető, mivel nem látható be, hogy mivel járul hozzá egy új olvasathoz, hogy tisztázzuk Biberachot, aki a nem teljesen ártatlan királynőt azért láthatta ártatlannak, mert nem hallotta teljesen

Ottó és nénje dialógusát. De mit változtatna a lényegi momentumokon, ha hallotta volna és ennek ellenére is ártatlannak mondta volna? Hiszen a porokról Gertrúdis se így, se úgy nem tudott, Bánk pedig, amint azt az elemzés is nyilvánvalóvá teszi, Izidóra révén tudhatta, hogy az állítás nem teljesen hiteles.

Lényegesebbnek tűnik azonban, ami Peturról hangzik el, akinek szerepét meggyőzően és időszerűen írja újra a róla szóló fejezet. Lehántja a bánról a recepcióban ráhelyezett „egydimenziós”, „nyakas” és lázadó (vad)magyar maszkját. Ugyanilyen fontosnak tűnik, ami a királyról tudható meg a szöveg szorosabb olvasásából, mivel fejlethetővé teszi a gyenge és méltóságát veszített királyról kialakított képet, bár kissé túlzásnak tűnik Endre karakterét a szenvedélyes és szerelmes férj jellemével azonosítani.

Az összes üres hely kitöltése, végiggondolása nyilvánvalóan hatalmas terjedelmű monográfia keretében lenne csak lehetséges, ha lehetséges egyáltalán, hiszen mennyiségi arányokban gondolkodni egy az olvasás által életre kelő irodalmi műről fából vaskarika. Mégis kifogásolható, hogy a tragédia egészét, sőt akár tragikumának lényegét érinteni tudó szöveghely iránt ezen új olvasat sem mutat különösebb érdeklődést, így teremtve üres helyeket a monográfián belül is. Részben érthető ez, hiszen a jogrend felőli értelmezés kevésbé tud megnyitni más módon érdeklődésre számot tartó tereket. S itt vetődik fel az a probléma is, melyre az elemzés nem reflektál, nevezetesen, hogy mi a különbség a mű hibájának tekintett, funkciótlannak, érthetetlennek tartott részek és a homályos vagy üres helyek között? Van-e hiba egyáltalán a szöveg logikájában, összhangzatában, vagy csak üres hely létezik? (A probléma tisztázatlansága akkor a legfeltűnőbb, amikor a szerző a darabnak „egy némileg rejtélyes s általában hibaként elkönnyvelt” jellegzetességéről beszél, s aztán mint homályos, üres helyet elemzi. 142.)

A kérdés súlya különösen akkor válik érezhetővé, ha a dráma olyan összetevője kerül képbe, mint a Pándi Pál által „zökkenőnek” tartott hét gyermek történet az első felvonás elején, melyet Bíró Ferenc is csak érintőlegesen említ a jegyzetapparátusban. Ez például annyira homályos, hogy az eddigi recepció jórészt csak a mű hibájaként tudott beszélni róla, a színpadi előadások pedig rendre kihagyják a cselekményből, illetve a bojóthiak dialógusából ezt az elemet. A bojóthiak szerepeltetése a műben már önmagában is rendkívül érdekes, az epikai betéttel együtt pedig több, mint rejtélyes, pedig ha a 3. és 4. felvonás közötti üres nap kapcsán nem feltételezhető dramaturgiai hiba (ezt a monográfia is igyekszik bizonyítani) a drámai világban otthonosan mozgó Katonától, akkor itt még kevésbé, hiszen az első változatban még nem szerepeltette ezt a mesei betoldást. (Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy egy fiatal debreceni kutató jóvoltából létezik a bojóthiak jelenlétét és az adott részletet a mű egészébe meggyőzően szervesítő olvasat, lásd Orbán László, *Idegenek az éjszakában* [kézirat].)

Mikhál és Simon szerepével is kapcsolatba hozható a „harmadik” bojóthinak, Melindának a sorsa. Érdekes, hogy Bíró Ferenc több helyütt is cáfolhatatlan tényként kezeli Ottó Melinda elleni merényének megtörténtét, pedig ennek homályban tartása a jogi olvasatot erősíthetné, ugyanis a szöveg szerintünk nem teszi teljesen egyértelművé Ottó sikerét. (Erről győzheti meg az olvasót Bazsányi Sándornak *Amikor egy nő sírva fakad* című esszéje is = *Uő, A szájalás szomorúsága*).

Bánk feleségének szerepe a homályokat tekintve azonban másfelől is fontosnak tűnhet. A recenzenst középiskolás kora óta folyamatosan foglalkoztató homályos helye a szövegnek az a metaforikus beszédaktus, mely az „örült” Melinda megszólalásait uralja. Az első elemzések óta rendre figyelmen kívül hagyják, vagy pedig vulgáris leegyszerűsítésekkel intézik el a grammatikailag és szintaktikailag is hibátlan rendszert alkotó mondatokat. A tropológiai szempont érvényesítését pedig nemcsak Melinda, de az összes szereplő megszólalása és az egész szöveg alakzatokban bővelkedő jellege is indokolttá tenné. Itt csak egyetlen szöveghelyre van lehetőség utalni, melyet más összefüggésben a monográfia is idéz: amikor Melinda azt mondja a Bánkkal való utolsó találkozáskor, hogy „Bánk jöjj hamar!”, ez a melindai megszólalásokat uraló nyelviségben nem a vidékre való utazást jelenti, hanem a lakodalomba való közös meghívást, mely – ugyancsak a kontextus révén – a halállal hozható összefüggésbe. Ennek és egyéb motívumoknak a mű egészével való kapcsolata radikálisan más összefüggésbe állíthatja az eseményeket. Akár az a kijelentés is megkockázatható, hogy a szöveg alakzatainak révén megnyíló mitikus kontextus lehetővé teszi egy olyan Northrop Frye-i mitopoétikus alapon működő tragikumfelfogás érvényesülését a *Bánk bán*-ban, mely teljesen áthangszerelné mind a bűn-bűnhődés, mind pedig a nagy hős-bűnös világ oppozíciós sémáira épülő értelmezéseket, s megte-methetővé, vagy inkább újra láthatóvá tudná tenni a tragédia rituális beavató funkciójának mitikus-misztikus nyomait.

Mindezek ellenére mélyen egyet lehet érteni az új szempontokat érvényesítő monográfia egyik lényegi gondolatával: „a *Bánk bán* tragikus történetében benne lévő kérdés – mi lakik bennünk?...” (179.) Az erre a kérdésre adandó és adható válaszokat nyilván sok minden kondicionálja a különböző interpretációkban. Az előzetesség- struktúra jegyében így születtek olyan dolgozatok, melyek politikai, magánéleti, erkölcsi, egzisztencialista, asztrálmítoszi stb. tematikai szempontokat érvényesítettek, ekképp állítva kontextusba Bánk történetét az aktuális személyes és közösségi problémákkal. Ha az értelmezések történetét ilyen értelemben rekonstrukciók történeteként fogjuk fel, akkor ezen új értelmezés esetében is igaz lehet az, amit a monográfia Katona József írói-értelmezői módszerének fontos jegyeként ismer fel: „őt – gondolhatjuk – igazából nem is a megfelelés kényszere vezérli, hanem a rekonstrukció, a múltat a maga teljes és életteli valóságában a néző (vagy az ő szavát használva: olvasó) elé állító rekonstrukció öröme” (156.).

(Balassi Kiadó, Budapest, 2002.)

KONDOR TAMÁS

Gábor Csilla: *Káldi György prédikációi* (*Források, teológia, retorika*)

A XVII. századi egyházi irodalom kutatásának újabban örvendetesen sok és jelentős eredményt felmutató vonulatába illeszkedik a jelen kötet, mely Bitskey István úttörő Pázmány-könyve és Tüskés Gábor Nádasi-monográfiája után ismét egy jezsuita szer-

ző munkásságát helyezi a vizsgálat középpontjába. Korábban Bitskey István hívta fel a figyelmet arra, hogy Káldi életművéből ez idáig csak a bibliafordításról születtek jelentősebb tanulmányok, s prédikációit még nem elemezték részletesen. Az utóbbi időben megjelent a Káldival kapcsolatos kutatás: mind a prédikációkról (Gábor Csilla), mind az *Oktató Intésről* (Koncz Attila, P. Vásárhelyi Judit) olvashattunk tanulmányokat. Gábor Csilla korábbi előadásai, publikációi, melyek megannyi szempontból vizsgálták a beszédeket, kezdték sejtetni a régóta várt monográfia körvonalait. A szerző Kolozsváron végezte el az egyetemet, és tíz éve ugyanott, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékén oktat. Káldi György prédikációit elemző-értelmező kötetében Debrecenben elbírált doktori értekezését dolgozta át és adja közre.

A bevezetés szerint a dolgozat „feltárási és (újra)értelmezési kísérlet” (10.), melynek elsődleges célkitűzése, hogy tisztázza a Káldi György prédikációihoz kapcsolódó filológiai kérdéseket. Az alcímben olvasható fogalmaknak megfelelően „a dolgozat három fontosabb pillérré épül: a forráselemzést jelentő filológiai feltárássra, a teológiai és retorikai elemzésre” (13.), s e három pillér határozza meg a könyv szerkezetét. A szerző nem titkolt szándéka ezenkívül, hogy megvilágítson tágabb összefüggéseket, és a részterületeken végzett vizsgálatok eredményeit felhasználva újraértelmezze az irodalomtörténeti gondolkodás bizonyos alapfogalmait (például ellenreformáció, barokk). Az első fejezet, miközben recepciótörténeti tendenciákat elemez, a megoldatlan vagy problematikus kérdések felsorolásával tovább pontosítja a kutató feladatait. Káldi György jelenlétét a magyar irodalmi hagyományban ugyanis „paradoxonok sora” jellemzi: a kortársi – az írói munkássággal, a szónoki teljesítménnyel, a jezsuita rendben betöltött kulcspozíciókkal indokolható – megbecsülést az utókorban felváltotta a feledés. Ennek egyik magyarázata, hogy Káldi „Biblia-fordításának hatása eltörlődik a Károlyi Gáspáré mellett, prédikációinak ismertsége pedig a Pázmányéihoz képest marad alul” (19.). Gábor Csilla biztossággal mutat rá az irodalomtörténet-írás hiányosságaira: Káldit számon tartják, valójában mégsem ismerik. A beszédek tárgyalásakor nagyfokú felületességet tapasztal, melyet az alapos szövegismeret hiányával, illetve a prédikáció műfajának irodalomszemléletbeli tisztázatlan helyzetével indokol. Nyomon követi a különböző véleményeket azon pragmatikus szempontú, homiletikai megközelítésekben is, melyek Káldi prédikációiban követésre méltó mintát látnak, vagy éppen ellenkezőleg, elmarasztalják dísztelenségéért. Az áttekintést Bitskey István kutatásainak méltatásával zárja. Mester és tanítvány termékeny viszonyát mutatja, hogy a Bitskey Pázmány-monográfiájában Káldiról olvasható 10 lapnyi szöveg, melyben „körvonalazódni kezd egy lehetséges Káldi-monográfia vázlata” (25.), Gábor Csilla kutatásai során érik önálló köteté.

Az első fő rész, mely a forrásokat és azok kezelését vizsgálja, szorosán Bitskey említett kötetére támaszkodik, lényegében annak fejezetbeosztását is követi. Gábor Csilla saját eredményeit a Pázmánynál tapasztaltakra alapozza, illetve azokkal veti össze. Bitskey után nem tartja szükségesnek, hogy elvégezze a források teljes körű számbavételét, hanem inkább az eltérésekre, a hivatkozások egyéni kezelési módjára figyel. Izgalmas példákön követhetjük nyomon a műveltségi anyag funkcióváltását, így például azt, ahogyan a metaforizált orvosi szöveg „az analógia folytán [...] az isteni pedagógia képévé válik” (37.), vagy az ovidiusi sorok életbölcességéből moráleteológiai gondolatmenet indul. A kortárs szerzők kivételével igazán lényeges eltérést

Gábor Csilla nem talál Pázmány és Káldi forrásaiban. Mindkettőjüknél számolhatunk a középkori műveltséganyag jelentős bővülésével, és az „ad fontes” jegyében az eredeti művek forgatásával. Az idézés módszerei is hasonlóak, ám fontos különbség, hogy Káldi nem közli az idézetek legtöbbször latin nyelvű szövegét, kizárólag magyar fordításukat adja. A hivatkozott kortárs szerzők közül Káldinál hangsúlyosabban vannak jelen a reformáció írói, összhangban polémiára hajlamos alkatával.

A második részben, a Tridentinum „folyománya”-nak tekinthető beszédek teológiai elemzésekor Gábor Csilla dogmatikai kérdéseket jár körül, miközben figyelemmel kíséri a beszédek morálteológiai irányultságát. Először a prédikációkban jelentkező exegetikai tendenciát jellemzi egy érdekes példával: a kinyilatkoztatás, ez a megőrizendő és továbbadandó, ám újra és újra aktualizálásra hívó hittétel Káldit egy helyütt arra ösztönzi, hogy Órigenészt „félíg-meddig cáfolóan” idézze (68.). A következő alfejezet a jelek és szimbólumok szerepét értelmezi, melyek a szakrális szféra nyelveként állandó interpretációra szorulnak, ezért Káldi sokszor magyarázza a liturgikus cselekmények, szertartások, szentségek néha már feledésbe merült jelentését. A dogmatikai fejtegetések vizsgálata három témára koncentrál: a prédikációkból kibontakozó istenképre, Krisztus alakjára, valamint a kegyelemtanra. A Jézus-központúság különösen jellemző a jezsuitákra, ezért is elemezte Bitskey István könyvében több oldalon keresztül az *Exercitia Spiritualia* hatását Pázmány prédikációira. Az ott közölt megfigyelések egyikét-másikat vizsgálja tovább Gábor Csilla Káldival kapcsolatban. Fontos megállapítása, hogy a lelki gyakorlatban az érzések tudatos alkalmazása, fejlesztése a képzelet fokozott működését vonja maga után, ennek köszönhetőek a nemcsak Káldinál vagy Pázmánynál, hanem más jezsuita íróknál, például Nyéki Vörös Mátyásnál olvasható érzékletes leírások a pokolról vagy a mennyországáról. A prédikációkban megnyilvánul a Szent Ignác-i lelkiesség kettős természete is: a katonás keménység mellett jelen van az ima gyakorlatába történő bevezetés, mely a misztikus tradíciók hatását tanúsítja. Összefoglalásként a szerző megállapítja, hogy Káldi dogmatikai fejtegetéseire kevésbé a rendszeralkotás, mint inkább a reformátorokkal való határozott szembenállás a jellemző, továbbá a hitigazságok olyan alapfokú, mindenki számára érthető, ám mégsem vulgarizáló közlése, melyre erkölcsi követelmények építhetők.

A harmadik, retorikai megközelítés jelentősége nemcsak terjedelmében és a legújabb, retorikatörténeti kutatásokat termékenyen hasznosító voltában rejlik, hanem abban is, hogy a háromféle genust bemutató szövegközpontú elemzés közelről, mintegy működés közben ragadja meg a szóbeliségből az írásbeliségbe adaptált beszédeket. Káldi szerzői programjának bemutatásához Gábor Csilla az *Elöl-járó Beszéd* alapján a doctrina és adhoratio, valamint a hasznosság és kellemesség fogalompárjait használja. Ezután röviden emlékeztet a prédikáció létmódjának komplex tényezőire: az eredetileg szóbeli kommunikációs helyzetben a prédikátor fellépését meghatározza „a tekintélyelvű mindentudás pozíciója” (133.), a beszéd liturgikus eseményben betöltött szerepét pedig még írott formában is jelzi az elmaradhatatlan perikópa. A szerző kitér Káldi posztumusz prédikációskötetére, az *Istennek szent akarattya* című gyűjteményre, mely a prédikáció műfajának egy másik, a liturgiához nem kötődő változatát példázza az életműben. A tanító jellegű, inkább olvasásra szánt tematikus sorozat elemei között Gábor Csilla szorosabb kapcsolatot lát, mint ahogy az egy beszédgyűjtemény darabjainál megszokott. Meggyőzőnek tartható az a véleménye,

hogy a kötetet „csak nyomdatechnikailag tagolja prédikációkra szerzője, valójában egy erkölcszociológiai könyv, a Tízparancsolatot értelmező értekezés egymást követő, egymásra épülő fejezeteit olvashatjuk itt” (137.).

A *De tempore* és a *De sanctis* kötetek kompozíciója ezzel szemben szorosan követi a liturgikus év ritmusát. Az alkalmanként „három beszédből álló sorozatok első darabja többnyire a magyarázatra [...] összpontosít, a második–harmadik nagyobb teret enged a mindennapokkal inkább összefüggő gyakorlatibb kérdéseknek, erkölcsstani fejtegetéseknek” (144.). A *Bóldog Aszszony Fogantatása-Napi* (genus didascalicum), a *Sz. Xavérius Ferencz-Napi* (genus exornativum), és a *Víz-kereszt-után-valo I. Vasárnap* (genus deliberativum) egy-egy beszéd aprólékos retorikai elemzése bizonyítja, hogy a témaválasztás mennyire meghatározó a beszédek genusa, célkitűzése és stílusneme szempontjából is. Az elemzésekben Gábor Csilla a retorikai előírásokat ütközteti az egyes beszédnemek korántsem tiszta megvalósulásaival, majd Káldi szövegközi retorikai megjegyzései közül értelmez kettőt alaposabban. Mindez egyben jelzi a jezsuita retorikai hagyományok és az interkonfesszionális retorikai kézikönyvek hatását a prédikációkban. Az utolsó fejezetben Gábor Csilla a jezsuita szónok exemplumhasználatáról ír: ez az a retorikai kellék, melynek funkciói közt elég meggyőzően el tudja választani a szórakoztatást a gyönyörködtetéstől. A könyv összegzésében Káldi korszakhoz sorolásának problematikussága arra ösztönzi a szerzőt, hogy Hans-Georg Kemper terminológiáját alkalmazza, aki a „kora újkor megnevezést ajánlja a Luther és Goethe működése között eltelt mintegy háromszáz esztendőre” (207.), a korszak belső periodizációját pedig a reformáció–konfesszionalizmus–felvilágosodás fogalomhármassal oldja meg.

Gábor Csilla könyvének jelentőségét mindenekelőtt abban látjuk, hogy az eddigi felszínes olvasatokkal ellentétben először tesz közzé alapos szövegismeretet bizonyító, mélyreható, komplex értelmezést Káldi György mindhárom prédikációskötetéről. Örvendetes, ahogy a szerző mindvégig törekszik szem előtt tartani a bevezetőben megjelölt kettős perspektívát, „amely egyszerre érti meg és alkalmazza a vizsgált korszak irodalmi kánonát, működési rendszerét, értékvilágát, magát a művet...”, és ugyanakkor választ is keres [...] új keletűnek gondolt irodalomtudományi problémáira, dilemmáira” (10.). A kötetben jelen lévő, tudatos értelmezői beállítottság sokszor már megválaszoltak tűnő kérdésekre kérdez rá, és észrevesz egyébként reflektálatlanul hagyott jelenségeket, megállapításokat. A prédikációk sokrétű értelmezésének alapfeltétele például, hogy Gábor Csilla felülvizsgálja a műfajnak az irodalmi gondolkodásban betöltött helyzetét, és komplex, az irodalomtörténetin és esztétikain kívül retorikatörténeti, kommunikációelméleti, teológiai szempontokat is figyelembe vesz.

Az utoljára említett szempontok erőteljes jelenléte miatt a teológiai nyelvhasználat néha automatikusan átszűrődik az alapvetően irodalomtörténeti vizsgálatba. Megfigyeltük még, hogy a szerző nézőpontja kialakításához a hazai tanulmányokon kívül felhasználja főként a német, kisebb mértékben az angolszász kutatás eredményeit, melyeket megrostálva, biztos kézzel hasznosít. Mivel azonban a kötet részben párhuzamosan készült Kecskeméti Gábor rokon forrásanyag alapján végzett 1998-as munkájával, annak eredményeit nem mindenben hasznosíthatja. A bevezetőben keltett várakozásnak nagyrészt eleget tesz, a tágabb összefüggések elemzéséről, az irodalomtörténeti gondolkodás érintett alapfogalmainak újraértelmezéséről azonban

még szívesen olvastunk volna. Gábor Csilla megközelítése értékes adalékokkal járul hozzá például az ellenreformáció fogalmának értelmezéséhez azzal, hogy árnyalja, mit értünk jezsuita szellemiségen, s miben állt a Szent Ignác-i lelkeség hatása a képzetre, a fogalom átfogó, a konkrét életműre vonatkoztatott újragondolása azonban még várat magára. A további kutatásokban Káldi sajátosságainak ismeretében arra is nagyobb hangsúlyt kellene fektetni, hogy pontosan milyen hasonlóságok és különbségek fedezhetők fel a jezsuiták egyéni munkamódszerei, prédikációszerző stratégiái és eljárásai között. Mielőbb szükséges lenne Káldi és Pázmány munkáinak részletes összehasonlítása, melynek kezdeti lépéseit Gábor Csilla megtette a prédikációk bevezetőinek elemzésével.

A könyvet olvasva feltűnő, hogy nemcsak a prédikációkat retorikailag elemző fejezetek, hanem a dolgozat többi része is bővelkedik a jól megválasztott, hosszan idézett példákban. Ez abból a szempontból fontos, hogy Káldit a szövegkiadás is elhanyagolta. Noha egy-két rövid beszédrészlete fellelhető antológiákban, így például a Sinkó-féle *Csudatörténetek*ben vagy Lukácsy Sándor válogatásaiban, a szerző által is emlegetett 1891-es iskolai kiadás óta nem jelent meg tőle teljes prédikáció. A hiányt Gábor Csilla úgy küszöböli ki (és ezzel természetesen hangsúlyozza is), hogy függékben közli az általa behatóan vizsgált három prédikáció szövegét. A szövegközlés pontos, betartja a kritikai kiadás szabályait. A kötet erőteljes vonásokkal megrajzolt Káldi-értelmezése mostantól megkerülhetetlen lesz nemcsak azért, mert a Pázmány előtti magyar prózairodalom egyik fontos, eddig nem ismert alakját mutatja be, hanem azért is, mert a prédikáció műfajának elemzésében új, jól használható szempontokat vesz figyelembe. Reméljük, hogy a munka tovább ösztönzi majd a kutatás egyéni sajátosságokra koncentráló és az említett összehasonlító érdeklődésű vonulatát.

(Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 296 l. [Csokonai Könyvtár, 24.]

BRETZ ANNAMÁRIA

Boda Miklós: *Stúdium és literatura*

A Pannónia Könyvek sorozatban megjelent kötetnek már a borítója és címe is különös: enigmatikus és elmésen kétértelmű. A magyar kötőszóval összefűzött és ékezetesen írott latin szavak eredeti jelentésükben egymásra vonatkoztatva „tudományos érdeklődést, tudományok iránti vonzódást” jelentenek. Ékezetesen, magyarul ez a cím irodalmi tanulmányokat ígér. A könyv ismeretében e kettős jelentés egy harmadikkal is bővül, mivel a két szó a *studium generale* vagy a *studium litterarium* fogalom-má egészül ki, amely egyetemet, magasabb fokú iskolát jelent. E kiindulópont térbeli helyére, művelődéstörténeti régiójára utal a könyvborító emblémája, Koller József 1804-ben kiadott egyháztörténeti munkájának egyik metszete: öt visszhang boltozatában egy férfialak halad, felette latin mondat szalagja lebeg: *Echo simul una et quina*. (Egyszerre egy és ötszörös a visszhang.) Alatta egy vár, egy város távlati képe, amire mindez vonatkozik, *Quinque ecclesiae*. Ez Pécs középkori latin neve: az öt gyülekezet városa.

A középkori Magyarország első egyetemének, *studiumának* a késői századokig elható szellemi visszhangja foglalkoztatja Boda Miklóst a *Stúdium és literatura* című kötetben, melynek anyagát az előszó szerint a hetvenes évek közepétől egyetemi, múzeumi, levéltári periodikákban publikált dolgozataiból válogatta össze azzal a szándékkal, hogy azok együtt kerüljenek nagyobb nyilvánosság elé. Megvallja itt a szerző, hogy nem kívánta a szövegeket revízió alá vetni, korszerűsíteni. Az Anjoukori egyetem helymeghatározásával foglalkozó két tanulmány kapcsán találunk is erre példát: a *Baranya* folyóirat 1992–93. 1–2. számában publikált *A középkori pécsi egyetem lokalizációja* című dolgozatának egyik bizonyítását értékeli át a soron következő tanulmány, melynek címe *Pécs középkori egyeteme a kutatások tükrében* (*Pécsi Szemle* 1999. 1. szám) a kötet 64. oldalán. Bátorság és bölcsesség kell ehhez is, hiszen egy 1883-ban megtalált címertöredék hiányos feliratának „egyetemi címerre” való kiegészítésére (*Academia Sacmariana*) szolgáló gondolatmenetét teszi zárójelbe a kutató, mikor megállapítja, hogy a töredék a címeranalógiák alapján inkább a domonkosok címerére egészíthető ki, és így annak lelőhelye nyilván nem egyetem, hanem rendház lehetett. A gyűjtemény tizenhárom tanulmánya a történetírás, irodalomtörténet és a művelődéstörténet területén végzett pécsi vonatkozású kutatásokat összegzi. Az írások témája a város középkori egyeteme, Janus Pannonius élete és utóélete, könyvtártörténeti vizsgálódások Oláh Miklós könyvtárának a Klimó-gyűjtemény néhány darabja körül.

E szellemi séta kiindulópontja, mint látjuk, az *echo* gerjesztője, a Nagy Lajos által alapított egyetem. Négy dolgozat foglalkozik a pécsi *studium generale* megalapításának előzményeivel, térbeli helyének meghatározásával, és e jelentős terület kutatójának, Petrovich Ede életművének méltatásával, kiemelve és érdemei szerint elismerve a tudós pécsi kanonoknak a *Pécsi egyetemi beszédek*, tehát az ún. *Müncheneri Kódex* feldolgozásában, értelmezésében és értékelésében végzett eredményeit. *A középkori egyetem alapításának előzményei* című dolgozat V. Orbán pápa 1367-ben kiadott viterbói bullájának előzményeit vizsgálja. Feltárja azokat a tényezőket, szélesebb történelmi távlatokat, amelyek hadi dicsőséget kereső és azokban jeleskedő nagy királyunkat az egyetem alapítására készítették. A magyar uralkodónak a nápolyi hadjáratban, de azt megelőzően már Zára és a dalmát tengerpart védelmében Velencével vívott háborúi során is nemcsak a csatatereken kellett diadalmaskodnia, hanem a diplomáciai tárgyalások során előnyös szövetségeket és békéket is kellett kötnie. Erősítette ezt a késztetést az itáliai viszonyokat kihasználó, sunyi és franciabarát avignoni pápa, VI. Kelemen is, aki Lajos ellen machinálva, a király öccsének gyilkosát, Johannát segítette. Magyar- és Lengyelország uralkodójának jogi műveltségű udvari emberekre volt tehát szüksége. Boda Miklós alapos forrásismeret birtokában tárja fel a részleteit azoknak az eseményeknek, amelyek a nápolyi hadjáratok és a Zaráért vívott harcok eredményeképpen oda vezettek, hogy a királynak sikerült a padovai herceg legjobb diplomatáját, a jogtudós humanistát, Bartolomeo Piacentit 1360 és 62 között tanácsadóként a magyar udvarba csábítania. A szerző figyelembe veszi az egyetemalapításnak azt a nem lényegtelen mozzanatát is, hogy az „avignoni fogság” francia érdekeitől megszabaduló V. Orbán pápa, aki Itáliában nem tudott vagy nem akart szövetségesre lenni, a magyar királlyal való kapcsolatot kereste. Így ennek a jó viszonynak a pápa részéről szép gesztusa volt az egyetemalapító királyi kérelem jóváhagyása, a főpásztori *fiat*.

A középkori egyetem helyének meghatározásával kísérletező, fentebb már említett két tanulmány nehéz olvasmány. Nemcsak azért, mert a Pécs városában járatlan olvasók (reméljük mindazonáltal, hogy ők vannak és lesznek többen) nehezen tudják elképzelni a dolgozat tereit: azt, hogy merre és egymáshoz képest milyen irányban, milyen távolságra van a Püspökkert és „a Citrom utca északi (a Jókai utcához közeli) oldala” illetve a „Löwy- (később Lóránt-) palota”, de még azt sem – legyen bár számukra szégyen, de mégis így van –, hogy merre lehet „a székesegyház mögött nemrég feltárt épület”. Nemcsak azért nehéz olvasmányok e szövegek, mert az idegen, akire nem süt Pannónia „déli fénye”, nehezen tudja átérezni annak a vitának a súlyát és tétjét, hogy hol és hány címertöredék került elő, és a lilium és a könyv valóban az egyetemre utal-e. Nehezen tudja megérteni azt is, milyen érvek és okok bizonyítják, hogy a székesegyház mögötti épület „annak a bizonyos” *studium generalének* a maradványa-e, vagy „csak” a káptalani iskoláé, vagy esetleg mindkettőé. Azért nehéz olvasmány mindkét tanulmány, mert ha komolyan veszi az olvasó a címekben közölt szándékot, egy szenvedélyes és mégis lehetetlen kísérlet közepén érzi magát, mintha Attila sírját kellene megtalálni, vagy szent királyaink szétszört csontjait újra összerakni. Boda Miklós maga állapítja meg a megmászhatatlan tény: „egykorú oklevelekben nem történik utalás az épületre, az egyetem elhelyezkedésére vonatkozólag”. A részletek, a bizonyítás érvei végső eredménytelenségük ellenére is nagyon érdekesek, sőt megrendítően szépek. A megidézett, és a jegyzetekben közölt történelmi források alapján egy hajdani gazdag, szép és művelt város ragyogó képe jelenik meg a dolgozatban. Épületeinek ékessége még a török uralom szennyén is átragyog, és annyira bámolatba ejti még Evlia Cselebit is, hogy a török utazó az akkor még álló háromhajós székesegyházat, csak Sztambul pompájához és a Szulejmánije dzsámihoz tudja mérni.

Mindezek mellett érdekes szempontok is olvashatók a helykeresést illetően. Az egyetem helyének meghatározásakor a könyvtártörténész szerző szerint figyelembe kell venni azt is, hogy az egyetemhez könyvtár is társult. Az európai analógiák alapján és Katona Magda újabb Cselebi-fordítását és a Koller-féle metszeteket felhasználva határozza meg ennek lehetséges helyét a székesegyház északi tornyának toldalék-épületében. Ezért különös az, hogy a szerző homályosnak tartja a pécsi püspök, Vinkovics Benedek 1639-es relációjának a könyv 34. oldalán idézett latin szövegét, amely a töröktől megszállt várban a püspöki palota környezetét írja le. Boda Miklós szerint „nehéz értelmezni, ...hogy az *akadémia* mivel volt szomszédos: a püspöki rezidenciával, a templommal, a várral”? (Itt a templomot körülvevő *castrum*-ról van szó.) A mondat kritikus részlete ez: *...quae residentia habebat castrum circa ecclesiam praetactam positum, quod adhuc integrum a turcis inhabitaretur. Cui etiam olim Academia Quinqueecclesiensis faundata vicina erat, nunc autem in armamentarium turcicum, ut audio conversa* – a két vonatkozó mondatot bevezető névmás egyértelműen a *castrum*-ra utal, tehát az *academia* is, a püspöki rezidenciával együtt, a székesegyház mellett volt – legalábbis e forrás szerint. Ezt támasztja alá a mindkét tanulmányban idézett Cselebi is, aki az említett hely *medreszejéről*, tehát iskolájáról azt írja, hogy abban *számos diák tanulta Pithagorász és Arisztotelész tudományát*. A szerző mindezek ellenére egyik dolgozatában sem határozza meg az egyetem helyét, hanem feltételezéseket cáfol, mint látuk, alkalmanként saját korábbi elképzeléseit is. Végiggondolva érveit, először is azt érezzük, mintha attól félne, hogy más találja meg e számára fontos kérdésben a dön-

tő érvet, vagy a döntő épületalapot, feliratot. Ugyanakkor el is kell fogadnunk cáfolatainak egy részét. Azt azonban véleményem szerint semmiképpen sem fogadhatjuk el, hogy Vinkovics Benedek pécsi püspököt – aki az oszmán megszállás miatt távol volt székhelyétől – az informátorai nem valós tapasztalatok, hanem Istvánffyól vett olvasmányélmények alapján értesítették a töröktől bitorolt püspöki palota, a székesegyház és az akadémia állapotáról. A Pécs iránt érdeklődő – amint a tanulmány szövegéből megtudhatjuk – „bolognai tanultságú és teológiai doktorátust szerzett” főpap nyilván jól ismerte a *De rebus Ungaricis*, kiváltképpen az említett dolgok tekintetében. Az is valószínűleg, hogy éppen azok a papok mutatták volna be idegenvezetőként a török utazónak a város ékes épületeit, akik a püspöküknek referáltak. Az viszont fontos szempont a szerző részéről, hogy az egyetem és a káptalani iskola története összefonódik. Az Anjou-egyetem, amelyen eredetileg csak jogi képzés folyt, több helyen is működhetett, és ezeknek egyike a káptalani iskola lehetett, amely egyébként Szent István korától a török hódításig folyamatosan működött, és valószínűleg később az „artes” fakultásnak adott helyet.

A kötetnek Janus Pannoniusszal foglalkozó írásaiban is a szakirodalom biztos alapjaira építi a szerző a humanista püspök életrajzára és műveinek utóéletére vonatkozó megállapításait, feltételezéseit. A Sevillai-kódexekkel foglalkozó tanulmányában – *A „sevillai kódexek” és a Janus Pannonius-szövegahagyomány kérdőjelei* – Horváth Mária, Horváth János és Csapodi Csaba kutatásait összegzi kiindulópontként, amikor e magyarországi eredetű kódexek keletkezését és spanyol földre vezető útját rekonstruálja. A Bibliotheca Colombina y Capitular állományában lévő, a magyar szakirodalomban *S I.* és *S II.* jelzésű kódexek a költő életének utolsó szakaszában keletkezettek, vagy talán az utolsó évében, mindkettő papírjának mérleges vízjegye alapján az 1470-es években. A tanulmány szerint Csapodi Csaba az *S II.*-ben lévő szövegjavításokat a költő kézjegyének tulajdonítja. Boda Miklós viszont Horváth János feltételezésével egyetértve Thuz Osvát zágrábi püspök érdemének tekinti a két kötetet, melyeket a kéziratok alapján ő állított össze a király elől menekülő költő végakarátát követve. Ezért is található az elsőben Thuz címere. Az *S II.*-ben lévő javítások autográfiájának cáfolataként a szerző az *Ad Antonium* című epigramma címének kiegészítését említi meg, melyet a Csapodi által Janus Pannoniusnak tulajdonított kézírás a következőkkel egészít ki: *Ad Reverendissimum Dominum Antonium Sancfalua, dominum postea episcopum Nitriensem*. Boda Miklós az epigramma dedikációjában említett Sánkfalvi életrajzában felidézésével bizonyítja, hogy az 1493-ban, tehát húsz évvel Janus Pannonius halála után lett nyitrai püspök. A szerző finoman árnyal a következtetésben: „Hogy kitől származhatott a Sánkfalvi Antalra vonatkozó bejegyzés, mai ismereteink alapján nem tudhatjuk.” Nem mondja ki, de a számok egyértelművé teszik: ha a dedikáció kiegészítése és a javításokat végző kézjegyek megegyeznek, a kódexben lévő korrekciók kézjegye nem származhat a költőtől. A tanulmány a két kódexszel kapcsolatban egy másik fontos kérdésre is választ ad: miképpen kerültek ezek a magyarországi könyvek Spanyolországba, illetve az *S I.*-ben lévő bejegyzés szerint Kolumbusz Kristóf fiának, Fernando Colonnak a tulajdonába, aki azt Bázelen vette meg. Boda Miklós erre nézve is több érdekes feltételezést közöl, melyeket e helyütt még nagy vonalakban sem érinthetünk a kapcsolatok összetettsége és az azokat bonyolító személyek sokasága miatt.

A „két Róma” vonzásában és a Janus Pannonius olasz kortársa Gregorius Tifernas V. László epitáfiuma című tanulmányok a Janus-életrajz itáliai vonatkozású részleteit gazdagítják. Az elsőben a költőnek Rómához, az antik Urbshoz és Péter utódainak székhelyéhez fűződő kapcsolatát vizsgálja a szerző. Magában Janus Pannoniusban, a püspökben és a humanista költőben is jelen volt e kettősség. 1458-ban tett római útja egybeesett a humanista Piccolomininek II. Piusként való megválasztásával. Boda ehhez az utazáshoz köti, és így Janus Pannoniushoz kapcsolja azt a Vasarinál fennmaradt adomát, miszerint egy magyar püspök Rómában eltévedve, este egy istállóban az állatok közt tért nyugovóra. Vasari ezt Mantegna Szent Kristóf-freskóján szereplő alakokkal kapcsolatban említi, így ez egyben az ismert Janus-ábrázolás bizonyítéka is. A tanulmány a Jubileumi év (1450) zarándoklataira siető Galeottóról írott epigrammaciklus sajátos jelentésárnyalatára is utal, megemlítve ezzel kapcsolatban a Rómába igyekvő iskolatársat, Antonius Mariát búcsúztató elégiát is. Nemcsak a művelt humanista iróniájára kell itt figyelni, hanem a Rómába vágyakozó tizenhat éves ifúnak ezzel az iróniával leplezett érzelmeire is. A tanulmány nagy részletességgel nevezi meg a költő egy-egy epigrammájában megemlített itáliai iskolatársait, majd a befejezésben arról a Janus-epitaphiumról ír, amely Klimó-gyűjtemény egyik nyomtatványában, Dodone Richeának 1675-ben Salzburgban kiadott *Theatrum funebre* című könyvében maradt fenn. A sírfelirat szövege különösebb meglepetést nem okoz, mivel a *Mikor a táborban megbetegedett* című elégiának záró és Tibullust imitáló szövege. A meglepő viszont az, hogy a felállításának helyeként Richea Ferrarát említi meg. Elképzelhető, hogy Janus ferrarai tisztelői xenotaphiumot emeltek a költő számára.

A sírfelirat átvezeti az olvasót a magyar király, V. László epitaphiumához. A dolgozat, mely ezzel foglalkozik, az 1997-es pécsi Janus Pannonius-konferenciára íródott, így a szerző arra törekedett, hogy Gregorius Tiphernas és a magyar humanista poéta kapcsolatát, ha másképp nem, akkor feltételezésekkel bizonyítsa. Tiphernas és Janus ismeretségénél azonban fontosabb a tanulmányban maga az epitaphium szövege és az, hogyan került az olasz humanista kapcsolatba a magyar vonatkozású témával. A tanulmány részletesen tárgyalja V. László 1457-es leánykérését és Várdai István érsek kíséretének útját VII. Károly francia királyhoz, hogy megkérjék a cseh-magyar király számára a leánya kezét. A küldöttség pazarló pompa közepette Párizsban és Tours-ban is megfordult, és váratlanul kapta a hírt a király haláláról. Tiphernas francia földön csatlakozott a magyarokhoz, így epigrammája is a magyar küldöttség reményeinek szertefoszlását tükrözik. Lászlót úgy jeleníti meg a versben, mint a török elszánt ellenségét, aki kemény harcra készült a pogány ellen. Különös az epigrammában, hogy nem a kereszténység védelmezőjeként, hanem a görög föld leendő felszabadítójaként siratja el a királyt. Ennek magyarázata az, hogy Tiphernas nagy görög műveltséggel rendelkezett, a Sorbonne-on is ő alapozta meg a görög nyelv oktatását. A kötetnek a Janus Pannoniusszal foglalkozó utolsó tanulmánya – *Pécs–Medvevár–Pécs: Janus Pannonius a pécsi utóélet tükrében* – a költő temetésének körülményeiről, költői életművének hagyományozásáról szól. Ez utóbbi témában a szerző a Sevillai-kódexet vizsgáló dolgozatának a kódexek útját leíró szövegét követi, és szintén ennek a dolgozatnak a Richea epitaphiumgyűjteményével kapcsolatos megállapításait ismétli meg. A tanulmány alapján a költő temetésére vonatkozó szakirodalomból és Bonfininek a témához illő szövegéből képet kaphatunk arról a folyamatról, amely a

kegyvesztett összeesküvő titkos eltemetésétől a király kiengesztelése után a püspökhöz méltó, a püspöki székhelyen történő illő szertartáshoz vezetett.

A kötet tanulmányainak utolsó csoportja a könyvtártörténet szakterületéhez tartoznak és a híres pécsi püspök, Klimó György könyvtárának jeles darabjait vizsgálják. Itt esik szó Oláh Miklós, esztergomi érsek könyvtárának egyik érdekes köteteről, Albertus Pighius 1538-ban nyomtatott *Hierarchiae ecclesiasticae* című munkájáról. Azért értékes darabja ez a szerző szerint a Klimó-gyűjteménynek, mert dedikált példány, Mária királyné, a tragikus sorsú II. Lajos királyunk felesége ajándékozta ezt a könyvet az 1531 és 1542 között Németalföldön tartózkodó Oláh Miklósnak. Pighius e művében azokat a hitvitázó elveket fogalmazza meg a tanulmány szerint, amelyek később a tridenti zsinaton is megjelennek, például a Szentírás mellett az egyházi tradíciónak a hangsúlyozása a hitigazságok megismerésében, a concilianizmussal szemben a pápai tekintély felsőbbrendűsége.

Klimó György (1710–1777) egészen alacsony sorból a tehetsége, szorgalma által emelkedett a pécsi püspök méltóságára. Sok értékes könyvet sikerült vásárlásaival megmentenie püspöki könyvtára számára, amelyet a *publicae omnium utilitati*, mindenki közös hasznára kívánt működtetni. Így sikerült megvásárolnia a nyitrai püspök, Mossóczi Zakariásnak, az 1584-ben közzétett *Decreta, consultationes etc. Inclyti Regni Hungariae* törvénygyűjtemény összeállítójának és kiadójának könyveit is. Klimó halála után is gyarapodott a gyűjtemény a II. József rendeletei miatt felosztott szerzetesrendek könyvtárából. A lorettói szervitakolostorból így került ebbe az állományba a szerencsétlen sorsú főúr, Nádasdy Ferenc könyvtárának néhány darabja. *A három évszázad könyvtörténeti emlékei a Klimó-könyvtárban* című tanulmány ezeket a könyveket írja le, és következtet belőlük olvasóik műveltségére, szemléletmódjára. A könyvtártörténeti dolgozatokat egy érdekes szövegértelmező írás zárja: *Kalmár György ismeretlen verse a Pécsi Klimó-gyűjteményben*. Boda Miklós egy Cocceianus-gyűjtemény elején találta meg a kiváló XVIII. századi orientalista saját kezű írásában a latin disztichonokba szedett *salutatiót*. A dolgozat a latin szöveget és annak pontos fordítását is közli. A vers értelmezése a keletkezés körülményeinek bemutatásával történik. A „nagy Peregrinátor” 1754-es utazása során fordul meg Firenzében, és akkor látogat el az Accademia degli Apatisti ülésére, és ott ezzel a verssel köszönti Európa első mezőgazdasági akadémiaját. Így válnak érthetővé a Ceresre, az évszakokra, nimphákra és egy újszülöttre való szövegbeli utalások.

Boda Miklós a Dél-Dunántúlnak – mint ő maga írja könyve előszavában –, ennek az „értékhalmozó” régióknak szellemét idézi fel könyvének lapjain. A tanulmányok filológiai gondosságát azonban néha durván értelemzavaró sajtóhibák csorbítják a szerzőhöz és művéhez méltatlanul. A *Két Róma vonzásában* című tanulmány elején, a 109. oldalon, ahol Janus Pannonius első római utazásának körülményeit többek közt az egymást követő pápák sorával vázolja a szerző, azt találjuk, hogy az 1447-ben megválasztott V. Miklós 1445-ben elhalálozott. Csupán egy évtizedet nézett el a lektor a négyes számok özönében. Ehhez képest nem is jelentős a latin címekben egy-két *e* vagy *u* félreütése, vagy a németalföldi város latin nevének Traiectum ad Rhenum helyett *Traiccti ad Rhenum*ként való írása. Végül a leginkább szembetűnő tipográfiai hiányosságot kell megemlíteni: a belső címlapon a cím felett hiányzik a szerző neve. Ezek felsorolása a szerző kedves szófordulatát idézve „talán nem tűnik szórszálhasogatásnak”. Nem is tűnhet annak! Hiszem és remélem, hogy a kötetnek e rövid

keresztmetszetéből nemcsak a hideg-rideg tartalmi ismertetés, hanem az elismerés is kiolvasható a *szellemi szülőföldjének* múltját ismerő és szerető kutató iránt.

(Boda Miklós: *Stúdium és literatúra. Művelődéstörténeti tanulmányok*. Pro Pannonia Kiadó Alapítvány, 2002, Pécs)

MIKÓ GYULA

Sánta Gábor: *„Minden nemzetnek van egy szent városa”* (*Fejezetek a dualizmus korának Budapest-irodalmából*)

Régen nem jelent már meg olyan irodalomtörténeti munka, amely pusztán filológiai megközelítésében is annyi újdonsággal szolgálhatott volna, mint Sánta Gábor munkája. Ám az újraolvasott, „sok esetben évtizedek óta némaságra ítélt szövegeket” nem hagyja magukra; „szóra bírásuk nyomán” – „az antikváriumi dilemmák” és a „naiv hermeneutika” Kulcsár Szabó Ernő általa is idézett buktatóit elkerülve – megfogalmazni igyekszik a korszak magyar prózája alapján a századforduló Budapest-képének értelmezését és leírását (10.). Mindezt annak szem előtt tartásával, hogy nincs kielégítő válaszuk „arra a kérdésre, hogy mi mindenre kell gondolnunk, amikor a »századforduló«-t emlegetjük” (7.). Vagyis *újraolvasást* kell végrehajtanunk. „Molyolást. Portalanítást” a könyvtárakban és az antikváriumokban, az „irodalomtárban”. Tanulmányaiban a maga „sajátos újraolvasásának tanulságait” (9.) összegzi Sánta Gábor és eközben kánonvizsgálatot is tart. A szövegek megmozdulnak és nyomokban mások is, új fényt vetve akár egy teljes irodalmi irányzat művelőire is, egész sor irodalmi kérdésfelvetés megoldására, korok ábrázolására, még ha a „hitelesség” mindennemű vizsgálata nélkül is, csupán a műre koncentrálnak (10.); olykor pusztán adatközlés gyanánt a terjedelmes szövegüniverzum számbavételénél a bőség zavarával küzdve, olykor pedig a mutatóvonalakkal hangsúlyozva magát a „kordokumentum”-szerű értelmezés lehetőségét is. Szerencsére csak olyan formában és mértékben, hogy ez még számon kérhető módon se váljék meghatározóvá.

„Miért éppen Budapest?” – teszi fel kérdését a szerző tanulmánykötete bevezetőjében (12.). A lehetséges válaszok kijelölik a következő tanulmányok szempontrendszerét: a nagyvárosiasodás „a modernitás meghatározó időszaka történelmünkben”, sőt ezzel egybeesik az *irodalmi modernitást* bevezető-megteremtő időszak is literatúránk történetében. Sánta Gábor vitathatatlanul érzi e nagyvárosiasodási folyamatban és az általa inspirált szépirodalomban Budapest *emblematis* szerepét. (Kérdés azonban, vajon leszűkíthető-e ez a kijelölés a nagyvárosiasodásra és az e köré építkező irodalomra. Nem tágabb-e, magának a vágyott központ megteremtésére irányuló törekvéseknek a fikciójaként, illetve netán még szűkebb-e és valóban csak arra a bő harminc évre vonatkoztatható csupán, amelyet a nyolcvanas évektől a tízes évek közepének metropolisszerű élményvilága, teremtett irodalmi valóságának és világának meghatározottsága jellemez.)

Első tanulmányában – *„Vajon ki ne viseltetnék érdeklődéssel az ország fővárosa iránt?”* (*A XIX. századi magyar próza Budapest-képe*) – ennek az emblematis szerepnek a létrejöttét és kialakulását igyekszik bemutatni sokszínűen, a regény születése előtti kü-

lönféle szövegeket egyaránt a látómezőbe emelve. A „tudatos fővárosteremtő igyekezet (és birodalmi székvárosi ambíció)” (15.) megteremti a maga városépítő irodalmát és a felvilágosodás óta történnek kísérletek Pest irodalmi életének fellendítésére (megteremtésére), Bessenyei, Dugonics András, Batsányi János, Versegly Ferenc gyakori látogatása vagy helyben lakása jelzi e szerep felértékelődését (19.). Majd Széchenyi Ferenc Országos Könyvtára (1803) után megindul a *Tudományos Gyűjtemény* 1817-ben (ugyanebben az évben Kisfaludy Pestre költözik, s körülötte szerveződik az *Auróra-kör* a húszas években). E felértékelődést (Vörösmarty és barátai is letelepednek a városban) és később a reformkori fellendülést jól alátámasztó, utánkeresett szövegek – Kazinczy, Berzsenyi, majd Fáy András és Széchenyi írásai, Csahihen Károly, Németh G. Béla, Taxner-Tóth Ernő értékelő tanulmánya – azonban nem igazán változtatnak azon a városképen, amely Gvadányi József feleskei nótáriusának és Kisfaludy Károly Tollagi Jónásának pesti látogatásai és kalandjai nyomán alakul ki. Sőt az irodalmi életnek a központi szereplője sem Pest, és a nyolcvanas évekig nem is válik azzá.

A reformkori Pestet a születő magyar regény időszakában, a „haladási” vágy, majd a forradalom előtti hangulat hatására, nyugati szerzők – elsősorban Dickens, Sue és Thackeray – regényei nyomán (28.) előszeretettel ábrázolják a belőlük kiolvasható Párizs- és London-képekhez hasonlóan. Sánta Gábor ugyanakkor arról tájékoztat, hogy ekkoriban a város, Pest-Buda képe is hasonlítani kezdett ezekhez a Párizs- és London-képekhez (24.). Különösen Nagy Ignác esetében nem zárja ki az idegen példák mellett a korabeli város inspiráló szerepét.

Bár Szinnyei Ferenc a „reformkorbéli főváros társadalmi életét legapróbb részleteiben megjelenítő” élénk színekkel festett későbbi életképekben (*Budapesti séták, Életképek*, 1846; *Budapesti élet*, Athenaeum, 1848) Nagy Ignác fontos műveire ismer, de nyomorábrázolása kapcsán már megjegyzi: „...Sue útmutatására [...] az alsóbb néprétegek rajzában keveredik sok vonás a párizsi lebujok söpredékének képeiből” (32.). Így Nagy Ignác valóban csak erős túlzással tekinthető a század végi Budapest számtalan újságíró-írója elődjének, „a magyarországi szociografikus irodalom előfutárának” (30.). Nagy Ignác a „falusi” Pestet a peremvidékekre helyezi, s a budai Tabánban csak a prostitúciót fedezi fel (bár Sánta Gábor – hivatkozva Gaál Györgyre is – inkább kizárja az olvasmányélmények lehetőségét, 32.), míg Szentesi-Kiss az ugyancsak nem kevésbé Sue nyomán írt *Budapesti rejtelmek*jében, a Gellért-aljai Tabánban már igen riasztóan találkozik a nyomor helyszínével, s történeteiben valóban balladákba illő falusi események, szerelmi tragédiák elevenednek meg. De lenyűgöző eme (Erzsébet-híd környéki, 1932–34 között végleg lebontott és parkosított) városrész további sorsa is a magyar irodalomban, mint válnak a Tabán kanyargó, zezugos utcácskái Krúdy-nál gyönyörű metamorfózisukban varázslatos, múltba nyíló s vezető világgá (a Tabánról: 69., Budáról: 72–73.).

A százötven esztendeje alakuló irodalmi városkép jellege és változásai azonban nem láthatók annyira egységesnek, hogy azt a Csahihen Károly említette, s (a török idők folytán) százötven évig hiányzó főváros újabb kijelölését célzó hagyomány megteremtésének, felépítésének és folytatásának lehetne tekinteni még a századforduló idején is, sőt e században egészen végig (akárcsak a kiegyezés után, a modernizáció és a kapitalizálódás nyomán kialakult gyorsuló életet visszavetíteni a szabadságharc utáni elnyomatás éveire).

Kétségtelen, hogy a felvilágosodástól a reformkoron át a szabadságharcig jelen lévő elképzelés (miképpen az a Sánta Gábor újraolvasva szövegekből is jól látszik) az elnyomatás éveiben megváltozik. Ekkor jelentkezik a megtorpanás, és – ezzel együtt majd a kiegyezés után, a dualizmusra végig jellemzően – a dzsentri véglegesen megkezdődő hanyatlása is, amely kilátástalanság és megrekedés az irodalomban Tolnai Lajos *A sötét világ* és Pestre vonatkoztatva Szentesi-Kiss *Budapesti rejtelmek* című regényében jelenik meg. A kiegyezés után átalakul az irodalmi városkép. Pest fővárosi szerepének emblematisztikus kijelölése már a forradalom előtt a Tizek Társasága irodalmával, majd a szabadságharc eseményeivel (Budavár visszafoglalása) megtörtént. Azonban csak később, a kiegyezéssel indulhat meg az erre építő modernizáció és kapitalizálódás. Nem érdemes kontinuitást feltételezni ott, ahol nincs. (Ezért némi kétkedéssel, a tényeknek ellentmondónak érezhetjük Sánta Gábor erre vonatkozó megjegyzéseit: az elnyomatás éveiben a közéletet csak ellenőrizték, de nem bénították meg; a szellemi élet megbénult ugyan – a reformkor szerzői meghaltak, hallgattak, bujdosnak, raboskodtak, száműzetésben voltak [34.] – a főváros egységesülése, modernizációja és polgárosodása tovább folytatódott; „a politikai és szellemi életet fokozottan ellenőrző cenzúra a gyakorlati célok megvalósítása felé fordította a hazai gazdasági, politikai és szellemi elit figyelmét és energiáit” [34.]; „a levert szabadságharc után a szellemi élet – a korlátozások ellenére is – viszonylag gyorsan magához tért és hamarosan pezsdülni kezdett Magyarországon. [...] a reformkortól folyamatosan centralizálódó hazai szellemi életben a főváros az önkényuralom idején immáron végérvényesen központtá vált. Az országos jelentőségű események mindenekelőtt itt történtek...” [41.]

A kötet második (a *Bevezetéssel* együtt harmadik) tanulmányában – „*Nem élhetek Pest nélkül*”. (Krúdy Gyula *Budapestje*) – Sánta Gábor a Krúdy-irodalmat méltán gyarapító munkájában nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy áttekintse Krúdy életművében a fővárosról kialakított képet. Ha csak ez lenne a célja, arról nagyobb monográfiát kellene írni, nem csupán azért, mert ilyen még nincsen, hanem a Krúdy-életmű terjedelme miatt is. Ezzel szemben több, mint harminc oldalon keresztül arról próbálja meggyőzni az olvasót, hogy „[n]incs igazuk... azoknak, akik szerint csakis egy imaginárius Budapestet, egy álombéli magyar fővárost ábrázolt műveiben az író” (65.). Vagyis felvetődik a „hitelesség” kérdése, amitől korábban igyekezett távol tartani magát: „a műre koncentráltam elsősorban, s csupán eszközként az idejük felidézésére” (10.). Fontos a megközelítési módra külön figyelmet fordítani, ugyanis Sánta Gábor meglepő módszert talált Krúdy műveinek valóságukkal való szembesítésére. Annyi bizonyos, hogy olyan író esetében, mint Krúdy, nem sokat használna a mások tollából származó, mégoly pontos szociográfiai leírás sem. Sánta azonban saját tárcáival szembesíti az írókat, ezek fényében vallatja regényeit és elbeszéléseit, és ezzel nem csupán a szorosabb értelemben vett irodalomtörténeti elemzés keretei között marad meg (anélkül, hogy a művelődéstörténet, a szociológia, vagy éppen a mikroantropológia területére tévedne), hanem állításai ezáltal fokozottabb érvényességre is szert tesznek. Úgy tűnik, Krúdy regényírás közben mintha egyre kevésbé kívánna tudomást venni a jelenéről. Ez azonban csupán látszat, ugyanis – mint a tárcáiból kiderül – élénken foglalkoztatta a valóság. „A nosztalgia, pszichológiailag, mindenképpen feltételezi a jelen erőteljes bírálását” – jegyzi meg Sánta Gábor (94.). Márpedig Krúdy alaphangja a nosztalgia, és impresszionizmusa, amely álommá teszi a jelent, valóság-

gá alakítja az álomszerű múltat is. Tárcai, amelyek a jelen valóságával foglalkoznak, realisták és kegyetlenek.

Mégis, milyen képet fest Krúdy Budapestről? Ha egy szóval akarnánk jellemezni a tanulmány idézte szövegek alapján, akkor keserűt. Egyik hőse, Verbénai, a műgyűjtő „annyit tudott az új világról, hogy mostanában lármásabban, kihívóbban és tolakodóbban viselkednek az utcán az emberek... [...] fiatalemberek, akik látszólag minden cél nélkül kóvályogtak a belvárosban, nőket kísérgettek, ruhásboltok előtt ácsorogtak, s egymást öklelő tekintettel nézegették” (81.). Vagy a *Hét Bagoly*ban ugyanezekről a „szép fiatalemberekről”, ezekről a „fin de siècle hősookról”, akik „borotválják arcukat, vakmerő tekintettel nézegetnek embertársaik arcába, gúnyosan mosolyognak az idősebbeken, ideált rugdosnak a köztereken, Nietzsche nézeteire esküsznek, megcsalják a nőt, nem ismerik a férfias szemérmert, öndicsekvők, kérkedők, gyávák és hősök. Én jól látom ezt az új emberfajtát, amelyet borotvált patkányoknak nevezhetnék, amely felfalja régi, kivénült szakállas fajtát, amely mindenféle ideálokkal, meggyőződésekkel, becsületekkel jött a földre. A borotvált patkányok összerágicsálják a régi világot. Olyan tömegesen jönnek, mintha minden kapu Pesten patkánylyuk volna...” (94.). Kik ezek az emberek? Krúdynál a háború után ők is a múlt éber álmának része, a jelen értékcsökkenése kétségtelen: „Néha szeretnék látni egy tekintetet a múltból, kihívó, megvető, fölényes pesti szemet, de hiába járom be a várost, a hídtól a hidig, az elbizakodottság legfeljebb durvasággá fajult, a régi fölény vallásgyűlöletté, a zsebmetszői alattomoság erőszakká” – írja a *Bús szemek városában* (88.). Otthon van a múltban, mintha állandó késésben lenne. Első, visszhang nélkül maradt Budapest-regénye, *Az aranybánya* 1901-ben jelent meg, még két másik fontos művel, Kóbor Tamás *Budapestjével* és Molnár Ferenc *Az éhes város* című regényével egy időben. Elbeszélését Krúdy a múltból indítja, mintha Gvadányi feleskei nótáriusával jönne Pestre, ahol minden egy nap alatt elavul, és egy lakóépülete lebontása elől szobájába zárkózó, idős, sváb polgár házában köt ki. Története parabolisztikus. Otthon van a múltban, csak ott, mégis a jelen Pestjéről ír. Igazi irodalmi és anyagi sikerét hozó regényét, *A vörös postakocsit* is a régi világ még élő „koronázatlan költőkirályának”, Kiss Józsefnek *A Hétjében*, a régi Pest régi irodalmi lapjában közli folytatásokban; 1913-ban jelenik meg könyv alakban.

Nem kétséges, hogy Krúdy írói alaphangja: a tárcákból azonban mégis kiolvasható, hogy ezt az érzést a számára gyötrő jelen keserősége csak elmélyítette. Sánta Gábor tanulmányában végigkíséri Krúdy életművének alakulását, mint válik az olykor reménytelen jelen egyre távolibbá, s mint húzódik nyomában újfent a megszépülővé alakuló múlt határvonala ismét és ismét egyre közelebb.

A kötet következő tanulmánya – „*Az ember ne legyen soha szegényebb, amilyen volt*” (Kóbor Tamás *Budapestje*) – talán nem Sánta Gábor szándéka szerint valóan, de terjedelmében és törekvésében csaknem a kisonográfia határát súrolja. Ami persze önmagában sem érdektelen, hiszen csaknem ötven éve, hogy nem adták ki Kóbor Tamás munkáit (kivéve a *Budapestet* 1993-ban) és nem jelent meg kifejezetten róla szóló tanulmány (még ha megemlíthetnénk is a *Budapesti Negyed* 1999. tavaszi tematikus számát e tanulmány előzményével és Kóbor munkáiból összeállított válogatással).

Kóbor Tamás nincs benne az irodalmi kánonban, legalábbis, amennyiben mégis, úgy nem a súlyának megfelelően kerül megemléítésre. Az 1949 utáni magyar irodalmi kánon mondhatni alig vett róla tudomást. Műveit nem adták ki, és Sós Endre,

Bóka László, Diószegi András hatvanas évekbeli, majd Bori Imre 1989-es említése óta Sánta Gáboré az első összegző tanulmány. Hogy erre miért így, ilyen különös módon került sor? Erről is szól Sánta Gábor tanulmánya.

Bori Imre tanulmányával polemizálva terelődik Kóbor Tamásra a figyelme (132.). Bori Imre tárgyalásán valóban végig érződik a végső konklúzióval és alfejezete címével ellentmondó elismerése és méltatása. Igaz, hogy itt a kortársak: Kosztolányi, Krúdy, Osvát Ernő és mások rajongó véleményével áll szemben Lukács és mások vezéres ítélete. Bori – nem tudni, miért – tanulmányában elismerően viszonyul Kóborhoz, és aztán mégis a kevésbé jelentősnek értékelés mellett dönt. Talán azért, hogy jó szemű irodalomtörténészeknek ez feltűnjék, mint ahogy észrevette Sánta Gábor is. Bori Imre tanulmánya – nem vitatott (131.) – mindezzel együtt is igen jelentős, sőt annak első kötete nemkülönben (Bori Imre, *A magyar irodalom modern irányjai I.*, 1985), amelyben a szimbolizmus irodalmi jelentkezését vizsgálja Arany Jánostól Czóbel Minkáig, függetlenül attól, hogy Kiss József neve mindössze kétszer fordul benne elő (ebből is az egyik, Petőfi kapcsán, különösebb jelölés nélkül, az irodalomtörténészé). Ha Bori Imre tanulmánya elgondolkodtató, akkor Sánta Gáboré meggyőző. Jóllehet Kóbor szerepének a naturalizmus körén belüli tárgyalása elsősorban az életmű e kapcsolatának feltárására ösztönzi a tanulmány érvrendszerének kibontakozását, s ennélfogva találkozhatunk a Kóbor-irodalom minden jelentősebb darabjával, ám talán éppen előbb említett érdeklődése miatt, csupán ezekről véve tudomást, nem veszi számba Komlós Aladár nagyobb lélegzetű értékelését (*Kóbor Tamás*, IMIT Évkönyv, 1943). Komlós Aladár itt *nagyvárosi realista* író műveiként értelmezi Kóbor regényeit. Életműve legsikeresebb darabjának, sőt remekműnek nem a Budapest-regényeit, hanem az *Aranyhajú Rózsikát* (1912; a recenzió megírása után jelent meg újabb kiadása az Argumentum Kiadónál, 2003, Rónay László értékelő tanulmányával) tekinti, ezt a swifti szellemességű filozofikus meseregényt, amely „ékes cáfolata a naturalizmusáról elterjedt hiedelemnek”. Haraszti Gyula Zola kapcsán kifejtett naturalizmus-felfogásából (111.) Sánta Gábor a tanulmányában egyebek mellett az *életműségi elv*hez való ragaszkodást emeli ki, de Zola következetes követőjének mutatja be Kóbort, akárcsak Bródyt, aki önmagát naturalistának vallotta, ám a tudományos igényű szépirodalom művelését és ebben az elsőseget (mint Szerb Antal és Schöpflin Aladár) elsősorban Kóbornak tulajdonítja. A naturalizmus eszmeiségében sokkal inkább jelen van Kóbor regényeiben, mint az a külső jegyek alapján elvárható lenne vagy tagadhatnánk (bár futólag még a *Budapestben* is találkozunk a nyomor képeivel Dermák Éva otthonában, de az inség leírása kifejezetten fellelhető a *Ki a ghejtőből* és a *Hamupipőke őnagysága* regényeiben, sőt még az *Aranyhajú Rózsikában* is). Elsősorban Spencer (110., 114. stb.) és Darwin (114., 117–118.) tanainak hatásával találkozhatunk. Spencer az élő szervezet analógnak érzett fiziológiai törvényszerűségei alapján leírhatónak tekintette az emberi társadalom struktúráját. Elméletébe Darwintól átvett fogalmakat épített be, mint a *létért való küzdelmet*, a *kiválasztódást* és az *evolúciót* (118.). Ennek nyomán Kóbor „betegségekre hajlamos, organikus lénynek látta Budapestet. Megnyilvánulásait egy orvos alaposágával szemlélte” (114.). „A társadalomban élő embert Kóbor Tamás szerint nem a békés egymás mellett élés jellemzi, hanem a »struggle for life«, a létért való állandó küzdelem. A férfiak és nők, a gazdagok és szegények, a fiatalok és az idősebbek, összességében pedig az erősek és a gyengék harca.” (117.) Ilyen értelemben – jóllehet Sánta tanulmánya nem hangsúlyozza – az ember sodró erejű szen-

vedélyeit nem a társadalom nehezebb körülmények között élő köreibben, hanem az úri rétegek életében vizsgálja. A naturalizmusnak ez a következetesebb és eszmeibb változata ezért nem az aprólékos leírás és bemutatás, hanem a lélektani folyamatok, a morális értékítéletek felülvizsgálata irányában mozdítja tova ábrázolásmódjának ezzel hangsúlyosabbá váló kifejeződéseit. (Ezért lehetséges, hogy az irodalomtörténetben valahol minduntalan Bródy folytatójaként, de a többsikű irodalmi jelenlét sorában helyezték el Kóbort; Bródy, Kóbor, Zsolt Béla [Komlós Aladár, Schöpflin]; bár Bródy, Kóbor, Krúdy, Szomoró [Schöpflin]; Bródy, Kóbor, Molnár Ferenc [Kabos Ede, Révész Béla – Sánta Gábor, 145.]; Osvát Ambrus Zoltánnal hasonlítja össze.)

A tanulmány bevezetése és összegzése nyomán képet kaphatunk arról, miért nem került be Kóbor Tamás a magyar irodalmi kánonba. Életrajzából, amely egyben az író árnyalt pályaképét is nyújtja, feltárul sajátos politikai irányulása és a dualizmust, majd az azt követő korszakot is jellemző élő kapcsolatrendszere. Tisza István konzervatív liberalizmusának következetes képviselője (101.), és ez egészen az első világháború végéig meghatározta helyét a magyar közéletben. Újságírói tevékenysége nem csupán kenyérkereseti forrás volt, mint a korszak íróinak többségénél, publicisztikája és ezen belül újtásai közéleti személyiséggé, közszereplővé is tették. A forradalomban nem vállalt szerepet, felemelte a szavát a megtorlások ellen, s egy fehér terror ellenes cikke miatt (1925-ben leközölte Beniczky Odön, volt belügyminiszter írásbeli vallomását) betiltották lapját, *Az Újságot* is. Mindenesetre nem lehetetlenült el, mint Krúdy, nem kényszerült átmeneti száműzetésbe, mint Bródy, sőt nem hurcolta meg a sajtó sem, mint Babitsot. Ezen írók kánoni respektusa azonban életművük nagyságából fakad, és nem kapunk választ arra, miért nem lehetett Kóbort politikai szerepe ellenére is a jelentős írók közé sorolni, vagyis irodalmi megítéléséről kevesebb szó esik. A tanulmány szerint, a háború után – sőt már a tizes évektől – Kóbor irodalmi szerepe egyre csökken, és szinte légüres térbe kerül (mindez a tanulmányban nem bizonyított, hiszen például 1909–1910-ben két kötetrel részt vesz az Ignó szerkesztette 30 kötet terjedelmű Magyar Írók Arany Könyvtárában, melyből Ady kimaradt, és 1920-ban, majd 1930-ban két különböző kiadó adja ki válogatott műveit tizenkét kötetben). Sánta Gábor ezt az irodalmi ízlés változásával is magyarázza (127.). Ugyanakkor az olvasóközönség elvárásai is változtak. (A korábban, megjelenése idején irodalmi szenzációnak számító *Budapest* újabb, 1918-as kiadása – Schöpflin szerint – már a „méltatlan feledéstől menti meg” a művet, 125.) Ennek ellenére kortársai elismerik, méltányolják az író személyét, és társadalmi respektusa nagy: 40 éves írói jubileumáról a korabeli szellemi és politikai élet reprezentánsai ünnepélyes külsőségek között emlékeznek meg 1931-ben (105.); 1935-ös színházi bemutatóján részt vesznek a társadalom reprezentánsai (Hóman Bálint, Wlassics Gyula, a Horthy házaspár) (161.). Ugyanakkor kevés társadalmi szervezetnek volt a tagja: 1894-től, a megalapításától tagja az IMIT – *Izraelita Magyar Irodalmi Társulat* – igazgatóságának. Kosztolányi elnöki lemondása után, 1932-ben ő is, mint még mások, kilép a *Magyar Pen Clubból*. Viszszautasítja a Kisfaludy Társaságban a tagságot.

A tanulmány hiánya, hogy Kóborról általa ezúttal sem íródott új keletű, összegző monográfia (hiszen önmagával szemben nem is támaszt ilyen igényeket), ám emiatt nincs feltárva Kóbor életművének tényleges szerepe és respektusa, recepciója az irodalomban. (Hiányoznak többek között azok az értékelések – Voinovich, Szép Ernő,

Steiner Lenke, Zsolt Béla –, amelyeket Sós Endre említ tanulmánykötete bibliográfiájában: *Felvillanó arckok*, Bp., 1965.) Sánta Gábor túlságosan is a Kóbor-kérdés szociológiai, politikatörténeti oldalára helyezi a hangsúlyt (Rajk László „döglött patkánynak” nevezte *A bolsevizmusról a bolsevizmus alatt* című könyve miatt, melyben Lukács Györgyöt a „legdogmatikusabb bolsevista kultúrpolitikusnak” nevezte, 160.), ami kétségkívül jogos felvetés, de ettől még nem kapunk választ arra sem, miképpen kell majd érteni az említett korszakban, s milyen szerepet játszott Kóbor irodalmi értékelésében Lukácsnak az őt ért vádakra adott ominózus válasza: Kóbor műveinek (néhány vonatkozásában – elsősorban esztétörténeti szempontból – teljesen irreleváns módon) zsidó regényekként való meghatározása („zsidó regények és nem magyar regények, ezt ma senki sem vonná kétségbe”, 161.).

Sánta Gábor tanulmánya kijelöli azokat a szempontokat – elsősorban az olvasó, de mindenki más, a korszak iránt érdeklődő, s az író életművével foglalkozni szándékozó számára is –, amelyekkel az irodalmi feltáráshoz hozzá lehet járulni és az újraolvasásnak neki lehet kezdeni.

Mondhatnánk, ha az irodalom egy rétege megmozdul, vele mozdul még akárhány. Meglehet, így került a vizsgálódások látószögébe az egyébként önmagában is figyelemre méltó író, Lux Terka (Dancsházi Oláh Ida) életműve. Sánta Gábor következő tanulmánya – „*A bukott egzisztenciák ígéretföldje*”. (*Lux Terka Budapestje*) – a magyar irodalomba egészen máshonnan érkező író Budapest-képét igyekszik megragadni. Az ugyancsak konzervatív-liberális elveket valló, feminizmussal kacérkodó (de megfontolásaiban odáig soha el nem jutó), ám a kor publicisztikai vitáiban élénken részt vevő író hasonló kérdések megfogalmazására vállalkozik regényeiben, mint Kóbor Tamás. Bár olykor könnyebb félreérteni, mint nagyobb pályatársát – nyugodtan mondhatni –, példaképét (igaz, bevallottan Jókait és Kiss Józsefet szerette legjobban, *Száz magyarok könyvei*, IX.) – sőt olyannyira, mintha Sánta a regényét nem is olvasta volna –, hiszen első könyvében, a *Marcsa gondolataiban* (1903) kevésbé az „alkalmazkodás” (181.), mint inkább a világ összebékíthetetlensége feletti megdöbbenésének ad hangot olykor gúnyos, szatirikus megfogalmazásban. (Regényében valóságos forradalomnak kell lejátszódnia, hogy a dzsenti leány és a zsidó ügyvéd, szinte leányszöktető módon, csaknem a halálos veszedelem árán kicsikart belenyugvással, áldás nélkül is, de mégis egymásé lehessen.) A szerelem mindenhatóságának kinyilvánítása helyett inkább írói programnak tekinthető e regénye.

Budapest című regénye nem csupán Kóbor azonos című művének hatását mutatja, hanem a mű olvasatának is tekinthető. A tanulmány is hangsúlyozza a mű eredetiségét, de azért sem tekinthető csupán epigon utánzatnak, mert a bevezető szerkezeti és milió-festő, ábrázolási módszerek hasonlósága után, a cselekmény kibontakoztatásában Lux Terka megírja a saját Schneider Fáni-regényét, amely drámai jelenetek feszesen pergő, ugyanakkor majdhogynem balladai sorozata. Regénye kétségkívül eredeti színekkel festi egy „öntudatra ébredt utcalány” megrontóin és megalázóin végrehajtott démoni bosszúját (sokkal inkább, mintsem a bevezetőben hangsúlyozott „struggle for life” kavalkádját). Túl azon, hogy Lux Terka *Budapestje* Kóbor Tamás regénye felé is újabb értelmezési lehetőségeket nyit meg, arról győzi meg az olvasót, hogy Kóbor Budapest-víziója nem csupán az írói fikció sarkított Moloch-városa (S. Varga Pál hívja fel a figyelmet arra, hogy Gárdonyi Géza *Az öreg tekintetes* című

regénye [1905] ugyancsak ebbe a nagy Budapest-regénysorba illő alkotás), hanem a tizes évek közepéig meglévő egyedi fővárosi valóság, amit a naturalizmus cselekményfolyam-szervező elveivel hitelesen lehetett ábrázolni.

A kötet zárótanulmányában – „*Vigasztal, ápol és eltakar*”. (A budapesti kávéházak szociológiai és pszichológiai természetrajza a századfordulón) –, mint a címe is ígéri, általános áttekintést olvashatunk erről a sajátos, azóta csaknem végleg eltűnt irodalmi, kulturális, társadalmi intézményről. A kávéház hőskorában is egyedülálló, sehol máshol fel nem lelhető szereppel rendelkezett Budapesten, a magyar nagyvárosokban (és Bécsben). Magyarországon a rohanó élet megkövetelte a semleges, de polgári reprezentációs jellegű találkozóhelyek kialakulását. Ez a funkcionális szerep azután kettéosztotta a közönséget: mintha csak lakásuk dolgozószobájában ülnének, kávéházban élő, író, alkotó, szórakozó újságírókra, költőkre, színészekre, művészekre, akik szükséges rossznak tekintették az intézményt és a szélesebb közönségre, akik a kávéházakba járó szellemi nagyságok miatt valóságos kulturális, közművelődési klubnak tekintették e helyeket (214.). A budapesti kávéházak irodalmi szerepe nyilvánvaló, és valóban a szellemi élet informális központjai voltak, minden előnyükkel, ami a személyes kapcsolatok kialakulásában rejlett, és minden hátrányukkal, ami nem kedvezett a szűkebb értelemben vett otthoni kultúra kialakulásának, de elősegítette a látzatvilág létrejöttét is. A tanulmányban e tárgyban megszólalnak mindazok, akikről a Budapest-irodalom kapcsán egyébként is szívesen olvasnánk Bródytól, Molnártól, Herczeg Ferencig, Heltaiig, Szomoryig, Máraiig és még sokan mások.

Sánta Gábor tanulmánykötete részleteiben is felveti mindazokat a szempontokat és kérdéseket, amelyek alapján az irodalomtörténetben körvonalazódhat egy főváros- és Budapest-irodalom, s kutatása, amely e szempontok nyomvonalán haladva tovább gazdagíthatja elfeledett értékekkel az irodalmi horizont emléktalapatát. (Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2001, 235 l.)

ÁCS GÁBOR

Gángó Gábor: *Eötvös József az emigrációban*

Gángó Gábor monográfiája alap kutatásokra épül, s mint ilyen, bizonyosága annak, hogy a „könyvtárnyi” irodalmat produkáló témákban is van értelme a forrásfeltáró levéltári-kézirattári munkának. A feltárt szövegekről adott olvasatok pedig azt bizonyítják, hogy a történész, irodalom-, illetve eszmetörténész csak a kontextusok világos meghatározása és saját értelmezői pozíciójának reflektált elfoglalása által lehet a „nyersanyag” szakszerű feldolgozója, a forrásszövegek megszólaltatója.

Eötvös röpiratainak, publicisztikájának és elméleti alapvetéseinek 1975–1981 közötti összegző jellegű kiadása (*Eötvös József Művei*) azt az érzést kelthette a szakmai, illetve művelt olvasóközönségben, hogy immár csak az interpretátoroknak nyílik tér, s elegendő feldolgozni a sorozat vonatkozó köteteit, hogy rekonstruálni és értelmezni lehessen Eötvös József szellemi hagyatékát. Gángó Gábornak az 1990-es évek elejétől megkezdett kritikai forráskiadásai azonban világossá tették, hogy milyen jelentős fehér foltjai vannak az eötvösi életműnek, s azt is egyértelműsítették, hogy a fel-

tárt anyagokra az eddigi képet érdemben befolyásoló megállapítások épülhetnek. Pedig az egymás után megszületett kiadványok csak az emigrációs időszak két eszterdejének kéziratalmazását érintették: előbb *A francia forradalom története* (Bp., 1990), majd *Az 1848-iki forradalom története* és a *Müncheni vázlat* (Bp., 1993), utóbb pedig a politikai-filozófiai szintézisterv fejezetei; az augsburgi *Allgemeine Zeitung*-ban megjelent cikkek, és az eötvösi kultúrtörténeti szintézisterv egy szövegrészlete: a *Pauperizmus* (Századok 1994/1., 3–4. és 1996/1.) jelent meg Gángó Gábor pontos és rigorózus szöveggondozásában. A kötet alapszerkezetét ezeknek a szövegeknek az egymás utáni, egymásra vonatkoztatott elemzése adja, nyilván a kapcsolódó bevezetéseknek és a szerző vonatkozó tanulmányainak (Századok 1994, 95., 96. és 1998; Holmi 1997, 98., és Világosság 1995) szerkesztett (olykor vállaltan korrigált) szövegeire építve.

A monografikus elrendezés – és annak már a tanulmányokban is megragadható korábbi szándéka – az egységes nézőpontú olvasat és értelmezés keretét teremtette meg. Gángó Gábor három összefüggésben jelölte meg (I. 7–8.) a mű lényegére vonatkozó vállalásait, s ezért kínálkozik, hogy őt követve vizsgáljuk nézőpontját és megállapításait (itt nem az eredeti előfordulás sorrendjében): 1. Eötvös ekkori „gondolkodói útjának” rekonstruálása, illetve máshol: „fenomenológiai fejlődésrajzának” vagy „személyes eszmei fejlődéstörténetének” felvázolása (II. 12–13.); 2. Gondolatai eddig kevésbé méltatott szöveggörnyezetének megjelölése a „Habsburg Monarchia többnemzetiségű értelmiségének a birodalom jelenének és jövőjének alapkérdéseire választ kereső” szellemi mozgalmában; 3. Eötvös József „életének és munkásságának komplex vizsgálata” az 1848 ősze és 1850 vége közötti emigrációs időszakban.

A kézirat- és vázlatelemzések egyértelműen igazolják Gángó Gábor előfeltevését: sokrétűen megmutatkozik e két esztendő alatt Eötvös gondolkodói „fejlődéstörténete”, s nemcsak egy-egy új felismerés összefüggésében, hanem a gondolkodás egésze szerkezetében (módszer, fogalmi rend stb.) is. A szerző frappáns-szellemes (de később nyilván nem következetesen alkalmazott) feladat megjelölése (II. 15.) a mű egésze alapján eredményesnek bizonyult, amely szerint: „tanulmányom egyetlen kommentár az *Uralkodó eszmék* szerzői előszavának első két mondatához, melyekben Eötvös magától értetődő természetességgel veti el az anyagi érdekek vizsgálatát mint a kor megértésének alkalmatlan eszközét, s fordítja figyelmét az eszmék tanulmányozása felé: [innen az Eötvös idézet].” Ezt a szemléleti fordulatot Gángó Gábor 1849 tavaszára datálja, amikor is Eötvös a két történeti elemzés anyagelvű gondolatmenete (és történetírói alapfelfogásának több hasonló megnyilvánulása – VI/1. fej.) után egyik kéziratában a következőket rögzítette: „nem az osztrák birodalom népei közül néhánynak az érzéseiben, hanem valamennyinek az eszméiben kell felismernünk nagy nehézségeink forrását, és ott keresendő helyzetünk veszélye is.” (VI/1. 96. újra idézve: VII/2. 131.). Az „uralkodó eszmék” terminus is a *Három fejezetben* szerepelt először, a *Müncheni vázlatban* pedig már a nemzetiség–szabadság–egyenlőség hármasságában értelmezte Eötvös azokat (a vonatkozó VII/3. fejezet a forrás jelentőségéhez képest alulírt, de erre magyarázatul szolgálhat a szerző által felvillantott kronológiai bizonytalanság). Az eszmetörténeti közelítés ezután már egyértelműen meghatározta Eötvös módszerét és nézőpontját, ami előbb – a szerző értelmezésében – az *Ausztria nemzetiségeinek egyenjogúsításáról* című röpiratban szemléleti fordulathoz vezetett, majd az *Uralkodó eszmékben* a nyilvánosság előtt is manifesztálódott. A Gángó Gábor

által felépített „fejlődéstörténet” e ponton azonban nem az eddigi ismeretek által elgondolható séma szerint teljeseedik ki:

Természetesen az eszmékre koncentrááló eötvösi törekvések első rendszerező műve, az *Uralkodó eszmék* megjelenése adja a monográfia kronológiai keretét, és az jelöli meg az értelmezés több fontos viszonyítási pontját, de összességében a szerző nem arra csúcsosítja ki a „fejlődéstörténetet”. Sőt következtetései éppen e mű tekintetében relativizálóak: „a módszer és a célok tekintetében” visszalépésnek értékeli (II. 14.), a „határozott előzetes elképzelések” hiányát, a fejezetek rendszertelenségét és a „gondolati és műfaji eklektikát” emeli ki (IV. 37–42.). A megjelentetés hazaérkezésre való időzítése pedig a szerzőnek azt sugallja, hogy az első kötet elkészülte mintegy „vezeklés” „az emberi gyengeség emlékének leküzdése érdekében,” „jóvátétel”, a morális aggályokat hangoztató hazai közvélemény előtti öngazolás, „számadás a hazától távol töltött idő” értelmességéről (még több hasonló megfogalmazás a IV. fejezetben), azaz nem a szellemi értelemben vett kész-ség kifejeződése, hanem más irányú külső és belső elvárások eredője. A monográfia szerkezete a „kultúrtörténeti szintézisterv” (IX.) végpontra helyezésével is arra utal, hogy az eötvösi életprogram „nagy műve” ez lenne, és nem az annak tartott, sok esetlegességet hordozó, adott állapotában is fontos, de mégis viszonylagos *Uralkodó eszmék* első kötete. Az összegző megállapítás pedig egy eötvösi elszólás (a másodiknak „csak bevezetése”) után kerül rögzítésre: „az első kötet nem más, mint a második kötetet (a tárgyalást) megelőző fejlődéstörténeti út bevezető összefoglalása” (IV. 42.). Meggyőző érvanyagon nyugszik a gondolkodó „útjáról” alkotott kép, a kéziratok, vázlatok egymáshoz való viszonya valóban egy „hosszú írásos monológ” működését mutatja (83.), aminek a végeredményeként az eötvösi eszmetörténet szemléleti és módszertani alapvetése bontakozik ki, azonban a „fejlődéstörténeti” modell (az alapív igazoltsága ellenére) több kételyes kérdést vet fel.

A „történet” az egyik szellemi állapotból indul, és a gondolatok átrendeződése által szükségszerűen egy magasabb rendű másikba érkezik. Gángó Gábor előfeltevéseiben ez a fő elem, és meghatározó marad az időutalásokban, a végeredményt előzetesen ismerő narrátor érvanyagában, és igen hangsúlyosan áthatja az összegzést is (különösen X. 223. – „Eötvös emigrációs írásaiból, azok kronologikus egymásutánjaiból, tematikus sokszínűségéből nagyívű gondolkodói fejlődéstörténet rajzolódik ki”). A „fejlődéstörténet” olyan erős magyarázó logika, narratív szerkezet, amely nehezen tűri az esetlegességeket. Az összkép alapján és a modell logikája szerint így eltűnnek (hangsúlytalanokká válnak) azok a kronológiai esetlegességek, amelyekre a szerző elemzése közben még utalt: éppen a kiindulópont (V.) és a végpont (IX.) öszszefüggésében. Hiszen a *Magyarország rendeltetése* című publicisztika a kiindulópont logikai sémájába kerül, pedig 1850. október 16-án jelent meg, és amúgy is „megváltozott politikai helyzet tükré” (V. 86.). A végpontként kezelt *kultúrtörténeti szintézisterv* szövegdarabjai pedig „1848 és 1850 között” születtek, s a részletesen vizsgált *Pauperizmus* is valamikor „1850 táján” (IX. 183. és 198.) keletkezett. A kötet szerkezete és magyarázó sémája ezért nem kerül összhangba. Hiszen nem annyira az erős kronológia követelményű „fejlődéstörténet” a szerkezet fő meghatározó eleme, mint inkább a különböző funkciójú, eltérő fogalmi világú és mélységű, más-más nyilvánosságnak szánt szövegek (politikai publicisztika, memoár vagy történeti áttekintés, eszmetörténet)

tematikus elrendezése, s így azoknak az elvontság és eszmei távlat jegyében történő hierarchizálása.

Az időutalások folyamatosan felhívják a figyelmet az *eszmei fejlődéstörténet* magyarázó struktúrájára, s ez többször az eszmetörténet egyik tipikus alakzatát eredményezi: egy későbbi eszmei fejlemény (végeredmény vagy időleges eredmény) mércéként való visszavetítését a korábbi szövegekre. Lehetséges, hogy másképpen nem is lehet a gondolati összefüggéseket megteremteni, de ez a közelítés mégis több veszéllyel jár. Természetesen a „számon kérő” érvelési technika egyik gyakori következményének, a történelmi dimenzió elvesztésének (a historizálásnak) a veszélye Gángó Gábort egyáltalán nem fenyegeti. Ő nem egy egészen más gondolati világ, ismeretanyag, fogalomrendszer elváráshalmazát vetíti rá a történelmi szituációra, hanem pontosan feltérképezi az egyidejű gondolati paneleket, fogalmakat stb., és olyan szűk időkeretben mozog, amelyben nem elsősorban a külső vonatkozások (eszmei-politikai körülmények, szellemi impulzusok, új olvasmányok) a „fejlődés” meghatározói, hanem a gondolatok belső letisztulási folyamata. Az időszembesítés erőteljes jelenléte miatt viszont elveszhet a korábbi szöveg „önértéke,” és elveszhet több olyan magyarázó szempont, amelyet arra a szövegre kellene-lehetne alkalmazni. Különösen akkor elgondolkodtatóak „a még azt vallja, hogy”, illetve a „még nem jutott el oda, hogy” szerkezetű szembesítések, amikor a viszonyítási pont egy nem egyszerűen megragadható értéktartalomhoz kötődik. Gángó Gábor a korábban kevésbé méltatott *Ausztria és nemzetiségeinek egyenjogúsításáról* című röpiratról állapítja meg, hogy ott az eszmetörténeti nézőpont és a fogalmi letisztulás nyomán Eötvös meghaladja a „herderi organikus nemzetszemléletet” (illetve saját korábbi „liberális nacionalizmusát”), s azt állapítja meg, hogy „a nemzetiség érzés, nem pedig eredendő jog”. Azaz a „modernista antropológia” eredményét megelőlegezve „nemzetiség-kritikájában” az „irracionális mozgatókra” mutat rá (főként: VIII/3. 148–161.). Itt emelkedik Eötvös „korának legjelentősebb teoretikusai közé” – rögzíti Gángó később (X. 224.). Az elemzés meggyőző, a felhasznált apparátus pedig lenyűgöző (VIII. 142–143.), mégis megállapítható, hogy Gángó Gábor itt mércéjében a nacionalizmuskutatókat sokat idézett, széles körben elfogadott, de mégsem kizárólagos irányához csatlakozik. Tehát az Eötvösről alkotott értéktételek befogadása attól függ, hogy a monográfia olvasója, hasonlóan a szerzőhöz, axiómának tekinti-e ezt a közelítést. A vonatkozó vizsgálat azonban mindenképpen termékeny, elsősorban akkor, amikor a szerző példáin keresztül megmutatja, hogy a századközép nemzeti törekvéseiben hogyan csúszott át a „szabadság egyenlőség, testvériség” célképzet a „szabadság, egyenlőség, nemzetiség” célképzetébe.

A kötet különösen gazdag és informatív a kontextusok felvázolásában. Gángó Gábor vizsgálatait arra a bőven adatolt tézisre alapozza (II. 16–17.), hogy a „Habsburg Birodalom” eszmetörténetének (nem magyar nyelvű és nem specifikusan magyar problematikájú) irodalmában Eötvösnek kitüntetett szerep jutott, s ezért szövegeinek értelmezője nem elégedhet meg azzal, hogy csak a magyar kánon (Madách, Kemény), illetve a „kizárólagos francia liberális referencia (Guizot, Thiers, Lamartine)” összefüggésében szemlélje. Így Gángó módszere: a párhuzamok sokrétű citálása, a szerzők, címek, koncepciók megjelölése. Majd mindegyik elemző fejezethez kapcsolódik egy hosszabb-rövidebb áttekintés a vonatkozó „birodalmi” röpiratokból, a megjelölt részekben pedig (VII/1. 121–128., VIII/3. 148–161., VIII/8. 170–175. és IX/3.

197–215.) szinte olvasókönyvet kapunk az ismert, eddig ritkán idézett, vagy a hazai irodalomban korábban meg sem említett osztrák-német, cseh stb. kortársak műveiből. A párhuzamosított szövegek sokszor önmagukban, önmagukért beszélnek – tudatosan vállalt technikának tűnik ez, de néha elkélne bővebb kommentár –, és azt egyértelműsítik, hogy Eötvös kérdésfelvetéseivel és válaszkísérleteivel benne mozgott a „Birodalom” politikai és államtudományi szellemi közegében. Olykor a szerző megállapítása szerint nem eredeti gondolkodóként (az összbirodalmi eszme esetében – VII/1. 128.), de olykor a „korát majd tíz évvel megelőzve” mintaadóként és fogalomteremtőként (a nemzeti egyenjogúsítás összefüggésében – VIII/1. 142.). Gángó Gábor munkája e tekintetben kézikönyve lesz a századközép eszmetörténetével foglalkozó kutatóknak, mert a párhuzamba állított szövegek fontos kiindulópontokat jelölnek meg. A referenciák ilyenén hangsúlyáthelyezése már a hazai politikai gondolkodástörténet létező hagyományaként jelölhető meg, s itt elegendő csak azokra a szerzőkre utalnunk, akiket Gángó ebben a vonatkozásban a legtöbbet idéz: Deák Ágnesra és Gergely Andrásra. Eötvös esetében különösen indokolt a „birodalmi” szellemi közeg megjelölése, hiszen ebben az időszakban nemcsak az Eötvös által megszólított (esetleg: meggyőzni szándékolt) közvélemény értelmeződött a magyarnál szélesebb összefüggésben, hanem az emigráns megszólalásának közösségi fedezete is változott (mozgott). Kétségtelenül kimutatható, hogy Eötvösnek a nemzeti közösség iránti elkötelezettsége hangsúlyos maradt – tanúskodás a Batthyány-perben, cikkek az augsburgi *Allgemeine Zeitung*ban, a magyar érdek „belopása” az „Ausztia nemzetiségeinek egyenjogúsításáról” írott röpiratba, néhány személyes vallomás – de az is egyértelmű, hogy öntudatának hangsúlyos eleme volt, a (teóriává is formált) „birodalmi patriotizmus”. A szerző Eötvös perspektívájának változását (itt kitágulását) is a „fejlődéstörténeti” ívbe helyezi, és ezzel mintegy *A jogi kérdés világából* („a magyar rendi nacionalizmus közjogi alapozású illuzórikus álláspontjáról”) vezeti át az osztrák „birodalom lehetséges jövőbeni berendezkedésén” távlatosan gondolkodó szerzők közé (V., illetve VII–VIII. fejezet). Gángó Gábor ebben a tekintetben is egy adott, világosan körülhatárolt, axiomatikus (de az irodalomban nem kizárólagos) alapállást foglal el. Eötvös önként vállalt emigrációja mindenestre valóban egy olyan „kivülálló” értelmezői léthelyzetet teremtette meg, aki bár résztvevője volt még az aktuális megoldások körül forgó (és a változó politikai helyzethez igazodó) vitáknak, de már nem azok által determináltan kereste a politikai eszmetörténet összefüggésében a megoldás távlatát.

Gángó Gábor bevezetőjében Eötvös József emigrációbeli „életének és munkásságának komplex vizsgálatát” célul tűzve, a szövegelemzések mellett életrajzi, illetve rövid politikatörténeti kiterőket tett. Adataiban és megállapításaiban jelentősen hozzájárult egy majdani pályakép és személyiségkép megrajzolásához, de ő nem vállalta a rendszeres életrajz (pályaszakaszok) szemléleti és módszertani előfeltevéseit. A „komplexitás” fontos eredményre vezetett a hazatérés és az *Uralkodó eszmék* megjelentetésének egyidejűségére vonatkozó gondolatsorában (ennek kapcsán életrajzi és eszmetörténeti összefüggésekre derült fény). Emellett jelentős, de csak felvillantott, a jövőendő kutatása elé utalt (például a konzervatív kapcsolatokról) témákat érintett, illetve több olyan adatsort közölt, amelyek nem tartoznak szervesen tárgyához (Matthäus Viereggs és Eötvös Júlia családjáról, Bucsánszky Józsefről stb.). A talán legfontosabb kérdésben (az „emigráció” miertjében) a szerző alaposan elmélyedt, de

eszmétörténeti érdeklődésének (és módszerének) megfelelően itt is megmaradt a vonatkozó kortársi, illetve eötvösi szövegek párhuzamba állításánál. Némi hiányérzetet kelt, hogy nem rendszerezte és ütköztette a lehetséges magyarázatokat, illetőleg nem tette világossá, hogy valószínűleg nem jelölhető meg egyetlen egy magyarázó „ősök” sem, hanem inkább a félelmi reflexek, kimerültségek, a személyiség bizonyos alapvonásai és a politikai értékrendszer együttesen vezette Eötvöst is (!) erre a döntésre. A Gángó által rögzített végeredmény – az elmenekülés „közvetlen kórelőzménye idegkimerülés” (III. 23. és IV. 44.) – jól adatolt, de nem mellőzött el olyan (csak a jegyzetben említett) összefüggések vizsgálatát, mint például az, vajon miért éppen Bécsbe emigrált Eötvös, s hogy vajon ott maradt volna-e, ha nem tör ki az október 6-ai bécsi felkelés. Az összefoglalásból és bőséges szövegidézetekből kibomló háttér azonban, ha nem is mindig rendszeresen, teljességgel megvilágítja Eötvös önkéntes emigrációjának léthelyzetét. Mivel a monográfiában a fő hangsúly a gondolkodó Eötvös feltérképezésére került, és a módszerek is ehhez igazodtak, ebben a keretben maradvá már a hasonlóan sokat ígérő „folytatáson” gondolkodhatunk.

A „nagy mű” – egy kultúrtörténeti szintézis terve („a keresztény civilizáció értelmezése”) – mint életprogram ott tornyosult Eötvös József előtt az emigrációs években (IX/1. 182–186.), s ahogyan (a szellemesen megteremtett és meggyőzően igazolt) párhuzam *A karthauzi* című regénnyel felvillantja, ott lehetett minden írói törekvése, rendszerező anyaggyűjtése mögött is. S ha a többi töredék, hasonlóan a bemutatott-vizsgált *Pauperismus* című kéziratához, egyszerre modern, a korviszonyokra érzékenyen reagáló és szemléletileg konzekvens, akkor a jegyzetek, vázlatok és töredékek rendszerező összeállítása (és esetleges kiadása) után egy újabb termékeny gondolkodás- és eszmétörténeti monográfiát remélhet a szakmai közvélemény Gángó Gábortól.

(Csokonai Könyvtár. Bibliotheca Studiorum Litterarium, 18. Szerkesztette Bitskey István és Görömbei András, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999, 285 l.)

VELKEY FERENC

Hibaigazítás

Kedves Olvasóink, és különösen a könyvtáros kollégák szíves elnézését kérjük, amiért 2002/3., 2002/4. és 2003/1. számunkba sajnálatos hiba folytán rossz évfolyamjelzés került.

A 2002/3. szám jelzése helyesen:
2002. LXXXIII. évf., 3. sz. Új folyam XXXIII. évf., 3. sz.

A 2002/4. szám jelzése helyesen:
2002. LXXXIII. évf., 4. sz. Új folyam XXXIII. évf., 4. sz.

A 2003/1. szám jelzése helyesen:
2003. LXXXIV. évf., 1. sz. Új folyam XXXIV. évf., 1. sz.

Megértésüket köszönjük.

Számunk szerzői

ÁCS GÁBOR szerkesztő, Budapest
BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Veszprém
BRETZ ANNAMÁRIA egyetemi hallgató, Budapest
N. HORVÁTH BÉLA az irodalomtudomány kandidátusa, főigazgató, Szekszárd
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF tudományos segédmunkatárs, Budapest
KONDOR TAMÁS középiskolai tanár, Debrecen
LACZHÁZI GYULA doktorandusz, Budapest
MIKÓ GYULA középiskolai tanár, Debrecen
MÓZES HUBA egyetemi docens, Miskolc
NAGY MÁRTA doktorandusz, Szeged
NYILASY BALÁZS egyetemi docens, Budapest
TILI ANNAMÁRIA jogász, magyar tanár szakos bölcsész, Budapest
VELKEY FERENC egyetemi docens, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Gyórei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
a hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)

IRODALOMTÖRTÉNET

Alt Krisztián, Ambrus Gábor, Benyovszky Krisztián,
Buda Attila, Fried István, Gángó Gábor,
Gintli Tibor, Hegedűs Béla, Kaposi Dávid,
L'Homme Ilona, Orlovsky Géza,
Scheibner Tamás, Schein Gábor,
Völgyesi Orsolya



2003/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2003. LXXXIV. évf., 3. sz.

Új folyam XXXIV. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A *Szemle*-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2003/3. szám

FRIED ISTVÁN	
A naplóíró Kertész Imre	
Vázlat a <i>Gályanaplóról</i>	337
KAPOSI DÁVID	
Egy diákcsíny margójára	
Kertész Imre: <i>Sorstalanság</i>	348
SCHEIBNER TAMÁS	
Az önmagától megfosztott én	
Kertész Imre: <i>Jegyzőkönyv</i>	367
GÁNGÓ GÁBOR	
Jókai Mór és Rudolf trónörökös barátsága	380
GINTLI TIBOR	
Narratív identitás Krúdy Gyula <i>Napraforgójában</i>	396
SCHEIN GÁBOR	
A radikális modernség konzervatív változata	
<i>Megjegyzések Petri György költészetéről</i>	420
ALT KRISZTIÁN	
Amália	
Egy szépséges és titokzatos hölgy Csokonai <i>Dorottyájában</i>	444
VÖLGYESI ORSOLYA	
Fáy András „különös házassága”	457
L'HOMME ILONA	
Az erotikus női költészet fogadtatása a XX. század elején	468
BENYOVSZKY KRISZTIÁN	
Nézőpontok kereszttüzeiben	
Megjegyzések Móricz Zsigmond <i>Az Isten háta mögött</i>	
című regényéhez	479

Szemle

ORLOVSZKY GÉZA

Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia
és Kőszeghy Pál versei

(RMKT XVII. század, 16. kötet)

488

HEGEDŰS BÉLA

Jászberényi József: „A Sz:SOPHIA’ Templomában látom én felszentelve
NAGYSÁDAT”

A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség

492

BUDA ATTILA

Őszi éjszaka

Petelei István válogatott művei

497

AMBRUS GÁBOR

A jelként elgondolt élet

1. Szirák Péter: *Kertész Imre*

2. *Az értelmezés szükségessége*

Szerkesztette: Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán Gábor

501

A naplóíró Kertész Imre Vázlat a *Gályanaplóról*

A XX. század olvasmányai között tallózó kutató számára föltűnhet, hogy a régebbi korok nem feltétlenül „irodalmi”-nak, inkább egy utólagos értékelés szerint kiadásra jogosultnak vélt műfaji alakzata, a napló mily sok változatban jelenik meg, nem feltétlenül az írók hagyatékából a közönség elé bocsátva. Meghatározott léthelyzetek magyarázhatják egy írói életmű műfaji fordulatait, a belső és/vagy külső emigrációban töltött esztendőök például megteremthetik a naplóírás szükségszerű körülményeit. Ugyanakkor nemcsak ezeknek a körülményeknek az alakulástörténete lehet magyarázata a naplóvezetésnek; az írói önelszámolás vagy „gyónás”, a számadás vagy tanúsítás célzata sem hagyható számíttáson kívül. Továbbá aligha teljesen helytelen kapcsolatot létesíteni az önéletrajzok/-írások „divatá”-val, illetőleg az emlékiratok olvasói népszerűségével. A naplónak magasan értékelt műfaji változattá emelkedése, továbbá az önéletrajz minősítése körül kialakult „vita” azt látszik igazolni, hogy a személyiség (nyelvi) létesíthetőségét tételező és ellen-tételező nézetek egyre határozottabban alakítják ki azt az értelmezői pozíciót, ahonnan az individuális szubjektum (vagy akár az úgynevezett „euro-szubjektum”) a modernségek fázisváltásaikor belátható, körülírható. Vagy éppen ellenkezőleg, a nyelvválság (amely a XIX–XX. század fordulóján előbb nyelvelméleti művekben, majd a szépirodalomban) egyre inkább tudatosul, kapcsolatban a kérdéssel: vajon a szubjektum, az individuum, illetőleg az individuális szubjektum válsága érzékelhető-e a nyelvkrisis révén? A fenyegetettség, a szorongás külső és belső meghatározottsága egymással párhuzamos, egymást értelmező, egymással szembesíthető műfaji alakzatokban nyilatkozik meg, s talán elegendő a XX. század második felének irodalmát oly jelentős mértékben befolyásoló Franz Kafkára utalni, akinek naplófeljegyzései (például álmaidról) meg szépprózájának álomleírásai, sőt, freudi értelemben vehető „álmofejtése” mindenképpen megfeleltethetők. Már csak abban is, hogy itt léphet el a kutatás a szűkebb jelentésben használatos „önéletrajziség” feltételezésétől, s juthat közelebb a naplók fiktív és fikcionált világának értése felé.

Kafka életműve a címben jelölt tárgykor szempontjából egyébként is „paradigmatikus” pretextusként, illetőleg abszurd-fantasztikum-reális/refe-

rencialitás megjelenítéseként, szépirodalmi értelmezéseként fontos szerephez jut. Igaz, a karkai szöveg mindenekelőtt sokértelműségével, bizonytalansági „relációi”-val tette kérdésessé az individuális személyiség megalkothatóságát, ezen keresztül kétségbe vonva az irodalmi művekre vonatkozott biográfiai-autobiográfiai történések tételezhetőségének feltétlen célszerűségét. Jóllehet, a Kafka-kutatást megosztja a naplók és a regények, novelák egymásra olvashatóságának kérdése, a folyamatosan vezetett naplók mindenesetre csak látszólag „személyesebbek” a regényekben megszólaltatott elbeszélő szubjektumánál. Pontosabban a szubjektumfelfogásban talán kevésbé hagyható figyelmen kívül a latin nyelvi etimológia: a sub-iectus (subiectum), azaz alá-vetett jelentéslehetősége. A különféle körökbe zárult személyiség személyiségfosztódása, „sziszifoszi” küzdelme önnön léte elismertetéséért egyben a belső és külső emigrációba kényszerült/kényszerített írók tapasztalatával erősödik föl. Itt viszont Kertész Imre *Gályanaplójának* másik előszövegét érdemes előhívni, nevezetesen Márai Sándor életművét, amelyben a különféle helyzetekben, időpontokban és ideológiai kényszer-szituációkban megfogalmazott önéletrajzok, majd naplók érzékeltetik a korszakváltások és az individuális szubjektum (sosem teljesen szabadon formálódó) viszonyrendszerét. Azaz a *Gályanapló*ban idézett önéletrajzi és naplórészletek a művek oly kronotopikus megszerkesztettségét igazolják, amelyek – éppen Kertész Imre által hivatkozva – közvetlen „referencialitása” mellett vagy azon túl a szituációk modellszerűségét vannak hivatva tanúsítani. Mindazonáltal Márai példája jelzi (és ez a példa általánosítható), hogy önéletrajz és napló, főleg az újabb időkben, oly előzményekkel, mint Jules Renard-é, külső formai és nézőpontbeli/elbeszélői aspektusból különülnek el egymástól. Míg Márainál az önéletrajzok egyes szám első személye csak részben azonosítja az elbeszélőt a fiktív szerzővel (kiváltképpen az 1934/35-ben megjelentetett *Egy polgár vallomásai* a címben kijelölt személye: „egy polgár” tartóztathat meg az elsietett empirikus szerző-elbeszélő azonosításától), a naplókban ilyen (külső?) „formai” eszközre nem lelünk, a megjelölt földrajzi nevek, az események elbeszélője és elszenvedője (egy leegyszerűsített szemlélet szerint) megfelelnek a kötet címlapján szereplő író-személyiségnek. Ehhez még annyit, hogy az önéletrajzok kutatói nemcsak a folyamatosság hiányát, az időbeli kihagyások feltűnő nagy számát, az (ön)életrajzi „tények” és ezek átírásának szembeesítő tanulságát emlegetik, hanem azt a látványosan fikcionált „fejlődésrajzot” is, amely az íróvá, a beavatottá, a keresés (quest) „hőségé” rajzolják át az „empirikus szerző”-t. Márai így megalkotni látszik egy olyan „polgár”-t és személyében egy olyan „művész”-t, akivé átstilizálja a maga újragondolt életrajzát. Ezzel szemben a napló szakít a folyamatos történetmondás illúziójával, és epizódokra, „aperçu”-kre, gondolatfutamokra bontja szét azt, ami esetleg történéssé, eseményé lenne összeállítható. Ugyanakkor fikcionáltság és referencialitás arányában ott és

úgy módosít, hogy a két tényező szembesítését az önreflexív beszéd igazítsa el. Amit oly módon lehetne másképpen mondani: a valós események (képtárlátogatás, olvasmánybeszámoló, az emigránshelyzet érzékeltetése Itáliában, majd az Egyesült Államokban stb.) nem egy/az önéletrajzi történetre épülnek rá, hanem egy gondolkodásforma, magatartás-változat jelzéseivé lesznek: a valós esemény éppen az eseményre történő reflexió révén lesz vagy lehet allegorikus megnyilatkozássá, amelynek viszont a modell szerveződésében lesz szerepe. A Márai-életmű szintén szolgáltat példát arra, miként olvasható egymásra napló és regény, az emigrációban írt, (az első ízben németül) megjelent *San Gennaro vére* (Das Wunder des San Gennaro, 1957) a naplójegyzetek alapján érzékelteti a név jeltelenedését, azaz a mellékjeleitől megfosztott tulajdonnév példázatával élve az emigrációs individuum nem-individuummá változását, az emigrációs lét(forma) XX. századi sorsként (stílszerűen szólva: sorstalanságként) megélését.

Még egy, fontosnak tetsző, látszólag külső formai megoldás mutat Márai naplóiban Kertész Imre naplóváltozatának irányába. Az egységes történet (az életrajz?) széttöredezése immár nemigen teszi lehetővé az eseményesség elbeszélését, ennek megfelelően az eseményesség a háttérbe szorul, és a „belső” történet kivetülése lesz a naplóföljegyzések tárgya. A töredékesre komponált följegyzésfüzér különféle műfaji alakzatokban jelenhet meg, az 1947-es *Európa elrablása* című útirajz, amely megfeleltethető az 1946-os naplóföljegyzésekkel, az 1945–1948-as évek történéseit elbeszélő önéletrajz, *Föld, föld!...* címmel jelent meg az emigrációban, az *Egy polgár vallomásai* folytatásának szándékával és igényével készült, de míg a kihagyásos szerkesztés ellenére a nevelődési regényt szimuláló korábbi mű a polgár–művész dichotómiát „regényesíti”, addig az utóbbi részint kortörténeti epizódokból, részint visszaemlékezésekből, részint a hanyatlástörténet problematizálásából tevődik össze, miközben „tárgyi” anyagát a naplóföljegyzésekből meríti, helyenként a naplóírást imitálja.

Kertész Imre *Gályanaplója* a Hebbel-naplók néhány mondatát idézi, ám hangsúlyosabbá lesz nála a Thomas Mann-életműre reagálás. Ugyanakkor Thomas Mann és Márai naplófelfogása, naplóírói módszere ugyancsak eltér egymástól. Thomas Mann régimódián, szó szerint véve a naplóírást (mint az megjelentetett naplóiból kitetszik) szinte minden, számára lényeges mozzanatot följegyez, kezdve egészségi állapotának még oly jelentéktelen (már-mint az életmű szempontjából jelentéktelennek vélhető) részleteitől művei megalkotásának problémáig. Életében egyetlen alkalommal szánta rá magát, hogy megőrzött naplóföljegyzéseiből a nyilvánosságra hozza egy regénye és „kontextusa” eseménytörténetét, a *Doktor Faustus* megszületésének históriáját (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949). Ez a válogatott, össze rendezett, gondosan kidolgozott „napló” élet–mű–jelenkori történet összefüggéseit tárja föl, azt az olvasói réteget megcélozva, amely Mann regényal-

kotásának „műhelytitkai” iránt érdeklődik. Annyiban rokonítható ez Márai módszerével, hogy a magyar író szintén följegyzéseit dolgozta át naplószerűvé, majd a kiadás számára erősen válogatott, elhagyván a személyes vonatkozásokat, a közvetlenebb-indulatosabb megnyilatkozásokat (főleg a kortárs magyar szerzőkre vonatkozókat), előtérbe helyezvén azt a szempontot, hogy az egymás után következő rövidebb, valamivel hosszabb, de sosem terjedelmes részetekből úgy álljon össze egyetlen esztendő historikuma, hogy a Máraitól „személyes világtörténelem”-nek nevezett külső-belső történések az otthonra lelés lehetetlensége és az anyanyelvi haza lehetőségessége (?) között oszcilláljanak.

Márainak és Thomas Mann-nak az emigrációs létformát jellegzetes és akár „tipikus”-nak is minősíthető sorsként (megint: sorstalanságként?) felfogása lényegében Kertész Imre *Gályanaplója* előzményeiül értelmezhető, annak tudatában, hogy a *Gályanapló* hivatkozásai, Márai-idézetei, Mann-értelmezései, illetőleg a Márai–Mann egybevetés nem pusztán egy írói érdeklődés, pretextus-keresés dokumentumai, még kevésbé a „hipertextus”-fölmutatásai, hanem kijelölik azt a szövegvilágot, amelyet a Máraitól és főleg a Mannétól eltérő helyzetben létezni kényszerülő alkotó továbbgondolni, újra-, azaz átírni kísérel meg. Amit úgy értek, hogy a Kertész-napló értelmezésében részint Márai távolabb helyezkedik el, mint Thomas Mann, részint művekre „lebontva”: Thomas Mann regényének, az 1901-ben megjelent *Buddenbrooks*jainak polgársága (amely egy Hansa-város több évszázados történelmü kereskedő-polgárságának tudati-magatartásbeli történetében mutatja föl a hanyatlást: „Verfall einer Familie”, emígy az alcím) nemigen vethető egybe az *Egy polgár vallomásai* polgári világával; Mann Lübecket később „szellemi életforma”-ként (geistige Lebensform-ként) gondolta el, Márai viszont önmagát mint egy családtörténet végső aktánsát, aki szintén ott „végezte”, ahol Hanno Buddenbrook, tudniillik a művészetben, de a Mann értelmezte Verfall lényegében eltér a Márai-típusú felfogástól. Hiszen míg Mann szerint az életre való alkalmatlanság (Lebensuntauglichkeit) a szellemmel van összekapcsolva, és az életet fokozza magasabbra (welche das Leben steigert, denn sie ist dem Geist verbunden), addig a naplószöveg Máraitól és művéről éppen azt az önminősítést hangsúlyozza, miszerint az *utániség* a karikatúrisztikus megjelenítést hívja elő, s így Márai ideálpolgára nem egy sosem létezett „valódi” polgárság tragédiájának részese, legföljebb egy „polgári színjátéké”, amely valahol a komédia és a tragédia között helyezkedik el. Ennek aztán az lehet a regénytörténeti következménye, hogy a *Doktor Faustus* Magyarországon megírhatatlan volt; ami megörökíthető, az az önéletrajzot szimuláló kortörténet, Márai *Föld, föld!*...-je. A személyes konzekvenciák pedig a *Gályanapló* fejtegetéseiben így hangzanak: a magyar polgárság funkciótlanágát nem egyszerűen szükségszerűen követte az emigráció, hanem az az egyszerű „tény”, Márai emigrálása elsősorban vagy szinte kizárólag az

individuális szubjektum függetlenségének jegyében írható le, azaz Márai személyes egzisztenciájának autentikusságát mentette át, nem pedig a nemzeti emlékezetét. Míg Thomas Mann – a Kertész-napló szerint – akként emigrált, hogy vele Németországra „árnyék” vetődött. A *Doktor Faustus* „apokaliptikus” összeomlása mellé tehetők a Márai-önéletrajz és naplók, amelyek révén a szubjektum önvédelme tetszhet át a történeten az individuum alkonyának periódusában (akkor, amikor Adorno szavaival élve, az individuum megkísérelte túlélni önmagát). Itt jegyzem meg, hogy a német filozófus-zeneesztéta Kertésznek is olvasmánya, az 1970. december 26-i bejegyzés szerint az Adorno-olvasás nyomán döbben rá, hogy regényének (a *Sorstalanságnak*) szerkesztési módja a dodekafónia, a szeriális zene módszerét követi. Ez viszont előretal Thomas Mann művére, a *Doktor Faustusra*, amelynek „záradéka” Schönberget idézi meg, akinek „eljárása”-val viszont Adorno ismertette meg Mannt. S még egy megjegyzés: a *Doktor Faustus* megnevezetlenül másutt is felbukkan a *Gályanapló*ban; mintha a naplóíró a *Doktor Faustus* szövegére reagálna: a Mann-mű főszereplője zenetanárának, Kretschmarnak egyik Beethoven-előadását idézi az op. 111. C-moll zongoraszonátáról, részint annak művészi megismételhetetlenségéről, szembeállítva a kor hiány-„esztétiká”-jával, részint a Kretschmar-előadás egy „anagrammá”-jára emlékeztetve. A regényíró a második tételt ritmizáló Kretschmar szájába adja a „Wiesen-Grund” szinkópáját, a megnevezés Adorno nevére utal, az hommage és köszönet jele a modern zene filozófiáját az íróhoz közvetítő tudósak.

S most ismét vissza a Thomas Mann–Márai együtt szemléléshez. Az emigráns-lét emlegetése módot kínál arra, hogy a XX. századi egzisztencia labirintusos lényegét megfogalmazza, az emigráns-sorsban nemcsak kivételes vagy rendhagyó helyzetet érzékelve/érezkeltetve, hanem azonosságjelet téve a külső és a belső emigráció között, lényegit, alapvetőt, majdnem törvényszerűt. Jóllehet a *Gályanapló* szabad teret kínál az értelmezés számára, mit nevezzünk belső emigrációnak, éppen Kertész Márai-olvasmányai segíthetnek a fogalmi eligazodásban. A *Gályanapló*ból tudható, hogy Márai 1944-es naplójegyzeteiből az olvasó naplóíró egy virtuális találkozást rekonstruál, a megsemmisítő táborba szánt gyermekifjú (a *Sorstalanság* fiú-főszereplője?) abban a téglagyárban várja élete további fordulatát, amelyre rádöbbenve Márai Sándor látja a haláltáborba indulókat. Amikor Márai e sorokat papírra vetette, belső emigrációba vonult, 1944. március 19-én beszüntette minden nyilvános szereplését. Vidéki rejtőzködéssel kísérelte meg túlélni a világháború utolsó esztendejét. Azaz nem vett részt a Budapesten időnként még létező irodalomban, nem adott közre újságcikket a napilapokban (azokat az újságokat betiltották, ahová publikált), társas érintkezéseit a minimálisra csökkentette. Úgy élt a Budapesttől nem túlságosan távoli faluban, mintha emigráns lett volna. Az 1945–1948 közötti esztendőkből viszont a

bal- és a szélsőbaloldali (nem irodalmi célzatú) támadások hatására vonult vissza az úgynevezett irodalmi és közélettől Márai, bár könyvei meg-megjelentek, néhány rövidebb írása is napvilágot látott, elmagánosodása az irodalmi mechanizmusból kiszorított, de abban részt venni sem akaró író kényszerű reakciója lett. Ismét úgy alakult a helyzet az 1948-as esztendőre, hogy Márai ezúttal az irodalmi élet peremén találta magát, az elítélendő polgári irodalom reprezentánsaként céltáblája lett régi és neofita marxista esztétákkritikusok az író megsemmisítésére törvő akcióinak. Ha a Márai-helyzethez hasonlítjuk Kertészét, főleg ami a naplóban leírt első két évtizedet illeti, a hasonlóságok és a különbségek gyorsan kitetszenek. Máraival szemben Kertész nem volt ünnepezt író, írónak sem igen számított, a *Sorstalanság* 1975-ös megjelenése a közel 10 recenzió ellenére nem keltett feltűnést, „helyzete” az irodalmi mechanizmusban viszonylag egyszerűen kijelölhető; ehhez azonban talán távolabbról szükséges „indítani”. Kafka naplói mellett regényei is igen fontosak Kertész számára az „euro-szubjektum” megalkothatósága problémakörében. A két K. (*A per* és *A kastély* főszereplői) olyan értelemben archetípus(ok), hogy részint az ulyssesi lét szomorú paródiájával szolgálnak, részint a XX. századi labirintusi egzisztencia hányattatásait példázzák. Akképpen, hogy az úton-lét életforma lesz, már csak azáltal is, hogy nem jutnak el oda, ahová szeretnének. Egyrészt azért nem, mert a „világ” sokértelműségével kibújik a meghatározási törekvések alól, másfelől a világ szintén a személyiség meghatározására tesz kísérletet, a család, a társadalom „szocializáló” szándékai – miként arról a *Gályanapló*ban olvashatunk – a személyiség bekerítését célozzák.

Mármost a *Gályanapló* annak a története, miként szegül szembe egy individuális szubjektummá lenni törekvő személyiség részint azzal, hogy számos külső körülmény meghatározza az ő sorsát, részint azzal, hogy a „világ” (amelynek totalitárius állami változatait közelről megismerhette) meghatározza őt. Másképpen szólva: a *Gályanapló* szerzője számára végképpen korszerűtlen magatartási forma a modernségé, a kivonulása, hiszen még (már) nincsen honnan kivonulnia; ez egyben azt is jelentheti, hogy *A kastély* földmérőjének igyekezete nem a Sziszifoszé (esetleg az Ulyssesé). A *Gályanapló* beszélője ugyan több ízben újakezd, ugyan akképpen író, amiképpen K. földmérő, ezért a kívül-léttel lehet helyzetét megjelölni, ugyanakkor önön elfogadtatása (a napló egyes szám első személyének író-, K. földmérő-voltának), elismertetése éppen ebben a pozicionáltságban problematikus. Még mindig ennél a kérdésnél maradva: míg Thomas Mann is, Márai is számottévő sikerek, a nemzeti irodalomban elfoglalt előkelő kanonikus helyet követőleg, jórészt politikai események következtében kényszerült külső, illetőleg Márai előbb belső, majd külső emigrációra, Kertész Imre a totális államokban lejátszódó történeteket „belülről” megélve eleve az oda-nem-tartozás szituáltságát tudhatta a magáénak. Minek következtében (a *Sorsta-*

lanság című regényen munkálkodva) az tűnik föl a naplóírónak, miféle zsákutcába vezet a konformizmus, mily nehéz az egyes/egyedi szubjektum (Einzelsubjekt) számára, hogy saját életét élje. Ennek a naplóíró számára szükséges előfeltételnek az akarása teszi/teheti hitelessé és elfogadhatóvá a kívüllétet, a belső emigrációt, amely egyben a leginkább élhető létformának bizonyul(t) a XX. század kisajátító törekvései ellenében. Ezt egyszerre könnyíti és nehezíti meg, hogy a *Gályanapló* harminc esztendejének tétje (nem az irodalomba érkezés, hanem) három regény létrehozása, amely egy írói személyiség (s nem feltétlenül az „empirikus” szerző) létrehozása. A *Gályanapló* fikcionalitása a „konkrét” (ön)életrajzi eseménytörténettől való szüntelen elszakadás révén mutatkozik meg. Egyfelől akképpen, hogy a „mű”-nek nem pusztán „háttéranyagát” szolgáltatják az igen sűrűn felbukkanó idézetek különféle szerzőktől (más kérdés, ismétlem, hogy Márainak és Thomas Mann-nak a szerepe kitüntetett, hozzájuk, ez is ismétlés, Kafka számítható), nem kevésbé jelentős az utalások, allúziók meglehetősen nagy száma (perdöntően fontos helyen Camus esszéjére lehet ráismerni, de erről majd később), így Goethével és másokkal összhangban az írói személyiség összetettségéről lehetne hosszabban értekezni. Másfelől akképpen, hogy valójában a regényalkotás technikai, szubjektumelméleti és nyelvi problémái szinte megszakítják az idézetekből, rövid elmélkedő megjegyzésekből, személyes benyomásokból (sétákból, kurta szóváltásokból) összetevődő eseménysorozatot, amelynek cselekménytelenségével áll szemben a regényalakulás cselekményessége. Ez a fikcionalitás ott fogalmazódik meg szinte tételesen, ahol az eredetiségnek a romantikával szemben kialakított modern és posztmodern álláspontjának rögzítésére kerül sor. Hans Robert Jauss a mexikói regényíró, Carlos Fuentes *Áttetsző tartomány* című regényének író-főhőse mondatait idézi, miszerint az eredetiség alkotás, sem nem készen adott, sem nem önelvű történet során kialakult viszony(rendszer), hanem – miként a naplóíró már 1980-ban megjegyzi – semmiképpen „nem kezdet”, oda el kell jutni, az eredetiség, és itt akár Thomas Mann „montázstechnikájára” is lehetne gondolni, nemcsak Fuentesre vagy éppen Umberto Ecóra, esetleg Milorad Pavićra, annál inkább „kifejlett”, minél változatosabb, gazdagabb, minél több helyről származtatható. Még határozottabban állítva: „minél [...] idegebb tájakon keresztül vezet az út, annál biztosabban juttat el végül a saját eredetiségünkhöz”. Lett légyen szó akár a műfaji emlékezetéről (ezzel igazolódhat a *Gályanapló* ráolvasása a Márai- és a Mann-naplókra), akár az előszövegekké alakított világirodalmi és magyar irodalmi előzményekről.

Mindezek alapján állítható, hogy a *Gályanapló* olyképpen „ismétlése” a Márai- és Mann-naplóknak, hogy az ismétlés során nem annyira a hasonlóságok, hanem a különbségek, az eltérések lesznek szembetűnőek. Ezeknek oka nem terjedelmi jellegű, bár a *Gályanapló* harminc esztendejének vékony könyve aligha „megfelelése” az előszövegek több kötetének, még csak nem

is a gondolatmenet középpontjába helyezett, részben „rejtett”, részben a körülírással elfedett alkotói folyamat megjelenítése (amely Márainál és a német írónál is a külső események miatt látszik olykor a háttérbe szorulni) nevezhető meg a különbség legfőbb okául, hanem mindaz, ami az 1961–1991 közötti időszakban és azóta is Kertész Imrének, valamint regényei, esszéi „beszélő”-jének, gondolkodójának nem szűnő témája, problémája, amely az Auschwitz kifejezésben összpontosul. Igaz, a *Gályanapló* egy helyén a metaforával kapcsolatos, Nietzsche-közeli megjegyzés olvasható (az *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* című 1873-as írásáról van szó), miszerint minden mondás, pontosabban kifejezve: minden, ami mondható, „ami a nyelv által mondható”: metafora (1991-es bejegyzés), s így ez az Auschwitz-metafora lényegében nem egyszerűen az írói munka lényege, hanem „mitosz” is; amikor a regények, esszék, naplóföljegyzések „beszélője” megszólal, Auschwitzot mondja, olyan metaforát tehát, amely a megszólalással azonos. Ugyanakkor, amikor az euro-szubjektum századfordulós válságáról, a menthetetlen Én-ről („das unrettbare Ich”-ről) értekezik a kutatás, a naplóíró átfordítja ezt európai eseménytörténeté, olyan szenvedéstörténeté, amelynek ki-ki a maga módján és helyén részese. Egy 1973-as bejegyzés azt hangsúlyozza, hogy a „kereszt óta” nem történt megrázóbb, mélyre hatóbb trauma Európában, mint Auschwitz. De évszázadokra van szükség ahhoz, hogy ennek tudata általánossá váljék. Ez viszont fölveti annak kérdését, érdemes-e regénybe foglalni ennek „tudatát”. Bahtyinnal összefüggésben vetődik papírra: lehetséges-e a nyelvbe menekülni, lehetséges-e a nyelv a száműzetés helye. Ezen a ponton lehet megint visszautalni Márai Sándorra, aki emigrációs naplóiban több ízben, de (1944/45-ös keltezésű) verseskönyvében úgyszintén leírja: az anyanyelv az igazi haza: „Otthon vagy? Hol vagy »otthon«? Csak a nyelvben...” (Talán W. Humboldt állítása is idegondolható lenne: Die wahre Heimat ist die Sprache.) Jóllehet Márainál ekkor még több versében, majd naplójában hangoztatott kijelentése vitatkozik egy korábbi versmondatával: „Megismertél egy igazibb hazát / A hazák fölött. Neve Európa”, Kertész Imre éppen a nyelv eleve metaforikus jellegén töprengve, nem kételkedik ugyan Márai gondolatában, mindössze reagál rá. Igaz, Márai idézett mondatában a másodszer leírt „otthon” idézőjelek közé tétele némileg elbizonytalaníthat a nyelvi bizonyosság tárgyában, a *Gályanapló* tartózkodik bármi néven nevezhető igazi haza vagy otthon megnevezésétől, és következetesen hiszi az emigrációs létforma „univerzalitás”-át, 1975-ös bejegyzés: „Az én országom a száműzetés.” Az önmagában álló mondatot néhány lappal később követi *A kastély*ből származó idézet, K., a földmérő nem azért érkezett „erre a sivár vidékre”, hogy kivándoroljon. Itt kell maradnia, tehetjük hozzá, itt kell földmérőségét elismertetnie (önmaga, a kastély urai és a falu lakói előtt), itt kell bebocsáttatást nyernie, s azt már csak nagyon óvatosan mondanám: itt kellene hazára lennie. Ám itt válik szét időlegesen a

külső és a belső emigráció, a(z anya)nyelvi közösségből való kiszakadás, messzire távolodás metaforikus és valóságos eseménye. Ám ezen az önéletrajzison túl: a Kertész-napló át- vagy felülírja Márai szövegét, részben Márai személyes és szövegtapasztalatát megismerve, részben a regények alkotásának folyamatában. Hogy a felül- vagy átírásnak milyen változatai lehetségesek, arra nézve igen tanulságos Márai és Kertész szövegeinek Goethe-értelmezéséhez fordulni. Újra Márai *Verseskönyvének* egy sorát idézem: „A mulandó ma sem más, csak *hasonlat*...” Figyelemre méltó, hogy a kurziválással a verssorban közvetlen kapcsolat, egymásrautaltság jön létre a humán és az elvonatkoztatott szféra között, méghozzá úgy, hogy a verssor utal az előzményekre, valójában egy szövegtörténetnek egyelőre végpontján történik meg a létező fikcióvá válása. Márai ekképpen a *Faust* II. része *Chorus mysticus*ának (a nagy mű zárókórusának) sorait ülteti át a magyar nyelvbe: „Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis...” Talán nem érdemes bővebben fejtegetni, hogy Goethe összetett Gleichnis-fogalma miként egyszerűsödik le Márainál, az 1944/45-ös, „apokaliptikus” évek, ha úgy tetszik, a *Doktor Faust*-t megidézhető eseménytörténetében, a Márai-verssor az emberi esendőséget és a szó szerint vett mulandóságot azonosítja a stilisztikai eszközként funkcionáló „hasonlat”-tal, amely azonban ezen a helyen a jelen-nem-lét, a hasonlatként-megjelenés (a csupán hasonlatban létező lét) jelentésségét is sugallhatja. Pusztán azért, hogy a *Gályanapló*nak immár Goethére és Máraira történő utalását jobban értelmezni lehessen, írom ide Wilhelm Emrich (*Die Symbolik von Faust II*. Wiesbaden, 1978, 420.) idevonatkozatható értelmezését: „erstens in der Bergung des »Unsterblichen«, d.h. der Erhaltung des Einzigartigen, worin letztlich das Problem der geschichtlichen Individualität in voller Schärfe und Komplikation aufgerollt ist [...], und zweitens in der Verwandlung »alles Vergänglichen« ins »Gleichnis«, wodurch der poetische Symbolcharakter des Zeitlichen eine neue und besondere Wendung erfährt.” Valójában a *Faust* második része Goethéjének, beszélőjének végkövetkeztetéséről van szó, az élő (világ) metamorfózisáról, másrésről arról, hogy ez a beszélő (és Goethe) makacsul ragaszkodik a költőiség titkokkal teli hatásához és létéhez, s ez a ragaszkodás „történik meg” a följebb idézett kettős folyamat során (Vorgang). Az 1990. márciusi bejegyzésben kórházlátogatások tapasztalata összegződik, a kérdés: „Minek a jelképe az ember?” Új bekezdésben, feltehetőleg a következő napok egyikén emígy a válasz: „Goethe ezt a nevet találta rá: Gleichnis”. Igen hálás föladat volna Emrich szimbólumértelmezését (vö. der poetische Symbolcharakter des Zeitlichen) és a naplórészlet tömörségében is hasonló útra távlatot nyitó megjegyzését egybevetni. Az ember(i létezés) Gleichnisként fölfogása megteremthetné a közös szempontot, s a szó szerint „fordító”, az időiségbe (Zeitliche) integráló Márai-gondolattal szemben a Márain túl Goethével közvetlenebbül érintkező naplónak tulajdonítani a Márai–Goethe-előszöveg egyik lehetséges ma-

gyarázatának problematizálását. Olyan értelemben beszélhetnénk problematizálásról, hogy a Vergängliche, az ember és a létezés mulandósága a maga konkrétságában (kórházi látogatás tapasztalata) jelenik meg, hogy ebből a konkrétból nyíljék rálatás a szimbolizációra, amely aztán egy Goethe-idézzel kaphatja meg azt az alakját, amiképpen a *Gályanapló*ban rögzül. A Gleichnis a magyar szövegben németül van leírva, és így a goethei fogalom/szimbólum nyelvi eredetiségében, nem a fordítás értelmezettségében olvasható, másrésztől azonban a mondatot megelőző kérdés némileg behatárolja az értelmezést, hiszen „jelkép”-re kérdez a naplót vezető, így a Gleichnis és a szimbólum egybe- vagy egymás mellé, netán egymásra lenne gondolható. Igaz, nem ezzel záródik a Goethe-utalást tartalmazó bekezdés. „Sem ő, sem más nem tudott többet mondani” – állítja, így az értelmezés révén történő azonosuláson belül marad. Mondhatni ezt azért, mert még ebben a bekezdésben Schönbergtől idéz a szöveg, méghozzá Mahler tervezett, de el nem készült X. szimfóniájára vonatkozólag. S hogy Mahler nem merő véletlenségből került elő, azt az e helyt nem említett nyolcadik szimfónia tanúsíthatja, amelyben a *Faust* II. részének (zenei) feldolgozása jelentékeny helyet foglal el. A Schönberg-idézet a kimondhatatlanra, Goethehez ragaszkodva a leírhatatlanra vonatkozik (Das Unbeschreibliche), így a naplórészlet idézet-„montázsá”-val együtt, illetőleg azon keresztül a napló ember- és nyelvfelfogását példázhatja.

A *Gályanapló* zárásával visszatérhetünk ahhoz a korábban kijelentett, ám nem dokumentált állításhoz, hogy Kertész Imrének ezt a művét Camus felől is lehet olvasni, és megfordítva: a *Sziszifosz mítosza* egzisztencialista „átköltés”-ét a *Gályanapló* továbbrétegezi, újabb változatot fűz hozzá. A *L'étranger*-val „hitelesített” Camus-esszé az ismétlődésnek Kafka által föltárt csapásán halad, az abszurd étosznak három „hősét” különböztetve meg, Don Juant, a színészt meg a hódítót. Az antik mítosz istenek ellen vétő szereplőjét azonban a regény a hétköznapok egymásra torlódó eseményei közé helyezi, ugyanakkor az első rész a mítoszi alapozottságú olvasást is megengedi, hiszen az őselemektől meghatározott történetnek – emígy egy értelmezés – egy rituális napgyilkosság vet véget, míg a második rész a *Karamazov-testvérek* bírósági jelenetét játszatja el újra. A sziszifoszi hős boldogsága szinte a végső (vagy a végsőnek vélt) pillanatban következik el, anti-Faustként nem a pillanat teljes birtokba vételére, hanem a lét átlátására törekedve. A *Gályanapló* újabb, névtelen, kis túlzással: bizonytalan egzisztenciájú hőse (hiszen a hangszeren való játék csak hasonlatképpen értelmezhető) újrajátssza Camus Sziszifoszának történetét, látszólag megfosztva mindenféle mitikus attribútumtól vagy vonatkozástól. A kötet hangsúlyos helyére, pontosabban: utolsó, kötetzáró följegyzésébe tett leírás kiegészíti az abszurd hősök „galériáját”, méghozzá azzal a „kortalan”, „idősödő” férfival, akit a naplóíró „képzelt el” magának. Ez a hétköznapokban élő (regény?)alak „évtize-

deken keresztül játssza ugyanegy téma immár számtalanadik variációját”, illetőleg: „amint újabb szabadideje adódik, ismét ott látjuk őt a hangszernél, mintha az élete csak amolyan két játék közötti, kényszerű közbevetés lenne”. Magyar értekező a további szövegolvasáskor óhatatlanul a XIX. századi emberiségköltemény, Madách Imre, *Az ember tragédiája* sorára emlékezik: „Az élet célja a küzdés maga”; a mind inkább megközelített, s e megközelítéskor folyton távolodó sziszifoszi cél lenne a létezés tétje? A kötet utolsó mondata rájátszás a Camus-esszé zárására: „s játékost természetesen boldognak kell elképzelnünk”.

A *Gályanapló* egy újabb, lehetséges naplóváltozat, amely a napló-műfaj újabb meghatározását igényli, és amely nem kísérőszövege a közben elkészült, megjelentetett három regénynek, hanem amely „szöveg” a regényekről, a regényírásról, a létformáról, a nyelvről, az Auschwitz-metaforáról, amely a regényekből és magából, a *Gályanapló*ból is olvashatóvá vált. Ugyanakkor segíti a Márai-, a Mann-, a Kafka- és a Camus-értelmezést, olyan XX. századi, modernség utáni alkotás, amely az euro-szubjektum kor- és sorsfordulóinak megértéséhez is hozzájárul. Azt a századfordulós modernséget gondolja újra, amelyre a késő-modern gondolkodás, költészet is joggal hivatkozik, és amelynek költészeti (poétikai) előfeltevései még ma is számos megfontolás elő-/mintaszövegéül szolgálnak. Éppen a Márai-önéletrajz és naplók gondolkodástörténeti tapasztalatának mérlegelése előtt töpreng el a *Gályanapló* beszélője *A kudarc* című regény fölvetette „technikai” problémákon. Ami segíti (nem meglepő), Rilke *Requiemjének* sokat idézett, különböző korokban különbözőképpen értett kérdése: Wer spricht von Siegen? S bár a rilkei válaszájánlat nem hangzik el, mind a hivatkozott „passzus”, mind a kötetegész sugallja, hogy Rilkével egyetértőleg lehet továbbmondani: Überstehn ist alles...

A személyiség létesíthetősége (az 1992-es magyar kiadás hátlapja sugallta szerint) végül is nem reménytelen. A *Gályanapló* azonban nem kínál ily egyértelmű és derűs választ. Inkább az ideiglenesség az, ami az életre jellemző, amiben az élet eltelik. Ennek talán a Mű lehetne az ellensúly, amely jobb esetben azzal az eséllyel bír, hogy tartósabban megmarad.

Egy diákcsíny margójára

Nemrégiben megjelent recepciótörténeti munkájában írja Vári György,¹ hogy a Kertész-életmű befogadása jellemzően nem áll meg a hivatásos értelmezői közösségeknél, s a Nobel-díj óta a mindennapos publicisztikai diskurzus részévé is vált. „Itt azonban – folytatja Vári saját cikkére utalva – csak a profi értelmezői közösségek előfeltevéseit vizsgálom, mert Kertész nem »szakmai« recepciója más – bár legalább ennyire fontos – kérdéseket vet fel, amelyek szétfeszítenék az írás kereteit.”² Mivel a jelen cikk írója önmagát szociálpszichológusnak szokta hívni, ezek a „szétfeszítő” kérdések éppen érdeklődési körébe esnek. Ebben az írásban egy határterületet érintenek, mely véleményem szerint leginkább irodalompszichológiának volna nevezhető, és alighanem az irodalmárok számára is érdekes lehet.

A Nobel-díj recepciótörténete önmagában priméren szociálpszichológiai probléma. Jól jellemzi ezt, hogy a témába beletartoznak például azok a furcsák, ám egy időben elterjedt megnyilvánulások, melyek jellegzetesen úgy indultak, hogy „a *Sorstalanság*ot nem olvastam, de szerintem...” A Nobel-díj visszhangjai így különválhatnak a Kertész-művek befogadásától. Ez azonban természetesen nem szükségszerű, és irodalmi relevanciája éppen ott lesz/lehet a jelenségnek, amikor e nem professzionális olvasók publikálják olvasatukat. A szociálpszichológia számára a szöveg mindig egy adott közösségben létező valami, az olvasó pedig, hasonlóképp, főként mint empirikus olvasó érdekes. A szakmán kívüli és a díj kapcsán publikált *Sorstalanság*-olvasatok³ pedig értelemszerűen az empirikus olvasóhoz és a laikus befogadás mechanizmusaihoz vihetnek közelebb.

1. A háttér

Dolgozatomban az *Élet és Irodalomban* kialakult legújabb vitából indulok ki, mely eddig három írást foglal magába.

Varga Domokos György indító cikke⁴ meglehetősen hosszú, bár nem túl változatos szövegelemzést és ezen túlmutató általános honi ideológiai-politikai elmélkedéseket tartalmaz. Fő tézise a „hajszálpontos”, „már-már szór-szálhasogatóan pontos” Kertész, aki mintegy sine ira et studio a légerek

mindenfajta kulturális elvárással és Auschwitz-mitosszal szembeszegülő krónikásaként tárja fel az igazságot az eseményről, a nagy utazást övező „hús-vér emberekről” és a „tudatlan áldozatok” lelkivilágáról. Varga minden ízében referenciális olvasatára és az azt követő politikai fejtegetésekre a lap hasábjain előbb Petőcz György,⁵ majd Vörös Kati⁶ reagált, ám érdekes módon egyikük sem igen foglalkozott a konkrét szöveghelyekkel is bőven példálózó Varga-értelmezéssel, inkább a számunkra itt érdektelen ideológiai és politikai kérdéseket feszegették. Varga *Sorstalanság*-olvasata néhány általános oktató jellegű szóban részesül Petőcz részéről: „... vajon feltette-e magának Varga a kérdést, hogy mit jelent egy irodalmi mű pontossága, és az esztétikai és filozófiai pontosság vajon egybemosható-e az életrajzi vagy történelmi pontossággal, különösen egy olyan mű esetében, amelyet tárgyának időpontja után húsz évvel kezdtek el írni, tizenhárom éven át csiszolgattak, s amelynek nyelve saját írója vallomása szerint »magában rejt a filozófiai üzenetet, (és) a benne ábrázolt összes helyzet tudatos szituációteremtés révén jött létre«? Vajon Kertész művét nem inkább az esztétikai és filozófiai tartalom felől kellene megközelíteni?”⁷

Mindenesetre idézett utolsó mondatának iránymutató tézisével Petőcz a cikkben konkrétan nem szembesíti Vargát, így a megjegyzés marad a levegőben. Vörös hasonló terjedelemben, ám számunkra igen tanulságosan intézi el a kérdést: „A *Sorstalanság*-ot olvasva nem a zsidó főhőssel való érzelmi azonosulás a nehéz [!], hanem azt belátni, hogy valójában soha nem tudjuk teljesen átérezni és megérteni, ami vele történt, és ugyanakkor szembe kell néznünk azzal, hogy magyarként felelősek vagyunk azért, hogy az általa átélt holokauszt megtörtént”⁸ – írja arra való reakcióképp, hogy Petőcz dicséri Vargát, amiért az „megnyitotta” magát a *Sorstalanság* elbeszélőjének. Voltaképpen, idézett mondatából láthatóan Vörös is a lélektani realista olvasatot erősíti meg, ami különösképp furcsa, tekintetbe véve korábbi megállapításait a cikkben: „Varga irányt mutat, hogy lehet Kertészt »jobbboldaliul« olvasni”; „Varga tagadja a holokausztot annyiban, hogy tagadja jelentőségét, vitatja lényegét és több szempontból relativizálja”.

Alaposabb szövegelemzést nem ér meg tehát egyik vitapartner részéről sem a dolog, mint ahogy irodalmárok részéről sem érkezett egyetlen hozzászólás sem, ami egyfelől megmagyarázhatatlan, másfelől viszont éppenséggel könnyen magyarázható egy „élet” és „szöveg” közé áthatolhatatlan demarkációs vonalat képzelő szemlélettel, egy olyan szemlélettel, mely a mű esztétikai autonómiájára hivatkozva igyekszik figyelmen kívül hagyni bizonyos gyakorlati szociális kérdéseket. Ilyen volna például az a kérdés, hogy konkrét olvasóknak mit jelent a szöveg. Nem mellékes mindehhez, hogy úgy tűnik, a jelen irodalomtudománya számára az olvasó fogalma egy egészen absztrakt „minta-”,⁹ „implicit”¹⁰-entitás, nem pedig napjaink sok millió valóban hús-vér olvasója.¹¹

Legyen bárhogyan is, Magyarország vezető kulturális hetilapjában a Nobel-díjas regényről egy, véleményem szerint tarthatatlan olvasat „kanonizálódott”, s e tény problematikusságán az sem igen változtat, ha feltesszük, hogy ez az olvasat a laikus közösségekben alighanem igencsak elterjedt.¹² Sőt.

2. Naivitás, avagy...

Köves Gyuri a hús-vér ember, 15 évével, szülei elváltak, „naiv” kamaszgyerekek, aki éppen naivitásában képes nekünk többet mondani Auschwitzról, mint a tapasztalat, a kulturális sémák és a „holokauszt-biznisz” szűrőjén keresztül szükségszerűen „torzító” megannyi holokauszt-mű. Ez Varga olvasata, és úgy vélem, hogy ez lehet az elterjedt laikus olvasat is.¹³ Érdekes módon itt egy olyan kérdés jelentkezik újból, melyet Vári az említett recepció-történet munkájában Spiró–Heller-„vitának”¹⁴ nevez. Heller Ágnes szerint „A *Sorstalanság* hőse ártatlan, a holokausztba vetett ártatlanság maga”,¹⁵ a *Sorstalanság* pedig „látszólag [!] naiv szenvedéstörténet” és „látszólag [!] csaknem naturalista”.¹⁶ Minthogy e „látszólagok” értelmére utóbb nem derül fény Heller írásából, értelmezését, Vargáéval együtt (!) joggal nevezhetjük a fentebb elképzelt laikus közösség reprezentánsának.¹⁷

Ezzel az olvasattal állna elvben szemben Spiró György, aki szerint mind e naivitás csak ironia, a főhős már túl van Auschwitzon, és az élmény tudatában ironizál önmagán és a társain. Spiró másként látja tehát az „ártatlanságot”: „Már-már túlzottan naiv, már-már hihetetlenül az, csakhogy a történet rekonstrukció. S az egyes szám első személy, most derül ki, nemcsak arra alkalmas, hogy a történet elmondását személyesebbé tegye, hanem arra is, hogy egy, éppenséggel a lágerben meglelt szemlélet felől, indulatosan, önkínzó gúnnyal is akár, minden emlékképben magát a szemléletet jelenítse meg. [...] Látszólag fejlődésregény a *Sorstalanság* – valójában egy már megkövesült szemlélet inreflexiója.”¹⁸

A radikális különbségek ellenére tehát Spiró is egyfajta lelki realitásból indul ki, mintha volna „valaki”, aki tud, aki ironizál. A profi recepció második hulláma hol implicit, hol explicit formában polemizál a lélektani olvasattal.¹⁹

A lelki realizmus *mint értelmező elv* akkor iktatható ki véleményem szerint véglegesen az elemzésből, ha felismerjük, hogy a *Sorstalanság*²⁰ legnagyobb részében abszurd mű. A „kontinuitás”, az „élményasszimiláció”, a „naivitás”, azok a fogalmak tehát, melyekkel mindeddig a szakmai recepció dolgozott, szerintem mind abszurdításba torkollnak a mű folyamán.

Az abszurd minőséget három forrásból szolgáltatja a regény. Egyrészt bizonyos valószínűsíthető kulturális elvárásjellemzők, olvasói kompetenciák felrúgásával és figyelmen kívül hagyásával (itt most én is az implicit olvasóról, azaz egy feltételezett és elvont kulturális kompetenciáról beszéllek!); másrészt ennél explicitebb módon, konkrét élmények és azok konkrét értel-

mezéseinek a kánonnal, a konszenzussal radikálisan szemben álló módjával (ahol tehát az olvasó többlettudására nincs szükség a helyzet abszurdként való címkézéséhez); harmadrészt pedig a „test-beszéddel”, azaz erőteljes „jelentés-nem-adással”.²¹

A *Sorstalanság* narrátora semmin nem lepődik meg, mindent ért, mindent megmagyaráz és a holokauszt előtti sémáinak segítségével racionalizál bármiféle történést a táboron kívül, majd belül. Ez az elbeszélési mód (elvben!) provokálhatja az olvasót. Mialatt Köves ebben a szakaszban teljesen reflektálatlanul húzza rá élményeire a keze ügyébe kerülő ismert fogalmakat és kulturális sémákat, azonközben egy olyan olvasói ötlet, interpretációs lehetőség válik véleményem szerint egyre lehetetlenebbé, mely szerint főhősünk egy naiv és rácsodálkozó, „egyidejű” táborbeli jövevény volna.

Az értelemkeresés, a meglepődés hiánya, az olvasó számára magától értetődően „kulturális jelként” funkcionáló mozzanatok iránti vakság a mű legelejétől fogva jellemző Kövesre.²² Az olvasó a láger előtt azonban még több stratégia közül választhat. Vagy megmarad a „naiv” értelmezésnél (lásd Varga Domokos György), vagy némiképp furcsállja és hiteltelennek tartja Köves „viselkedését”. Látni kell, hogy mindkét olvasat referenciális. A Köves-figurát ugyanis mindkettő szószerintiként olvassa. A harmadik olvasási stratégia viszont Köves „furcsaságán” nem a valóságot kéri számon (legalábbis nem valami egyszerű leképezés értelmében), hanem tudatosítja magában, hogy Köves egy *fiktív* alak. Így olvasván, ahol tehát a Köves alakja nem informál minket (Auschwitzről), hanem reflektál valamire (Auschwitzra), úgy gondolom, idővel ahhoz a megállapításhoz jutunk el, hogy Kövest abszurd karakternek lássuk.

Ez az abszurd minőség (a végletes értelemkeresés és -találás, a meglepődés teljes hiánya), azaz a „elhihetetlen naivitás” természetesen felerősödik, amikor Kövest deportálják. Jórészt az „abszurdítás első típusával” (lásd fent) találkozunk az auschwitzi zuhanyzóig vezető úton, és ezen részekkel kapcsolatban elvben még mindhárom olvasási stratégia fennállhat. Mondván, a jelenségek kizárólag azért válnak-válhatnak az olvasó számára groteszkké és abszurddá, mert ő valamit *tud*, amit Köves, legalábbis a fikció szerint, nem. Hogy Köves naiv (vagy, hogy a realista olvasat másik oldalát is citáljuk, Köves személye „hamis”) vagy abszurd, az itt még talán ízlés kérdése. Ám ha naivnak látjuk is, maguknak a *helyzeteknek* mindenképp groteszkként és abszurdként kell hatniuk az olvasónak, már ezeken a pontokon is. A *világ* már itt is abszurd. A vita tárgya „Köves” nevű narrátorunk mibenléte körül lehet.

Különösen hat például becsület emlegetése, amikor Köves egy szökést lát, miközben a téglagyárba terelik őket, s előbb felmerül benne, hogy a „játék kedvéért” „elinaljon”, ám aztán, mint mondja, „...a becsület érzése bizonyult bennem az erősebbnek” (71.). Később társait is becsületesnek nevezi, amiért maradtak az úton (77.), majd a rendőrt is így jellemzi, amikor az nem hagyja, hogy egy rab megvesztegesse (78.). Magától értetődhet a befogadói érzés,

hogy narrátorunk egy *idejétmúlt ideát* igyekszik a jelen helyzetre erőltetni, egy teljesen inadekvát attribúcióval értelmezi a helyzetet. Hogy *abszurd* ez az oktulajdonítás. Ám ha mindezt még képesek vagyunk is a naivitás koncepciójába illeszteni, a szituáció maga akkor is groteszk, hisz azt viszont pontosan *tudjuk*, hogy a „becsület”, úgy a fiúk, mint a rendőr oldaláról hova vezet. Ugyanígy groteszk a „nevető”, „mosolygó” és „rokonszenves” rendőr is, s egyáltalában azok a „hús-vér” emberek is, akiknek megrajzolásában Varga laikus olvasata Kertész erényét véli felfedezni. Meglehet, örömmel tölt el minket, ha a deportálás nem minden pontján üvöltő, parancsolgató véresszájú nácik tuszkolták a vagonokba a zsidókat, ám utólagos ismereteink felől, tudván tehát, hogy a gyerekcsoport, amely most a mosolygó rendőr körül áll, hol lesz rövid időn belül, a helyzetet inkább groteszkké és éppen egyidejűsége miatt abszurdá teszi. Csak úgy, mint ahogyan Vári György friss monográfiájának metaforája a regényre, a gondozott virág-ágyásokkal körülvett gázkamrák is alapvetően és mélyen *abszurd kép*.²³

Az ilyen jelenetek, a naivitás retorikájából adódóan sorjáznak a deportálási részben vagy a lágerrész elején. Hisz „szabad embereknek” mondja magukat, akik a focipályát majd nyilván futballozásra használják, az auschwitz-i zuhany előtt úgy érzi, „új élet kapujában állnak” (129.), a „dörgeműze” pedig, bár ehetetlen, ám „sok benne a »táperő és a vitamin«, amit [...] a szárítás módja, a németek ebben való jártassága biztosít”. (133.) A regény az ezekhez hasonló részek (rövid tablójukat nyújtja tanulmányában Proksza Ágnes²⁴) miatt feltétlenül abszurd és groteszk hatás vált ki az olvasóból. A kulturális kompetenciánkat ugyanis nem tudjuk kikapcsolni, nem tudunk a narrátorhoz hasonlóan „egyidejű hallgatók” lenni.

A legintenzívebb jelenetek az elválasztás során történnek. Köves előbb egy halálba (*mi tudjuk, hogy a halálba megy*) menő kisgyermek visítását nézi viszolygással („Én apukával akarok menni! – sikította, bömbölte, üvöltötte fehér cipós lábával nevetségesen dobogva, toporzékolva a fehér kavicsra, a fehér porban” – 103.). Rögtön ezután pedig, mikorra már kiismerni vélte az orvos munkamétódusát, ekképpen bosszankodik, amikor egy idősebb embert mégis az ő (tehát az „élő”) oldalukra küldenek: „...s nem voltam egész elégedett, mivel magam részéről inkább éltesnek találtam kissé.” A helyzet félelmetesen abszurd és groteszk, ezen a ponton Köves „naivításáról” beszélni számomra már roppant kevésbé meggyőző. Hajlok azt gondolni, hogy e viselkedés önmagában is abszurd, ám ha volna is oly olvasó, aki még itt is a naivitás címkéjét használná, avagy, aki hasonló sztenderdektől indítatva „hazugnak” bélyegezné Kertészt, e jelenetekkor akkor sem hagyható figyelmen kívül, hogy *mi, olvasók tudjuk*, hogy az említett emberek éppen halálba mennek vagy ideiglenesen élhetnek még. Így a helyzet és Köves sajnálkozása azon a tényen, ami az olvasó számára egy ember életben maradása, mindenképpen abszurd és groteszk lesz.

Ám, ahogy fentebb többször említettem, nem biztos, hogy mindez elég ahhoz, hogy Kövest is abszurd figurának lássuk. Hisz „naivitása” éppenséggel ugyanezen a logikán alapszik. Úgy vélem, már itt is inkább a naivítás gyilkos paródiájával van dolgunk, ám e kérdésben, mint láthattuk, megoszlanak a vélemények. Mindenesetre jobb volna nem megállni ezen a ponton, mert könnyen oda juthatunk, hogy, például Spiróhoz hasonlóan, „túl-naivnak” nevezzük Kövest. Ezzel a megállapítással pedig sehol nem vagyunk, hisz ami nekünk „túl”, az miért ne lehetne másoknak „innen”. És akkor még nem is beszéltünk arról a szintén realista olvasatról, mely a „valóságot” nem fedezi Kövesben, hanem éppenséggel *számon kéri* rajta.

3. Az értelmezés abszurditása

Mindeddig nyitva maradhatott a kérdés, hogy ki is ez a Köves Gyuri? Úgy gondolom azonban, bizonyos pontokon végleg és visszavonhatatlanul abszurd értelmezését kell adnunk, nem „csak” a helyzetnek, vagy a világnak, hanem *magának a főszereplőnek* is. Az abszurditás második típusának pillanatai ezek. Azok a szöveghelyek, ahol nincs szükség az „utólagos” tudásunkra, tehát arra a többletcompetenciára, mellyel a fikcionális karakter, Köves György nem rendelkezik, és amely alapján a korábbiakban a naivítás olvasata lehetséges volt. E szöveghelyeken Köves és a mi számunkra is minden információ „adott” – és ezekből az információkból Köves teljességgel nemkanonikus, azaz kulturálisan osztott interpretációs módszereinktől radikálisan különböző, lehetetlen következtetéseket von le.²⁵

„Másnap egy kissé furcsa esetem volt” (51.) – ezzel a megállapítással indul a regény harmadik fejezete. „Kissé furcsa”, így címkézi Köves azokat az eseményeket, melyek végén (a fejezet végén, tehát nem egy következő elbeszélői perspektívából) egy „parancsoló külsejű ember” a csendőrökhöz fordul „az egész teret betöltő hangon megparancsolva nékik, hogy addig is vigyék az »egész zsidó bandát« oda, ahová őszerinte tulajdonképp valók, azaz a ló-istállóba, és zárják oda be őket éjszakára”. (73.) A parancsnak a csendőrök természetesen hamar és üvöltve engedelmeskednek. Ide fut ki az eset, ami Köves interpretációjában „kissé furcsa”. Nyilvánvalóan itt is szükségünk van valamilyen kulturális tudásra, hogy ezt az interpretációt abszurdnak minősítsük, ám amire itt nincsen szükségünk, az a lágerek és a gázkamrák létének többlettudása. Köves viselkedését, tehát hogy furcsának minősít egy ilyen esetet, nem magyarázhatjuk naivitásból, vagyis, hogy ő még nem tudja, mire megy ki a játék. Köves itt egy értelmezést ad, és interpretációs konvencióink alapján, úgy vélem, joggal állítható, hogy ez az értelmezés abszurd.

Hasonló jelenet (részben a 21. jegyzetben említett nyelvhasználati furcsaságot is példázza), amikor a vonatút során, a határon a magyar csendőrrel nem sikerül az „árut-vízre” csere, és a csendőr kifakad a deportáltakra: „– Büdös

zsidók, még a legszentebb kérdésből is üzletet csináltak! – ezt az észrevételt tette. S fölháborodástól meg utálkozástól is csak úgy fulladozó hangon ezt a kívánságot intézte még hozzánk: ...” (95.) E szövegrészben egyértelműen konfrontálódik az az értelmezés, melyet erre a környezeti „ingerre” ad Köves és amit valószínűsíthetően az olvasó ad. Köves szóhasználata és megnyilvánulásai egészen különösek, nehezen lehetne naivitással magyarázni az „ezt az észrevételt tette” és az „ezt a kívánságot intézte hozzánk” megjegyzéseket: Köves beszédmódja és világlátása itt is metszően abszurd, csak úgy, mint az idézett hely folytatásában: „... – Akkor dögöljetek csak szomjan! [ezt a csendőr mondja] – Később különben ez meg is történt [ezt meg Köves].” (95.)

A „szomjan dögés” egyébként egy öregasszonnyal meg is történik,²⁶ aki hosszú ideig ad ki a Kövesék mögötti kocsiból „bizonyos hangot”, mígnem a harmadik nap délelőttjén „az öregasszony elhallgatott végre. Akkor meg azt mondták nálunk: meghalt, mivel nem kaphatott vizet. De hát tudtuk: beteg meg öreg is volt, s az esetet ilyenképp mindenki, *magam is érthetőnek találtam, végeredményében nézve.*” (96. kiem. K. D.) Hogy a társak vajon „érthetőnek találtak”-e, számomra erősen kétséges,²⁷ ám hogy az olvasói kompetencia felől egy öregasszony szomjhalála deportálás közben egy vonatban „nem érthető”, az egészen bizonyos. Itt tehát Köves ismét egy olyan értelmezéssel áll elő, mely szükségszerűen provokálja az olvasói kompetenciát.

Köves viszonyulása a tábori személyzethez, a kápókhhoz, és az SS-ekhez kiválóan mutatja, miként fordul át a narrátor értelmezéseinek és viselkedésének „furcsasága”, „naivitása”, „hazug volta” a *totális abszurdba*. Kövest ezen a téren is természetesen a kontinuitás keresése motiválja. A katonák a mű első felében általában véve úriembernek tűnnek: „Észrevettem [...] német katonák tartják mögöttük rajta mindenben a szemük: egy kicsit meg is könnyebültem a láttukra, mivel takarosán, ápoltan, ebben az egész zűrzavarban egyedül szilárdan és nyugalmat sugárzóan hatottak.” (102.) Az SS-ekkel kapcsolatban is megjegyzi: „Kijelenthetem, cseppet sem találtam őket veszedelmesnek.” (106.)

Nem csoda hát, ha leveese szándékos kilöttyintése után (nem ízlik neki ugyanis, ami ekkor, a láger-élet kezdetekor még számít) rögtön az örök jutnak eszébe: „De zavarba jöttem, mivel távolabbról az előjárónk tekintetét vettem észre, s aggódtam, nem bántódhatott-e meg tán” (134.). Eddig az abszurd első típusával találkozunk. Láthatjuk Kövest itt még túl naivnak, vagy ha „csak” naivnak, emberinek, vagy gondolhatjuk azt is, Kertész könyve hazugság.

Ám találkozunk azokkal a szöveghelyekkel is, ahol Köves végképp kulturális technikáknak ellentmondva értelmez és ahol ennek megítéléséhez nem szükséges a „nagy utazás” végéről való befogadói többlettudásunk. Kap egy pofont, az első pofont, egy lageraltstettertől, amit igen zokon vesz. „...iparkodtam meglehetősen jelét is adni ennek a haragnak. Meg is láthatta, úgy hiszem, mert észrevettem, hogy – bár eközben még mindegyre ordított

–, nagy, sötét, mintegy olajban úszó tekintete ezalatt lassanként mind lágyabb, végül már-már *mentegetőző kifejezést öltött szinte...*” (165–166. Kiem. K. D.) Köves tehát úgy értelmezi, a pofon után bocsánatot kérnek tőle. Ez az attribúció számomra abszurd.

Később a zsákpakolásnál egy zsákot elejt, az őt nyomban csépelni kezdő SS pedig figyelmes tulajdonságaival szinte apává nemesül: „Ettől a perctől aztán minden fordulónál ő maga rakta nyakamra az újabb zsákot, *csak velem törődött*, egyedül én voltam a gondja, kizárólag engem követett a tekintetével a kocsiig és vissza, s vett előre akkor is, ha pedig a sor s igazság szerint még előbb mások következtek volna. *Végül már-már szinte összejátszottunk, kiismertük egymást, már-már szinte valami elégedettséget, biztatást, hogy ne mondjam, büszkeségfélélt láttam az arcán*, s bizonyos szemszögből, el kellett ismernem, végre is joggal.” (213. Kiem. K. D.) Katonák tekintetében véleményem szerint itt vált át a mű a teljes abszurditásba: a pusztta kínzás „neveléssé” minősül át, a megkülönböztetett figyelem pedig a tanuló előmenetelét volna hivatott szolgálni. A kontinuitás tételezése így lesz teljessé, egyszersmind így torkollik azonban abszurdba is.

4. Az abszurd apoteózisa

Végigkövettük az útján Köves Györgyöt, láttuk az „ingereket”, amelyekkel találkozott és láttuk azokat a mindenképp problémás válaszokat is, amelyeket ezekre adott. Az előző részben elkezdtem számba venni azokat a szöveghelyeket, ahol véleményem szerint már nem lehetséges, hogy Kövest pusztán naivnak, Kertészt pedig következőképp őszintének és hajszálpontosnak vagy éppen hazugnak (butának, tudatlannak stb.) lássuk.

Auschwitz-regényről lévén szó, a „legfontosabb inger” azonban egyelőre még hátra van.²⁸ Különösképp, hogy Köves furcsaságai, mint láttuk, sok esetben talán plauzibilisen volnának azzal magyarázhatók, hogy „még” nem tudja. Mint rámutattam, ettől a *helyzetek* még groteszken mutatnak, ám kétségtelen, az abszurd két fent említett típusa szempontjából is fontos, mi történik, amikor Köves számára a gázkamrák ténye „kiderül”. Hisz a kérdés, mint már említettem, nem kisebb, mint hogy „pusztán” a helyzet abszurd, vagy maga Köves *esszenciálisan* abszurd alak.²⁹

Köves reakciója a gázkamrák létére a következő: „...mindez végül némiképp bizonyos tréfák, valahogy affajta diákcsíny érzését [keltette] bennem.” (140.) Majd konkrétan kifejti, mire gondol: „Végtére csak itt is összeültek, mondhatnám: összedugták a fejüket [...]. Egyikük aztán kigondolja a gázt: egy másik mindjárt a fürdőt [...]. Némelyik ötletet esetleg huzamosabban is vitathattak, míg másoknak viszont mindjárt megörültek s felugorva [...] egymás tenyerébe csaptak – mindez igen jól elgondolható volt, legalábbis az én számomra.” (141.) Strukturálisan itt is élményasszimilációról van szó, ám

ennek állításával igen keveset mondunk: Köves felismerésének *abszurd* jellege ezen a ponton nem lehet kérdéses, nem hiszem, hogy létezne olyan olvasói elvárásrendszer, mely ne abszurdként kezelné e megnyilvánulást. Naivitásról és tudatlanságról itt már nem lehet szó, a lelki realista magyarázat *legkésőbb* ezen a helyen végleg megbukik. Az „abszurd apoteózis” e helytől leplezetlenül folytatódik. Köves nagyjából ugyanolyan értelemkereső, elfogadó, mint korábban. Naivságról már semmiképpen, ötlet szintjén sem lehet beszélni, miközben Köves reakciói nem változnak.

Valami persze mégis változik (túl azon, de persze azzal összefüggésben, hogy most már Köves is *tudja*, hogy mi célból és hol van), s erre kiválóan tapint rá Vári György, amikor a „természetesen” szó a műben előforduló két értelmét elemzi.³⁰ Az első és sokak által észrevett értelem az élményasszimiláció, ahogy Köves számára minden mégoly új élmény is „természetes”, „végeredményében érthető”, tehát a láger előtti világhoz illeszkedő lehet. Ennek az értelmezésben gyakorta abszurdba forduló hozzáállásnak a csúcspontja a diákcsíny metaforája. A „természetesen” szó használata azonban megváltozik, nagyjából a gázkamra- és krematóriumtapasztalatok után. „Körülöttem sokan suttogták, mormolták, ismételtették: – A krematóriumok!... – de már csak egyfajta, mondhatnám mintegy a *természeti jelenségnek* kijáró bámulattal inkább.” (147. Kiem. K. D.) Amint az eső, a hegyek és a gombák, úgy a krematóriumok is „természetesek”. Fontos látni, hogy bár az elemzések nagy része kulturális narratívák használatában és elutasításában véli felfedezni a *Sorstalanság* központi mechanizmusát,³¹ s így valamiképpen továbbviszik a korábbi recepció „fejlődésregény” olvasatát, a „diákcsíny” és a „természeti jelenség” metaforában a *Sorstalanság* az Auschwitz előtti világgal teljességgel kontinuusként minősíti a gázkamrák létét.³²

Nem csoda, ha Köves számára a gázkamrák léte így korántsem megrázó erejű és nem vezet semmifajta „nagy felismeréshez”. Folytatódik hát Köves mindent értő, mindent elfogadó viselkedése, ami olvasói szempontból immár végletesen a kulturális kompetenciát provokáló. *Hisz Köves annyit tud, mint mi és mégis „naiv”*. Ez a provokáció megjelenik magában a regényben is, amikor hazajövele után, Köves „természetes-konceptiójára”, azaz abszurd világképére az újságíró méltatlankodva feleli „...de [...] nohát, de maga a koncentrációs tábor nem természetes! – bukkant végre a megfelelő szóra mintegy, s nem is feleltem néki semmit, mert kezdtem lassan belátni: ez s más dolgokról sosem vitázhatunk, úgy látszik, idegenekkel, tudatlanokkal, bizonyos értelemben véve gyerekekkel, hogy így mondjam.” (314–315.)

Köves továbbra is nyugodt, rezzenéstelen; mindent ért és lát. Az a kép pedig, amelyben a koncentrációs tábor és a világ összekapcsolódik, amelyben a kontinuitás és (!) Köves viselkedésének folytatólágossága értelmet nyer, a buchenwaldi ég alatt ér el minket.³³ Köves „természetesen” fekszik ekkorra már félholtan a földön. Most hozták Zeitzből és szeme előtt az ég van. „Hi-

deget, fájdalmat nem éreztem, s azt is inkább csak értelmem, semmint bőröm közvetítette, hogy arcomat valami szűrős, hó s eső közti csapadék permetezi. El-eltűnődtem egy s másom, el-elnéztem, ami már így, minden fölös mozdulat, fáradság nélkül a szemembe ötlött: például arcom fölött az alacsony, szürke és átlátszatlan eget, pontosabban az ólmos, lomha járású, téli felhőzetet, amely szemem elől eltakarta” (236.) – halljuk. Az ég „átlátszatlan”, a transzcendencia éppen hiányában érhető tetten, s ha Kertész itt zárna, úgy Auschwitz Isten halálából és a gonosz mint a jó hiánya ágostoni téziséből állna. Csakhogy: „Mindamellett hellyel-közzel meg-meghasadozott, itt-ott váratlan rés, fényesebb lyuk is keletkezett egy-egy futó pillanatra benne, s ez olyan volt, mint *valami mélység hirtelen sejtelve, amelyből ilyenkor mintha egy sugár vetülne odafönről már...*” (236. Kiem. K. D.) – folytatja a narrátor, és ez az olvasó számára jó eséllyel a transzcendencia képét és jelenvalóságát idézi meg. A „valami mélység” és az „odafönről” Kövesre vetülő „tekintet” mind a végtelenség és az Örökkévaló képét invokálják. Isten tehát talán mégsem halt meg. Talán mégis létezik, és nem pedig hiányzik. Ám ha továbbolvasunk: „...amelyből ilyenkor mintha egy sugár vetülne odafönről rám, egy gyors fürkész tekintet, egy meghatározhatatlan színű, de mindenestre kétségkívül világos szem – némiképp egy kissé az orvoséhoz hasonló, aki elébe egykor, még Auschwitzban kerültem.” (236.) A transzcendencia, a „tekintet” birtokosa tehát az auschwitzi orvos. Ő tekint le „Istenként” Kövesre. Élet és halál ura, egy abszurd világ abszurd istene. Ahol a krematóriumokról kiderül, hogy ezek a valódi „természetességek”, ott doktor Mengele tekint le az égből.

A lágeruniverzum ezért nem lesz diszkontinuus a preauschwitzi világgal.³⁴ Nem egy „kisiklás”, nem egy olyan valami, ami a világ lényegével ellentétes volna. Isten nem hiányzik a történetből, ami hiányában vagy esetleg tehetetlenségében jöhetett létre, hanem fönről néz, Mengele tekintetével. Nem kisiklás, hanem a teremtés esszenciája. *Ezért* és ide ér haza Köves, az abszurd „auschwitzember” figura, és ide érez a „felszabadulás” után honvágyat. (332.)

5. *Ceterum censeo...*

Amint azt a dolgozat elején említettem, annak a belátása, hogy Köves abszurd karakter, azért fontos, hogy a lélektani magyarázóelvet a legvégsőig redukálhassam.³⁵ Köves bizonyos tulajdonságai, a szenvtelenség, az érzelmi szegénység, a „naivitás” magyarázhatók volnának egy „15 éves kamaszfiú” tulajdonságiként. Igyekeztem azonban rámutatni: a *Sorstalanság* ellenáll egy ilyen értelmezésnek. A fentieket figyelembe véve ugyanis kijelenthető: *Köves egy „Auschwitz-identitás”*. Holokauszt-lény – már Auschwitz előtt. Ahogy Lányi Dániel jellemzi igen találóan Köves „preauschwitzi” szóhasználatát:

„Az emberből csak a testet, annak mozgását és működését látja. Mintha csak a jelenséget venné észre, annak okait nem. ... *Hús-látás, test-látás, auschwitz-i látás ez.*”³⁶ Hasonlóképp, az érzelmi szegénység, és a családi narratívákkal szembeni korai bizonytalanság, amit másutt bemutattam,³⁷ vagy ami Vári György monográfiájának regényelemzési részében is szerepel, ebből a perspektívából nézve valamiként mind „Auschwitz-tulajdonságok”.

Azok a narratívák, melyekkel Kövest a regény szereplői szembesítik, mind a metafora totalizáló logikájára épülnek: Kövest uralni, Kövest meghatározni, Köves életét és identitását akarják szervezni, a nyelvi-ideologikus térben megelőzve mintegy a „valódi” totalitarianizmust, az ember eltárgyasításának utolsó fázisát. Kövest ezen a nyelvi szinten is uralni akarja az Auschwitz előtti világ, és ő egészen a regény utolsó részéig aktívan nem is ellenkezik.³⁸ „Ők ketten ugyanis sokáig tusakodtak egymással a birtoklásom ügyében, míg végül a bíróság ítélete apámnak kedvezett: most aztán, s ezt érthetőnek is találtam, nem akarhatta elveszíteni a rám való jogát...” (33.) – halljuk Kövest elvált szüleiről beszélni. Ő ebben a kultúrában, az Auschwitz előtti kultúrában is egy tárgy, melynek önálló akaratot feltételezni elég lehetetlen dolog. Melyet valakik birtokolnak. Köves ezt később, anyjával való vitájában is kifejezi: „Próbáltam vele megértetni, tévesen látja, hisz elvégre nem én ragaszkodom hozzá, mint ő is tudja, apám döntött rólam így. [...] azt se tekinthettem egész komolynak, amit az én akaratom fontosságáról mondott [ti. az anyja], meg arról, hogy a magam dolgában kellene döntenem.” (40.)

Köves tehát már a regény előtt sem több, mint egy tárgy, egy objektum, amelyről a társadalom bizonyos szereplői döntenek. Nem véletlen, hogy gyakran elemzett „antiesszencialista antinarratívája” a koldus és királyfiról is a következő megjegyzést tartalmazza: „Különben is, az ember nem egész önmaga határozhat erről a bizonyos különbségről: elvégre is, épp erre jó a sárga csillag, úgy tudom.”³⁹ (46.)

Ez a kvázi-tárgylét válik aztán egészen explicitté Buchenwaldban/Auschwitzban, azon a helyen, ami igazán „természet-es” lesz Kövesnek: melyről az iskolában mindvégig tanulnia kellett volna, ahol „aranynapokat” töltött el és *ahova végül honvágyat érez.*⁴⁰ Az a Köves, nem melleleg, aki ekkor, a mű végén már egészen más hangon, az önreflexió minden tudatosságával hozza meg egy, túlnyomórészt az abszurd eszközével élő regény egészen buberi állítását: „...ha viszont szabadság van, [...] akkor mi magunk vagyunk a sors.”⁴¹ (330.)

Köves is elmondhatná tehát a *Kaddis a meg nem született gyermekért*⁴² narrátorával, hogy „Auschwitz [...] később csupán azon erények túlhajtásának tűnt nekem, melyekre már kora gyerekkorom óta neveltek. [...] igen, az apa és az Auschwitz szavak bennem egyforma visszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha igaz az az állítás, hogy Isten felmagasztalt apa, akkor Isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg...” (155.) És ahogy a *Kad-*

dis... elbeszélője számára a Diri útjának megfelelő végpontja is az auschwitzi gázkamra, minthogy ő voltaképp ennek a *kultúrának* a képviselője, úgy vesznek fel rendre jovialis, tanárias alakot azok az emberek is, akikkel Köves útja során találkozik. Apja dönt róla, Lajos bácsi vagy a rabbi megmondják neki, mi és hogy legyen, majd a buszról a fiúkat leszállító rendőrt, mint Köves mondja „fesztelenül körülvettük, éppúgy, akár valami kiránduláson egy tanítót...” (56.). Nem csoda, hogy a regény egyik legabszurdabb, már idézett pontján a Kövest összeverő katona szinte tanárrá válik: „...csak velem törődött, egyedül én voltam a gondja, kizárólag engem követett a tekintetével a kocsiig és vissza, s vett előre akkor is, ha pedig a sor s igazság szerint még előbb mások következtek volna. Végül már-már szinte összejászottunk, kiismertük egymást, már-már szinte valami elégedettséget, biztatást, hogy ne mondjam, büszkeségfélélt láttam az arcán, s bizonyos szemszögből, el kellett ismernem, végre is joggal.” (213.)

Köves, az „auschwitember” számára nem meglepő a gázkamrák léte, minthogy a gázkamrák világa a preauschwitzi világgal kontinuus. Nem új az élmény, hogy uralni akarják, nem új az sem, hogy megmondják neki, kicsoda-micsoda. Pusztán a narratívák cafrangjait kell eltépni, hogy Köves a táborban otthonra találjon. Amikor Buchenwaldban fekszik több testtel egy helyre hányva, még mielőtt az ég a szeme elé kerülne, a következőket mondja: „Márpedig magam részéről, nem kételkedhettem, éltem, ha pislákolva, mintegy tövig lecsavartan is, de égett még bennem valami, az élet lángja, ahogyan mondani szokták – vagyis hát itt volt a testem, pontosan tudtam róla mindent, pusztán én magam nem voltam már valahogy benne. [...] állíthatom, rég éreztem már ily könnyen, békésen, elandalodva szinte, kereken kijelenthetem: *ennyire kellemben magam*. [...] az enyémhez szoruló testek nem zavartak többé, még valahogy inkább örvendtem is annak, hogy itt, hogy velem vannak, hogy oly rokoniak és annyira hasonlóak az enyémhez, s most először fogott el irántuk valami szokatlan, rendellenes, valami félszeg, mondhatnám ügyetlen érzés – meglehet, a szeretet tán, azt hiszem, S ugyanezt tapasztaltam az ő részükről is. Reménnyel, mint eleinte, igaz, többé már nemigen biztattak. Meglehet, ez is tehette – az egyéb nehézségeken kívül, természetesen – annyira csöndessé, másrészt azonban oly *családivá is egyúttal az általános nyögdéscselésen, a fogak közti sziszegésen, halk panaszain kívül olykor hallható egyéb megnyilvánulásokat*: a vigasz, a nyugtatás egy-egy szavát.” (235. Kiem. K. D.)

Köves végre kellemben érzi magát. Mi több, valami családiasságot is érez társai irányába.⁴³ Köves hazaért az ég alatt. Doktor Mengele tekintete alatt.

6. Hol itt a szociálpszí?

Ezen a ponton visszatérek a dolgozat elejéhez. Miért oly fontos nekem, hogy mániákusan Köves létének abszurditását hangsúlyozzam? Miért lehet ez lényeges egy szociálpszichológus számára?

Abszurd és a holokauszt-reprezentáció viszonya és lehetőségessége, továbbá mindezek etikai vonzatai filozófiai és esztétikai viták témája lehet.⁴⁴ Nem vitatván az ilyen polémikák fontosságát, úgy vélem, szociálpszichológailag irrelevánsak. Olyan kérdések, mint amilyeneket az esztétika és a történelem-filozófia vet vagy vethet fel Auschwitz és a reprezentáció viszonylatában, egészen másképpen hangzanak a konkrét befogadókat, konkrét és nem absztrakt interpretációs közösségeket feltételező szociálpszichológia számára.

Ha ugyanis feltételezésem nem csal, a Varga Domokos György-féle olvasat, azaz a referenciális interpretáció a „hajszálpontos” Kertészről⁴⁵ bevett laikus értelmezési stratégia. E felvetés komolyságát pedig nem lehet azzal félretolni, hogy egy ilyesfajta „egyesben” olvasó laikus értelmezés nem állja meg a helyét, s hogy könnyedén és plauzibilisen lehet érvelni ellene.⁴⁶ Ami az érvelés plauzibilitását illeti egy referenciális olvasat ellen, nos ezt én is hasonlóképp gondolom. A helyzet ez esetben azonban még súlyosabb! Az érvelés ugyanis ebben a formában csak az „egyediségében elvont” mintaolvasóval szemben létezhet. Az empirikus olvasó azonban egy létező valami, akinek az olvasása/olvasata nem lehetőség, ami ellen érvelni tudunk, hanem *tény*, amivel valamit kezdenünk kell. Mindez esetünkben ugyanis azt jelenti, hogy Varga Domokos György és a magyar laikus közönség *de facto* egyesben, realista regényként olvas egy, a professzionális közösség szerint nagyjából konszenzuálisan ironikusnak vagy épp abszurdnak tekintett művet.

„A »tárgy« tehát maga is szöveggé válik, amely nem lehet referencializálható”⁴⁷ – írja tanulmányában Molnár Gábor Tamás a *Sorstalanságról*, majd innen kiindulva odáig jut el, hogy egy ilyen jelenséggel szemben nem lehetnek erkölcsi értékszempontjaink. Számomra egy ilyen kijelentésnek nem sok velege van. Mi más volna számunkra Auschwitz, mint szöveg? (Mi más volna nekünk *bármí*, mint szöveg??) Ha valaki ott volt, annak talán lehetnek szöveg előtti, priméren érzéki tapasztalatai. Nekünk csak „afféle szövegek” jutottak. Az Auschwitz-képünket, a társadalom Auschwitz-képét ezek formálják, függetlenül attól, hogy történetírás, dokumentumfilm vagy regény az illető textus. Így a *Sorstalanság*, mint szöveg, sem teheti meg, hogy ehhez a szociális reprezentációhoz, amit Auschwitznak hívunk, ne tegyen hozzá valamit. Amíg pedig valamely szöveg ily módon a társadalmi térben létezik, tehát amíg egy regényt emberek olvasnak, addig lehetnek, sőt muszáj hogy legyenek erkölcsi értékszempontjaink. Ám, mindebből következik, nemcsak a szöveg, hanem a szövegértést, és -jelentést motiváló (szakmai) értelmezői közösségek felé is!

Minthogy a *Sorstalanság* alighanem bestsellerré és kötelező olvasmánnyá válik, ezek a szempontok itt fokozottan jogosultnak tűnnek. Hisz a *Sorstalanság* nyilvánvalóan egy olyan alapszöveg lesz, mely a common sense Auschwitz-képhez hozzá fog járulni, s melynek Varga Domokos Györgyhöz hasonló referenciális és lelki realista „félreolvasása” nyilvánvalóan torzult Auschwitz-képhez vezet.

„Feltételezhetjük, hogy az irodalmi mű jelentése az olvasó számára a megértés folyamatában a szöveginformáció és az olvasói kognitív reprezentációk interakciójának eredménye”⁴⁸ – írja László János szociálpszichológus egy olyan munkájában, ahol az empirikus irodalompszichológiai kutatások jogosultsága és szükségessége mellett érvel. A szociális reprezentációk felől indulva világos, hogy az egyéni olvasatok sem pusztán idioszinkráziák, még ha tudatosságuk nyilván nem vetélkedhet is a professzionális értelmezésekkel.

A *Sorstalanság*, csakúgy, mint bármilyen más kulturális jelenség „abszurdként” vagy „ironikusként” való olvasásában így kiemelkedő lesz a szerepe a leginkább konkrét szociális reprezentációi által jellemezhető olvasói kulturális kompetenciának. Az így felfogott interpretatív stratégiák határozhatnak meg egy konkrét értelmezői közösséget, melynek reprezentációi és értelmezői stratégiái preformálják a műmegértést, ami aztán nyilvánvalóan visszahat a reprezentációkra. A *Sorstalanság* eszerint akkor lesz abszurd, ha egy olvasó egyfelől rendelkezik egy olyan nehezen meghatározható készséggel, hogy „abszurdot olvasson”, továbbá a regény elemzett jelenségeiről a regény és Köves horizontjától radikálisan eltérő elképzelésekkel rendelkezik.

Azaz „...hogy akár a leglehetőlenebb világ is hatással legyen ránk, felzaklasson, megrémítszen, megindítson bennünket, a tényleges világról való ismereteinkre kell támaszkodnunk. Más szóval a valóságos világot kell háttérnek tekintenünk”⁴⁹ – ahogy Eco mondja. Fontos és úgy hiszem neuralgikus ponthoz érkeztünk itt el. Amint egy készülődő vizsgálat prezentálásából⁵⁰ a közelmúltban megtudtuk, a magyar lakosság 6%-a van tisztában azzal, mennyi a Magyarországról elhurcolt zsidó áldozatok száma, továbbá a lakosság több mint felének elképzelése sincs, még csak tippelni sem tippel, a maradék pedig jórészt alábecsüli. Hasonló a kép az európai áldozatok terén is. Jobb nem belegondolni (ha a kész kutatást olvassuk, muszáj lesz majd...), milyen kép élhet a lakosság fejében Auschwitzról – azokban a fejekben, akik nemsokára „az első magyar irodalmi Nobel-díjas” regényével elengedhetetlenül találkozni fognak.

Gyanúm szerint a laikus olvasók egyébként is hajlanak a referenciális olvasatra,⁵¹ a holokausztnál pedig ez különösen így lehet, igaznak tételezvé, hogy olvasóink esetében hiányoznak azok a „tényleges világról való ismeretek”, melyek alapján az értelmezés a referencialista és realista interpretációtól eltérhetne. Különösen, hogy a *Sorstalanság* nem teszi oly explicitté önmaga fikcionalitását,⁵² mint például Roberto Benigni *Az élet szépje* vagy az *Életvoanat*.

7. *Hova tovább?...*

A referenciális olvasatok illegitimitása tehát elméletileg lényeges állítás, ám a szociálpszichológus számára ez nem lehet több kiindulópontnál. Egyfelől ha a jelentés dialogikus voltáról⁵³ szóló kijelentéseket komolyan vesszük, úgy vélem, szükségszerűen foglalkoznunk kell konkrét olvasók olvasási stratégiáival, lévén ez a „jelentés”, mennyiségileg feltétlenül az ő olvasásaik során születik meg. Másrészt pedig, az esztétikai kvalitásoktól teljesen függetlenül természetesen, egy mű adott esetben (és a *Sorstalanság*nál a témának és a nemzetközi elismerésnek köszönhetően ez szerintem be is következett/következik) társadalomlélektani „problémákhoz” vezethet.

Megkockáztatom a kijelentést, hogy *a magyar társadalom jelen pillanatban „nem alkalmas” a Sorstalanság olvasására*, s számomra Varga Domokos György laikus olvasata ezt példázza. Olvasási stratégiák és szociális reprezentációk viszonya mindeddig jórészt felderítetlen, noha feltételezhetően a kettő nem teljességgel fedi egymást. Összességében azonban számomra e helyütt elég anynyi, hogy e kettő, azaz az abszurd-ironikus „olvasásban” való nehézsége és a torz Auschwitz-reprezentációk olyan kiindulási alapot képezhetnek a befogadókban, hogy a *Sorstalanság*ot történelmi vagy/és lelki értelemben referenciálisan olvassák. Realista regényként tehát. Elkerülöm a kérdést, hogy jelent-e ez bármit is a mű kvalitásaira nézve. (Felteszem: nem, legalábbis addig bizonyosan nem, amíg egy mű jelentősége konszenzuálisan a profi értelmezői közösségekkel és a „mintaolvasókkal” való dialógusban alakul.) A fent jelzett társadalomlélektani probléma azonban továbbra is fennáll. A *Sorstalanság* realista regényként való olvasása, úgy gondolom, inautentikus Auschwitz-képhez vezet, vagy megerősítheti azt – Varga Domokos Györgynél erre látunk példát: ahogy vitapartnere is megjegyzi, ez az olvasási mód könnyen relativizálhatja Auschwitzot. Lényegesebb azonban itt, hogy mindez nem elsősorban egy ideológiai olvasatban kell feltétlenül gyökerezzen: a *Sorstalanság* referenciális-realista olvasása *valóban* egy torz reprezentációhoz járul hozzá, az általában vett lelki realista olvasat azonban nyilvánvalóan nem a szélsőjobb sajátja. Hangsúlyoznom kell újból, a fentiekre nem ellenérv az, hogy a *Sorstalanság*-nak nem legitim a referenciális interpretációja. Ez ugyanis (szociálpszichológiai szempontból mindenképp!) másodlagos felvetés, ha igaz az, hogy gimnazistáktól nagymamákig mindenki „egyenest” fogja olvasni.

Annyiból persze feltétlenül lényeges a szakmai diskurzus megállapítása, hogy meghatározza a *Sorstalanság* értékét. Mint kiderült, úgy gondolom, ugyanennek a szakmai közegnek talán esztétikai, ám feltétlenül társadalmi szempontok miatt az átlagosnál jóval komolyabb felelőssége van abban, hogy értelmezéseit a közönség elé tárja.⁵⁴

Fikció és valóság viszonya így a szociálpszichológia szemszögéből új megvilágítást kap. Umberto Eco, aki irodalmi részről e tanulmányban mindvé-

gig fogta a kezem, a következőt írja: „...a fiktív világok a valóságos világ parazitái.”⁵⁵ Ez az állítás egyfelől igaz, másrészt azonban csak részben az. Eco kicsit később újból előveszi a „parazitakoncepciót”: „A fikció világai csakugyan a létező világ parazitái, ám tulajdonképpen olyan »kis világok«, amelyek kiiktatják a tényleges világról szerzett ismereteink java részét, s lehetővé teszik, hogy egy behatárolt, önmagába zárt világra koncentráljunk, amely igen hasonló a miénkhez, de ontológiailag szegényebb.”⁵⁶ Úgy fest, hogy e ponton a „nyitott mű” mégis „bezárul”. Hiába foglalkozik Eco mindvégig az irodalom és a „valóság” kapcsolatával, fent mégis elhatárolja a kettőt. S talán azért kell végül e felismerésre jutnia, mert a „parazitakoncepció” az első verzióban félbemaradt. Ahogy ugyanis fikció a valós világ parazitája, ugyanúgy parazitája a valóság a fikciónak, vagy ahogy Jerome Bruner pszichológus mondja: „A narratívum utánozza az életet, az élet utánozza a narratívumot.”⁵⁷

Talán a műalkotás esztétikai autonómiájának védelmében Eco minden nyitottsága ellenére is időnként figyelmen kívül hagyja, hogy az irodalmi szöveg is *elsősorban* szöveg, csakúgy, mint minden más szöveg (emlékezéseink, társalgásaink, érzelmeink, félelmeink, cselekvéseink stb.), ami világunkban történik velünk, így az irodalmi textus is e „szöveg-világ” integratív része, mindenfajta és elvitathatatlan disztinktív jegye csak ezután következik. Ilyen értelemben vett „szövegiség” felől nézve pedig, amennyiben Kertész regényének jelentése-jelentősége érdekel minket, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a regényt, mint *szociális tény*t, valamint a *Sorstalanság* és a laikus recepció viszonyát. Mint ahogy a *socius*ra való figyelmeztetésünkön sem tekinthetünk el az azt meghatározó szövegektől – így a *Sorstalanságtól* – sem.

1 VÁRI György, *A Kertész-életmű recepció-története*, BUKSZ, 2003, 2, 30–53.

2 Uo., 30.

3 Igyekszem már itt leszögezni, hogy a szociálpszichológiai értelemben vett „olvasat” más kategória, mint amit általában (azaz az irodalomtudományban) a szón értünk. Egy laikus olvasattal szemben nem áll fenn a koherencia igénye, lehet igen rövid, akár mindössze pármondatos is. Mindazok a jelek a laikus olvasatot alkotják, melyek arra utalnak, ahogyan egy befogadó egy művet megértett.

4 VARGA Domokos György, *A feladvány*, ÉS, 2003, 2.

5 PETŐCZ György, *A talány*, ÉS, 2003, 2.

6 VÖRÖS Kati, *A meg nem született párbeszéd*, ÉS, 2003, 13.

7 PETŐCZ, i. m.

8 VÖRÖS, i. m.

9 Vö. Umberto ECO, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

10 Vö. Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Bp., Osiris, 2001.

11 Irodalomelmélesezkről írja László János, hogy „...az irodalmi mű megértését olyan szubjektív folyamatnak tekintik, amely idiografikusan, egyedileg megközelíthetetlenül játszódik le.” LÁSZLÓ János, *Az irodalmi elbeszélés megértésének kognitív-szociális megközelítése = Űő, Szerep, forгатókönyv, narratívum*, Bp., Scientia Humana, 1998, 97–108. Az idézet: 98. Számomra érdekes és tanulságos, hogy az egyébiránt roppant nyitott Umberto Eco is nagyjából a László által konstruált

„irodalomelmélész” pozíció érveit hangoztatja: „Egy történet mintaolvasója nem azonos az empirikus olvasóval. Az empirikus olvasók, azok önök, én, bárki, aki egy szöveget olvas. Az empirikus olvasók sokféleképpen olvashatnak, nincs törvény, ami megszabná nekik, hogyan olvassanak, így hát a szövegeket gyakran mintegy tárolóként használják saját érzelmeik számára, amelyek eredhetnek a szövegen kívülről, vagy pedig a szöveg váltja ki őket véletlenszerűen.” Umberto ECO, *Hat sęta a fikció erdejében*, Bp., Európa, 2002, 16. Az érv igaz, de nem jogos. Nem világos, milyen alapon tagadja meg az empirikus olvasóktól Eco azt a másodszeri tudatosságot, amit a mintaolvasó számára fenntart. A „nincs törvény, ami megszabná nekik” hogyan olvassanak valószerűtlen, tekintve intézményes vagy épp kevésbé intézményes szocializációnkat és azt a milliányi közös dolgot, ami a világban ér minket.

12 Ez a kijelentés természetesen részemről empirikus igazolásra vár.

13 A „hajszálpontos-olvasat” párjának tekintem a „hazugság-olvasatot” is! A kiindulópont ugyanis itt is ugyanaz, mint a „hajszálpontosnál”: a történelmi és lélektani realizmus. Ám míg előbbi a mű értékét épp a holokauszt valaha volt valóságának legkiválóbb leképezésében látja, addig utóbbi (az események eltérőnek feltételezett/megélt reprezentációjából kiindulva, és az annak való megfelelés igényével) éppen a regény-valóság diszkrepanciákat felfedezve a referenciális hűség hiányának alapján elutasítja a művet. (Varga a „hajszálpontos-olvasat” reprezentánsa, a „hazugság-olvasatról” publikációval még nem találkoztam, de személyes közlésekben megannyiszor felmerült.)

14 A vita természetesen virtuális volt. A két írás között sok idő telt el, és Heller nem is reflektált expliciten Spiróra.

15 HELLER Ágnes, *Holokauszt mint kultúra = Uő, Auschwitz és Gulág*, Bp., Múlt és Jövő, 2002, 7–20. Az idézet: 9.

16 Uo. 8., 9.

17 Itt válik érdekessé a 3. lábjegyzetben említett laikus olvasat mibenlétét érintő kérdés. Heller a cikkében érintőlegesen foglalkozik a regénnyel, ám ahhoz elég markáns kife-

jezéseket tesz, hogy egyfajta olvasatot azonosítsunk bennük. Heller azóta egyébként újra publikált a témában. (*A Sorstalanságról – hűsz év után*, Múlt és Jövő, 2002, 4, 4–13.) Új írása, mely részleteiben foglalkozik a regénnyel, mintegy megszüntetve őrizi meg korábbi álláspontját. Ez az írás mindazonáltal jóval összetettebb, mint a korai cikk és jelentősen kapcsolódik a Spiró által felvetett ironia kérdéséhez is.

18 SPIRÓ György, *Non habent sua fata. A Sorstalanság – újraolvasva*, ÉS, 1998, 30, 5.

19 Vő. Eco számomra tarthatatlan állításával: „Tekinthejtük úgy, hogy az ilyen olvasó [ti. aki téves információkat visz be a tényleges világról a fiktív világba], nem viselkedik mintaolvasóként, ennek következményei azonban megmaradnak empirikus magántügynek.” ECO, *Hat sęta...*, 133.

20 Az oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, 1998.

21 Utóbbi szöveghelekről e dolgozatban nem beszélek. Róluk lásd: LÁNYI Dániel, *A Sorstalanság kísérlete*, Holmi, 1995, 5, 665–674. Ide kapcsolódik, hogy az a beszédmód is egészen különös, ahogy Köves az élményeit szavakba önti. Lajos bácsi például „Isten segítségét kérte abban a tárgyban...” (31.), a szülők „viaskodtak birtoklásom ügyében” (33.), Gyuri és Annamari pedig azon igyekeznek, „miképpen tehetjük maradandóbb emlékeztetővé az élményt, annak révén, hogy nyelvünket is hozzájuttatjuk ilyenkor bizonyos szerephez” (42–43.). Köves egy egészen fura, zaklatott, meg-megakadó és körülményes nyelvi világot használ. Szaggatottan és zavartan keresi a szavakat, mondanója nemritkán éppen azokon a módosítószavakon („természetesen”) bukkik meg, melyek az élményasszimilációt, a megtalált kontinuitást jelzik. Egy nem-beszélt nyelven fogalmazza meg élményeit, amint arra a későbbiekben is lesz példa. Ahogy Lányi Dániel is mondja „...bár a regényben megszólaló hang látszólag egy serdülő fiú hangja – így egyetlen tizenöt éves gyermek sem beszél.” (LÁNYI, *A Sorstalanság...*, 669.) A tartalmi szempontok előtt is megállapítható tehát, hogy már maga az a nyelv is, az a forma,

ahogyan Köves kifejezi magát, egészen különösen hat.

22 Lásd például a sárga csillaggal kapcsolatos részeket (7., 13–14.), vagy a pék reakcióját racionalizáló ideológiát (16.), vagy az apja távozása miatt mutatott szenvtelenséget stb.

23 VÁRI György, *Kertész Imre*, Bp., Kijárat, 2003.

24 „A fiú nem tudja, nem érti, mi zajlik körülötte, s a regényíró [...] nem siet segítségére. Ebből adódik a végigvitt, későbbi horizontról inadekvátnak érzett szóhasználat, mely azonban önmagában semmiképpen sem az, mert nem lép ki a maga alkotta rendszerből. [...] a németországi utazás mint *világot látás* lehetősége; a táborba érkezés *öröme*; a *bizalom*, melyet a fiú a tábori orvos iránt érez; zsidók *idegesítő* látványa, a katonák *megnyugtató* küllemével szemben; a gépezet *derűs* és olajozott működése; a fülének *kellemesen* csengő katonai vezényszavak; a láger egészének *takarosság* és *szépsége*; a tábori élet kezdete mint az új élet kapuja; útitársainak elégetése egyfajta *diákcsíny* keretében stb.” 100. Kiem. Prokszánál: PROKSZA Ágnes, *Döntés és ítélet* = SCHEIBNER Tamás és SZÜCS Zoltán Gábor (szerk.), *Az értelmezés szükségessége*, Bp., L'Harmattan, 2002, 77–102. Az idézet: 100. Proksza is gyakran beszél abszurdokról e tanulmányában, és úgy látom, hogy nagyjából hasonló kérdések is foglalkoztatják, mint engem ebben a dolgozatban. Ugyanakkor a felsorolásból is látszik, hogy számára egybeemosódnak azok a szöveghelyek, amelyeket én éppen szétválogatni szeretnék. Mint dolgozatom harmadik és negyedik részének példái mutatni fogják (itt Proksza is idéz belőlük), vannak helyek, nem is kevés, ahol az „inadekvátnak érzett szóhasználat” már nem abból adódik, hogy „a fiú nem tudja, nem érti, mi zajlik körülötte...” Számomra, ismét hangsúlyozom, azért roppant lényeges az abszurd két típusát elkülöníteni, mert míg az első típusal kapcsolatban (amire igaznak gondolom Proksza bevezető megjegyzéseit) létezhet olyan olvasói kompetencia, amely azt naivitásként olvassa, addig az abszurdítás második formáját szerintem nincs olvasói kompetencia, amely egyesben olvashatná: következőképp ezek felől lehet érvelni foko-

zottabban a korai „álnaiv” részek abszurditása mellett is.

25 Fontos érv lehet már a korábbiakban is a „naivítás-olvasat” ellen, valamint az ellen, hogy Köves, aki az utólagos tapasztalatokat és a „holokausztbizniszt félredobó”, őszinte és hajszálpontos Kertésznek köszönhetően „egyesben” viselkedik, hogy már a korai pontokon is látjuk: a többi szereplő egészen másképp minősíti a helyzetét. Így például az ember, aki a villamosnál elszőkik, vagy a rabbi szánakozása saját sorsukon, vagy a többiekől felhangzó. Ezek a pontokon tehát a Köves perspektívájával rendelkező társak is radikálisan másképpen értelmeznek, mint Köves. Ha úgy tetszik, betörnek a regény horizontjába.

26 Varga Domokos György számára ez a szöveghely is egyike a „hajszálpontosoknak”. Én meg csak kaparom magam.

27 Vö 26. lábjegyzet.

28 A figyelmesen tanárbaárcsis SS-szel való „kapcsolatfeltétel” már egy későbbi ponton történik. Egyébként, ha tematikus alapokon nem tettem volna a harmadik részbe, akkor minden bizonnyal *Az abszurd apoteózisa* fejezetben kapott volna helyet.

29 Ahogy azt korábban is jeleztem, Proksza Ágneset hasonló problémák is foglalkoztatják, ám nem ad olyan radikális választ, mint a jelen dolgozat. „...a szöveget [...] totálisan abszurdnak látszó világ racionalitásának abszurdig fokozott keresése [irányítja].” PROKSZA, *Döntés és ítélet...*, 92–93. E megállapítás mindenképpen igaz, de nem elég erős kijelentés.

30 VÁRI, *Kertész Imre...*

31 Lásd SCHEIBNER és SZÜCS (szerk.), *Az értelmezés...* Továbbra is úgy gondolom, hogy ez az értelmezés is teljesen védhető. Hisz a narratívákkal szemben valóban diszkontinuusan viselkedik Köves. A kulturális sémákat valóban elutasítja. Hisz éppen e sémák volnának elhivatottak eltakarni a világ „lényegét”: Auschwitzot.

32 S éppen a természetességnek ezt az értelmét mutatják az Auschwitz előtti helyzetben kimutatott vitathatatlanul abszurd szöveghelyek: az öregasszony „végeredményében nézve” érthető halála, vagy épp a „furcsa” löistállós eset.

33 E szöveghely részben hasonló elemzését olvashatjuk Várinál is. Lásd VÁRI, *Kertész Imre...*

34 Amivel diszkontinuous lesz, mint ahogy megannyi tanulmány rámutat, azok a preauschwitzti világ narratívái. Kövesnek nem az meglepő, hogy krematóriumok vannak, hanem hogy erről eddig nem tudott, hogy ezt eddig eltitkolták előle.

35 Kiiktatni nyilvánvalóan nem lehet. Alighanem még Gregor Samsának is tulajdonítunk „emberies” tulajdonságokat. A megérteshez ez elkerülhetetlen.

36 LÁNYI, *A Sorstalanság...*, 667. Kiem. K. D.

37 KAPOSI, *Narratívátlanlás* = SCHEIBNER és SZÚCS (szerk.), *Az értelmezés...*, 15–52.

38 E mondatban az „egészen a regény utolsó részéig” kitétel a legfontosabb! Lévé, hogy a dolgozat problémájából adódóan itt nem ez a központi kérdés. Ennek elemzésére lásd: KAPOSI, *Narratívátlanlás...*

39 Érdekes még ezzel kapcsolatban, hogy ez a „parabola” (minthogy aktívan elutasít egy narratívát: az esszencializmusát) nyilvánvalóan fontosabb az elemzők (értem ezen például magamat...), mint Köves számára, akit láthatólag nem különösebben ráz meg saját szavainak súlya.

40 A regény utolsó lapjain olvassuk: „Az a bizonyos jellegzetes óra volt ez – [...] –, legkedvesebb óráim táborban, s valami éles, fájdalmas és hiábavaló érzés fogott el utána: honvágy.” (332.)

41 Vö. 64–65. Martin BUBER, *Én és Te*, Bp., Európa, 1999.

42 Bp., Magvető, 2002.

43 Vö. a korábbi elidegenedett megnyilvánulásait még a deportálás előtt családja felé. Lásd: KAPOSI, *Narratívátlanlás...*

44 Lásd Berel LANG (szerk.), *Writing and the Holocaust*, New York, 1998; Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája* = Uő, *A történelem terhe*, Bp., Osiris–Gond, 1997, 251–278., Frank R. ANKERSMIT, *Nyelv és történelmi tapasztalat* = THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 4.*, Bp., Kijárat, 2000, 169–184.

45 Vagy a „hazug” Kertészről. A történelmi és lélektani realizmus, mint említettem, mindkettő kiindulópontja.

46 A szociálpszichológia számára tehát felmérhetetlen a fontossága annak, amit Eco „empirikus magánügynek” tart!

47 MOLNÁR Gábor Tamás, *Fikcióalkotás és történelemszemlélet*, Alföld, 1996, 8, 57–71. Az idézet: 58.

48 LÁSZLÓ, *Irodalmi megértés...*, 98.

49 ECO, *Hat séta...*, 118.

50 VÁSÁRHELYI Mária, *Akikért a harang szól*, ÉS, 2003, 16, 3–4.

51 Vö. Halász László állapítja meg egyik vizsgálata kapcsán: „A k.s.z.-ek túnyomó többsége tehát nem rendelkezik azzal a [...] kognitív struktúrával, ami lehetővé tenné, hogy a metaforikus szöveget a vonatkozó kontextusban elhelyezze, az általuk is oly nagyra becsült művészi eredetiséget valóban méltányolják.” HALÁSZ László, *Szociális megismerés és irodalmi megértés*, Bp., Akadémiai, 1996, 30.

52 Valójában persze hogy explicitté teszi. Mást ne mondjak, a beszédhelyzet, tehát hogy Köves a regény szerint Auschwitzból szól, önmagában utal a helyzet nem-valóságosságára. *A fenti mondat helyesen úgy kellene hangozzon: valamely okok miatt a laikus közösségek számára nem elég egyértelmű a Sorstalanság fikcionalitása.* Mindenesetre a kérdés bonyolult, lásd Eco előadás-sorozatát. Hangsúlyoznám, hogy tényként kezelem a laikus olvasók referenciális olvasatát, és ezt magától értetődően empirikusan kell igazolnom a jövőben.

53 Lásd Bahtyin, Gadamer stb.

54 Magától értetődően hatalmas a szerepe a kérdésben az elméleti oldalról szintén elhanyagolt intézményes oktatásnak is.

55 ECO, *Hat séta...*, 118.

56 ECO, *Hat séta...*, 121.

57 Jerome BRUNER, *Life as a narrative*, Social Research, 1987, 54, 11–32., 12. Érdekes, hogy az előadás-sorozat utolsó darabjában Eco is igen közel kerül Bruner elgondolásához.

Az önmagától megfosztott én
Kertész Imre: *Jegyzőkönyv*

„Életem története a halálaimból áll,
ha el akarnám beszélni az életemet,
a halálaimat kellene elmondanom.”

Kertész Imre: *Valaki más*

A Kertész Imre életművét tárgyul választó eddigi elemzések kérdésirányai is kétségtelenné teszik, hogy a szerző műveinek központi problémája a személyiség létesíthetőségének – a szabadság létével és minőségével összefüggő – kérdése. Az is nehezen volna tagadható, hogy Kertész életműve az erre adott válaszok tekintetében nem egységes, sőt egyes műveken belül is ingadozás figyelhető meg. Számot kell vetnünk azzal is, hogy meglehetősen szerzői szándék és a megvalósult műből kirajzolódó esetleges „állásfoglalás” nem feltétlenül esik egybe, mint ahogy azt például Margócsy István látja a *Valaki más* esetében, ahol végeredményben egy nagyon határozott személyiséget vél kiolvashatónak a gondolatilag az én szerepének elhalványulását tudomásul vevő szövegből.¹ A kérdés összetettségét jelzi, hogy a *Gályanaplóról* szóló tanulmányában Gács Anna,² s mostanság Fried István is³ – aki ugyanazt a művet tárgyalva a szubjektum létrehozására vonatkozó végső következtetés levonásakor az egyik kiadás fülszövegére hagyatkozik, majd egy hozzátoldott mondattal ezt mégis megkérdőjelezi – feltűnően óvatosan fogalmaz, ami teljességgel érthető, hisz aligha lehet egy harminc év naplófeljegyzéseiből kompilált könyvtől az egységes szólamot, a belső ellentmondások hiányát elvárni. Különösen igaz ez egy olyan szerző esetében, aki – épp a *Gályanapló* egy figyelemre méltó feljegyzése szerint⁴ – mintegy az ellentmondásosságot emelte poétikává. Lehetséges, hogy az életmű alakulásában – és az ezen egyszerre belül és kívül lévő, tehát azt egyszerre alakító és „dokumentáló” *Gályanapló* és *Valaki más* című könyvekben – valóban érzékelhető egy olyan folyamat, amely az én létesíthetőségének irányába mutat: bár vannak kétségeim, ezzel nem kívánok e helyt külön foglalkozni. Figyelmet kizárólag egy olyan rövidebb lélegzetű írásra fordítom, amely, ha elhisszük, hogy ez „az összes Kertész-művet összekötő tematikus rokonság [...] az életmű darabjait naplószerű folyamommá kapcsolja össze”,⁵ érdekes ál-

lomás lehet az autonóm én lehetőségeiről szóló, tételezett „belső” vitában. A *Jegyzőkönyv* ugyanis minden más Kertész-szövegnél látványosabban és tudatosabban juttatja érvényre azt a kettősséget, amelynek tengelyét a személyiség konstituálhatósága adja.

Az a néhány írás, mely eddig a *Jegyzőkönyvet* értelmezte, a legkisebb probléma nélkül ugrotta át a szöveg első bekezdésében fellelhető önértelmezését, noha érdemes volna itt elidőzni: „Az alábbi jegyzőkönyv ama másik: mindenképpen hivatalosabb, ha másfelől korántsem hitelesebb jegyzőkönyvet hivatott ellenjegyezni, amely jegyzőkönyv fel- és (nyilván) nyilvántartásba vétetett bizonyos helyen, bizonyos napon és bizonyos órában, mely részleteket azonban itt mellőzhetőnek tekintjük.” (279.)⁶ Figyelemre méltó, hogy a szöveg itt *ellenjegyzésként* nevezi meg magát. Az ellenjegyzés pedig nem más, mint egy más(ok) által már aláírt irat aláírása az egyetértés kifejezése jeléül, vagyis egyben: egy *név*. Mivel a tulajdonnév egy közkeletű felfogás szerint az *én* megnevezése, könnyen úgy vélhetnénk, hogy az a mű, mely egy név kimondásaként érti magát, az egységes személyiség helyreállításának intencióját hordozza. Így az elbeszélést a huszadik századi történelem visszavonásaként, netán demonstratív megtagadásaként is értelmezhetnénk, amelynek alapvető jellemzője, hogy – mint Kertész fogalmaz – „maradéktalanul elsöpri a személyt és a személyiséget”.⁷

Valóban, a szövegben nagy hangsúllyal vannak jelen az identitásképző akusok. A bevezető szöveget követő történet az „én” létesítésére, meghatározására és megőrzésére tett kísérletek körül forog. Az anekdotikus felütés által meghatározott könnyed beszédmod, mely csak fokozatosan húzódik vissza (s még a vámosmal való első konfrontáció után is jelen van, például „Mi történhet velem? »A francia nép nevében fejemet veszik egy köztérren?»” [293.]), az esetlegesség (például „néhány, mondjuk két, de legföljebb három napot Bécsben tölthetnék” [280.]) és az egyéni nézőpont („legalábbis bennem” [280.]) hangsúlyozása, illetve a személyi szabadság kimondott igénye szinte magától értetődően konstituálja az autonóm én képzetét, jóllehet ezt az állapotot újként határozza meg, mely csak most „verődött [fel] régi és mély ájulataból” (281.).⁸

Feltűnő, hogy a műben a továbbiakban is milyen gyakori a felébredés, a *feleszmélés* mozzanata. Az imént idézett rész után nem sokkal az elbeszélőt lázas rémálmából rázza föl a felesége, majd az utazás hajnalán a telefonos ébresztést megelőzve kel fel Kertész. A vonaton utazva Dali naplójából üti fel a fejét Tatabányánál, s amikor a vámos bejelenti, hogy elveszi az útlevelet, „hirtelen magamhoz térek” (292.) – olvashatjuk. Hasonlóképpen reagál akkor is, amikor a vámos leszállásra szólítja fel: „Darabig bénultan ülök a helyemen. [...] Aztán hirtelen felugrom.” (295.) A hegyeshalmi vámhivatalban Dali és Nietzsche kapcsolata fölötti tündéséből riasztják fel, és rögtön ezután a vámhatósági jegyzőkönyv első mondatának elolvasása is eszmélő

pillanatként jelenik meg: „E pillanatban megszáll, elönt és lenyűgöz a tisztánlátás.” (300.) Végül a visszaúton a vonat ismét Tatabányához ér: „Ezen a ponton feleszmélek.” (308.) Az eszmélés mint öntudatra ébredés, mint adott helyzetben a másokkal szembeni önmeghatározás az én konstitúciójának egyik leghatározottabb gesztusa. Azonban az én effajta *kontextualizálása*, mely annak megerősítése egyben, más síkon is hangsúlyozottan jelen van. Ha az ént választások rendszereként fogjuk fel,⁹ az értelmezhető egyfajta (nyilván nem feltétlenül irodalmi) kánon helyeként. Olyan kánonról van szó, mely az én választásait tartalmazza, s amely választások visszautalnak az éntre, megerősítve azt, amennyiben az én e választásokban ismer magára. Így az elbeszélő, amikor kedves szerzői szavát idézve nyilatkozik meg, paradox módon a másik megnyilatkozásának átvételével megint csak saját identitását fixálja, s nem működik másképpen az intertextuális utalásrendszer egésze sem.¹⁰ Saját korábbi műveinek említése és idézése – *A kudarcról* és a *Gályanaplóról* van szó¹¹ – szintén „az individuum önformálásának az eszköze, a determinációtól független személyes »történelem«-írás szabadságának kifejezője”.¹²

Nemcsak napló voltából adódóan, hanem (és elsősorban) az öntörvényű zseni pozíciójának legkülönbélebb módokon történő deklarálása révén is minden másnál jobban ragaszkodik az autonóm én képzetéhez Dalinak a műben az elbeszélő elmélkedésének és nosztalgiájának tárgyaként fel-felbukkanó naplója: „már az első szavaknál leteper és maga alá gyűr a zsenialitás, a gyermekszív gáttalansága és a hengegés e különös vegyülete” (288.) – számol be élményéről Kertész, s bizony, az az egyén, aki Nietzschét egyszerűen „pipogya fráternek” titulálja, valóban nem szűkölködhet önbizalomban és önbizonyosságban. Mindamellettt zárójelben illik megjegyezni azt is, hogy az önmagáért beszélő címet – „*Diary of a Genius*, »Egy zseni naplója«” (288.) – az elbeszélő a magyar mellett angolul említi, ami természetesen nem az eredeti cím: e gesztus talán az oly magabiztosnak ható szöveg identikus elbizonytalanítását rejti, de ezzel párhuzamosan Kertész identitásának megerősítését is szolgálhatja. Ha elfogadjuk ugyanis a személyiségkonstrukciók nyelvi megalapozottságát, ezt az elbeszélői aktust, vagyis a *másik* nyelv(é)ben való jártasság jelzését annak kinyilvánításaként is értelmezhetjük, hogy az én képes *más* lenni, miközben ugyanaz marad, képes az „idegent” saját magával identikussá tenni, s az immár a személyiség jellegzetes, tehát megkülönböztető jegyévé válhat. A látszólag teljesen indokolatlan (hiszen az eredeti nyelven történő esetleges pontosítás követelményét nem teljesítő) angol kifejezés belehelyezése a magyar nyelvű szövegbe e logika alapján, mellyel egyébként jelen szöveg előző bekezdésében is szembesültünk, az identitáserősítés felé vezet.

A szöveg utolsó feleszmélő-ráébredő mozzanata a később ki is mondott „halott vagyok” következtetés levonását takarja. E kijelentés az én megszűné-

sét jelenti, minthogy így már önazonosságának végső bástyája is megszűnni látszik, nevezetesen – miként Kertész fogalmaz az életről írva – az az egyetlen kiváltáság, „hogy ha már leküzdhetetlenül megcsömöröltem tőle [...] véget vessek neki...” (307.) Ugyanakkor magának a kijelentésnek az abszurditása ráirányítja a figyelmet a nyelvi közvetítettségre, mintegy nyelviségében kérdez rá a történetre, így egy metaszintet is megnyit az értelmezés számára. Az utolsó (előtti) mondat – „Halott vagyok.” (308.) – ily módon a nyelvi problematika felől különösen izgalmasnak látszó bevezető részhez csatol vissza, mely kulcsszerepet tölt be a *Jegyzőkönyv*ben. A legtöbb más esettől eltérően ez az előszó nem helyezi magát minden tekintetben a törzsszöveg „fölé”, nem utólagosként határozza meg magát. Ezt világosan jelzi egyrészt a „készül” ige jelen idejű alakjának használata, mely így azt sugallja, hogy a szöveg a létesülés állapotában van; másrészt az is árulkodó, hogy a jegyzőkönyvről jövő időben beszél, holott nyugodtan el is hagyhatná a „lesz” létigét, ha nem volna különös jelentősége. A történet elmondásának kimenetele felől is bizonytalan, a kívánt cél elérését feltételhez köti, s még ennek teljesülése esetén sem bizonyos az eredmény: „*tán* utol is érhetjük.” (280. Kiem. Sch. T.) Azt mondhatjuk, hogy inkább odafordul a kimondás felé.

Ez az odafordulás a vámos-történet példázatszerűségét emeli ki, vagyis egy olyan műfaj felé teremt átjárást, amely egy egyedi történet elmondásán keresztül nyilvánítja ki az általános tapasztalatot. Ha Proksza Ágnes nyomán *döntés* és *ítélet* nyelve között a fő különbségek egyikének azt tekintjük, hogy „a döntés mindig jelen idejű, ezért a döntés nyelveként megalkotott szöveg nem ábrázol, hanem felmutat” és „jelenként állítja elénk a döntés szituációját”,¹³ míg az ítélet a döntés pontszerűségével szemben retrospektív és mindig egy történet elbeszéléséhez kapcsolódik,¹⁴ akkor megállapíthatjuk, hogy a bevezető ebben is elkülönül a későbbiektől, és érthetőbbé válhatnak az imént emlegetett nyelvi különbségek. A döntés nyelve egy állapotot – Kertész művei kapcsán az Auschwitz-metafora által lefedett léthelyzetet – máig jelen idejűként tételez, s mindenfajta azt lekerekíteni kívánó narratívát elvet. Márpedig a *Jegyzőkönyv* története látszólag éppen ilyen, a bizonyosság révébe érkező befejezéssel rendelkezik. Noha számos olyan körülmény van a szövegben, amely nehezzé teszi, hogy minden fenntartás nélkül komolyan vegyük a cím műfajmegjelölését,¹⁵ épp a formai követelmények felrúgása segíti, hogy a jegyzőkönyviség más jellemzőire összpontosítsuk figyelmünket. A jegyzőkönyv alapvető tulajdonsága, hogy mindig valamilyen lezárult dologra vonatkozik, illetve ez maga a *lezárás* aktusa. Voltaképpen a célja nem más, mint hogy a történeteket hozzáférhetővé tegye az ítélet számára. Példázat és jegyzőkönyv ezen a ponton ér össze, hiszen hagyományos értelemben a parabola nemcsak „az ismeretszerzés befogadói igényeivel találkozó” szöveg, hanem egyfajta befejezettséget is jelent, a „tudáshoz” vezető út végpontja.¹⁶

Ide kapcsolódik a gyónás műben megnevezett intenciója is, amely szintén az egységes elbeszélés megalkotását és annak demonstratív (a katolikus liturgiában a pap általi feloldozással és a vezeklés aktusával kiteljesedő) bevégezését emeli ki. A gyónás aktusának azonban emellett, hogy lezár egy életszakaszt, az sem elhanyagolható mozzanata, hogy egyben egy újat nyit meg. Ebben rejlik vonzereje, ez az, ami miatt az előszó beszélője számára az utolsó olyan dologként jelenhet meg, amiben hihet – persze jobb, ha észben tartjuk, hogy a hitnek csak a lehetősége vetődik fel, hiszen így fogalmaz: „*ha-csak* [...] a gyónás erejében nem” (279. Kiem. Sch. T.). A feltételesség mellett azonban még egy körülmény relativizálja a gyónás erejébe vetett hitet: a bevezető rész ironikus felhangja. Már megállapítottuk, hogy az előszó nyelvi-leg határozottan elkülönül a narratív résztől, de korántsem merítettük még ki a különbségek teljes skáláját. A bevezetés beszédmódja ugyanis – nem függetlenül az azt felvezető *Miatyánk*-idézettől, de legfőképpen a többes szám első személyű igealakok használata okán – sokkal inkább emlékeztet az imára, mint a gyónásra, melynek a történet-részben érvényesülő egyes szám első személy a sajátja. Meglehetősen ironikus dimenzióját nyitja a bevezetőnek ez az ima-jelleg, ha figyelembe vesszük, hogy a szöveg (azonkívül, hogy a lelki gyakorlatként felfogott gyónásba vetett reményt lebegteti) mindenfajta hitet kategorikusan megtagad. Nem mentes némi malíciától a gyónás „erejének” kijelölése sem: „testvérévé tesz önmagunk magányának” (279.), vagyis az énhez (amely mellesleg eleve többes számban van megfogalmazva) elválaszthatatlan társként az antropomorfizált Magány szegődik. Ironikus mozzanatnak tekinthetjük azt is, hogy a gyónás esetében nem paptól, hanem vámostól várja a föloldozást: ettől a távlattól az sem mentesít, ha nem feledkezünk meg a Máté-párhuzamról.¹⁷ Az ironikus dimenzióra alkalomadtán még vissza fogok térni, előbb azonban a bevezető és a voltaképpeni történet exponált szembenállását szeretném alaposabban megvizsgálni.

Miként korábban jeleztem, az elbeszélő utolsó felismerése az arra való ráébredés, hogy „halott”. Mint annyiszor Kertész műveiben, a *Jegyzőkönyv*ben is Auschwitz jelenvalóságával kell szembesülnie a narrátornak. Auschwitz jelenvalósága már egy egészen egyszerű intertextuális vonatkozásban is tetten érhető, hiszen a mű számos helyen létesít kapcsolatot a *Sorstalansággal*. Maga a vonatút – melynek a biztonság és kényelem szavakkal leírható körülményei tökéletesen ellentétesek a deportáláskor tapasztaltakkal, s amely szembenállást az elbeszélőnek az utazást megelőző megállapítása, miszerint az utazási láz egy öt gyermekkorától fogva üldöző neurózis, az író életének ismeretében meglehetősen morbid humorral még kis is élezi – már önmagában kézenfekvővé teszi a párhuzam felállítását. További hasonlóságként a magyar vámos megjelenését, s a vele történő alkudozási folyamat leírását fedezhetjük fel: ez a *Sorstalanság*-beli utazás csendőrére emlékeztet, aki a magyar határon igyekszik „megvámolni” a bevagonírozott zsidókat.¹⁸ Mégis,

legszembeütőbb talán az, ahogyan Tatabányát leírja a mellette elrobogó Kertész: „Lepusztult, szétmarcangolt, kopáran meredő, végitéletszerű táj, masszív betonfüstölők, csövek, az eget rézsút hasító állványzat, akár egy szövegrészt vagy életdarabot kihúzó, kemény tollvonás, leplezetlen hasznosítás mindenfelé, ádáz célszerűség, racionalitás...” (289.) Nehéz nem észrevenni az allúziót a megsemmisítő-táborokra, különösen, ha az előző mondat az ablakon bevágó búzfelhő élményét is visszaidézi, ami megint csak az egyik első és leghangsúlyosabb tapasztalata Auschwitzról az odaérkező Köves Gyurinak.¹⁹ A muzulmán-állapot („egy bizonyos értelemben elhagytam a színteret” [290.]) is a lágerlétből köszön vissza, mint ahogy az a narrátori helyzetértékelés is, miszerint egy „mechanikus ostobaság”, egy „önjáró gépezet” részévé válik az ember (290–291.).

Az életem túli lét Kertésznél gyakran előkerülő motívum, amely az auschwitzi létállapotra utal: Auschwitzban az egyén „élete” saját önfelszámolásáról szól – olyan halálraítélt, aki mintegy átvállalja hóhératól a végrehajtást. Önmagunk hóhéranak lenni: az erre való utalás többször is előkerül az elbeszélésben. Az egyik jelenetében például a vámosok fülkéjébe benyitva rövid szóváltásba keveredik az elbeszélő, melyben a vesztes szerepébe kényszerül. A helyzetet ekképp kommentálja: „Úgy érzem, a poharat ezzel fenékiig ürítettem” (297.) – e szavak egyik lehetséges értelmezése a poharat méregpohárként azonosítja, s így Szókratész halálával teremt csöppet sem lényegtelen, később kifejtendő párhuzamot.²⁰ Az utolsó bekezdésben még látványosabban jelenik meg az öngyilkosság mozzanata: „Az engem ért agressziót – mert nem tehetek mást – most is, mint mindig, törként mohón megmarkolom, és a pengét önmagam ellen fordítom.” (307.) Az öngyilkosság szerepét a kertészi önértelmezésben a *Gályanapló* egyik olyan feljegyzése magyarázza meg a legvilágosabban, amely a *Jegyzőkönyv* keletkezésével egy időben, talán még abban a hónapban született, de Kertész világképének – amint azt a későbbi megerősítések, mindenekelőtt *A száműzött nyelv* (2000) című beszéd e sorokból átemelt idézete mutatja – azóta is egyik sarokpontját jelenti: „Kezdem átlátni, hogy engem az öngyilkosságtól (Borowski, Celan, Améry, Primo Levi stb. példájától) az a »társadalom« mentett meg, amely a KZ-élmény után az ún. »sztálinizmus« képében bebizonyította, hogy szabadságról, felszabadulásról, nagy katarziszról stb.: mindarról, amiről szerencsésebb világtájakon értelmiségiek, gondolkodók, filozófusok nem csupán szavaltak, de amiben nyilván hittek is, szó sem lehet; amely nekem a rabélet folytatását garantálta, és így mindenféle tévedésnek még a lehetőségét is kizárta. Ez az oka, hogy engem nem ért el a csalódás ama tengerárja, amely a szabadabb társadalmakban élők, hasonló élménykörű embereknek, mintegy e dagály elől szaladó lába körül csapdosni kezdett, majd – hiába szaporázták a lépést – lassan a torkukig felért.”²¹ A *Jegyzőkönyv*ben éppen azért kell az elbeszélőnek átélnie a halált (annak felismerésében), méghozzá

épp a fent nevezett „nyugati” szerzők (és még sokak) példáját követve, mert nem veti el „a megtévesztő szabadság megtévesztő jelszavait”,²² a rendszer-váltás után feléledő „szabadságillúziókat” (281.). Kertész egyik esszéjében írja: a „hétköznapi túlélés szerepzavara nem csekély mértékben abból származik, hogy adott időszakban a túlélőnek igencsak értenie kellett mindazt, amit utólag érthetetlennek minősít, hiszen éppen ez volt a túlélés ára [...] a túlélőnek értenie kellett a túléléshez, tehát értenie kellett, amit túlélte.”²³ A *Jegyzőkönyv*ben a szabad világ ígérete feladatja az elbeszélővel a túlélésre való szüntelen koncentrációt (például megengedi magának, hogy előző este még koncertre menjen, a vonaton pedig Dalit olvasva hódol kedvteléseinek), aki úgy érzi, nem kell a túlélésre figyelnie (hiszen: „Mi történhet velem?” [293.]). A figyelem lankadásáért kell a halált megtapasztalnia: végül is nem értette azt a világot, amelyben létezett – az elbeszélő által kimondott „nem tudom”-ban a totalitarizmus mint az individualitással szembeforduló létforma²⁴ jelenvalóságának felismerése függesztődik fel.

De nem ez az egyedüli, amiről az elbeszélő megfeledkezik: a totalitarizmusnak van még egy jellemzője, mely szorosán összefügg az előzővel. Ezt a következőkben lehet megragadni: „életünk lényegével, már annak pusztá fenntartásával is a totalitarizmus fenntartásához járulunk hozzá [...] ez csupán a szervezés úgyszólván önmagától adódó, mondhatni primitív furfangja”.²⁵ Az életben maradás mint *tett* válik itt érzékelhetővé, méghozzá olyan tett, amely az egyént felszámoló totális rend(szer) fenntartásában érdekelt, vagyis amely önnön megszűnésének irányába mutat: ez már a *Sors-talanságnak* is a „mindenki lépett, amíg csak léphetett” formulában megfogalmazódó alaptapasztalata. A totalitarizmus jelenidejűsége és tett volta a vámos-történetben konkrét tetten keresztül válik kézzelfoghatóvá. Az elbeszélő gyors egymásutánban háromszor vétkezik: jogsértést követ el, majd hazugságba keveredik, végül rágalmaz. Ugyanakkor nehéz nem észrevenni, hogy e cselekedeteket Kertész mindenfajta tudatosság nélkül végzi: a jogszabályok áthágása nem akarati aktus, csupán tudatlansága vezeti félre, a hazugság (amely kétségkívül a legsúlyosabb vétségnek bizonyul) önmaga számára is megmagyarázhatatlan módon, mintegy automatikusan hagyja el a száját, és az önsorsrontó rágalmazás is hirtelen felindulásból, az önmaga feletti kontroll elvesztéséből eredeztethető. A nyelv, amelyen az egyén megnyilatkozni véli önmagát, már nem a sajátja, nem az önidentifikáció terepe, hanem a totális nyelv, amely – Kertész szavaival – „az erőszak és a rettegés jól adagolt dinamikájának segítségével behatol az egyes ember tudatába, és őt magát lassacskán kirekeszti onnan”.²⁶ A „halálra eszmélés” mozzanata nem jár a nyelv „visszaszerzésével”: nemcsak azért, mert erősen kétséges, hogy az egyén valaha is birtokolta a nyelvet, s ily módon nehezen szerethetné „vissza”, hanem mindenekelőtt azért, mert ez a felismerés éppen a totális rend által kijelölt és kikényszerített szerep elfogadásának gesztusát tartal-

mazza. E szerep – amelynek esetlegessége és az elbeszélőhöz viszonyított idegensége felől a szöveg szemernyi kétséget sem hagy (vö. „ezúttal rossz szerepben lépek fel” [296.]) – teljes elfogadása nyújtja az ember számára a túlélés egyetlen esélyét, ám „ez a módja a személyisége totális megsemmisítésének is”.²⁷

Az iménti érvelés egy ellentmondás kiélezésén-kibontásán alapul: a Kertésznél oly gyakran megjelenő kettős tudat válik ugyanis a *Jegyzőkönyvben* jól láthatóvá, az a skizofrén állapot, amely az autonóm személyiség és egyfajta belsővé vált külső meghatározottság vagy automatizmus közti oscillációként írható le. Ezt a megkettőződést jeleníti meg a mű egyik, az elbeszélő álmát elemző mondata: „Csak az derülhetett ki, ami nyilvánvaló: túl a *fogyókérből* fészkelő fájdalomra utaló mozdulaton, az önmagammal való *gyökeresen* rossz viszonyom...” (283. Kiem. Sch. T.) A „gyöker” szó kétszeri előfordulása megteremtette metafora egy olyan énnel szembesíti az olvasót, amely a testi fájdalomból adódóan saját létezéséről a leghatározottabb tapasztalattal rendelkezik,²⁸ ugyanakkor épp e fájdalom akadályozza meg, hogy önmagaként elfogadja saját magát. A fiziológiai folyamatok uralhatatlansága olyképpen metaforizálja a skizofrén állapotot, hogy az emlegetett automatizmus válik a személyiség „testi”, és ezzel együtt alsóbbrendű, de domináns részévé, lehetővé téve így az áldozati diskurzus megszüntetve megőrzését.

A Szókratész-párhuzam éppen ebben a távlatban, vagyis a személyiség dualizmusa tekintetében válik fontossá. A görög filozófus Hegelnél – akit Kertész többnyire elutasít, mégis néhány vonatkozásban érzékelhető a hatása – egy jelentős gondolkodásbeli fordulat emblematikus alakja. Miként azt Charles Taylor Hegel-monográfiájában összefoglalja: „Szókratésszel kezdődik annak az embernek a küzdelme, aki képtelen beletörődni, hogy életét a parokiálisra, a pusztán adottra alapozza, s ehelyett az általános észben kívánja az alapokat lefektetni.”²⁹ Ez a változás az elidegenedés folyamatát jelzi, amely „akkor indul el, amikor azok a célok, normák vagy eredmények, amelyek meghatározzák a bevett gyakorlatot vagy intézményeket egyre inkább irrelevánsnak, mitöbb utálatosnak tűnnek”.³⁰ Az elbeszélő viszonya a jogrendhez ennek szélsőséges példáját nyújtja: „ha paragrafusokat és törvénycikkelyeket látok, tüstént elalszom; elalszom, annál is inkább, mivel az országban, amelyben élnem adatik, e törvénycikkelyek és paragrafusok már kezdetemtől fogva *mindig ellenem* – gyakorta a pusztán *fizikai létezésem ellen* – fogantattak, azok pedig, amelyek értelemszerűen netalán a védelmemre szolgálnának, gyakorlatilag úgyszintén *mindig ellenem* fordíthatóknak bizonyultak” (285–286. Kiem. Sch. T.)

Az elidegenedéssel párhuzamosan az ember egyre erőteljesebben individuummként határozza meg önmagát: „Amikor [az elidegenedés] bekövetkezik az embernek másfelé kell fordulnia ahhoz, hogy meghatározza, mi bír

központi jelentőséggel számára. [...] Olykor [...] elkülönül és identitását egy individuumban határozza meg. Az individualizmus – ahogy azt Hegel írja *Die Vernunft in der Geschichte* című művében³¹ – akkor kezdődik, amikor az ember megszűnik azonosulni a közösség életével, amikor »reflektál«, vagyis visszahúzódik magába, és önmagát mindenekelőtt individuumként látja, saját célokkal.”³² A korábban már bemutatott identitáserősítő aktusok mellett jól jellemzi ezt az állapotot a társadalom Kertész általi elutasítása. A „közösség”, a többi ember eleve ellenségesként jelenik meg az elbeszélésben: „Üszkös lábú koldusok, üvöltő zsbárusok, alattomosan fürkész pillantású alkoholisták. Iszkolok köztük előre, kezemmel is óvom, szorítom a vállamon lógó válltáskát, nem merek megállni, nem adok senkinek semmit, nem veszek senkitől semmit, *bizalmatlan vagyok*, nincs bennem szeretet. Nincs bennem szeretet. A vonatom megvan, számozott vasúti kocsim megvan, megvan számozott ülőhelyem is, az ablak mellett. Nagyjából *biztonságban vagyok*. Fűtenek. Az ajtó automatikusan záródik. A mellettem lévő hely üres: örülök, hogy nem ül mellettem senki, nincs bennem szeretet.” (287–288. Kiem. Sch. T.) Az általános fenyegetettség érzés igazi forrása azonban nem feltétlenül csak a környezetben keresendő, hiszen lázalmában, amikor becsönget hozzá a szőke borostás alak, egy érdekes megjegyzést tesz az elbeszélő: „valószínűleg csak próbára tesz, és viselkedésemhez méri majd a magáét” (282.). Kertész feltevése beválik, valóban, a történések megszokott logikai sorrendje a visszajára fordul, és hamarosan megállapíthatja, hogy „miután [...] nem engedtem be ajtómon, most már a gyilkosomat láttam benne” (283.). A másik ellenségességének itt voltaképpen az elbeszélő lesz az eredete. Noha lehet úgy érvelni, hogy ez a logikai struktúra az álom alakulásának sajátossága, csakhogy érdemes azt is számításba venni, hogy egyrészt álom és valóság viszonyát mennyire elbizonytalanítja a szöveg („a feleségem felrázott, de valójában nem tudom, hogy az álmomból-e vagy az életemből, hisz oly törékeny a különbség” [283.]), másrészt pedig az elbeszélő álmát a jövőjére vonatkozó *üzenetként* értelmezi.

Szókratész személye a hegeli rendszerben egy kettősséget képvisel, hiszen miközben elfogadja a *Sittlichkeit*-t, a törvényekhez való hűség elvét, egyszerűen a törvények megkérdőjelezésére is buzdít. A *Jegyzőkönyv*ben szereplő elbeszélő helyzete természetesen radikálisan különbözik Szókratészétől – Kertésztől teljesen idegen még a *Sittlichkeit* eszméje is –, ám ami mégis jogosá teheti a párhuzamot az a Hegelnél fellelhető történeti indokokon túl Szókratész e megosztottsága, mely a társadalmi törvényt egyszerre tételezi a megkonstruált individuummal szemben álló „külsőként” és ugyanannak integráns részeként.

Az autonóm személyiség és a belsővé vált külső meghatározottság skizoid kettősségének a színrevitele a „halott vagyok” kimondásával teljesedik ki. Ez a mondat létértelmezés, nyilván nem érthető másként: nem érthető az el-

beszélő valóságos halálaként, csakis metaforaként. Csakhogy az utolsó előtti bekezdés zárómondata egyenesen *megtagadja* a metaforikus értelmezést az idézett kijelentéstől: ott ugyanis teljesen világosan a fizikai halálra történik utalás, mint a személyiség utolsó bástyájára. Éppen a betű szerinti, fizikai halál és a metaforikus halál szembeállítás teszi lehetővé, hogy az egyén némi autonómiát megőrizzen a totális renddel szemben. A mű utolsó bekezdése ezt az oppozíciót szétzilálja, hiszen az emlegetett felismerés lényege éppen a személyiség teljes megsemmisülése, vagyis a fizikai halál *lehetőségének* megszűnése. Nem véletlen, hogy pontosan mely gondolat juttatja el felismeréséhez: megvilágosodása voltaképpen az öngyilkosság lehetőségére tett reflexió, mely megkérdőjelezi, eltörli azt. A fizikai halál lehetetlensége viszont egyetlen esetben állhat fenn: ha a fizikai halál állapota már beállt – ez azonban szintén lehetetlen. Nyelvre (*Zunge*) mindenképp szükség van a nyelvhez (*Sprache*). A „Halott vagyok” mondat Epimenidész paradoxonának egyik formája, amelyben tapinthatóvá válik az egész narrativa abszurditása: ez a szöveg beomlása, mely érzékelhetővé teszi az egyén önmagától való megfosztásáról szóló története elbeszélésének lehetetlenségét. Ebben a mondatban a *kudarc* a lehető legközvetlenebb módon nyilvánul meg.³³

Az ily módon kivitelezett fordulat, amely a nyelvre magára kérdez rá, mint korábban jeleztem, a bevezető részhez vezet át. Ott egy egészen más nyelvfelfogással szembesülünk, mint a történet-részben: minden mondatában található olyan, alapvetően ismét csak ironikus nyelvi elem, amely nem hagyja feledni a nyelvi közvetítettséget, legyen az akár a szöveg önműködését előtérbe toló feltűnően idétlen és a szöveggörnyezettől teljesen elütő nyelvjáték („(nyilván) nyilvánartásba vétetett” [279.]), vagy olyan állítás, amely nem jár messze saját alapjának megkérdőjelezésétől. Utóbbira példa lehet az a mondatrész, amely szerint e „jegyzőkönyv nem azért készül, mint ha helyesbiteni akarnánk a tényeket”, hiszen ez a kijelentés feltételezi egy olyan megnyilatkozás lehetőségességét, amely a tényeket helyesbíti, miközben a „tény” *per definitionem* változtathatatlan, helyesbíthetetlen. Miközben nem kétséges, hogy a bevezetőben előre jelzett „legvégső” felismerés a történet-rész „halott vagyok” felismerése, azt is kénytelen megállapítani az olvasó, hogy az a felismerés, amely a „legvégső felismerést” *legvégsőként* azonosítja, csak e legvégső felismerés *után* következhet. Ebben az értelemben jogos lehet a megállapítás, miszerint a bevezető egy olyan nyelven szólal meg, amely egyszerre képes a megelőzöttség és az utániség állapotában lenni, s ekképp kívül helyezi magát a történetiségen, Kertésszel élve „a halál felől (a szakadékon túlról)”³⁴ szólal meg, amely szakadék az egyén emlegetett kétféle létezése között húzódik.

A bevezető rész elsőre eléggé rejtélyes befejező körmondatának második része a következő jelölésláncot hozza létre: én – legvégső felismerés – egy név – előttünk szaladó bárány. A „legvégső felismerés”, amelybe az indivi-

duumot a gyónás „belesimítja” (vagyis amellyel azt identikussá teszi), egy rettentő néven keresztül válik hozzáférhetővé. Azonban a legvégső felismerés csak akkor ismerszik meg legvégső felismerésként, amikor a neve az eddig követett báránnyá változik, vagyis a név csak elleplez. Ha a bárányt Krisztus-szimbólumként értjük, akkor ez a szöveghely az elbeszélő saját személyiségére való rátalálását vetíti előre. „Mi már semmiben sem hiszünk – szól a mondat – hacsak [...] a gyónás erejében nem, amely [...] belesimít minket legvégső felismerésünkbe, aminek rettentő nevét egyszerre az előttünk szaladó báránnyá változtatja, amelyet – csak most ébredünk rá – már réges-rég követünk; s ezúttal, ha következetességünkől jöttányit sem engedünk, tán utol is érhetjük.” (279–280.) A bárány utolérése ez esetben annak az – „Ego sum via, veritas et vita” formulában összegződő – krisztusi állapotnak az elérése volna, amely a személyiség minden felül álló bizonyosságának tudatával jár. Annak lehetősége vetődik itt fel, hogy az egyén olyanként ismerjen magára, mint aki a totalitarizmussal identikus. Az elbizonytalanító „tán” azonban nyitva hagyja, hogy ez a folyamat valóban végbemegy-e.

Úgy vélem azonban, hogy a bárány e helyt nem egyszerűen a *Jegyzőkönyv*-ben később felbukkanó Krisztus-motívum körébe illeszkedik, hanem a kora keresztény szimbolikát követve a lélek halál utáni állapotára is utal, vagyis amit a név elleplez, az nem más, mint a „halott vagyok” végső felismerése. A név kimondása a lelepleződés pillanata, s éppen azért „rettenetes” az a bizonyos név, mert az az elbeszélő saját neve, amint lelepleződik a totalitarizmus színekdochéjaként. Az igazi csavar ezen a ponton van az elbeszélésben, hiszen így a *Jegyzőkönyv* egyszerismind a vámhatósági jegyzőkönyv elfogadása, mivel egyetértő szignálása, ugyanakkor az ellenjegyzés ellenére elutasítása is, hiszen a saját név a totalitarizmus figurájaként megszűnt az egyén jelölőjének lenni. Másként fogalmazva egy aktus egyszerre akarati és automatikus működésének lehetünk tanúi, mely nincs feloldva, nincs eldöntve egyik oldalra sem: ezen együttállás kifinomult és feszültséggel teli megjelenítése, kimerevítése az a szépírói megoldás, ami a *Jegyzőkönyvet* a fontosabb Kertész-írások közé sorolja, és teszi érdemessé arra, hogy ne csak Esterházy Péter *Élet és irodalom* című írásával együtt, annak „árnyékában”, hanem attól függetlenül, „saját jogon” is az életmű és az utóbbi évtizedek magyar irodalmának számottevő alkotásai között helyezük el.

1 MARGÓCSY István, *...valami más...*, ÉS, 1997. jún. 6., 17.

2 GÁCS Anna: *Egy különös regény*. Kertész Imre: *Gályanapló*, Jelenkor, 1992, 10, 857–860.

3 FRIED István, *A naplóíró Kertész Imre*. Vázlat a *Gályanaplóról* [kéziratban].

4 „Forradalmár vagyok, de már előre tudom, hogy a forradalom rég megbukott. Olyan forradalmár vagyok, aki gyűlöli a fennállót, s mit sem tesz a megdöntéséért. »Objektíve« a rosszat szeretem, és gondolkodásom nem dialektikus, hanem ellentmondá-

sos; mi több, ezt találok erkölcsösnek, pontosabban az erkölcsömnnek.” KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Bp., Magvető, 1992, 155.

5 GÁCS Anna, *Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prózájában*, Jelenkor, 2002, 12, 1294.

6 Az idézetek után található oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: KERTÉSZ Imre, *Az angol lobogó*, Bp., Magvető, 2001.

7 KERTÉSZ Imre, *A boldogtalan 20. század = Uő, A száműzött nyelv*, Bp., Magvető, 2001, 12.

8 Az általam használt kiadásban a „vetődött” szó szerepel az idézett részben, míg a szöveg korábban megjelent változataiban a „verődött” szót olvashatjuk. A szövegromlást figyelmen kívül hagyva a korábbi formát használom.

9 Vö. pl. ERŐS Ferenc, *Az identitás labirintusai*, Bp., Janus–Osiris, 2001, 32.

10 A *Jegyzőkönyv* intertextuális kapcsolatait (elsősorban Esterházyra és Camus-re koncentrálva) részletesebben – bár korántsem kimerítően – tárgyalja érdekes tanulmányában MOLNÁR Sára (*A fogolylet poétikája = Az értelmezés szükségessége*, szerk. SCHEIBNER Tamás–SZŰCS Zoltán Gábor, Bp., L’Harmattan, 2002, 167–198.) és SELYEM Zsuzsa (*Irodalom és irodalom – A mellérendelés etikája*, Pannonhalmi Szemle, 2001, IX/3, 75–97.).

11 Utóbbi egyik feljegyzése csaknem teljesen megegyezik a *Jegyzőkönyv* egy bekezdésével, de persze a szövegvándorlás iránya ez esetben nem egyértelmű.

12 GÁCS, *Egy különös regény*, 859.

13 PROKSZA Ágnes, *Döntés és ítélet*. Kertész Imre: *Sorstalanság = Az értelmezés szükségessége*, szerk. SCHEIBNER Tamás–SZŰCS Zoltán Gábor, Bp., L’Harmattan, 2002, 88.

14 Uo., 80.

15 A *Jegyzőkönyv* műfaji konvencióival nem egyeztethető össze a mottó léte, a kronologikus sorrend felborítása, az anekdotikus fordulatok alkalmazása, a tárgyszerűség és a pontos adatok hiánya (például dátum mellőzése az elején, mely csak gesztusértékű, hiszen később, a „másik” *Jegyzőkönyvből* való idézőkör tudomásunkra hozza a szöveg), illetve a jogszerű hitelesítés elmaradása sem.

16 Vö. Theo ELM, *A parabola mint „hermeneutikai” műfaj* (ford. V. HORVÁTH Károly) = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 105–117.

17 SELYEM Zsuzsa, i. m., 94.

18 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, é. n. 94–95.

19 Érdemes azt is megemlíteni, hogy a krematóriumok füstjének szagát egy korábbi élményével köti össze Köves, nevezetesen az újpesti bőrgyár mellett elhaladó *villamos ablakán bevágó* búzzel. Vö. KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 135–137.

20 A szövegnek nem ezen a pontján található az első utalás Szókratész halálára, hiszen az elbeszélő anyjának halálakor a főorvos a *Szókratész védőbeszédének* utolsó mondatát idézi fel.

21 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 350. Egy interjújában Kertész így fogalmaz: „Egy olyan társadalomba csöppentem [a háború után], ahol a rabéletem teljes természetességgel folytatódott; tehát nem lehettem olyan illúziók rabja, hogy katarziszban részesülök, felszabadulásban, hanem változatlanul szembe kellett néznem az alapkérdéssel: életben maradok-e vagy sem. Voltaképpen mindig ez a kérdés; az élet az öngyilkosság számára feladott probléma.” CSAKI Judit, *Sors és sorstalanság. Beszélgetés Kertész Imrével*, Kritika, 1992, 3, 25–26.

22 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 350.

23 KERTÉSZ, *A boldogtalan huszadik század*, 22–23.

24 Vö. például: „A nagy felismerés, helyesebben felfedezés: minden egyes ember Isten teremtménye, a Római Birodalom eltipró nagysága idején. A középkori nagy járványok idején. A totalitárius államok idején. Mi a hatalom? Valójában, valóságosan? Az ember semmisége és senkisége. A hatalom dühe, a düh szenvedélye, e szenvedély pusztító és önpusztító, rögeszmés viselkedése a rációval, az individuális nonkonformmal, egyáltalán: az *individuállissal mint engedetlenséggel* szemben. Ez a düh mint államforma, ez az államforma mint létforma. És ilyen körülmények közt a szolidaritás – a szeretet – mint szubkultúra. És igazából az autentikus szolidaritás, az autentikus szeretet mindig is ez: szubkultúra. Magyarán:

lázadás, a lázadás egyetlen Istennek tetsző módja. Isten lázadása a balul sikerült Teremtés ellen.” KERTÉSZ, *Gályanapló*, 304.

25 KERTÉSZ, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Bp., Magvető, 1990, 112.

26 KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 279. Érdeemes volna egy tanulmányban Kertész nyelv-felfogásának alakulását alaposan megvizsgálni, de már első pillantásra is úgy látszik, a kezdeti székeszist az életmű során fokozatosan a nyelvkérdés egyre határozottabb megfogalmazása váltja fel. Míg a *Gályanapló* elején ekképp nyilatkozik: „A nyelv problémája: hiszem is, nem is” (45.), addig később már a „Minden annyira kétséges játék a szavakkal!” felkiáltásban tör ki (196.), mígnem eljut a nyelv *gépezetként* szemléléséig (252.), illetve a nyelvnek a metaforával való azonosításáig (342.), ami az adott korszak kontextusához viszonyítva kivételesen korszerű nyelvszemléletet enged feltételezni.

27 KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 280.

28 Nem fölösleges e helyt emlékezetünkbe idézni azt a megjegyzést, amit Kertész Hebbel naplója olvastán tesz: „Nagyon izgalmas: »Die Freude verallgemeinert, der Schmerz individualisiert den Menschen – Az öröm az

általánosba emeli, a fájdalom individualizálja az embert.«” KERTÉSZ, *Gályanapló*, 313.

29 Charles TAYLOR, *Hegel*, 385.

30 Uo., 384.

31 Magyarul: G. W. F. HEGEL, *Az ész a történelemben = Uő, Előadások a világtörténet filozófiájáról*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1966, 13–204.

32 TAYLOR, *i. m.*, 384.

33 Mindazonáltal nem tartom kizártnak, hogy ezt az olvasatot elfedik azok a sémák, amelyeket Kertész többi szövegének bizonyos értelmezései létrehozta, és egy (még inkább?) esszencialista kritika a „halott vagyok” kijelentésben bizony a személyiség új alapokra helyezését és ezáltal az egyéniség továbbélésének lehetőségét is láthatja, de egy ilyen olvasatnak a nyelvi tudatosság olyan fokú hiányával kellene szembesülnie, amit Kertész Imre esetében nemigen tartok elképzelhetőnek. Noha nem tekinthetjük a mégoly egységesnek mutatkozó életmű más darabjait perdöntőnek e kérdésben, nem árt azt is figyelembe vennünk, hogy mennyire idegen volna Kertésztől a diadalmas túlélés narratívája.

34 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 326.

Jókai Mór és Rudolf trónörökös barátsága

Jókai Habsburg-szimpatíájára, Erzsébethez való vonzódására, Rudolf iránt táplált baráti érzelmeire vonatkozóan a magyar szakirodalom mintha túlságosan is tisztelné Mikszáthnak a Jókai-életrajzban megfogalmazott, némiképp leegyszerűsítő és kissé lekezelő véleményét: „Mint ahogy a napfény kicsalja a földből a mélyen benne rejlő csírat, ez a leereszkedő kegyesség [ti. a királynéi audiencia a *Szerellem bolondjai* (1876) megjelenésekor, amelytől fogva Jókai udvarképesé vált¹] úgy húzott ki Jókaiából egy új gyengeséget: a hiperlojalitást. Ebből a betegségéből nem is fog többé meggyógyulni.”²

Sőtér István például szerzőnk kései Habsburg-vonzalmát „gyermekes auilikusság”-nak nevezi.³ E megállapítás Mikszáth elbeszélésének legalábbis a hangulatára megy vissza: ebben az összefüggésben a századvég osztrák történeti kontextusának mint módszertani nézőpontnak a Jókai-kutatásba való beemelése azért gyümölcsöző, mert racionalizálja, tudományosan kezelhetővé teszi azt a problémát, amelyet az irodalomtudomány eleddig az irracionálisnak (a gyermekesnek) a szférájába utalt.

Jókai a Habsburg-ház több tagjával is baráti viszonyt tartott fenn, József főherceggel és másokkal. Mégis, egy irodalomtörténeti tanulmány keretében ésszerűnek és kívánatosnak tűnik egyetlen szereplőnek, Rudolf főherceg trónörökösnek a kiemelése e családi arcképcsarnokból. A Rudolf-barátság hagyta a legtartósabb és leginkább talányos mintázatú nyomot Jókai művein, a Rudolf-portrék vetik fel a legtöbb tisztázandó kérdést, szemben például az Erzsébet-ábrázolásokkal, amelyek mindvégig a rajongó eszményítés eksztatikus regiszterén szólnak meg.

Jókai sokszor és sokféleképpen megnyilatkozott Rudolfról. Kezdve *A jövő század regényén*, amely egy tizennégy-tizenöt éves kamasszal szemben fogalmaz meg, akár úgy is olvashatjuk, elvárásokat, *Az Osztrák–Magyar Monarchia irásiban és képben* munkálatainak kísérszövegein és a hírlapíró Jókai udvari propagandáján keresztül egészen a búcsúig: az 1889 májusi akadémiai emlékbeszédig és a tizenhárom év utáni végső megidézésig *Ahol a pénz nem Isten* című regényében. A következőkben e szövegmozaikból kíséreltem meg összeállítani Jókainak a sok változás között is állandó Rudolf-képét.

Rudolf főherceg, Ferenc József és Erzsébet első fiúgyermekéként 1858. augusztus 27-én született. Amint azt másfél évszázad távlatából a kutatás már eléggé világosan látja, sokat örökölt anyjának labilis, hiperérzékeny idegrendszeréből: „Rudolf mindenben anyja fia volt: szellemi érdeklődésében, politikai nézeteiben, nemkevésbé felfokozott érzékenységében és fantáziájában, az írás iránti vonzalmában és szembeszegülésében a bécsi császári udvarral.”⁴

A gyermekkor ridegebb és kevésbé rideg nevelők, köztük magyartanára, Rónay Jácint társaságában telt.⁵ Ferenc József utasította a tanerőket, helyezzenek hangsúlyt a logikus gondolkodásra, pontos kifejezésre, azon erényekre, amelyek „korunkban különösen fontosak”.⁶ Végeredmény: a tizenöt-tizenhét éves trónörökös akkori nevelőjének, Latour grófnak különféle iratokot mutatott be, amelyekben rebellis, demokrata és szabadgondolkodó nézeteket fogalmazott meg. Annak idején ezek természetesen nem kerültek nyilvánosságra (sőt, a tapintatos gróf a felséges atyának sem szólt⁷), így először Oskar von Mitis tárta fel őket a bécsi Haus- Hof- und Staatsarchiv anyagából. Ám annak ellenére, hogy Jókai nem ismerhette e feljegyzéseket, ket-tejük világképének esetleges rokon vonásait kutatva érdemes emlékeztetni arra, hogy a fiatal Rudolf feljegyzéseiben is megtalálható azon organikus, természetprincípiummá emelt Erősz-felfogás, amely a kései Jókai-művekben is oly hangsúlyosan jelen van: „A szeretet/szerelem bizonyosan a legszebb dolog minden eleven lény életében, olyan érzés, amely az emberben éppoly tisztán található meg, mint az állatban; e tekintetben az ember még egészen a természettel egyezik meg.”⁸ Szörényi Lászlóé az érdem, hogy Jókai szerelem-metafizikájára először felfigyelt. E világnézetet, amelynek értelmében a Jókai-hősök „megkísértik boldogságukat létrehozni Istennek a természetbe rejtett parancsai szerint, melyeket a világ megtagad vagy üldöz”,⁹ általában a „szerelemvallás” terminussal szokták megnevezni. Ehelyett a magam részéről inkább szerelemvallást mondanék, mert hisz elsősorban a nemek közötti vonzalomról van Jókainál szó, vagy még inkább mondanék Erősz-vallást, mivel másodsorban, tágabb értelemben, Jókai e vonzalmat a természet alapelvévé és az emberek közötti érintkezés ideális formájává emeli. Merthogy a magyar nyelvnek a régi görögök két szeretet-szavához csupáncsak egy szava van: ha Paulus Korinthusban nem arról a másikról beszélt volna, Diderot papja Tahitiban (*sit venia verbo!*) nem süket füleknek prédikált volna. S így lett az utolsó, Rudolfról szóló Jókai-szöveg (*Ahol a pénz nem Isten*) egyik jellegzetes leányportréja nem oltárkép – hanem Gauquin-festmény:

Meglepő szép volt az alakja, olyan tökéletes mintaképe az ősnőnek. [...] Feje egy külön népfajt mutatott be, magas, domború homlokkal, két orcája piros, ajkai duzzadtak, de szép metszésűek, szemei nagyok, valami zöldbe játszó topáz-sárga színnel, amilyen a tig-

risé, fekete haja természetes csigákba göndörült, amik mind fölfelé állnak, körül mintegy koronát képezve. [...]

Nem volt öltözet nélkül. Csípőit takarta körös-körül a kötény, ami a lángmadár bíbor-piros tollaiból volt összetákolva, gömbölyű nyakát övezte egy piros klárisfűzér, s ahhoz volt kapcsolva a melltakaró.¹⁰

Jókai Rudolf-írásainak sorában alighanem az első, és mindjárt a legnagyobb formátumú, *A jövő század regénye* 1872–74-ből.

Az egyik legfontosabb probléma, ami *A jövő század regénye* Rudolf-portréjával kapcsolatban fölmerül, a következő: utaltak-e már 1872-ben határozott jelek arra, hogy Rudolf, uralkodóként, majdan egyszer, az atyjától eltérő, szabadelvűbb politikai irányvonalat és modort fog követni, avagy Jókainak ez esetben szerencséje volt a látomásaival, és a felnövekvő Rudolf beteljesítette *A jövő század regényében* megelőlegezett képet? A kérdésben állást foglaló szakirodalom, Lengyel Dénes rövid bevezető esszéje a regény kritikai kiadásában határozottan az előbbi álláspontra helyezkedik: „[Jókai f]eltehetően Rudolf (Rezső) trónörökösre gondolt a király jellemének bemutatásakor. A trónörökös 1858-ban született [...]. Foglalkozott a művészetekkel is: különösen a rajzot, a festészetet és a zenét kedvelte. 1872-ben, a regény írásakor a trónörökös már a katonai tárgyakat tanulta. Mindezt illő részletességgel közölték a lapok az olvasókkal. A magyarbarát főherceg a nép képzeletét is megragadta: mondákat költöttek róla.”¹¹

Ez az érvelés azonban elég gyenge lábakon áll. Alighanem a szerző is tudatában volt annak, hogy aligha következik a majdani magyarbarátság azon tényből, hogy Rudolf tizennégy évesen katonai tárgyakat tanult, ezért vetíti vissza a későbbi folklorizálódás adalékait 1872-re.

A jövő század regénye Habsburg Árpádja, Rudolf feltételezett alteregója, felvilágosult, szabadelvű uralkodó, aki érzelmeiben magyarbarát, s az udvarban oly nagy becsben tartott etikettel nem törődve demokrata allűrökkel tüntet:

[A] legközelebbi ebéd idején beült a legelső vendéglőbe, hozatott magának sültet meg bort: jóllakott kedvére; nem ártott meg neki semmi [...].¹²

[A] felsőház rendjelrakott szónoka neheztel a királyra azért, hogy hétköznap polgári ruhában jár, s tudósokat is hí meg az asztalához, sőt a felsőházban is helyet adott a könyvmolyoknak [...].¹³

Ez utóbbi mondat olyannyira tökéletesen valóra vált a dolgok alakulása során, hogy az ember nem hisz a kritikai kiadásnak, és maga jár utána, vajon nem a nemzeti kiadás 1895-ös szövegébe vette-e fel Jókai utólag ezeket a Rudolf életére, illetve Jókai pályájára jellemző adalékokat. De nem: megvan már az első kiadásban is.¹⁴

Mire alapozza mindezt Jókai? Milyen kép alakult ki a kortársakban az idő előrehaladtával Rudolfról?

A liberális nézetek tekintetében nemigen lehetett Jókainak támpontja. 1872 novemberében, amikor *A jövő század regénye* vonatkozó részei sajtóközlésben megjelentek, aligha volt ezekből bármi is előre sejthető. Arról viszont tudott a közvélemény, hogy Rudolf jó képességű, derék jellemű növendék, akit érdemes tanárok nevelnek. Például *A jövő század regényének* első közléseivel körülbelül egy időben megjelent cikk a *Magyarország és a Nagy Világban*, amely a kamasz Rudolfnak az ifjúsági véderő felett tartott budai szemléjéről számolt be, szintén szolgált ezekkel az intimitásokkal. (A trónörökös például egyszerű sűrke polgári ruhában volt.¹⁵) S a későbbiekben, fokozatosan vált Rudolf szűkebb környezete, nevelői előtt egyre világosabbá, hogy Rudolfnak éles, koraérett elméje van; hogy e koraérett kamasz gondolkodásmódja radikálisan önálló; és végül, hogy Rudolf önálló eszmélkedéssel a liberális nézetek mellett kötelezi el magát.

Ami a magyarbarátságot illeti, Jókainak volt referenciája e tekintetben, mégpedig maga Erzsébet királyné, aki szívós munkával támogatta Andrássy Gyula politikai aspirációit, és aki – titkos, költői naplója megjelenése óta ez tényé vált – gyűlölte és megvetette Ferenc Józsefet. Mindennek *A jövő század regénye* hangot is ad:

Árpád királyt születésétől kezdve nem szerette [ti. Mária Annunziata nevű főhercegnő rokona]. Már az anyját sem szerette. Az eszményi szép nő volt. És igen népszerű itt Magyarországon.¹⁶

Jókai tehát a regénybeli uralkodó magyarbarátságával a lehetséges uralkodó magyar érzületét illető reményeinek adott hangot, és reményeit az anya példája táplálta.

Ami harmadrészt és végezetül az életvitelt illeti, itt sincs egyebet tenni, mint elismerni azt, hogy Jókai megelőlegezett leírása valóra vált. Az, hogy „A trónörökös szívesebben érintkezett a magas szellemi világgal, a tudomány és az irodalom embereivel”,¹⁷ mint a rangban hozzáillő emberekkel, éppoly kevésbé volt sejthető 1872-ben, mint az, hogy Rudolf számozatlan fiákerben utazva, álruhában fogja sorra látogatni (szeretőjével, Mizzi Casparal) Bécs kültelki kocsmáit. (Mondani sem kell, hogy e magatartásforma tekintetében a liberális elvekre vonatkozó esetleges tudomásnak semmi kényszerítő ereje nincs: abból, hogy valaki bizonyos életformát világnézetéből adódóan tolerál, egyáltalán nem következik, hogy a magánéletben úgy is fog élni.) Egyébként erről *A jövő század regényében* aligha lehet szó. Jókai e regényében a klasszikus liberalizmus toqueville-i álláspontját osztja: a szabadságnak meg kell hogy legyenek a maga morális-vallási fékjei. Minderről tanúbizonyságot tesznek a rosszálló hangsúlyok Nihilország leírásában:

A szabadságot átviszi minden térre. Szabad a föld a dézsma alul, szabad a jobbágy a robot alul, szabad a nő a családi kötelékből, a társadalmi nyűgből; lehet ki-ki, ami akar. A leány lehet kereskedő, vagy kézmíves, vagy békebíró, vagy szerető: senkitől sem kér di. Papra, templomra semmi szükség többé, szabad nem hinni semmit. Nincs többé örög! Nem vétek, amit az ember magának megbocsát.¹⁸

Két záró megjegyzés kívánczik e rövid eszmefuttatás végére, amelyek a „látnoki” Jókairól szóló megjegyzést némiképp árnyaltabb színben tüntetik fel. Egyfelől figyelembe kell vennünk, hogy Jókai próféciját, ami a Habsburg-magyar király személyiségét, magatartását illeti, nem egy uralkodó, hanem egy uralkodójelölt teljesítette be. Más, ha egy koronás fő liberális és demokrata, legalábbis az emberi érintkezések terén, és más, ha egy tétlenségre kárhoztatott trónörökös! Másfelől pedig szem előtt kell tartanunk azt, hogy a szellem arisztokratáival a valódi arisztokratáknál szívesebben barátkozó Rudolf képéhez (amelyhez utólag *A jövő század regénye* leírását hozzá-mérjük) mindenképpen hozzájárulhattak azok az adalékok is, amelyeket maga Jókai tett közzé, később, már a *Kronprinzenwerk* munkálatai idején, évtizedekkel a regény megjelenése után. Arról természetesen nincs szó, hogy Jókai személyiségrajza egyedülállóan elrajzolt volna: a kortárs Wekerle Sándornak az övével egybevágó jellemzése szerint „[A trónörökös] olyan oldottan, keresetlenül és barátságosan érintkezett az emberekkel, a fellépése annyira egyértelmű és természetes volt, hogy beszélgetőpartnere, bár tudatában volt annak, hogy egy herceggel beszél, mégsem érezte magát kényszeredetten.”¹⁹ A Jókainak a legendárium képződésével együtt, azt tovább erősítve írott megállapításairól mondtak vonatkoznak az akadémiai emlébeszédre is: Jókai itt is utal rá, hogy Rudolf egyenrangúnak tekintette az irodalmárokat, akiket, amint más forrásból tudjuk, „legalább évi 2-3 alkalommal meghívott a Hofburgba vacsorára”,²⁰ és hogy *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen szerkesztőségi ülésein* fesztelen hangulat, „amabilis confusio” szokott uralkodni.²¹

Ami a magyarbarátságot illeti, Rudolf felnőtt fejjel valóban ápolta a politikai természetű kapcsolatokat a magyar elittel: az irodalom említi, hogy Andrássyval és Falk Miksával, a *Pester Lloyd* főszerkesztőjével is megismerkedett Pesten.²² E kapcsolatokon túlmenően, magyar orientációjú terveit illetően a legkülönfélébb hírek kaptak lábra, nem utolsósorban halálának lehetséges politikai motivációival összefüggésben. E túlhajtott feltételezéseknek, amelyek a magyar korona átruházásáról, szabadkőműves kapcsolatokról és az 1889 eleji újabb parlamenti véderő-konfliktusban betöltött szerepéről szólnak, Viktor Bibl részletes forráselemzése és kritikája óta²³ nincsen komoly védelmezője a szakirodalomban. Stefánia főhercegnő is azt írja emlékirataiban, hogy „[a]mi az úgynevezett magyar terveket illeti, amelyekről annak idején oly sok szó esett, szintén mindörökre a titkok homályában ma-

radnak. Csak annyi tűnik számomra bizonyosnak, hogy ezek kulturális ter-
veivel álltak összefüggésben.”²⁴

A messzetekintő tervek közül egyetlen tudományos vállalkozás vált valóra: *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből* című kétnyelvű, nagy népis-
mei sorozat 1885 és 1901 között megjelent 24, illetve 21 kötete, több száz szó-
cikkkel és több ezer illusztrációval.²⁵ E tekintetben a kapcsolatfelvételt 1884
elejére datálhatjuk: Futtaky Gyula közvetített kezdetben kettejük között, és
ő adta meg Jókai címét Rudolfnak.²⁶ Rudolf nyugtázó levele, melyben Jókai
együttműködési készségét megköszöni, 1884. február 19-én kelt.²⁷ Rudolf ismeretesen az egész vállalkozás fővédnöke volt. A német nyelvű folyamat
Joseph von Weilen szerkesztette, a magyart pedig Jókai: minderről az 1884.
március 25-i személyes találkozás alkalmával állapodtak meg.²⁸ Ezek után
megkezdődött a munkatársak – írók és rajzoló, felkértek és önjelöltek egy-
aránt voltak közöttük – kiválogatása, majd az érdemi munka megindítása.
Az adminisztratív ügyek szerteágazó voltáról, a jelentkező szakemberekkel
való kapcsolattartásról jó képet adnak Moldován Gergelynek Jókaihoz e
tárgyban írott levelei.²⁹

Az első füzet 1885. december 1-jén jelent meg, amelyet aznap kihallgatá-
son a trónörökös és a szerkesztők átnyújtottak a királynak.³⁰ Ábrázolást is
ismerünk, melyen Rudolf, Jókai és von Weilen jelenlétében, átadja a *Kron-
prinzenwerk* első füzetét Ferenc Józsefnek,³¹ és ismerjük Vajda György Mi-
hály alapos elemzését a jelenetről, amelyben elénkbe állítja az értetlen, a fia
szellemi teljesítménye iránt érzéketlen Ferenc Józsefet.³²

A sorozat két ágának, a németnek és a magyarnak a sorsa azután különbö-
zőképpen alakult. A német folyam a ciszlajtániai előfizetőknek köszönhe-
tően (15 000 praenumeránssal) pénzügyileg sikeres volt, a magyar előfizetők
száma ezzel szemben rövid idő alatt 16 000-ről 5000-re olvadt le.³³

A magyar és a német nyelvű változat összehangolása, amely természetese-
sen mindenekelőtt a magyar és az osztrák érdekek és álláspontok egymás-
hoz közelítését követelte meg, kényes természetű munka volt. Jókai is felem-
lít az elhunyt Joseph von Weilenről szóló emlékező soraiban olyan esetet,
amikor még az ő cikke sem ment át a különböző elvárások szövevényének
rostáján.³⁴

Utálnak jelek arra, hogy Jókai helyzete ennél még kényesebb lehetett, és
rendszeresen össze kellett fognia Rudolffal „a munkában közreműködő
osztrák urak centralisztikus tervei”³⁵ ellen. A tényleges munkálatok megkezdé-
sükor, 1884 decemberében felhívta Rudolf a Magyar Tudományos Akadé-
mián a magyar közreműködők figyelmét arra, hogy „együttes munka és ki-
tartás” nélkül aligha fog a dolog menni.³⁶ A trónörökös egy Moritz Szepsnek
írott 1885. július 7-i levelében még nyíltabban fogalmaz, mondván, „A ma-
gyarok folyton eltérnek a programtól, és olyan dolgokat vesznek fel, ame-

lyek nem tartoznak egy efféle könyvhöz. [...] Az osztrák szerzők (»die Herrn Zis«) engedelmesebbek, ám ennek fejében pedánskodók és unalmasan írnak.”³⁷ Alfred von Arneht, a neves történész volt a szerkesztőségben Jókai egyik ellenlábasa, aki nemcsak a magyar poétának a komoly urak közt engedélyezett túlságosan nagy mozgásterét és hatalmát nehezményezte, de szakmai hozzáértését illetően is kétségeinek adott hangot, mondván, Jókai kinevezése vajon olyan lépés volt-e, amely megfelelően kezeskedik azért, hogy a tervezett munka magyar része is „azon szaktudományos érték magaslatára emelkedik, amely múlhatatlanul kívánatos volna”.³⁸

Az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* mint kultúrtörténeti korpusz, mint egy majdani uralkodó adatbázisa,³⁹ avagy akár mint politikai utópia napjainkban egyre inkább az osztrák történeti kutatások előterébe kerül. A kései utókor számára lassan megnyílik ez a hatalmas szöveganyag, amelyen jó fogást találni nem csupán terjedelme miatt nehéz. A fő problémák a műfaj és a rendeltetés meghatározása körül adódnak elő. A kutatás előrehaladtával egyre jobban kitűnik, hogy Rudolf szemei előtt csak legutolsó sorban lebegett egy etnográfiai tárgyú „ismeretterjesztő munka”⁴⁰ ideális képe. Ellenkezőleg, a nagy vállalkozás igazi helye alighanem Ausztria-Magyarország kultúrájának szimbolikus terében jelölhető ki. Ahogy Richard Swartz találóan megjegyzi: „e mű legelső titka szinte túlságosan is nyilvánvaló: nem azért írták, hogy olvassák.”⁴¹ Amennyiben ezen eredményeket a Jókai-filológia (a cikkek és a levelezés kritikai kiadása) időben beéri, lehetőség nyílhat a *Kronprinzenwerkenek* mint „Jókai-műnek” az alapos értékelésére is. A jelen tanulmány filológiai vizsgálódásokat nem vállal magára: a nagy népismeit mű kapcsán olyan eszmetörténeti kérdés vizsgálatára szorítkozik, amely a rendelkezésre álló adatok alapján megválaszolható. E kérdés Jókainak az összbirodalomra vonatkozó nézeteire, az úgynevezett összbirodalmi gondolathoz való viszonyára vonatkozik.

Alighanem igaza van Nagy Miklósnak abban, hogy azt a hosszú múltra visszatekintő gondolatot, hogy „az uralkodóházat az állami-nemzeti célok közös kifejezőjeként kell feltüntetni és népszerűsíteni”, a Rudolf-barátság közvetítette Jókai számára.⁴² Kétség nem fér hozzá, hogy *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című munkát kísérő szerzői-szerkesztői megnyilvánulások deklaráltan elkötelezik magukat e hagyomány és értékrend mellett. Már a *Kronprinzenwerk* első írásos genetikai előzményében felbukkan e gondolat. Ismeretes, hogy a trónörökös János Salvator főherceggel, a családból kiválás után polgári nevén Orth Jánossal, akinek sorsa Jókai *Ahol a pénz nem Isten* című regényének témáját elsősorban inspirálta, szoros munkatársi viszonyban is volt. Az újabb kutatások utalnak rá, hogy „az ő [ti. János Salvator főherceg] keze írásával maradt fenn egy 1883. december 24-ről datált vázlat *Ausztria-Magyarország etnográfiájához* a trónörökös hagyatékában. Ez a tíz kötetre osztott etnográfia nemcsak az egyes népeket, történelmüket

és kultúrájukat tárgyalta volna, hanem ezen túlmenően arra is »bizonyítékot« szolgáltatót volna, hogy »a Monarchia nem véletlen, hanem szükségszerű képződmény.«⁴³ Moritz Szeps újságíró, a *Kronprinzenwerk* egyik fő publicisztikai kísérőszövegében, amely 1884. március 27-én jelent meg a *Neues Wiener Tageblatt*-ban, szintén arról értekezik, hogy a mű a nemzetek önismeretét és egymás közötti párbeszédét mozdíthatja elő: „A tudás: megbékélés. [...] A Monarchia gyarapodása és dicsőséges fejlődése megszilárdul és megerősödik: az állameszme győzni fog a szeparatiztikus törekvések felett, eltűnik a haszontalan vita, és eljön a szükséges béke.”⁴⁴ S végül maga Rudolf is amellet tesz hitet az egész sorozat élén álló bevezetőjében, hogy az egyes népek önismerete annak a folyamatnak a kezdete, amely egymás megismeréséhez, a kölcsönös megértéshez és végül az anyagi érdekeken túlmenő szolidaritáshoz vezethet.⁴⁵

Mindez azonban a század utolsó éveiben már aligha lehet őszinte reményektől áthatott. A Habsburg-gondolat XIX. század végi állásának fényében úgy látszik, hogy a nagy népisme mű gazdái egy legalábbis egy, de inkább két nemzedékkel korábbi álláspontra helyezkedtek, amikor céljaikat közzétették. A Rudolf–Jókai-levelezés azonban arról tanúskodik, hogy maga a trónörökös sem gondolt e tekintetben egyébre, mint a látszat fenntartására, megfelelő kollaboránsok megnyerése által. „Mi a kellemetlen román izgatásokat illeti – írja Rudolf Jókainak 1884 augusztusában –, méltóságunk alattinak tartanám illynemű támadásokra válaszolni [...]. Fogjuk azokat még gyakran úgy román, mint szláv részről tapasztalni. Ez ellen a legjobb óvszer egyrészt a souverain megvetés, másrészt számos ismert, és jó érzelmű irodalmi férfiú megnyerése az érintett nemzetiségek köréből.”⁴⁶ Pulszky Ferenc is úgy látta, Jókait inkább taktikai, semmint stratégiai megfontolások vezették egyes lépései megtételekor: „Barátunk [ti. maga Jókai] igen ügyesen kikerülte az udvari politika Scylláját és a nemzet túlságos követeléseinek Charybdiszát, a mint az oly munkában szükséges, mely a trónörökös védpaizsa alatt jelenik meg.”⁴⁷ Jellemző az adalék, hogy Jókai a boszniai háborút követően egy bécsi pohárköszöntőjében csupáncsak a közös hadseregre tud hivatkozni, mint a birodalmi patriotizmus előmozdítójára: „Keserű veszteségeink voltak ott, de nyertünk is valamit, a mi eddig előttünk ismeretlen volt: a honfiúi érzelem a monarchia iránt.”⁴⁸

„A trónörökös idilli boldogságú családi életet él; s otthonában ugyanaz az élet folyik, ami a régi jó időkben a középosztály egyszerű családjainak körét jellemezte” – így ír Jókai 1886-os, túlságosan is makulátlanra kifényesített Rudolf-portréjában.⁴⁹ Mindezek a derűs képek azonban csalókák voltak. A politikai tétlenségre kárhoztatott Rudolf mind jobban alámerült az érzéki élvezetekbe, s a rendszertelen, hajszolt életmód, amelyet vérhaj is súlyosbított, rohamosan fogyasztották életerejét. A tények közismertek: 1889. január 30-án Mayerlingben a trónörökös nemcsak magát ölte meg, hanem egy ti-

zenhét éves, egzaltált teremtést is, Vetsera Mary bárónőt, aki még ebben a méltatlan halálban is csak helyettes áldozat lehetett. Ma már a történészek látóterébe került az korántsem légiésen nem-evilági, hanem nagyon is telivér bécsi kurtizán, Mizzi Caspar, akiért Rudolf utoljára fellángolt, és akinek ezre ágában sem volt meghalni kitartójával együtt.

A kortársak azonban csak Vetsera Máriáról tudtak, ha tudtak egyáltalán valamit. Az udvarnál ugyan hosszas tépelődés és habozás után rászánták magukat, hogy ne tegyék magukat nevetségessé a szivrohamból szóló kommunikéval, és közzétették a haláleset valódi okát,⁵⁰ nem utolsósorban azért is, hogy „eltussolják a még rosszabbat”.⁵¹ Így aztán „[a]zon tény – írja a Rudolf halála utáni titkolózásról Brigitte Hamann –, hogy Rudolf nem csupán öngyilkosként halt meg, de házasságtörőként és az engedelmes és szerelmes tizenhét éves Vetsera baronessz gyilkosaként is, 1918-ig takargatták, és minden ráutaló jelet megsemmisítettek.”⁵² Kérdés persze, mi maradhatott titok, legalábbis a beavatottak számára, egy olyan városban, ahol a falaknak nemcsak fülük, de szemük és szájuk is van. Lassacskán minden kiszivárgott, hogy „a pletykát és a legendaképződést táplálja”.⁵³

Ebben a zavarodott légkörben hangzott el 1889. május 5-én Jókai emlékszéde Rudolfról a Magyar Tudományos Akadémián.

Az emlékbeszéddel már korábban is foglalkozott a hazai Jókai-szakirodalom. Mindazonáltal az újraolvasás és a körültekintő kontextuális rekonstrukció megkérdőjelezheti és részben hatályon kívül helyezheti Nagy Miklós azon megállapításait, hogy az emlékbeszéd Rudolf-portréja, naivan vagy tendenciózusan, de hamis, hogy „Jókai vágyait valóságnak véve néha meghökkenően félre tudta ismerni barátait. Rudolf aligha politikai elveinek áldozata volt”.⁵⁴ A tárgy újrafelvétele során mindenekelőtt is utalni kell arra a tényre, amit már Oskar von Mitis, az első tudományos igényű – és maig megkerülhetetlen – Rudolf-életrajz szerzője megjegyzett: Jókai emlékbeszéde a korban egyedülálló, a régi barátság mellett bátran kiálló, férfias tett volt egy olyan légkörben, amelyben nagyon nem volt illendő Rudolf haláláról beszélni. Ahogy Mitis írja, „[c]supán Magyarországon ápolták a királyfi emlékezetét. Jókai Mór elhíresült beszédet tartott róla a Tudományos Akadémia ünnepi ülésén”.⁵⁵

Az akadémiai szöveg sokat átvész az 1886-os Rudolf-cikk alapvonásaiból, amelyben szabadelvűnek, munkálkodónak, az írásnak elkötelezettnek mutatta be a trónörököst.⁵⁶ Az emlékbeszéd Rudolf-portréja részben politikai arcél, részben személyes portré. A politikus Rudolfról elmondottak egyfelől, a Jókai-életmű nézőpontjából tekintve, határozottan és jól kivehetően illeszkednek a szépirodalmi művekben felépített mitológiába. „[V]ezérlő szelleme egy eszményi korszaknak”:⁵⁷ így látatja Jókai Rudolfot, aki politikusként a békéért háborúzott volna, akinek vágya volt a csata mezején meghalni, és aki-

nek „balvégzete a világbékének hozott önáldozat vala”.⁵⁸ A lehetséges ellenfelet, *A jövő század regényéhez* és az *Ahol a pénz nem Istenhez* hasonlóan az emlékezés is a Nihil Országában jelöli meg: ez „[a]z a föld alatt haladó” áramlat, az a tábor, amelynek „nemzete a »Senki« és vallása a »Semmi«”.⁵⁹

Jóllehet számunkra ezek az utalások inkább és elsősorban a Rudolf-regények összefüggésében nyerik el értelmüket, helyi értéküket, azért a kortársak számára nem jelentettek merő irodalmi ezotériát. A hazai kutatás is utal arra a kritikai kiadás jegyzeteiben, hogy Jókait a hetvenes évek európai konfrontációi szembesítették drámaian háború és béke kérdésével, hogy *A jövő század regényéhez* „[a] valóságos háború- és forradalom-élményt [...] a porosz–francia háború és a párizsi kommün szolgáltatta”⁶⁰ Jókai számára. Sőtér Istvánnál még határozottabb hangot kap Jókai pacifizmusa: „Különösen élete utolsó szakaszában fordult szembe az imperialista háborúk mindinkább jelentkező veszélyével, s olyan világbékében reménykedett, melyet erkölcsileg tökéletesült nemzetek, erkölcsi próbákat diadalmasan kiálló hősök valósítanak meg.”⁶¹ És ismeretes az is, hogy Jókait az osztrák századvég kultúrtörténeti irodalma elsősorban mint a pacifista mozgalmak támogatóját és inspirálóját tartja számon. Az egyik legkorábbi, műfajteremtő és úttörő munka e téren, William J. Johnston *The Austrian Mind*ja utal rá, hogy Jókai a kilencvenes években támogatta Bertha von Suttner pacifista törekvéseit. Suttner bárónő egyébként 1899-es, *Die Waffen nieder!* című munkájában hasonló jóslatokba bocsátkozott a háborús technológia fejlődését illetően, mint Jókai *A jövő század regényében*.⁶² Mindehhez új és meghökkentő adalékot tesz hozzá Erzsébet királyné Genfben őrzött, nemrégén publikált naplója, amely láthatóvá teszi, hogy éppen azokban az udvari körökben voltak titkos hívei a pacifizmus gondolatának, amelyekkel Jókai oly baráti viszonyt tartott fenn. A művészileg inkább csak erős Heine-utánérzésnek tekinthető, ám történetileg nagyon nagy forrásértékű *Poetisches Tagebuch* tárgyunkra vonatkozó tanulságait a közreadó Brigitte Hamann így összegzi: „Sok meglepő dolog akad ezekben a költeményes önvallomásokban: uralkodófeleségként a republikánus államforma buzgó híve volt; császárnéként [...] antiklerikális, [...] arisztokrataellenes; és végül – egy militáns gondolkodástól erősen áthatott császár hitveseként – kifejezett pacifista és a katonaság heves kritikusa.”⁶³ Jókai kitételeinek Rudolfról mint a világbéke áldozatáról ekképpen ez a másik kontextusa, s e másik összefüggés részben a kortársak számára is látható-érthető volt.

Az emlékezés többi utalásából Rudolf trónörökös személyes arcképe áll össze. E megjegyzések Jókaija, mint más műveiben is oly sokszor, a maga módján szókimondó és őszinte. Ugyanakkor ez a „maga módján”, ami regényben néha elhallgatás- és szépítésszámba megy, e kényes ügyben és helyzetben más színben tűnik fel: Jókai alighanem elment a szókimondásban addig a határig, amíg elmehetett.

Mindenki tudta, a trónörökös pár nem él jól. „Most megszabadulsz terhes jelenléteemtől” – e szavakkal búcsúzott el Rudolf levélben feleségétől, Stefánia főhercegnőtől.⁶⁴ Az is közsímet volt, hogy Rudolf nagy vadászatok alkalmával tobzódásig fajuló mulatozásokban rúgott ki a hámból. A mi Krúdy Gyulánk, írásai messzelátóján át, szívesen követi a duhaj szórakozások útján ezt az „unatkozó fiatalember”-t, „aki elcsapongott otthonából”.⁶⁵ Elkíséri Bécs külvárosába, ahol „[a] mulatós királyfi bizony eljárógatott a »Zöld hordó«-hoz, a »Dominikánusok«-hoz, a »Víg grinzingi«-hez címzett kis csárdákba”,⁶⁶ és beszámol a görgényi nagy medvevadászatokról, amelyeken „Rudolf trónörökös tiszteletére ropogós csárdást jártak az öreg medvevadászok, és a bálhoz öltözött hölgyek szó nélkül engedelmeskedtek az udvarmester felhívásának, aki a hölgyeket csak abban az esetben volt hajlandó a tánchoz beereszteni, ha előbb megfosztják vala magukat gondosan összeválogatott ruházatuktól. Legendák...”⁶⁷

E legendákról a szegény feleség, Stefánia is tudott. Említi emlékirataiban, hogy a két trónörökös, azaz Rudolf és a walesi herceg „kiválóan megértették egymást, amennyiben vadászatról vagy szórakozásról volt szó”.⁶⁸ A görgényi kalandozásokról is odavet néhány mondatot.⁶⁹

Jókai e viselt dolgokat nem hallgatja el az emlékbeszédben, csak a hangsúlyt helyezi át esetleg: igaz, akkor jó messzire. Kitér például az említett, hírhedté vált medvevadászatokra – ám ezzel éppen Rudolf bátorságát emeli ki.⁷⁰ Ugyanilyen tapintattal bár, de utal Rudolf halálának szigorú titokként kezelt körülményeire is. Óvatosan, körülményesen, de megpendíti Jókai, hogy esetleg egy nő, egy szerelem lett volna felelős Rudolf haláláért: „Hátha olyan méreg is van, melyet a szemek isznak meg? A mely előtt még az istenek sem halhatatlanok?”⁷¹ A hasonlattal Jókai lényegében már felmenti a trónörökösöt, de azután formálisan is tagadja a vádat. Két érve van: az egyik Rudolf saját bizalmas vallomása, hogy a mendemondák nem igazak, a másik pedig Stefánia főhercegnő nemes tette, amellyel magára vállalta *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* vállalkozásának folytatását. Maga cáfolja tehát ez utóbbi két adalékkal a híreszteléseket, ám e cáfolatok, nyilván nem véletlenül, nem perdöntő erejűek.

Jókai bátorságára vall az is, hogy a főhercegnek és császári-királyi atyjának viszonyát aligha ki nem hallható rosszallással jellemzi: „S a szeretet egész cultussá vált a családi körben. [...] Az a kegyteljes viszony, mely a trónörökös és felséges szülői között fennállt, az ósrégi patriarchális szokásokra emlékeztetett.”⁷² Alig burkolt vád ez a Rudolfot nyomasztó, tetterejét megbénító apai tekintélyre vonatkozóan. A megfogalmazás majdnem ugyanaz, mint az 1886-os cikkben („Még a magas szülői iránti kegyeletes viszonya is a mi régi patriarchális szokásainkkal azonos”⁷³), ám az apró változtatások, és még inkább a családi életben beállt tragikus fordulat egészen más színezetet adnak a mondatoknak.

Mindezen személyes vonatkozások fényében a Rudolf pacifizmusára utaló frappáns adalékoknak ezúttal is utána kívánczik a szkeptikus záró megjegyzés. Jókai beszéde, mint oly sokszor, most is kétértelmű: a Rudolfra vonatkozó értelmező jelző, az „Opfer des Weltfriedens”, a szöveg német kiadásának címében, elsősorban nem azt jelenti, hogy ‘a világbékéért hozott áldozat’, hanem azt, hogy ‘a világbéke áldozata’. A német fordítás autentikus voltához nem férhet szó: a szintén 1889-es impresszumú brosúra-kiadásával⁷⁴ megegyező mondatokat tartalmazó, ám rövidebb szöveg első részét már az akadémiai emlékülés másnapján, 1889. május 6-án közölte az *Illustriertes Wiener Extrablatt*,⁷⁵ ami a két változat összehangolt előkészítése nélkül aligha lett volna lehetséges. A német cím fényében a „világbéke” nem annyira egy ideális állapotra, hanem sokkal inkább a századforduló Európájának békeéveire utal. Rudolf nem feláldozta magát azért, hogy valami bekövetkezzen, hanem áldozatul esett a fennálló világbéke „harcainak”: a frusztráló tétlenségnek és az unaloműző kicsapongásnak. Ha Rudolf elébe a történelem méltó feladatokat állított volna, nem halt volna meg ilyen méltatlan körülmények között harmincegy éves korában.

Jókai 1872-ben tette először műve hősévé Rudolf trónörökösét, és monumentális, enciklopédikus igényű szövegfolyamában, *A jövő század regényében* számos vonását, cselekedetét megelőlegezte-megjósolta későbbi barátjának. Harminc évvel később, 1902-ben az agg Jókai rövidke regényt ír, és e szöveg, az *Ahol a pénz nem lsten*, gondolati aspirációiban, szerzőjének „a világmindenséget, jelent, jövőt és múltat illető elveinek utolsó summázatával”⁷⁶ kései, de nem feltétlenül halvány visszfénye a pálya delelőjén írott nagy regénynek. Számos motívum található e déltengeri történetben, amely *A jövő század regényére*, annak elemeire utal vissza. Mindenekelőtt ilyen a társadalomábrázolás: nem egyszerűen minden korábbinál „makacsabb utópia”⁷⁷ e regény, hanem hangütése az utópia és szatíra között ingázó kettősségében erőteljes, akárcsak az 1872-es mű. Hasonlatosságok mutatkoznak a világnézetnek, Jókai tételes vallásoktól független Erősz-hitének explicit kifejtése terén is. Továbbá konkrétan és hangsúlyosan utal vissza a Tatrangi-regényre a mocsárlecsapolás epizódja, amelyben a szigetlakó ember „a lőport elemi csapások elfordítására használja”,⁷⁸ éppen úgy, ahogyan azt az 1872–74-ben írott műben Jókai, naivan, megjósolta. Továbbá a Capitano, nagy monológjában, éppen ugyancsak a nihilizmusban látja a társadalmat fenyegető legnagyobb veszélyt, mint ahogyan arról *A jövő század regénye* is, mégpedig egész cselekményében, tanúbizonyságot tesz:

Ki az a haza? A dobszóra felvonuló hadcsapatok? A huzakodó pártok? A munkaképtelen parlamentek? A gyűlöletszító nemzetiségek? Az elégedetlen munkástömegek? Vagy talán az agráriusok és merkantilisták? Vagy talán az egymást elátkozó vallásfelekezetek?

Alkik alatt mind mélyen és következetesen ássa aknamunkáját az anarchia, a nihilizmus, a hontagadás és égtagadás hatalmas szelleme?⁷⁹

A regény főhőse, a Capitano alakjának mintaképét a szakirodalom, teljes joggal, elsősorban és mindenekelőtt Orth Jánosban, azaz János Salvator Habsburg főhercegben találta meg, aki lemondva rangjáról, nem sokkal Rudolf halála után élettársával együtt hajóra szállt, hogy Argentína partjainál odavesszen.⁸⁰ A történetet magát kétségkívül a rebellis főherceg kalandjainak regényes továbbgondolása inspirálta, ám egyes szöveghelyek arról tanúskodnak, hogy Jókai e két rokonnak, Rudolfnak és János Salvatornak a figuráját egymásba játszotta. Oly két rokonét, akik máskülönbén kitűnő viszonyban és termékeny munkakapcsolatban álltak egymással: János Salvator főherceg tervezetei hathatósan inspirálták például *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képbén* alap gondolatának kifomálódását is.

Amikor Jókai a regény vége felé a szigetlakókat összefoglalóan jellemzi, az a rész mindkettejükre ráillik, Rudolfra is, aki köztudomásúlag nehezen viselte a gyalogsági főparancsnoki rangjával járó kénytelenségeket és kényelmetlenségeket:

Társadalmi előítéletek áldozatai, kiknek nem volt más megoldás fennhagyva, mint hogy letépják magukat fényes családfájukról, s a letört ágat eldobva maguktól, az ismeretlenség ősvilágába temetkezzenek. Érzékeny idealisták, akiket elkeserített a politikai, diplomáciai, udvari, katonai körök ridegsége. S akiket hidegen hagyott a népszónokok lángolása, akik az egész társadalmi törvényt, életet, szokást meggyűlöltek, akiknek rossz mindaz, ami a nagyvilág előtt jó.⁸¹

Egyértelműen Rudolfra utal viszont az a jelenet, amelynek során Capitano az 1899-ben meggyilkolt Erzsébet királyné halálhíréről értesül, és oly mértékű érzelemkitörésre ragadtatja magát, amely azt sejteti: a Capitano Erzsébetben olyasvalakit veszített el, akit rendkívüli módon szeretett:

– Volt a magyar nemzetnek egy élő szentje: egy mártírnő. Erzsébet királyné; kinek szívet anyi sorscsapás érte, s ki azokat mind hős lélekkel viselte.

– Volt? – kérdé megdöbbenve a Capitano. [...]

– Fájdalom, „volt”. [...] [M]ikor Genfben a gőzhajóhoz ment, egy őrjöngő anarchista megrohanta, s azt a nemes szívet átverte tőrével.

A Capitano felordított, mint egy halálra sebzett vad. S két kezét arcára csapta: sírt.⁸²

A titkot azonban nem fedi fel Jókai egészen, mint ahogyan nem fedte fel akadémiai emlékbeszédében Rudolf halálának titkát sem. Ám e titokra az *Ahol a pénz nem Isten* ismételtelen céloz, amikor harmincévesnek mondja Donát, a Capitano élettársát.⁸³ A történet cselekményideje a megírásé, azaz

1902: Vetsera Mary, akit a kortársak Rudolf végzetes szerelmének lenni gyanítottak, 17 évesen halt meg 1889-ben.

Korábban már esett szó arról, hogy Rudolf halálával azonnal megindult személye körül a legendaképződés. A legendák veleje egyetlen rövid mondatban összefoglalható: „Rudolf él.”⁸⁴ Jókai tehát ezekkel a nem túl nehezen azonosítható utalásokkal maga is a Rudolf-mítoszhoz kapcsolódik: ami azért is érdekes, mert az egyházzal szembeni kritikája és szatírája ily módon nem csupán a korabeli magyar egyházpolitikai vitákkal hozható összefüggésbe, hanem a Rudolf-legenda azon ágával is, amelyek bizonyos katolikus köröket, a Jézus Társaságot és a Vatikánt akarták a trónörökös halála kapcsán rossz hírbe keverni.⁸⁵

1 SZABÓ László, *Jókai élete és művei*, Bp., Rákosi Jenő–Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1904, 175.

2 MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, sajtó alá rend. REJTŐ István, Bp., Akadémiai, 1960, II, 70. (Mikszáth Kálmán összes művei, 19. köt.) Mikszáth leírása sokszor visszatér az irodalomban, vö. például BERNFELD Magdolna, *A németiség Jókai Mór megvilágításában*, Bp., Pfeifer, 1927, 18. skk. (Német philológiai dolgozatok, szerk. PETZ Gedeon, BLEYER Jakab, SCHMIDT Henrik, XXXIII.)

3 SÖTÉR István, *Jókai útja* (1954) = Uő, *Félkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 403.

4 Brigitte HAMANN, *Der Selbstmord des Kronprinzen Rudolf nach der historischen Quellenlage* = Walter PÖDLINGER–Wolfgang WAGNER (szerk.), *Aggression, Selbstaggression, Familie und Gesellschaft. Das Mayerling-Symposium*, Berlin–Heidelberg–New York–London–Paris–Tokyo–Hong Kong, Springer, 1989, 2–3.

5 Oskar Frhr. von MITIS, *Das Leben des Kronprinzen Rudolf. Mit Briefen und Schriften aus dessen Nachlass*, Leipzig, Insel-Verlag, 1938, 117.

6 Uo., 16.

7 EGGER-FABRITIUS, *Kronprinz Erzherzog Rudolf als Journalist*, Wien, 1954, 23. (Diss.)

8 Idézi: Viktor BIBL, *Kronprinz Rudolf. Die Tragödie eines sinkenden Reiches*, Leipzig–Budapest, Gladius-Verlag, 193.

9 SZÖRÉNYI László, *Mítosz és utópia Jókainál* = Uő, „Multaddal valamit kezdeni”, Bp., Magvető, 1989, 141.

10 JKK 71, *Ahol a pénz nem isten*, sajtó alá rend. KÓKAY György, Bp., Akadémiai, 1971, 76–77.

11 LENGYEL Dénes, *Bevezetés* = JKK 18, *A jövő század regénye*, sajtó alá rend. D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Bp., Akadémiai, 1981, 535–539. Az idézet: 536.

12 JKK 18, 235.

13 Uo., 25.

14 JÓKAI Mór, *A jövő század regénye*. Nyolcz kötetben, Pest, Athenaeum, 1872–74, I, 33–34.

15 f. j., *Rudolf koronaherceg szemlét tart az ifjúsági véderő felett a vérmezőn*, Magyarország és a Nagy Világ, 6. évf., 16. sz. (1872. április 21.), 181–182.

16 JKK 18, 236. Ennyiben helyesbítésre vagy legalábbis kiegészítésre szorul Lengyel Dénes megjegyzése, aki Zöldhelyi Zsuzsa jegyzeteire hivatkozva mondja, hogy „az író Erzsébet királyné vonásait is bemutatta, amikor Peleia hercegnőt ábrázolta”. LENGYEL, *i. m.*, 536.

17 MITIS, *i. m.*, 172.

18 JKK 18, 333.

19 Idézi Irene KOHL, *Entstehungsgeschichte und Konzeption des »Kronprinzenwerkes«* = Irene KOHL–Emil BRIX, *Galizien in Bildern. Die Original-Illustrationen der Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien, Selbstverlag Verein für Volkskunde Wien, 1997, 13. (Documenta Ethnographica 2, szerk. Klaus BEITL, Franz GRIESHOFER, Konrad KÖSTLIN).

20 Uo.

- 21 Maurus JÓKAI, *Kronprinz Rudolf als Opfer des Weltfriedens*, Wien, C. Fritz, 1889, 9.
- 22 Friedrich HEER, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien-Köln-Graz, Böhlau, 1981, 246.
- 23 BIBL, *i. m.*, 150. skk.
- 24 STEPHANIE von Belgien, Prinzessin, Fürstin von LÓNYAY (1935), *Ich sollte Kaiserin werden*, Leipzig, Kochler und Amelong, 1935, 217., idézi BIBL, *i. m.*, 157.
- 25 VAJDA György Mihály, *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918*, Wien-Graz-Köln, Böhlau, 1994, 147., 150. (Schiftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, szerk. Moritz CSÁKY, Bd. 4).
- 26 FUTTAKY Gyula, *Jókai Mór és Rudolf trónörökös*, Magyar Szalon, 1894, 20. kötet, 803–812.
- 27 Rudolf trónörökös – Jókai Mórnak, Bécs, 1884. február 19., *Jókai Mór levelezése (1876–1885)*, összegyűjtötte és sajtó alá rend. GYÖRFFY Miklós, Bp., Akadémiai, 1992, 222. (924. sz. levél), vö. NAGY Miklós, *Jókai Mór*, Bp., 1999, 135.
- 28 Kronprinz Erzherzog RUDOLF, *Einleitung* = Christiane ZINTZEN (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild“*. Aus dem Kronprinzenwerk des Erzherzog Rudolf, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1999, 23–27. 27. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, szerk. Klaus AMANN, Hubert LENGAUER és Karl WAGNER, Bd. 3).
- 29 Moldován Gergely – Jókai Mórnak, ?, 1884. június vége, *Jókai Mór levelezése (1876–1885)*, Bp., Akadémiai, 1992, 237. (937. sz. levél), 943. sz. levél, 944. sz. levél.
- 30 Rudolf trónörökös – Jókai Mórnak, Bécs, 1885. november 25. *i. m.*, 334. (1047. sz. levél), és RUDOLF, *i. m.*, 1999: 280.
- 31 Kronprinz RUDOLF, *Majestät, ich warne Sie... Geheime und private Schriften*, szerk. Brigitte HAMANN, München-Zürich, Piper, 1998, 383.
- 32 VAJDA, *i. m.*, 144. skk.
- 33 Christiane ZINTZEN, *Das Kronprinzenwerk* = Uő (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild“*, 9–20., 12. Zintzen VAJDA, *i. m.*, 147.-re hivatkozik, lásd még: Brigitte HAMANN, *Rudolf. Kronprinz und Rebell*, Wien-München, Amalthea, 1991, 233.
- 34 Maurus Jókai über Joseph Weilen. Neues Illustriertes Extrablatt, 1889. július 7.
- 35 Jókai, a királyné és Rudolf trónörökös, Budapesti Napló, 9. évf., 126. sz. (1904. május 6.), 4–5., 4.
- 36 EGGER-FABRITIUS, *i. m.*, 225.
- 37 Idézi: *i. m.*, 225.
- 38 Idézi: *i. m.*, 217.
- 39 Vö. *i. m.*, 206.
- 40 NAGY Miklós, *Jókai Mór alkotásai és vallomásai tükrében* (Arcok és vallomások), Bp., Szépirodalmi, 1975, 190.
- 41 Richard SWARTZ, *Zum Geleit* = Christiane ZINTZEN (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild“*, 7–8., 8.
- 42 NAGY, *Jókai Mór alkotásai...*, 185.
- 43 ZINTZEN, *i. m.*, 10. Vö. még VAJDA, *i. m.*, 149.
- 44 Moritz SZEPS, *Erkennet Euch selbst* = Christiane ZINTZEN (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild“*, 273–274., idézi ZINTZEN, *i. m.*, 11.
- 45 RUDOLF, *Einleitung*, 23–24.
- 46 Rudolf trónörökös – Jókai Mórnak, Laxenburg, 1884. augusztus 8., *Jókai Mór levelezése (1876–1885)*, 247. (946. sz. levél)
- 47 Pulszky Ferenc – Jókai Mórnak, [Budapest], 1885. július 10., *i. m.*, 306–307. (1015. sz. levél).
- 48 *Jókai toastja*, Kelet, 9. évf., 92. szám (1879. április 23.), 365–366., 365.
- 49 JÓKAI Mór, *Rudolf trónörökös* = Uő, *A történelmi tarokkparti* (Más hátrahagyott írásokkal), sajtó alá rend., utószó GÁNGÓ Gábor, Bp., Unikornis, 1996, 174–176., 175. (*Jókai Mór munkái*. Gyűjteményes kiadás, sorozatszerk. LUKÁCSY Sándor, 78. kötet).
- 50 BIBL, *i. m.*, 137.
- 51 Emil FRANZEL, *Kronprinzen-Mythos und Mayerling-Legenden*, Wien-München, Herold, 1973, 68.
- 52 HAMANN, *i. m.*, 10.
- 53 FRANZEL, *i. m.*, 69. A sajtóhíreket illetően lásd Walter NIEDOBA, *Die Legendbildung um den Tod des Kronprinz Rudolf im Spiegel der Presse*, Wien, 1950 (Diss.).

- 54 NAGY, *Jókai Mór alkotásai...*, 189.
- 55 MITIS, *i. m.*, 193.
- 56 JÓKAI, *Rudolf trónörökös...*
- 57 JÓKAI Mór, *Emlékbeszéd Rudolf főherceg trónörökös tiszt. tag fölött* = Uő, *Emlékbeszéd Rudolf trónörököséről és egyéb beszédek*, Bp., Lampel Róbert, 1898, 3–32., 3.
- 58 *I. m.*, 32.
- 59 *I. m.*, 29.
- 60 [D. ZÖLDHELYI Zsuzsa], *A regény keletkezése, forrásai* = JKK 18, 555–637., 564.
- 61 SÓTÉR István, *Ideák és nosztalgiák költője: Jókai* = KERÉNYI Ferenc–NAGY Miklós (szerk.), *Az élő Jókai*, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 7–12, 11.
- 62 William M. JOHNSTON, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History, 1848–1938*, Berkeley–Los Angeles–London, Univ. of California Press, 1972, 318–319. Johnston egyébként a magyar irodalom korabeli fejleményeit főleg Jókaira figyelmeztetve írja le, igaz, közhelyesen. 347–349. Suttnerhez további irodalom: Richard L. LAURENCE, *Viennese Literary Intellectuals and the Problem of War and Peace, 1889–1914* = Erika NIELSEN (szerk.), *Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History*, München, Fink, 1982, 12–22. (Houston German Studies. Ed. Edward R. Haymes. Vol. 4.) Vö. még NAGY Miklós, *Jókai és az osztrák szellemi élet* = Uő, *Virrasztók*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 346–361., 346.
- 63 Brigitte HAMANN, *Einleitung* = *Kaiserin Elisabeth, Das poetische Tagebuch*, szerk. Brigitte HAMANN, Wien, ÖAW, 1984, 9–38., 10.
- (*Fontes Rerum Austriacarum. I. Abt. Scriptores*, Bd. 12.)
- 64 Idézi BIBL, *i. m.*, 145.
- 65 KRÚDY Gyula, *Jókai barátja, a boldogtalan Rudolf királyfi* = Uő, *A XIX. század vitzkártyái*, vál., szövegmond. BARTA András (Krúdy Gyula művei), Bp., Szépirodalmi, 1986, 44–52., 46.
- 66 KRÚDY Gyula, *Rezső királyfi* = Uő, *A XIX. század vitzkártyái*, 53–57., 55.
- 67 KRÚDY, *Jókai barátja...*, 47.
- 68 STEPHANIE, *i. m.*, 196.
- 69 *I. m.*, 199.
- 70 JÓKAI, *Emlékbeszéd...*, 5–6.
- 71 *I. m.*, 25.
- 72 *I. m.*, 22.
- 73 JÓKAI, *Rudolf trónörökös...*, 175.
- 74 JÓKAI, *Kronprinz Rudolf...*
- 75 *Denkrede Jókai's auf Kronprinz Rudolf*, Illusztriertes Wiener Extrablatt, 1889. május 6.
- 76 SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., Osiris–Pompeji, 2000, 138. (deKON-KÖNYVEK, sorozatszerk. ODORICS Ferenc, 18.)
- 77 SÓTÉR István, *Jókai Mór [1941]* = Uő, *Élőkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 283–396., 373.
- 78 JKK 18, 10.
- 79 JKK 71, 161–162.
- 80 BIBL, *i. m.*, 155.
- 81 JKK 71, 145.
- 82 *I. m.*, 144.
- 83 *I. m.*, 28.
- 84 FRANZEL, *i. m.*, 71.
- 85 Uo.

Narratív identitás Krúdy Gyula *Napraforgójában*

Bevezetesként fontosnak látszik néhány olyan megjegyzést előrebocsátanunk, amelyek a személyiség-elbeszélésre vonatkozó kérdés relevanciáját érintik a Krúdy-szövegek értelmezésében. Ez annál is inkább szükségesnek tűnik, mivel Krúdy elbeszélésmódjára nem gyakorolt számottevő befolyást a lélektani elbeszélés hagyománya, s így a szubjektum problémája korántsem tekinthető kézenfekvő kérdésiránynak a művek értelmezésekor. A lélektani elbeszélésmódhoz való kapcsolódás hiányára, illetve érintőleges voltára a recepció jobbra úgy reagált, hogy a szubjektum elbeszélésének problémáját eleve kiutalta a vizsgálható kérdések közül. Ezzel szemben véleményünk szerint a személyiség elbeszélésének poétikáját nem kell kizárni az interpretációs horizontból csupán azért, mert a szövegek nem követik azokat a narratív sémákat, melyeket a lélektani elbeszélés hagyománya alakított ki, illetve örökített tovább. Az alábbiakban éppen amellett igyekszünk érvelni, hogy Krúdy műveivel termékeny dialógus kezdeményezhető a személyiség-elbeszélés értelmezői nézőpontja felől. Ezen túlmenően annak a meggyőződésünknek is hangot adunk, mely szerint a Krúdy-próza a személyiség-elbeszélés vonatkozásában is számottevő eredményekkel járult hozzá a XX. századi magyar elbeszélő hagyomány megújulásához. A Krúdy-recepcióban egyébként korábban is feltűntek olyan figyelmet érdemlő megjegyzések, amelyek a személyiség-értelmezés legjelentősebb hazai megújítói között említik Krúdyt. Szegedy-Maszák Mihály például *A vörös postakocsi* kapcsán jegyzi meg, hogy Krúdy az elsők közé tartozott, aki regényeiben megkérdőjelezte a személyiség egységét, szubsztanciális voltát.¹ Jelen tanulmány az 1910-es évek végének Krúdy-regényeiben felbukkanó hosszás szereplői monológok jelensége kapcsán teszi vizsgálat tárgyává a decentralált szubjektum elbeszélésének poétikai lehetőségeit a *Napraforgó* példáján.

A szereplői monológok és a személyiség-elbeszélés kapcsolata már csak azért is érdekes kérdés, mert ezek a sajátos szereplői megnyilatkozások Krúdy regénypoétikájának egyik legjellegzetesebb vonását képezik. Amennyiben tehát a Szabó Ede által „áriáknak”² nevezett szövegegységek és a személyiség-elbeszélés újszerű eljárásai között összefüggés mutatkozik, úgy a személyiség elbeszélésének problémája egy a recepció által

Krúdyra hagyományosan jellemzőnek tekintett³ poétikai eljárással mutat kapcsolatot, ami azt jelenti, hogy semmiképpen sem tekinthető marginális vagy éppen irreleváns kérdésnek a Krúdy-regények befogadásában a személyiség-elbeszélés problematikája. Az „áriák” vagy „tirádák” jelenségét a korábbi recepció leginkább a személyesség fogalmkörében mozogva kísérte meg értékelni. A szereplői monológokat az elbeszélő alig leplezett személyes megnyilatkozásoként értékelték, egyfajta vallomásos, lírai próza jellemzőjeként.⁴ Ezzel a megközelítéssel szemben óvatosságra int a lírai próza meglehetősen körvonalazatlan, kevésbé definiált fogalma, valamint az a nemritkán tapasztalható eljárás, amely összemosza az elbeszélő és a szerző alakját, s a vallomásosságot végső soron egyfajta életrajzi összefüggésbe helyezi. E fenntartások is szerepet játszanak abban, hogy a szereplői monológok értelmezését most más irányból kísérjük meg. Az alábbiakban az ariák narratív identitás felől történő értelmezésének lehetőségeit vizsgáljuk meg. A szereplői monológok ilyen összefüggésben való interpretálásának lehetőségét első közelítésben abban látjuk, hogy az említett szövegegyeségekben az egyes szereplők elsősorban saját önértelmezésükre, önmeghatározásukra, identitásuk megfogalmazására tesznek kísérletet élettörténetük retrospektív összegzése révén. Az élettörténet áttekintése persze nem valamiféle epikus teljesség jegyében valósul meg, hanem az önmagát elbeszélő szereplő által éppen akkor jellemzőnek, meghatározónak tekintett szelektált életesemények (temporálisan) érvényesnek tartott narratív elrendezéseként.⁵ A szereplői ariák vizsgálata után a narratív identitás kérdését kiterjesztjük az alakok elbeszélői identifikálására, majd igyekszünk körüljárni az elbeszélő önidentikusságának problémáját, végül következtéseinket a regény narratívájának tágabb kontextusába helyezzük, azaz értékeljük a narratív identitásról tett megállapításoknak a regény további narratológiai jellegzetességeihez fűződő viszonyát.

Élettörténet és önazonosság összefüggéseit vizsgálva a *Napraforgó* értelmezése során olyan kérdésekbe ütközünk, amelyek a narratív identitást megfogalmazó meghatározó elméletekben is feltűnnek, vagy éppen az ezen elméletek közötti vita tárgyát képezik. A regény olvasása során elsőként a szereplői önértelmező monológok állításainak határozottsága ötlük szembe. Ezek a gyakran végérvényesnek ható monológok azt látszanak sugallni, hogy a szereplő mintegy birtokolja személyiségét, birtokában van élettörténete végleges jelentésének. Innen közelítve a személyiség szubsztanciális képződménynek tűnik, melynek van egy olyan belső magja, lényege, mely nem változik. Ezt a megközelítést látszanak alátámasztani azok a határozottan hangzottatott, az omnipotens elbeszélő tekintélyére számot tartó narratori megnyilatkozások, amelyek a különböző szereplőket jellegzetes karakterekként, egymástól eltérő, egymással szembeállítható típusokként igyekeznek rögzíteni. Ugyanakkor egy adott szereplő egymást követő önértelmező monológ-

jainak szembetűnő eltérései, olykor szinte meghökkentő ellentétei az élettörténet jelentésének stabilitásával szemben annak változékonyságát, temporalitását, az önmagát elbeszélő szereplő mindenkori értelmezői pozíciójának meghatározó szerepét emelik ki, s a stabilizáló olvasási stratégia módosítása, esetleges feladása irányába mozdítják el az olvasó előfeltevéseit. Ezt az értelmezői sort támogatják azok a megfigyelések is, amelyek a látszólag olyan magabiztos elbeszélői hang ellentmondásait ragadják meg. (Az elbeszélő természetesen csupán abból a nézőpontból minősíthető megbízhatatlannak, amely tőle lényegében végérvényes ítéletek, igazságok közvetítését várja. Ezeket az elvárásokat gyakran maga az elbeszélői hang kelti, illetve táplálja. Az élettörténet jelentésének értelmezésfüggő, temporális jellegét valló olvasási stratégia itt csupán azt regisztrálja, hogy a regény narrátorának élettörténet-értelmezései sem jelentenek kivételt az élettörténetre vonatkozó jelentésadás szabálya alól. Azaz a regény különböző szöveghelyein az elbeszélő változó értelmezői pozíciója miatt ugyanazon szereplő élettörténetét mindig másként beszéli el, más jelentést tulajdonít neki.)

Ha a szereplők egymásra vonatkozó megállapításait, személyiség-definícióit vizsgáljuk, ugyancsak azt a sajátos elkülönöződést tapasztaljuk, melylyel az egymásra következő szereplői önértelmezések és az elbeszélői következetlenség vonatkozásában szembesültünk. A személyiség még inkább stabilizálhatatlan entitásként tűnik fel, ha az említett három értelmezői nézőpontot egymás összefüggésében értékeljük. Az önértelmezés, a narratori, valamint a másik szereplő által történő személyiségértelmezés nem csupán külön-külön mutatkozik képlékenynek, rögzíthetetlennek, hanem ezek a rétegek egymással is folytonosan összeütközésbe kerülnek. Tehát egy adott szöveghelyen sem mutatnak összetartó, egy irányba futó mintázatot, hanem rendre kikezdek, megbontják egymást. Szintén említést érdemel, hogy a regény – egyrészt az azonos nevek, másrészt az ismétlődő történetelemek révén – egyes szereplőket más regényfigurák alakmásaiként állít az olvasó elé. Az azonosság érzékelésére beállított olvasói várakozás azonban gyakran nem a hasonlóság, hanem a különbözőség dominanciáját kénytelen konstatálni (például a két Evelin alakja esetében), ami azt jelzi, hogy az alakokat a hasonlóság mentén rögzíteni igyekvő olvasat ugyanúgy kudarcot vall, mint az ellentétre alapozó fixáló törekvések. Külön értelmezést igényel majd az a probléma, amely az egyes alakokat korábban élt személyek újraszületéseként bemutatni igyekvő narráció, illetve egyfajta körforgásmélet együttes narratív megjelenése nyomán áll elő. Kérdés, hogy a természet leírásában és az emberi élet elbeszélésében mutatkozó ciklikusság, valamint – az ezekkel a jelenségekkel összefüggésbe hozható – az élet értelmetlenségét, a halál nivelláló szerepét tematizáló kijelentések mennyiben értelmez(het)ik át a személyiség-elbeszélés vonatkozásában tapasztalt eltolódásokat, illetve az ellentétek ott tapasztalható közvetíthetőségét.

A szereplői önértelmező monológok narratív identitás szempontjából történő értelmezése előtt röviden számba kell vennünk a narratív identitás elméletében jelentkező olyan fontosabb fogalmakat, megállapításokat és nézetkülönbségeket, melyek a regény értelmezése szempontjából különös jelentőséget nyernek. Mivel az áriákban kibontakozó személyiség-elbeszélés – az egyes monológok végérvényesnek ható, határozott öndefiníciói és a monológok sorában feltáruló elkülönböződés miatt – eltérő vonásokat mutat az egység és különbözőség tekintetében, figyelmet érdemel az egységnek és az azonosságnak a narratív identitás elméletekben is megjelenő problémája. A narratív identitás meghatározó képviselői egyetértenek abban, hogy a személyiség nem képzelhető el statikus, állandósult alakzatként. Ricoeur az identitás önazonosságának megragadására bevezette az őmagaság és az ugyanazonosság fogalmait.⁶ Utóbbi a tárgyi világra jellemző, s az azonosságot lényegében változatlanságként ragadja meg, míg az őmagaság a személyiség változékonyságát, az élettörténet szakadozott voltát természetes jelenségként tudja megragadni. A személyiség változékonyságát állító narratív elméletek között jelentős különbség mutatkozik abban a tekintetben, hogy a változást folyamatként, a végpontról belátható egység alakzataként interpretálják, vagy az önazonosságot teljes egészében temporális önértelmezések soraként fogják föl, melyek nem feleltethetők meg egyfajta fejlődési folyamat különböző állomásainak. MacIntyre az élettörténet retrospektív módon adódó egysége mellett foglal állást,⁷ míg Ricoeur az egységgel szemben az értelmező szituatív meghatározottságát, s így az önértelmezés természetes szakadásait hangsúlyozza. Az identifikáció, a személyiség elsajátítása, újraalkotása, az önmegértés hermeneutikai aktusa során az én „képzeltbeli változatok játékanak” rendeli magát alá, „amiből az én képzeltbeli változatai jönnek létre”.⁸ A jelzett nézetkülönbség mutatkozik meg az elbeszélés és az életesemények viszonyának értékelésében is. MacIntyre szerint a történeteket először átélik, s csak azután beszélnek el.⁹ Tehát az a narratív rend, amely az élettörténet elbeszélésében mutatkozik, magának az életnek a sajátja, míg Ricoeur szerint az önazonosságot megalkotó élettörténet narratív rendje, kizárólag az elbeszélésnek tulajdonítható, s nem az életben mutatkozó rend egyfajta konvertálása.¹⁰ MacIntyre tehát az élettörténetet annak elbeszélése elé helyezi, s így hozzáférhetőnek tartja jelentését, amely a halál felől visszatekintve válik végérvényesen egységessé.¹¹ A ricoeuri elképzelés nem feltételezi az élet önmagában adott jelentését, s így természetszerűleg az ahhoz való hozzáférést is elképzelhetetlennek tartja.¹² Itt tehát a nyelvben konstruálódik a temporálisan érvényesnek tartott élettörténet s annak temporális jelentése is.

Az alábbiakban azt igyekszünk megvizsgálni, hogy az azonosságnak/önazonosságnak milyen modelljei tűnnek fel a *Napraforgóban*, s ezek miképpen viszonyulnak egymáshoz. Első pillantásra szinte egyértelműnek látszik, hogy a regény az alakok identitását a szöveg legkülönbözőbb szintjein stati-

kusnak láttatja. Ennek a látszólagos rögzítettségnek a kialakításában – mint ahogy arról már szó esett – szerepet kap a szereplői önértelmezés gyakran definíciószerű jellege, amely a határozott állítás mellett szinte alig ismer másféle modalitást, ugyancsak fontos szerepet játszanak az elbeszélő mindentudó, a megfellebbezhetetlenség érzetét keltő kinyilatkoztatásai, valamint a szereplők egymás személyiségére vonatkozó sommás megállapításai. De ezt az értelmezési stratégiát támogatja a szereplők karakterének ellentétpárokba rendezése is, amely a felszínen problémátlannak tűnik. Az alakok ebben az összefüggésben az elbeszélésben tematizált bináris oppozíciók leképezéseként lépnek az olvasó elé. Olyan jól ismert, toposzszerű ellentétekre gondolunk, mint a falu és a város, a régi és a modern, az érzelem és a hideg racionalitás, a férfi és nő, a szüzesség és kicsapongás stb. párosai. Az említett stabilizáló tendenciák részletesebb vizsgálatától most eltekintünk, s megelégszünk azzal, hogy gondolatmenetünk során utalunk majd rájuk néhány jellegzetes példa segítségével. Ennek oka részben az, hogy a recepció már alaposan tárgyalta ezeket a fixáló, rögzítő technikákat – gyakran azonosult is ezzel a szimplifikáló olvasási stratégiával –, míg az egységesnek ható oppozíciós rend repedéseinek, megkérdőjeleződésének lényegesen kisebb teret szentelt,¹³ holott megítélésünk szerint – meglehet talán kevésbé manifest módon –, de a szöveg le is rombolja a megalkotott oppozíciós sémákat. Figyelmünket ezért most elsősorban azokra a jelenségekre fordítjuk, amelyek megbontják a látszólag homogén narratívát. Azt követjük nyomon, miként mond csődöt az a megközelítésmód, amely Pistolit a régi vágású vidéki gavallér, Végsőhelyi Kálmánt a modern, gátlástalan városi selyemfiú, Álmos Andort a romantikus agglegény, a régi Evelint és Maszkerádi Malvint a vamp, míg Nyirjes Evelint a romantikus, falusi kisasszony típusával problémátlanul azonosítva kívánja értelmezni. (A felsorolást természetesen kiegészíthetnénk Álmos Ákos, Diamant, Kövi Dinka, Késő Fáni és más szereplők említésével.)

A regény szereplői közül talán Pistoli alakja ébresztette a legnagyobb érdeklődést a szöveg interpretátorai körében. A személyiség-elbeszélés jellegzetességeinek részletesebb értelmezését mi is e figurával kezdjük. Az öregező falusi Don Juan kínálkozó sémáját több megfontolás is erőteljesen kikezdi. Figyelmet érdemel például az önértelmezés jelentős elcsúszása az egymást követő áriák során. Az identitás megszerű lényeggel rendelkező voltát ugyanakkor nem csupán az egymást követő monológok kérdőjelezik meg, de az egyes monológokon belül is felvillan annak lehetősége, hogy az identitás elbeszélése során egy adott pillanatban is több különböző történet kínálkozik az önértelmező számára. Pistoli és Maszkerádi negyedik fejezetbeli kettőse, mely Pistoli első áriája számára teremt keretet, a kalandor élettörténetének sémájával indítva identifikálja az önértelmező szereplőt. Pistoli ilyen definíciószerű önmeghatározásokat ad magáról: „Ezen a vidéken min-

den nő a szeretőm volt”; „Mert én vagyok a legbecstelenebb férfi Magyarországon...”¹⁴ Végül egy történettöredékkal értelmezi önazonosságát, megerősítve a kíméletlen csábító korábban bevezetett narratív sémáját: „Az én őseim zsoldoskatonák voltak. Én sem vagyok más, mint egy kóbor kalandor, aki véletlenül ezt a vidéket szemelte ki magának operációi színteréül. Én nem szeretek senkit.”¹⁵ Élettörténetében a második feleséghez érkezve a megcsalt, szenvedő szerelmes alakja rajzolja át az önportrét, amelyet azonban az önértelmező figura megpróbál az első önidentifikáció felé terelni: „Mégfizetek, gondoltam magamban, s kicsavartam a szívem mélyéről, mint egy fát. Mert én kutyaember vagyok...”¹⁶ Majd a Don Juan-történet jegyében zárul a monológ: Pistoli erotikus teljesítményével henceg, amikor elbeszéli Maszkerádinak, miképpen békítette meg egyszerre három örült feleségét, amikor azok hitvesi jogait követelték. Az egy adott szöveghelyen különböző élettörténetek jelenlétére utaló mozzanatok jelzését tovább folytathatjuk a harmadikként kiemelt idézet és az alább következő részlet narratív önmeghatározásának különbségével. Pistoli a maga tősgyökeres magyarságáról tesz említést: „Miatánunk már úgyszemint lesznek olyan ősi magyarok, mint amilyenek mi voltunk.” Ez a kijelentés az elbeszélő hasonló szellemben fogant állításaitól támogatva,¹⁷ Pistoli és a vidék, valamint a régi Magyarországnak lényegi összetartozását emeli ki, a modern életből kiszoruló nemes régről ismert elbeszélését mozgósítva. Ezt az összeforrottságot azonban a kóbor kalandor történetének elbeszélése megkérdőjelezi, hiszen a hely és a személyiség kapcsolatának véletlenszerűségét hangoztatja. Ez a tapasztalat különösen nagy hangsúlyt kap, ha figyelembe vesszük, hogy a regény elbeszélője szólama újra és újra kísérletet tesz arra, hogy az alakokat a régi és új oppozíciója mentén rögzítse, így fixálva személyiségüket.

Bár az oppozíciók értelmezésére később fogunk részletesebben kitérni, most mégis ide kívánczik egy ezzel kapcsolatos rövid megjegyzés. Végső helyi Kálmánt és Pistolit az elbeszélő tematizáló kijelentései több szöveghelyen az új, illetve a régi Magyarország jellegzetes képviselőiként igyekeznek láttatni. Ennek az oppozíciónak a megképezésére a két figura hatodik fejezetbeli kettősében nyílik a legkézenfekvőbb lehetőség. A felszínen problémátlanul megvalósulni látszik a folyamat, ugyanakkor az alakok eltávolításával ellentétes tendencia is tulajdonítható a szövegrésznek. Az Evelin és Kálmán jelenetét elbeszélő narrátor így láttatja a lány érzelmeit: „Evelin hol ijedten, hol kíváncsian nézett Kálmán zsoldoskatonára arcába.”¹⁸ Az elbeszélő tehát éppen azzal az alakokkal, élettörténettel azonosítja Kálmánt, amely korábban Pistoli önértelmezésében kapott kulcsfontosságú szerepet. Ez a jelenet a két alak távolításával, ellenpólusokként történő prezentálásával és rögzítésével ellentétes módon éppen a közvetíthetőség lehetőségét nyitja meg közöttük, ami látványosan ellentétes hatással bír a fixáló olvasási stratégiának, illetve a tematizált elbeszélői kijelentéseknek.

Ezzel a rövid kitérével elérkeztünk Pistoli második áriájához. A narratív azonosság választott értelmezői horizontjából szemlélve nem látszik érdektelennek azon eltolódások számbavétele, mely a két önértelmezésben mutatkozik. Talán az a részlet szolgál ehhez a kérdéshez a legérdekesebb adalékokkal, amelyben Pistoli a „kehelybeli nők” történetét beszéli el. A józanság és a mámor vitájában a józan fejet dicsőítő Kálmánnal szemben Pistoli a bor mellett érvel, s ennek során kitér a mámorban megmutatkozó nőalakok jellemzésére. Mikor Kálmán az „ábrándbeli nők” életre gyakorolt szerepét firtatja egy gúnyos kérdésben, Pistoli így összegzi a mámorbeli nők hatását: „Megszerettem és megkívántam tőlük az eleveneket. A képzelte illatokat és a megfoghatatlan lábaikat keresgéltni kezdtem. De sohasem találtam meg a valóságban azt az üdvöt, amit a képzelet ígér.”¹⁹ Ebben az áriában a kiemelt részlet tanúsága szerint Pistoli a képzelet és valóság, illetve eszmény és valóság romantikából ismert fogalompárjai által értelmezi élettörténetét. S bár a Krúdy-szövegek állandóan ironikusba hajló modalitása erről a szöveghelyről sem hiányzik,²⁰ mégis a romantikus, érzékeny lélek narratíváját alkotja meg Pistoli elbeszélése. Don Juan és Falstaff története helyett most Don Quijote története alakítja a narratív identifikációt. (A későbbiekben látni fogjuk, hogy ez a monológ újabb alkalmat teremt Pistoli és Kálmán, illetve Álmos Ákos alakjainak közelítésére, közvetítésére.)

A Kövi Dinkánál elhangzó, nyolcadik fejezetbeli monológban a titkon mindig az eszményi nőkre vágyó, romantikus önportrét felváltja az önmagát az élet apró, hétköznapi örömeit megbecsülni tudó, kevéssel beérő, „okosan” élő emberként meghatározó szereplői identifikáció. Az itt elhangzó élettörténet a biztonságot kereső, magát szinte gyermekként kiszolgáltatottnak értelmező Pistolit alkotja meg, aki elsősorban menedéket keres a nőknél. Ez az önértelmezés nem csupán Pistoli második áriájától tér el jelentősen, hanem a kalandor-identifikációt megfogalmazó elsőtől is, melyben többek között ezt olvashatjuk: „Csak üvölni szeretnék a kintől és gyönyörölni, hogy társtalanul, vallomástétel nélkül, konokul egyedül járom az életet, senkinek a barátságára nincs szükségem, mindenkinek megvetem a gyűlöletét, szétfeszítem a vállam, egyedül vagyok.”²¹ A citált szöveghely a magányos hős narratíváját mozgósítja az önazonosság meghatározásában, melynek jellemzője a magány vállalása, a saját erőbe vetett bizalom és mások megvetése.

Az önértelmezések egymástól eltérő jellegének szemléltetése után fontos megjegyezni, hogy a személyiségnek ezek a meghatározásai nem gondolhatók el egy koherens, előrehaladó folyamat stádiumaiként. A Krúdy-regények nem törekednek arra, hogy a fejlődésregények hagyományához kapcsolódva egyfajta összefüggő, lineáris sorba illesszék a személyiség egymást követő (ön)meghatározásait. Nem csupán a szereplői önértelmezések esetében kereshetnénk hiába a vonalszerű folytonosságot, hanem az elbeszélői narráció sem

valósít meg ilyen jellegű személyiség-elbeszélést. (Talán az egyetlen kísérlet, amely valamiféle folyamatszerűséghez igyekszik igazítani a Pistolira vonatkozó, egymástól izolált személyiségértelmezéseket, a halál közelségét meghatározó, személyiségformáló tényezőként értékelő elbeszélői retorika. Erre a kérdésre a későbbiek során még visszatérünk, amikor a személyiség-elbeszélés tapasztalatait a regény szélesebb narratívájának kontextusában értelmezzük. Az a megjegyzés azonban ide kívánczok, hogy egy ilyen olvasói stratégia választása esetén sem lehet meggyőző érveket felvonultatni a személyiség-elbeszélés folyamatszerű, valamiféle organikus modellje mellett, mert az elbeszélés nem tartja érvényben folytonosan ezt a nézőpontot. A személyiségről való beszéd nem vonalszerűen folyamatos, hanem alkalmanként – többnyire váratlanul – feltűnő, alapvetően szakadozott jelleget mutat. További megfontolás tárgyát képezheti, hogy ezek az izolált pontok felrajzolnak-e egy szakadozott görbét, egyfajta szaggatott vonalszerű alakzatot.)

A Pistoli három monológját értelmező megfontolásaink során szándékosan nem térünk ki a monológ őszinte vagy őszintétlen voltánának kérdésére, holott az elbeszélői hang maga is használja minősítésként a *hazudik* igét, illetve ennek származékait. Eljárásunk magyarázata az, hogy választott olvasási stratégiánk szerint a szereplő(k) személyiségének nem tulajdonítunk valamiféle magot, szubsztanciális lényegét, s azt pedig még kevésbé gondoljuk, hogy egy ilyen magnak a befogadó birtokában lehetne. Ugyanakkor úgy véljük, hogy helytálló, illetve hamis önelbeszélésként minősíteni egy-egy önértelmezését csak akkor állna módunkban, ha a személyiség korábban említett szubsztancialitását ismernénk. A szerep–valódi én ellentétpár értelmezői mozgósítását a fenti megfontolások miatt nem tartjuk gyümölcsözőnek. A szereplők és az elbeszélő által megvalósított szereplőidentifikáció kaotikus sokféleségében nincs mód a valódiság kijelölésére. A hamis–igaz ellentétpár kizárólag abban az összefüggésben mozgósítható, hogy az önértelmezését megfogalmazó szereplő az élettörténet adott elmondásának idejében érvényesnek tartja-e saját önelbeszélését. Másrészt az is felvethető az egyes áriák esetében, hogy különbözőségük összefüggésbe hozható a szituációbeli eltéréssel: az önértelmező szereplő ki előtt hajtja végre az aktuális önértelmezését, kihez intézi szavait. Amennyiben a jelenetben szereplő másik alaknak ilyen meghatározó jelentőséget tulajdonítunk, ezt nem csupán azon az alapon tehetjük, hogy milyen motivációt tulajdonítunk a beszélőnek, hogyan akarja befolyásolni, mire akarja rávenni hallgatóját, hanem onnan is megközelíthetjük ezt a jelenséget, hogy az identitás megfogalmazásának interszubjektív jellegét hangsúlyozzuk.²² A másik figyelmet érdemlő jelenség Pistoli finoman jelzett ironikus távolságtartása saját önértelmező monológjaival szemben. A teljes azonosulásnak ez hiánya úgy is interpretálható, mint annak a belátásnak a poétikai következménye, mely szerint az identifikáció csakis temporális lehet. Pistoli nyelve – akárcsak a narrátoré – különös

érzékenységet mutat a véges–végtelen problematikája iránt, ami újabb érvet kínál számunkra, hogy az eltávolítást az identifikáció véges, temporális természetével hozzuk összefüggésbe.

Pistoli áriáinak rövid értékelése után az elbeszélői hang vizsgálatára áttérve ugyancsak azt tapasztalhatjuk, hogy a vidéki Don Juan, illetve az utolsó magyar úr séma szimplifikáló volta ebben a szövegrétegben is nyilvánvalóan megmutatkozik. Mert bár a narrátor olykor szintén ilyen leegyszerűsítő értelmezését adja Pistoli figurájának, az elbeszélői jellemzés mégsem merül ki ennyiben. Az ilyen rövidre záró interpretáció elégtelenségét nem csupán a távolabbi szöveghelyek összeolvasása leplezi le, hanem arra is talá-lunk példát, hogy az elbeszélő egy adott szöveghelyen beszél el oly módon Pistoli történetét, hogy az jelentősen árnyalja a leegyszerűsítő értékelést, s rámutat az élettörténet jelentése birtoklásának nehézségeire. A negyedik fejezet narrátori hangja például meglehetősen határozottan rajzolja meg a parlagias hódító képét. Többek között felsorolja a hódításnak azokat a bevált eszközeit, melyekkel Maszkerádi Malvin udvarlására indul. Megemlíti a meztelen szerelmeseket ábrázoló szivarszipkát, a fürdőző nőket mintázó ezüstitárcát, a ruhátlan nőalakokat mutató tollszárat és a (véltetően) pornográf litográfiákat. Ugyanakkor az élet fizikai örömei iránt fogékony falstaffi alak történetét alig egy oldallal az említett szöveghely után azzal toldja meg, hogy az életnek ezt a habzsolóját állandó öngyilkossági tervek foglalkoztat-ták. (Ezt a kijelentést összefüggésbe hozhatjuk Maszkerádi Malvin iránti szerelmével is, amely több ponton ismételni látszik Álmos Ákos, illetve Maszkerádi [az apa] történetét. Ezeket ugyanis egy olyan közös elbeszélés variációjaként is felfoghatjuk, melyben az idősödő férfi a fiatal lány segítségével sajátítja el a halált.) Az már a két felvillantott mozzanat alapján is megállapítható, hogy a duhaj vidéki nemes jól ismert típusa csődöt mondott Pistoli személyiségének interpretálásakor. Talán még az említett jelenségek-nél is meggyőzőbbek a mindentudó elbeszélő megbízhatatlanságának azok a bizonyítékai, melyek a narrátor által korábban elbeszélte identitás egy-egy meghatározó elemét teszik kérdésessé vagy vonják vissza, megnyitva ezzel a szubjektum decentrálódásának lehetőségét. Pistoli vidéki Don Juan voltát nemcsak önelbeszélése, illetve más szereplők kijelentései fogalmazzák meg, hanem a narrátori szólam is.²³ Ugyanakkor a nyolcadik fejezet alapjaiban rendíti meg ezt a képet, egy másik identitást teremtve Pistoli számára: „Eben az utazásban kitűnt, hogy Pistolinak nem volt több szeretője, mint bárki másnak, aki a napraforgós, csendes, országutas, egykedvű tájon tölti el az életét [...]. A Pistoli szerelmei is azok voltak, akik mindenkié.”²⁴ A vidéki falurossza rendkívüli élete ezen a ponton átlagos élettörténetként kerül elbe-szélésre. Szintén látványos az az elkülönböződés, amely Pistoli egykori sze-relmeihez fűződő viszonyának narrátori elbeszélésében mutatkozik. Az egyik szöveghely még érdektelennek mutatja az egykori szerelmeket: „halá-

los ágyán ha számot adni kellett volna élményeiről, egyetlen nőszemélyre sem emlékszik vala.”²⁵ A nyolcadik fejezet korábban már idézett narrátori jellemzése ugyanakkor teljesen eltérő személyiséget rajzol: „[M]ások elfelejtették e nőket, mint a nótát dorbézolás után, szájukban legfeljebb keserű íz maradt, csizmájukon sár, amelyet idegenkedve nézegettek másnap – míg Pistoli sohasem felejtette el a nőket, akik hozzá kedvesek voltak.”²⁶ (A korábbi idézettel egyébként nem csupán ez a szöveghely helyezhető szembe, hanem a regény zárlatának cselekményvezetése is, melynek során Pistoli Kövi Dinka és Késő Fáni felkeresésével búcsúzik az élettől.) Az első áriában önmagát „kutyáemberként” értelmező Pistoliról a narrátori hang számos helyen ettől az arcképtől eltérő portét rajzolt, jóllehet ezt az értékelést többször elbeszélői tekintélyével maga is megtámogatta. A Pistoli személyiségének „lényegi”, meghatározó vonásaként bemutatott kíméletlen keménységet a sajnálat és a részvét személyiségalkotó erejét kiemelő lokuszok ellenpontoszák: „[M]ert végül minden nőt megsajnálalt természet adta gyengesége miatt.”²⁷

A Pistolit identifikálni hivatott elbeszélői szövegben található kisebb-nagyobb elkülönböződések felsorolása még hosszan folytatható lenne,²⁸ mégis befejezzük felsorolásukat, illetve értékelésüket, hiszen a narrátori identifikálás rögzítetlen, elcsúszó jellegét már az eddig felsoroltak is kellően szemléltethetik. Csupán egyetlen szöveghelyet idézünk azzal a szándékkal, hogy egy a regény narratíváját homogenizálni igyekvő szövegbeli értelmezési ajánlat kérdésességére rámutassunk. A regény egyetlen középpont köré rendezhető olvasatát lehetővé tenni látszó szövegegység a kilencedik fejezet sokat idézett felütése, amely az életet kiélő és az élet elől visszahúzódó személyiségtípusok megalkotásával olyan ellentétpárt állít föl, melybe a szereplők látszólag probléma nélkül beírhatók. Az ördögszeker életűek²⁹ közé lenne sorolható Pistoli, Diamant, Végsőhelyi Kálmán, a régi Evelin, Maszkerádi Malvin, Rizujlett stb., míg a borostyánban eltemetkező légy emblémája Álmos Andor, Nyirjes Evelin, Rizujlett férje stb. alakját írná le. Ennek a meglehetősen erős interpretációs ajánlatként felfogható szakasznak a meghatározó szerepéhez azonban kérdőjelek fűzhetők. Elsőként leszögezhető, hogy nem elbeszélői narrációról van szó, hanem egy szereplő, Pistoli belső monológjáról. E megállapításnak ugyanakkor ellene vethető, hogy a fejezet kezdetén olvasható bölcselkedést csak utólagosan minősíti át a szöveg szereplői státusává, így az az első olvasás során elbeszélői közlésnek hat, s ily módon nyert tekintélyéből az olvasói átértékelés után is megőriz valamit. Látszólag a bűnös élet–ártatlan élet ellentétpár bevezetése is visszaigazolja a részlet szövegegészre kivetithető személyiségtipológiáját, hiszen Pistoli megfelelni látszik a bűnös, míg Álmos Andor és Evelin az ártatlan kategóriájának. A szöveghely „rendező erejét” érintő kételyek között említhetjük ugyanakkor, hogy a monológ szövege maga is megkérdőjelezi az ártatlan élet halálig tartó folytonosságát, kikezdve ezzel az oppozíció alapját, mivel az ártatlan a

történetébe íródó szakadásokban éppen bűnősként mutatkozik meg, ami a két kategória átjárhatóságára utal. Továbbá itt említhető az is, hogy a kétféle élettörténetet a monológ zárata azonos jelentéssel bírónak, illetve egyformán jelentésnélkülinek nyilvánítja.³⁰

Az említett kételyeknél is erősebben kezdi ki az egységesítő olvasási ajánlatot a személyiség decentralódásának befogadói tapasztalata. Nem csupán arról van szó, hogy a korábban tárgyalt jelenségek értelmezése során megkérdőjeleződött a személyiség szubsztanciális jellege, stabilizálható volta, ami maga után vonja, hogy a bemutatotthoz hasonló rögzítő, fixáló személyiségtipológia nem maradhat érvényben a szövegegészben. Az ilyen közvetett érvek mellett bizonyos szöveghelyek közvetlenül is lerombolják az ilyen osztályozás tekintélyét. A fent idézett monológ szerint a kétféle élettörténet két alapvető identitástípust képvisel. Az ördögszekér életűként azonosíthatónak tűnő Pistolit azonban a bölcselkedő monológot megelőző fejezet egyik anekdotaszerű története teljesen másként mutatja be. A Pucér Pista leleplezését elbeszélő szövegrészlet még igazodni látszik a tréfacsináló, vircsaftot kedvelő falurossza narratívájához, ugyanakkor Pistoli „győzelem” utáni életének elbeszélése teljesen eltérő identitást teremt: „Ámde ezentúl sohasem vett részt a kugliversenyeken, a vendégek között alig mutatkozott, a legfelső szobában egymagában üldögélt, furulyázott, pintes üvegekhez beszélgett, felköszöntötte Kövi Dinka (született Vájsz Jolán) szüleit [...], elgondolkozott életem és halálom, csupán akkor adott életjelet magáról, ha odakünn a kocsmában pohárcsörömpölő verekedés kezdődött a vendégek között [...]”³¹ Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy az itt kibontakozó Pistoliarckép sokkal inkább látszik megfelelni a borostyánban élve eltemetkező légy trópusával jelölt életűnek, mint az ördögszekér figurájával értelmezett élettörténetnek.

Hasonló következtetésekre juthatunk, ha a többi alak esetében is rákérdezzünk e személyiségtipológiának való megfelelésre. Álmos Andor például ugyancsak azonosíthatónak látszik a visszahúzó, élve eltemetkező személyiségtípussal. Ugyanakkor Rizujlethez fűződő szerelmi viszonyának elbeszélése nem illeszkedik az elbeszélésnek ehhez a vonalához. Azaz Álmos Andor identitása sem rögzíthető a „romantikus” aggregény története mentén. Az Evelinnel szemben több jelenetben félénknek, sőt zavartnak, szégyenlősnek mutatkozó Álmos Andor nem rettegett mindig a testi érintkezéstől, hiszen az érzéki szerelemre az a Rizujlett tanította, aki „ismerte a hírhedt márki úr receptkönyvét is”.³² A De Sade márkira tett egyértelmű utalás látványosan bontja meg a felszínen homogén személyiség-elbeszélést. Annál is inkább így van ez, mivel a narrátor Álmos Andort rituális halálának elbeszélésekor, olyan alaknak láttatta, aki az élettől búcsúzván régi szeretőit idézi emlékezetébe.³³ Még a régi Evelin sem íródik be az oppozíciós sémába, hiszen a férjeit elpusztító vamp története egyszer csak átcsap az érzékenyke-

dő, szentimentális vidéki asszony alakjának elbeszélésébe: Evelin Lisznyai Kálmán iránt táplált „romantikus” érzelmeket. Maszkerádi Malvin esetében éppen az általa előadott alteregó-történet jelzi, hogy identitása nem homogénizálható. Egyedül rajta múlik, hogy az életet kiélő francia hercegnő figurájával metaforizált, illetve a magányába visszahúzódó fiatal lány alakjával azonosított párhuzamos élettörténetei közül éppen melyiket tartja érvényesnek. A másik oldalon a visszahúzódóként, s ártatlanként identifikálhatónak látszó Evelin Végsőhelyi Kálmánnal átélt erotikus élményének jelzése mutat rá a szimplifikáló személyiség-típus elégtelenségére. (Erre utal az is, hogy a regény cselekményvezetésében ezen a ponton Evelin és Malvin története összeér: mindketten ott mennek a pócsi Máriához zarándokló búcsújáró asszonyok között. A bűnös és az ártatlan étellel történő, rögzítő tendenciájú azonosítás tehát ezen a ponton is érvénytelenítődik.)

A Pistoli alakjához kapcsolható különböző formájú személyiség-elbeszélések értelmezése után, most néhány fontosabb alak vonatkozásában vizsgáljuk meg, hogy a személyiség szubsztanciális elbeszélése az ő esetükben is felfüggesztődik-e. (Ezt a kérdést a fenti bekezdésben már részben érintették ottani fejtegetéseink.) Az alábbiakban nem fogjuk követni azt a módszert, melyet a Pistolira vonatkozó identifikációkat áttekintve többé-kevésbé következetesen betartottunk, s nem ragaszkodunk az önértelmező monológok belső eltolódásait, majd a narrátor által történő azonosítás elkülönüléseit mintegy sorrendben haladva értékelni, hanem egy-egy figura esetében egyszerre igyekszünk röviden jelezni az értelmezésünk szempontjából fontosnak tartott jelenségeket. Ez a módszertani váltás azért látszik szükségesnek, mert a Pistoli figurája kapcsán követett módszer folytatása túlságosan mechanikussá, terjengőssé tenné értelmezésünk szövegét.

Megítélésünk szerint az identitás elbeszélésének vonatkozásában a többi alakra is áll, amit Pistoli élettörténeteinek kapcsán az azonosság stabilizálhatatlanságáról kifejtettünk, s alapvetően újszerű jellegzetesség más alakok esetében sem mutatkozik. Ezért elegendőnek látszik annak szemléltetése, hogy a személyiség elbeszélése a többi figura esetében is hasonló mintázatot mutat.

Álmos Andorról szólva már említettük a romantikus aggregényként történő azonosítás kérdőjeleit, melyre a Rizujlett-tel folytatott viszony mutatott rá. Ezt a megközelítést erősíti az Evelinhez intézett vallomás beszédmódja is. A visszahúzódást, a hétköznapiságot, az egyszerűséget és a lemondást oly gyakran alakjához kapcsoló elbeszélői narráció cáfolataként a monológ nyelve végletesen izgatott, szeszélyes vonalvezetésű, meglepő, gyakran egzotikus trópusokban bővelkedő. Általában a színgazdagság, a túlfűtöttség és a végletek közötti csapongás érzetét kelti az olvasóban. A narrátor megjegyzése szerint Álmos Andor úgy beszél, ahogy azt valamikor Rizujlett-től tanulta. Ezt a kijelentést olyan módon is interpretálhatjuk, hogy Álmos Andor

kétféle identitása nem az idő mentén látszik elhelyezhetőnek. Nem egy egy-séges folyamat, „személyiségfejlődés” első átalakulásairól van szó, hanem az önértelmezés egyformán mozgósítható szinkrón változatairól. (Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy Pistoli Evelinhez intézett levelének beszédmódja hasonló tanulsággal szolgál, csak ott más irányú a mozgás: a kor-hely szoknyabolond beszéli a romantikus szerelmes emelkedett és érzéki-ségtől mentes nyelvét, ami megközelítésünk értelmében azt jelenti, hogy „romantikus agglegény”-ként identifikálja magát.)

Végsőhelyi Kálmánt az elbeszélői narráció többnyire az érzéketlen, hideg és számító modern selyemfiú pozícióján igyekszik rögzíteni, s találhatunk olyan szereplői önértelmezést is a regényben, mely ezt a megközelítést erősíti.³⁴ Ez a látszatra statikusnak ható figura azonban másféle identitással is rendelkezik. Figyelemre méltó, hogy bár az elbeszélő és a szereplők (például Pistoli) modern alakként azonosítják, megjelenését mégis a romantika divatja határozza meg.³⁵ Romantikával való összekapcsolása pedig – mint arra már korábban utaltunk – közvetíti alakját Álmos Andorhoz, sőt Pistolihoz is, hiszen utóbbi a kehelybeli nőket említő monológjával vagy Evelinhez írt levelével a romantikus szerelmes történetét is mozgósította önértelmezésében. A modern-régi ellentétét a regény szövege gyakran városi–vidéki op-pozíciójaként próbálja láttatni, falu és város különbségét pedig a természet-hez való viszonyán méri. E sztereotip megközelítés szerint a város elszakadt a természettől, míg a vidéki élet a természet ritmusát veszi fel. Ugyanakkor a Kálmán képzeletében lepergő idillben, melyben életét pesti polgárként képzelem el, fontos szerepet kap a természethez közeli létezés.³⁶ Egy olyan olvasói stratégiának, mely Kálmán romantikus gesztusait³⁷ a színlelés révén véli leírhatónak, az vethető ellene – azon túl, hogy az őszinteség–hazugság fogalmaival leírható megközelítést eleve nem tartjuk termékenynek –, hogy még az elbeszélői narráció sem kizárólag „szerepjátszóként” láttatja Kálmánt: „Evelint ő természetfeletti istenséghez közelállónak hitte, akinek nagylelkűsége már az édesanyákét is fölülmúlja.”³⁸ A harmadik fejezetben két olyan hosszabb szakasz is olvasható, melyben a narrátor Kálmán Evelin-re vonatkozó eszményi gondolatait beszéli el. Az egyikben középkori szent-tekhez látja a lányt hasonlónak,³⁹ a fejezetet berekesztő másodikban pedig Szűz Máriával azonosítja.⁴⁰ Itt érdemes megjegyezni, hogy Maszkerádi is hasonlóan értelmezi Kálmán Evelinhez fűződő viszonyát.⁴¹ Mint látható, Kálmán identitása sem ragadható meg egyetlen történettel, hiszen a romantikus szerelmestől, a kitarított szépfiúig terjedő alakváltozatok egymás mellett fordulnak elő.

Maszkerádi Malvin alteregó-elbeszélésével kapcsolatban már röviden utaltunk a stabilizálhatatlanság nyomaira. A férfipusztító vamp története mellett megmutatkozó másféle identifikációnak azonban egyéb jeleit is fellelhetjük a regényben. Az elbeszélő többször is kiemeli polgárlány voltát, ami az elbe-

szelésben gyakran hangsúlyozott természethez fűződő viszonyt Maszkerádi vonatkozásában hallgatólagosan negatívvá rajzolja. A negyedik fejezetben egy mindentudó narrátori értékelés ezt a viszonyt explicitté teszi: „Maszkerádi kisasszony sohasem olvasott el egy tavaszi verset, és megvetette az embereket, mert örvendeztek az időjárásnak.”⁴² A természet elől elzárkózó Maszkerádi titkon mégis szerelmes egy vén törpefűzfába,⁴³ ami a természethez fűződő bensőséges viszony metaforájaként is olvasható. Másrészt a fűzfa egyfajta férfiideált is megtestesít: „Maszkerádi kisasszony egy ilyen mosolytalan vénfa kedvű férfit keresett volna az életben, akihez hűséges tudott volna lenni, mint ehhez a hánctól, szenvedélytelenségből való törzshöz [...]” Ennek a furcsa férfiideálnak a leírása lényegében megismétli az életből való visszahúzódás és az élet kiélésének korábban tárgyalt ellentétét. A szerelmet az elbeszélés ugyanis nemegyszer magával az élettel azonosítja, így ebben a férfiideálban a halál és az élet vonzása egyformán benne foglaltatik.⁴⁴ Az élet kiélése és az életből való visszahúzódás kétféle élettörténetének egyformán érvényes voltát jelzi Maszkerádi két beteljesült szerelmi viszonya. Kálmánhoz az élet kiélése, Pistolihoz a halál szemlélésének vágya vezet el. Pistoli halálba szeretése így nem csupán a vamp történet változataként interpretálható, hanem a halál titkait firtató szemlélődés elbeszéléseként is. A Pistolihoz fűződő szerelemnek tehát az önmagát élő halottnak tekintő ön-identifikáció feleltethető meg, míg a Végsőhelyivel folytatott viszony az erősek győzelmét, életerejét teszi az önazonosság meghatározó elemévé.

Talán Nyíres Evelin a regénynek az az alakja, akit legkevésbé érint a személyiség decentralizálásának tapasztalata. Úgy tűnik, identitása összefoglalható a szentimentális hajlamú, vidéki kisasszony alakjában. Kétféle azonosságát azonban – ha talán halványabban is, mint Maszkerádi esetében – két szerelmi viszonya ugyancsak jelzi. S bármilyen nagy erőfeszítést tesz is az elbeszélő, hogy Evelint a vidék eseménytelen rendjébe belesimítsa, nem tudja teljesen érvényteleníteni a lány korábbi szavait: „Élni annyit tesz, mint, mint mindig-mindig ismerkedni, új hangokat hallani, új neveket megjegyezni, új emberi arcokat eltenni.”⁴⁵ Utolsóként említjük az Evelin identitása kapcsán felmerülő talán legizgalmasabb problémát: a két Evelin egymáshoz fűződő viszonyát. A név azonossága mellett a második fejezet címe (*A régi Evelin visszatér*), továbbá a fejezet egyik jelenete a két Evelin hasonlóságára utal.⁴⁶ A narrátor mindentudónak ható jellemzése a regényben a régi Evelin alakjában általában a vamp típusát hangsúlyozzák, míg Nyirjes Evelint többnyire szentimentális vidéki kisasszonyként látatják. A két alakot ennek ellenére egymásra játszatja az elbeszélés, ami úgy is értelmezhető, hogy már e kapcsolatteremtés ténye is jelzi: a „kézzelfogható Evelin” nem azonosítható kizárólagosan a narrátor által gyakrabban megrajzolt arcképpel, hanem lehetőségként érvényben marad az identitásnak egy ettől jelentősen eltérő változata is.

Végül kiemelnénk még Rizujlett alakját, akiben szinte testet ölt a személyiség sokféle lehetséges identifikációja. Persze ahogy a regény egyetlen alakja sem mentes a rögzítő tendenciájú narrátori személyiség-elbeszéléstől, úgy Rizujlett vonatkozásában is találkozunk ilyennel. Állandónak kijelentett személyiségjegye a jóság, ugyanakkor alakja mégis a sokféleség meghatározó benyomását kelti. Ezt sugallja már neve is, melyen Álmos Andorral szólíttatta magát, „amelynek betűiben benne volt Kelet és Nyugat”.⁴⁷ Neve azonban nem csupán ennyiben jelzi a személyiség sokféleségét. Rizujlett ugyanis minden új szerelmi kapcsolatában új nevet választ magának.⁴⁸ A név megváltozása, illetve sokfélesége a rögzített identitás megkérdőjelezéseként fogható föl, így az asszony névváltoztatásaiban az önazonosság újraértelmezése, a korábitól elkülönülő önidentifikáció ölt testet.

Mint korábban röviden utaltunk rá, a rögzítő tendenciájú személyiség-elbeszélés egyik jellemző vonása a regényben, hogy gyakran él a szereplők opozícióba állításának eszközével. Az ellentétként értelmezett alakok ebbe a sémába helyezve statikus karaktert látszanak nyerni, s az olvasói stratégia is hajlamosá válhat arra, hogy az egyes személyiségeket sarkítva értelmezze, mintegy szélső pontokra helyezze. Ezért a személyiség-elbeszélés decentráldó tendenciájának érvényesülése szempontjából nem érdektelen, hogy a sarkító bináris opozíciók miképpen bizonyulnak elégtelennek az alakok identitásának elbeszélésére. Végsőhelyi Kálmán, Pistoli, valamint Álmos Andor alakjának közvetíthetőségéről már a fentiekben esett szó. A két Evelin felcserélhetősége pedig a vamp és a szürke életbe visszahúzódó szentimentális kisasszony történeteivel jelölhető identitások választhatóságát vetette fel. Az alakok közvetíthetősége azonban túllép a már eddig említett szereplők körén. Bár a regény narrátora határozottan elkülöníteni látszik egymástól a vidéki kocsmárosnék egyszerű szereplői körét az érzelmes Evelintől, illetve az „egzotikus és hóbortos” Maszkeráditól, ez a szembeállítás sem érvényesül következetesen a regényben. Elsőként Kövi Dinka és Evelin hasonlóságát veti fel az elbeszélés: „Mikor búcsút vett Pistoli, Kövi Dinkát olyan tiszta homlokúnak látta, mint akár Evelint.”⁴⁹ A rögzítő személyiség-elbeszélésen így keletkezett rést az elbeszélő ezt követően még megpróbálja eltüntetni oly módon, hogy ezt a hasonlóságot a tájból, a Nyírségből vezeti le, azaz mozgósítja a természet metanarratíváját a szöveg zárt egységbe fogásának érdekében. A Késő Fáni alakját bámuló Pistolinak ismét eszébe ötlik Evelin: „(Eszébe jutott, mint egész bujdosása alatt mindig, Evelin önagsága. Asszony korában ő lehetett volna ilyen egészséges, izmos, jószagú nő, aki könnyed mosollyal nézi a férfi pihenő fejét a vállán, mintha egyúttal anyja is volna annak a férfiúnak, akit szerelmével megajándékozott.”⁵⁰ Ez a szöveg hely immár három nőalak között teremt kapcsolatot, s mindkét kocsmárosné Evelin látszólag tőlük annyira elütő alakjával hozza összefüggésbe. A nőalakok közvetítése ezen a ponton még nem zárul le. Mikor Pistoli be-

vallja Késő Fáninak, hogy szerelmes, a hasonlók köre immár kiterjed Maszkerádira is.⁵¹ Tehát egy olyan alakkal bővül az egymáshoz hasonlóak köre, aki nem a Nyírségből való, s aki nem illeszthető bele a táj meghatározó szerepét hangsúlyozó sémába. (Maszkerádit az elbeszélői narráció többször is polgárlányként mutatja be. A szövegnek ezen a pontján is kitűnik, hogy a vidéki–városi opposzició valójában nem alkalmas a regény értelmezésére.) A nőalakok egymásra áramlása tehát kiterjed szinte valamennyi szereplőre. A régi Evelin és Nyirjes Evelin, illetve Maszkerádi alakjainak közvetíthetőséget mutató viszonyrendszere kibővül Kövi Dinka és Késő Fáni figurájával, s a sorhoz Rizujlett is hozzáilleszthető, mert a démoni nő és a jó aszony párhuzamos élettörténetei mindkét szereplői körrel összekötik.

De a nemek közötti határokat sem ismerik a hasonlóságok, holott a férfi–nő kategória igencsak kiemelt szerephez jut az elbeszélés nyelvében. Álmos Andor és Nyirjes Evelin rokon vonásai nem meglepőek, hiszen az elbeszélő többször is megkísérli őket egymás „természetes” párjaiként láttatni. Az azonban már nem ennyire kézenfekvő mozzanat, hogy Pistoli is mutat Evelinhez hasonló vonásokat. Evelinnel kapcsolatban gyakran tesz említést az elbeszélő arról, hogy szívesen merült el Dumas, Jósika, Scott és Turgenev regényeiben, s olykor arra is találunk utalást, hogy személyiségét, magatartását sem hagyták érintetlenül olvasmányai.⁵² Nem meglepő, ha Álmos Andor is régi regénylapok olvasásával készül fel arra, hogy az udvarlás elejtett fonálát felvegye.⁵³ Az azonban meglehetősen váratlan, hogy Pistoli önszemléletét és viselkedését is meghatározzák regényolvasmányai: „[Pistoli] Fogával harapta a párnákat, mert így olvasta ezt egy regényben.”⁵⁴ Persze Maszkerádi alteregó-története is magán viseli a regényesség ismert toposzait, mint ahogy férje halála után a régi Evelin is fogékonynak mutatkozik az „érzékeny” irodalom iránt. Még az olyan, a regényvilágban egymással látszólag semmiféle kapcsolatban nem lévő figurákat is rejtett szálak kötik össze, mint Maszkerádi Malvint és Álmos Andort. Fogadásuk körülményei szinte azonosak: az apa utolsó szerelmes éjszakáján nemzette őket, létük első pillanatától összeér bennük halál és születés. Élettörténetük ezzel olyan fontos ponton mutat hasonlóságot, amely identitásukat meghatározó erejű. Ezt jelzi Álmos Andor rituális, ismétlődő halálának és feltámadásának (amely Maszkerádi apja és Pistoli történetét idézi), valamint Malvin Pistolival átélt szerelmi élményének párhuzama, amely megismétli apja, illetve Álmos Ákos történetét.

A szereplői identitásra vonatkozó olvasói tapasztalatok befolyásolják az elbeszélői identitás értelmezését is.⁵⁵ A többnyire mindentudó elbeszélőként fellépő narrátor ítéleteiben, szereplőkre vonatkozó értelmezéseiben mutatkozó elkülönböződések jelzik, hogy az elbeszélő nézőpontja nem képzelhető el sem rögzített, sem organikusan alakuló, „fejlődő” perspektívaként. A szereplők élettörténeteinek elbeszélése során mutatkozó szakadások a narrátor

értelmezésének szituatív meghatározottságára utalnak. E temporális érvényű interpretációk pedig az értelmezői pozícióban lévő elbeszélő önazonosságának folytonos elmozdulásaira utalnak. A narrátor, mint az általa elbeszélte történet(ek) egyik értelmezője, ugyanúgy a lezárhatatlan hermeneutikai körbe lépve interpretálja az(oka)t, mint a mű bármelyik olvasója. Ezért az egyes szereplőkre vonatkozó eltérő olvasatai – más befogadókhoz hasonlóan – az értelmezés adott szituációja s az értelmező temporális önazonossága, önértelmezése által meghatározottak. Az elbeszélői identitás tekintetében tehát a szereplői önazonosság esetében tapasztaltakhoz hasonló jelenségekkel szembesülhetünk. Az első közelítésben látványosan rögzítettnek, stabilnak mutató identitás – mely olykor szinte az ugyanazonosság fogalmának látszik megfelelni – egyre inkább teret enged a decentralizálás tapasztalatának. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az elbeszélésből folyamatosan kiszorulna az omnipotens elbeszélőnek tulajdonítható totalizáló, egészelvűségre hajló narráció. Nem állítható, hogy az elbeszélés végül egyértelműen elkötelezné magát a fragmentáltság, a kontingencia és a decentralitás mellett, ugyanis mindvégig felbukkannak a narrációban omnipotenciára utaló gesztusok, ahogy a cselekményszerkezetben is feltűnnek olyan alakzatok, amelyek a regényvilág egészének zárt egységbe foglalását kísérik meg. Ugyanakkor ezek a formációk többnyire egymás ellen hatnak: az egység rendezőelvéként lépnek fel, de belső szakadásaik és egymást kikezdő irányultságuk éppen az egészelvű olvasat lehetetlenségével szembesíti a befogadót.

Feltűnő a szövegben az a bonyolult mintázat, amelyet a körforgás és a linearitás disszonáns elvei hoznak létre. A két formáció mindegyike megjelenik mint cselekményszervező elv, mint tematizált probléma, illetve mint valamiféle „mitikus rend” sémája. Az idő két elbeszélése között nyilvánvaló az ellentmondás már akkor is, ha eredetükre tekintünk. Az alteritás történetében a ciklikus szemlélet mint antik elképzelés jelentkezett, míg a linearitás az üdvtörténet elképzelésével kapcsolódott össze, s mint ilyen zsidó-keresztény gyökerű. Az antikvitást követő kulturális hagyományban ennek megfelelően a történelem és az idő vonalszerű elképzelése dominált, bár az antik körforgásképzet sem veszett ki a kulturális tradícióból. A körforgáselméletek a romantika idején váltak ismét meghatározó jelentőségűekké, ami vélhetőleg összefügg a kultúra metafizikai alapjainak megrendülésével, ugyanis a romantikus körforgáselméletek többségében a létnek tulajdonított metafizikai távlatok válnak kérdésessé.

A *Napraforgó* szövegének számos szintjén jelenik meg a körforgás képzete. Találkozhatunk vele a természet metanarratívájával összefüggésben, úgy is, mint tematizált tárgyjal s úgy is, mint a regényidő alapvető jellegzetességével, mely a természet egy esztendei életciklusát az emberélet idejével hozza összefüggésbe. A regény cselekményében pedig a figurák korábban élt személyek alakmásaként való elbeszélésében válik szemlélhetővé (Álmos Ákos

– Pistoli; a régi Evelin – a kézzelfogható Evelin stb.). A körforgásképzetet az teszi különösen izgalmassá, hogy nem csupán az idő jelen lévő lineáris elképzelésével kerül összeütközésbe, hanem önmagában is elcsúszó jelentéseket hordoz. Elbeszélői értelmezésében az egyformaság, az unalom ugyanúgy szerepet kap, mint az örökkévalóság és az időtlenség letéteményeseként való értékelés. Ez a szemléletbeli különbség a beszédmód eltérő jegyeiben is megmutatkozik. Az egyik az ironikus modalitást juttatja erősebben érvényre, míg a másik az elbeszélői hang elégikus, olykor lelkesült regiszterének ad nagyobb teret. A romantika többnyire a körforgást mint a végesség korlátozó erejét értelmezte, ami illeszkedik az európai hagyomány domináns körforgásolvasatához. (Talán megkockáztatható az a feltevés, hogy a Krúdy-regények körforgásképzeteit bizonyos mértékben a keleti vallásoknak a körforgásról vallott néhány közismertebb tanítása is inspirálhatta. Nyilván nem kötődnek a szövegek erős szálakkal a keleti kultúrákhoz, azonban a körforgásnak egy az európai hagyománytól eltérő modalitású megítélése előtt mégis utat nyithatott e másik hagyományhoz történő mégoly felszínes kapcsolódás is. A keleti vallásbölcselethez való alkalmankénti vonzódást a Krúdy-regények némelyike egyértelműen jelzi. Ilyen halvány nyomként értékelhető a *Napraforgóban* Schopenhauer nevének említése, illetve határozottabb utalásként Buddha nevének többszöri előfordulása *A vörös postakocsi*, illetve az *Őszi utazások a vörös postakocsin* című regényekben.)⁵⁶

A *Napraforgó* körforgásképzeteinek másik érdekes vonása, hogy az azonos visszatéréseként beállított körforgás az ismétlésbe változást vegyít. A két Evelin alakmásokként történő bemutatásában például látványos eltérések idéznek elő zavart. A körforgás változatlan ismétlődésként való fölfogása a stabilizálás garanciája lenne. Az ismétlődést megzavaró elkülönböződés ezt a totalizáló metanarratívát kezdi ki, így a regénynek ezen a szintjén sem létezhet változatlansággént felfogott azonosság. A linearitásként és körforgásként elbeszélő idő ezen a ponton is átjárja és kölcsönösen érvényteleníti egymást megszüntetve egy totalizáló létszemlélet érvényesülésének lehetőségét. A körforgás elkülönböződése a linearitás körforgásba avatkozásaként értékelhető, míg a halál véglegességét az újraszületés körével bontja meg az elbeszélés. A halál gyakori regénybeli tematizálása az emberélet egyszerűségének elégikus elbeszélésével a végesség képzetét hangsúlyozza. Ezzel összefüggésben az élet céltalanságát szinte már kissé monoton gyakorisággal tematizálja az elbeszélés, mégis Pistoli temetésének elbeszélésekor az újjászületés körkörösségének humoros-játékos megképzését tapasztalhatjuk. A végességet hangsúlyozó lineáris és a végtelenséget (is) konnotáló ciklikus időelbeszélés kölcsönösen átvált egymásba. Amikor úgy tűnik, hogy az elbeszélésnek egy olyan metanarratívájához jutunk (természet; halál stb.), ahonnan az egész szöveg belátható, s megszületni látszik egy totalizáló, egészelvű narratíva, akkor a narráció hirtelen dimenziót vált, áttér az idő elbeszélé-

sének másik sémájára, s ezzel szétfoszlatja a homogén olvasat és a stabilizálható jelentés illúzióját.

A regény három meghatározó metanarratíváját a természet, szerelem, halál fogalmaival látjuk leírhatónak. E három fogalom azáltal jut metanarratív pozícióba, hogy egymással összefüggésben vagy egymás ellenében, de mindenképp a regényvilág átfogó egységének megteremtését kísérlik megvalósítani. (Mindhárom említett elem metanarratívává emelése, illetve rögzítése hosszú tradícióval rendelkezik az európai hagyományban. A regénybeli metanarratívák közvetlenebb kontextusaként vélhetőleg a romantika jelölhető meg, ugyanis a természet, szerelem, halál egyetemes létértelmező elvként való tételezésének kísérlete [és ennek kudarca] alighanem a romantika létszemléletének egyik meghatározó mozzanata.)⁵⁷ A körforgás és linearitás összjátéka alkotta mintázatba az említett metanarratívák is beírhatók. A természet körforgásgondolathoz fűződő kapcsolata kézenfekvő, a szerelem és halál azonban többféle viszonyt létesít a ciklikusság képzetével. Az elbeszélői interpretáció olykor a linearitás mentén helyezi el őket, máskor együttesüket körforgásként értelmezi. A vonalszerűséget elsősorban a szerelem elmúlásának, illetve a halál mindent elpusztító szerepének gyakori említése képviseli, míg a körforgást születés és halál azonosítása, illetve egybeesése (Álmos Andor és Maszkerádi Malvin nemzésének története) konstruálja meg. A szerelem tovább bonyolítja az idő elbeszélésének mintázatát, ugyanis lineáris és ciklikus történetként való előadásához egy harmadik is társul, amelyet talán pontszerűnek nevezhetnénk. A szerelem itt nem része sem a körnek, sem a vonalnak, hanem tőlük mintegy elszakított, különleges státusú pillanat, amely mintegy kilép az időből, miközben az élettörténet továbbfut a maga rajzolatán.⁵⁸ A ciklikus, a lineáris és a pontszerű időértelmezés egyszerre van tehát jelen a szövegvilágban, közösen határozzák meg annak karakterét. Az időértelmezés sokfélesége – amelynek keretében együtt jelennek meg az időtlenség metafizikai jellegű képzetei és az idő transzcendenciát tagadó felfogásai – jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a műnek ne születhessen meggyőző homogenizáló, egészelvű olvasata.

Az időértelmezések eltolódásai az elbeszélő identitását is érintik, hiszen előfeltevéseinek elkülönböződéseire világítanak rá. Azt mutatják meg, hogy mennyire eltérő narratív sémákat, történet-elbeszéléseket mozgósít a narrátor az elbeszélés során. Az idő elbeszélése a narrátor horizontján alapvetően meghatározza az emberlét elbeszélését, s ennek révén egyben önértelmezését is. Amikor az elbeszélő az egymást kikezdő időelbeszélések közül választ, akkor egyben temporálisan elkötelezi magát az emberlétnek és saját identitásának egy sémája mellett, melyet a kultúra előzetes történeti preformálnak, irányítanak. A narratori önértelmezés és identifikáció, valamint az időértelmezés s az ezzel összefüggő metanarratívák szoros kapcsolatára utal, hogy az utóbbiakat érintő fontosabb szöveg helyeken rendre feltűnik

egy-egy erősen személyes modalitású narrátori megszólalás. Ezek a szubjektív elbeszélői gesztusok ugyanúgy a sokféleség kaotikus rajzolatát adják, mint az időértelmezés sémái, bár a narrátor a tőle megszokott módon egy-egy szöveghelyen látszólag rendkívül határozottan, omnipotenciára utalóan foglal állást. A kijelentések és az önértelmező történet-sémák elkülönöződései azonban kikezdi ezt a határozottan önidentikusnak ható elbeszélői személyiséget, s elindítják a decentralizáció tapasztalata felé. Az egység, a rögzítés kísérlete tehát kudarcba fullad, akár csak a metanarratívák érvényre juttatásának kísérlete. A korábban metanarratívákként említett fogalmak végül mégsem képesek betölteni ezt a szerepet, hiszen éppen az egység megalkotására bizonyultak alkalmatlannak.

A cím és a szöveg kapcsolatának értelmezésében is mozgósíthatónak tűnik a körforgás és linearitás ellentmondásokból szövődő játéka. A napot követő mozgásban a ciklikusság válik szemlélhetővé, míg a linearitás a növény életidejének hangsúlyozásában jelenik meg. A linearitásnak ezt a lehetőségét a napraforgó metafora első, illetve utolsó szövegbéli felbukkanása is alátámasztja. Az első szöveghely a napraforgómag elvetéséről beszél, melyet (álombeli?) vándorlegények szórnak el az ablak alatt.⁵⁹ Az utolsó előfordulás a regény sokat idézett két zárómondatában olvasható. Itt Álmos Andor mintegy röviden összefoglalja a napraforgóként élők élettörténetét a születéstől egészen a nyomatékkal jelzett elmúlásig: „[M]i a napraforgókat nézgetjük, hogyan nyílnak, növekednek, hervadnak. Daliák voltak még nemrég, de most őszidőben háztetőt fednek velük.”⁶⁰ (Alig néhány oldallal korábban már felbukkant a napraforgó halál-metaforaként való olvasásának lehetősége: „...az útszéli napraforgókat össze lehetett téveszteni a lesóványodott madárijesztőkkel.”)⁶¹ A napraforgó metafora tehát az emberélet értelmezésére hivatott. Ebben az összefüggésben a nap a vágy tárgyának figurájává válik, egyfajta életcél jelölője lesz. Ezt a célt legtöbb szöveghely a szerelemmel hozza összefüggésbe, amit az alábbi részletek is szemléltetnek: „nyurga napraforgók napimádó szeme”;⁶² „a szerelem napja”;⁶³ „[k]inek az élete fordul napraforgó módjára a boldogság napja felé”.⁶⁴ A szerelemnek ilyen kiemelését számos szövegbéli elem támogatja, egyebek között egy definitív narrátori kijelentés is: „a szerelem, amiért mindannyian a világra jöttünk.”⁶⁵ Ezt a kiemelt pozíciót azonban alapjaiban kérdőjelezi meg a szerelem értelmetlenségét, nevetséges voltát tematizáló elbeszélői kijelentések, s még inkább a linearitásnak és ciklikusságnak az az egymást kikezdő játéka, melyre korábban rámutattunk.

A napraforgó metafora ismét ráirányítja a figyelmet a szerelem, halál és természet metanarratíváinak összefüggésére. Beszédes azonban az a rés, amely a természet rendjét, időtlenségét stb. tematizáló kijelentések és természetleírások, valamint a regény poétikai megalkotottsága között nyílik. Az elbeszélői hang dominánsnak ható szólama, amely a természettel azonosuló

létezését mindenek felett álló elvárásaként igyekszik rögzíteni, ellentétben áll az elbeszélés mód jellegzetes eljárásaival. A természet és természetes élet értékét többször explicit módon tematizáló szöveg ugyanis nem felel meg az műalkotás organikus modelljének. Nem a folytonos kibomlás, a magától értetődőnek ható kontinuitás, hanem a törés, a szakadás a regény legjellegzetesebb poétikai elve. A narráció nyelve tehát eltérő módokon beszél: a tematizált kijelentésekben mutatkozó jelentések és a beszédmódban rejlő előfeltevéseknek tulajdonítható jelentések eltérő irányokat képviselnek.

A beszédmód egy másik vonatkozásban is kioltani látszik az elbeszélői hang erős szólamának természetcentrikus állásfoglalásait. A természetes életet a falusi élettel azonosító bölcselkedés az utóbbinak tulajdonított egyhangúságot és a szürkeséget is értéként igyekszik elfogadtatni. A tematikus kijelentések azonban nem képesek uralmuk alatt tartani a beszédmódot, amely a figurativitás által teremtett változatosság, s ezen belül is elsősorban a hasonlatok feltűnő gyakorisága jellemez.

1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervatívizmus, modernség és népi irodalom a magyar irodalomban* = Uő, „Minta a szönyegen”. A műértelmezés esélyei, Bp., Balassi, 1995, 151–161. Az idézet: 152.

2 SZABÓ Ede, *Krúdy Gyula*, Bp., 1970, 197.

3 Vö. uo., ill. FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986, 276. és 286–287.

4 Vö. FÜLÖP, *i. m.*, 287.

5 A szereplői monológok és az élettörténet összefüggéseinek vizsgálata szempontjából nem érdektelen adalék, hogy a *Napraforgóban* Pistoli egyik „áriáját” minősítve Végsőhelyi Kálmán éppen az élettörténet kifejezést használja: „Vajon miért untat élettörténetével ez a vén számár?” KRÚDY Gyula, *Pesti nőrábló. Regények, kisregények (Napraforgó, Kleofásné kakasa, Az útitárs, Pesti nőrábló, Asszonyosságok díja, N. N.)*, Bp., 1978, 123.

6 Vö. Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélt azonosság* = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 373–411. Az idézet: 374–375., valamint Paul RICOEUR, *A narratív azonosság* = *Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., 2001, 15–25. Az idézet: 15–16.

7 Alasdair MACINTYRE, *Az erény nyomában*, Bp., 1999, 293–294.

8 RICOEUR, *A narratív azonosság*, 23.

9 MACINTYRE, *i. m.*, 284.

10 Proust regényéről szólva Donald P. Spence is hangsúlyozza a történeti igazság és a narratív igazság különbségét. Donald P. SPENCE, *Az elbeszélő hagyomány* = *Narratívák 5*, 127–128.

11 MACINTYRE, *i. m.*, 293.

12 MacIntyre és Ricoeur elképzeléseinek elméleti különbségeit meggyőzően írja le Tengelyi László a narratív identitás elméletét vitató és továbbgondoló tanulmányában. TENGYELI László, *Élettörténet és önazonosság* = Uő, *Élettörténet és sorseseemény*, Bp., 1998, 13–48. Az idézet: 17–21.

13 A legtöbb interpretáció igyekezett valamilyen egységes, totalizáló olvasatot megalkotni, bár ennek nehézségeit többnyire nem hagyta reflektálatlanul. Bori Imre szerint a Krúdy-regényeket vizsgálva megállapítható, hogy az írói szándék és a megvalósulás között itt tapasztalható a legnagyobb távolság. (BORI Imre, *Krúdy Gyula „nagy évtizede”* = Uő, *Fridolin és testvérei*, Ujvidék, 1976, 66–334. Az idézet: 230.) Fülöp László felismerte, hogy nehezen lehetne a szövegnek egységes eszmeiséget, egyértelműen kijelölt célt vagy közép-pontot tulajdonítani. (FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986, 313.) Ez a megfigyelés azonban nem módosította lényegesen elvárási horizontját, amely nem tudott elszakadni a

realizmus preferálásától, így megfigyelései jobbára elmarasztalásként vagy egyfajta hiányérzet megfogalmazásaként értelmezhetők. Czére Béla Pistoli alakja kapcsán konstataulta a jellem ellentétekre épülő voltát. (CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987, 132.) Ugyanakkor az ellentétek szintetizálhatatlanságát, a személyiség széttartó dinamikájának elvi összefoghatatlanságát nem ismerte fel.

14 KRÚDY, *i. m.*, 90.

15 Uo., 91.

16 Uo., 92.

17 Például: „A félbolond falusi uraság a régi Magyarországból maradt itt [...]” Uo., 76.

18 Uo., 115.

19 Uo., 125.

20 Vö. a középkori várkisasszonyok hiányos tisztálkodási szokásairól írtakkal. Uo., 124.

21 Uo., 91.

22 Kenneth J. GERGEN–Mary M. GERGEN, *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer = Narratívák 5*, 77–119. Az idézet: 102.

23 Vö. például: „Bölcs és ravasz férfiú módjára egy időre szögre akasztotta a szerelem vadásztarisznyáját, amelynek karikáira annyi buta seregélyt és ijedt vízityúkot hurkolt.” Uo., 116.

24 Uo., 139.

25 Uo., 117.

26 Uo., 139.

27 Uo., 131. Akad példa a kétféle Pistoli-arcot egybejátszó narrátori jellemzésre is: „[V]égig-végig [nézett] a nőkön, akiket alapjában véve úgy sajnált (mert hittek szavainak), hogy majd a szíve szakadt meg értük... Mint egy érzelgős hamiskártyás futtatja végig ujjait a harminckét kártyán.” Uo., 135.

28 Ilyen ellenét mutatkozik például az alábbi két összegző elbeszélői kijelentés között is: „Pistoli úr egyébről sem tudott beszélni, mint a nők nemi életéről.” (Uo., 120.); „Soha nem is esett neki másképpen jól a szerelem, mint teljesen reményvesztetten.” (Uo., 131.)

29 „Egyikünknek az élete olyan járású, mint az ördögszekér útja a kietlen mezőkön. Napközben kergeti a szél egyik határból a másikba. Jön oda is, ahol nem várták, és búcsú nélkül elmegy onnan, ahol az éjszakát töl-

tötte. Száz meg száz ember mellett elszalad észrevétlenül, de egyszer csak véletlenül valakinek a hajába ragad. Céltalannak látszik létezése, mert gyorsabban tűnik el, mint az árnyék estefelé. És mégis sok bajt okozhat, keserűséget üvölthet, szíveket összezúzhat, rendet bonthat, nyugtalanságokat idézhet. Az ördögszekér életűek élnek ki legjobban az életet, mert egyetlen utat sem tesznek a maguk szándékából. A véletlen, a kósza kedv, a jövőmenő hangulat űzi őket, mint szerencse meg szerencsétlenség.

A másikuk olyan alaposan előkészíti az élete folyását, mint a légy lakhelyét a borostyánkőben. Nagy köveket hengert maga körül, hogy a szél egykönnyen el ne fújhassa. Néha sikerül is a kivájt barlangban végig megöregedni, meghalni, s mindvégig elkerülni a kígyók tekervényes, sikamlós útjáról.” (Uo., 152–153.)

30 Vö.: „Éljünk kedvünk szerint, szomorúan vagy vígan. Bolond az, aki elmulaszt egy órányi keserűséget vagy egy percnyi örömet. Majálisnak, temetésnek, nászéjszakának és titkos kinnak egyforma a befejezése. Jön a kőműves, és befalazza a nyugtalankodókat és a jó magaviseletűeket egyformán.” (Uo., 153.) Más kérdés, hogy az elbeszélés egységes olvasatának egyik hangsúlyos ajánlata olyan módon válik bizonytalanra, hogy az érvénytelenségét leginkább leleplező szöveghelyen egy újabb egységes olvasatot ígérő, központnak látszó fogalom tűnik fel, a halál. Az életnek a megállásának, jelentéstartásának okozójaként, a szövegvilág egységessé rendezőjeként a halál, illetve annak elégikus értelmezése áll itt elénk. Erről a problémáról később még szót ejtünk.

31 KRÚDY, *i. m.*, 141.

32 Uo., 104.

33 „A hegedű dalaiban elbúcsúzott mindattól, ami kedves és kellemes volt életében. [...] Karácsonyfák alatt fehérülő nők, húsos, puha, ölelésre termett lusta asszonyok, regényes lányok lengő harisnyakötői, vöröscsikű szőke hajak és gyűrűs, hosszúkás kezek, amelyeknek érintése egykor egyértelmű volt a boldogsággal.” (Uo., 18–19.) Az idézett szakasz Álmos Andort szerelmi téren tapasztalt férfinak mutatja. Így nem csupán az egyetlen

ideálért rajongó romantikusként való identifikációt rajzolja át a részlet, de a Rizujlett-történetből kibontakozó azonosságot is, hiszen az az érzéki szerelemben mintegy az asszony tanítványaként láttatta. Itt a felsorolásból adódóan a sokaság érzése alakul ki az olvasóban, ami inkább egy Don Juan-történet vázlatát vetíti Álmos Andor alakja mögé. Talán azt sem érdektelen megjegyezni, hogy a regény narrációjában hosszú ideig egyetlen nagy szerelemként elbeszélte Evelin alakja ezen a szöveghelyen a felsorolás egyik elemévé fokozódik le, névtelenül betagozódik a felidézett nők sorába, elveszítve ezzel kiemelt helyzetét. A vörös csikú szőke haj említése ugyanis Nyirjes Evelinre tett utalásként is olvasható, mert a két Evelin „találkozásakor” vörös és szőke hajszínt tulajdonít neki az elbeszélő. (Igaz, másutt fekete hajú nőként is említi.)

34 Például: „Én nagyokat akarok lélegezni, és hideg szívvel, józan fejvel keresni a kedvező utakat az élet folyamán. Én úgy szeretek számolni, mint a kereskedő.” KRUDY, *i. m.*, 122.

35 „Külsejében olyan volt ez a bizonyos fiatalember, mint egy régi amuletről való figura, melyet vallásos öreg hercegnők és elcsábított polgárleányok viselnek a nyakukban. Régi divat szerint készült barna fűrtel, fáradt mosolya, többnyire bánatos pillantása és ruházódása, amely ötven év előtti divatképekről készült: mind-mind azt a célt szolgálta, hogy a nők magukba zárják, szívükbe rejtsek a fiatalembert.” Uo., 36–37.

36 Az eljövendő idilli napokat így festi maga elé: „Lesz idő az ősz és a tavasz szépségeinek megfigyelésére.” Vö. uo., 54.

37 Ilyen a levél lapjai között elküldött virág is (vö. uo., 10.), amelyet Kierkegaard az esztétikai létstádiumra különösen jellemzőnek tart. Az esztétikaiban tartózkodó szubjektum, az esztétikus ember értelmezésünk szerint a romantikus személyiség, illetve a romantika létszemléletének leírására hivatott Kierkegaard létstádiumokról szóló elméletében.

38 Uo., 55.

39 „Középkori templomi zászlókra van írva az arca, a lobogókat kinyitja a szél a sze-

rencsétlenek csapata felett, és ott megy a zászló árnyékában Kálmán is...” Uo., 56.

40 Két jellemző idézet erről a szöveghelyről: „Végsőhelyi Kálmán pedig a rökusi Máriához vette útját, akit már régen kinéztet Evelin pesti helyettesének, aki majd a csodákban megsegíti. Azt is, hogy elég erős volt megszabadulni Ninontól Evelin, illetőleg Mária közbelépésének köszönhető.” (Uo., 58.) „– Evelin – csuklotta végül oly fájdalmasan, mintha ezért különös bűnbocsánatban részesülne a leánytól, aki *mindent lát*. Láttá rideg magatartását Ninonnal, látta menekülését, és látja most itt buzgó könyörgését is.” (Kiemelés az eredetiben.) (Uo., 59.)

41 Maszkerádi elsőként Andorra, másodikként Kálmánra utal: „Az egyik számár démonnak, öldöklőnek képzelt téged, és a halálba akar szökni, midőn azt érezte, hogy nincs szabadulása. Ugyanekkor egyik-másik ostoba férfi imád, mint egy szentképet, és csodálatokat vár tőled.” Uo., 64.

42 Uo., 67.

43 Vö. uo., 69.

44 Itt érdemes megjegyezni, hogy a természettel szembeni érdektelenséget a korábban idézett szöveghely folytatása éppen a halálra reflektáló étellel magyarázta: „Vajon nem mindegy a sivalkodó hóvihár vagy az enyhén andalgó szél, ha egyszer a sírban fekszünk? Nem érdemes elkezdeni sem az életet, mert úgy is vége van nemsokára.” (Uo., 67.) Ez az életstratégia azonban éppen az ételtől visszahúzódóké, akik az életet csak a halálra való előkészületként élik meg.

45 Uo., 13.

46 „A régi Evelin arcképe ott függött a falon életnagyságban, s az élő Evelin az arckép alatt állott – mintha megelevenedve kilépett volna rámai közül a festmény. Csodálatos hasonlóság volt ez. Mintha a rendkívüli nő, aki annyi bajt okozott a jámbor, hiszékeny férfiak életében, úgy fűtötte a fagyos szíveket, mint egy máglya az erdőszélét, melyet a didergő favágók körülállnak – újra kezdené elmúlt életét.” (Uo., 35.) Egy másik részlet nemcsak a hasonlóságot emeli ki, hanem szinte megkött szerződésenként beszél el a két Evelin viszonyát: „Evelin a régi kép alatt hosszadalmasan megállott, s egyetértő pillantást váltott

az ósaszonnyal; szívfájása elmúlt, mint a gyermek fájdalma, amelyre ráfújnak; nyomban megérezte, hogy különös hatalma van ebben a házban, hol mindenki tartozik neki engedelmeskedni. Hazajött a régi asszony örökébe, akinek még szinte látszik lengő szoknyája az ajtófélfák között. Csak követni kell a nyomot.” (Uo., 36.)

47 Uo., 100.

48 „Babonáságból vagy a szerelem újszerűségéből: az asszony más és más nevet adott magának, midőn az egyik szerelemből a másikba elutazott.” (Uo., 99.)

49 Uo., 145.

50 Uo., 148.

51 Az alábbi részletben Pistoli Késő Fánihoz fordul: „Hadd nézzelek csak, nem hasonlítás-e valamicskét ahhoz a bizonyoshoz? Fordulj csak! No most meg oldalvást állj. [...]

– A lábad – mondotta hosszas vizsgálódás után Pistoli úr –, becsületesre, a lábad, mint ha némileg hasonlítana annak a bizonyosnak a lábához. A Mő kisasszonyéhoz. Mő kisasszony – nagy Mő-vel – kengyelben szereti tartani a lábát.” (Uo., 148–149.)

52 Vö. uo., 65., 79., 97.

53 Andor kedves olvasmányai közé tartozik a *Fanni hagyományai* (uo., 30.), de Álmos Ákos sem maradt érintetlen a romantika regényességétől: sírját meghagyása alapján úgy rendezték el, ahogyan Lenszkijét olvasta az *Anyeginban*. (Uo., 30.)

54 Uo., 131.

55 Vö. például ZSADÁNYI Edit, *Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás*, Alföld, 2002/12, 63–77. Az idézet: 63.

56 KRÚDY Gyula, *Utazások a vörös postakocsin I, (Regények, A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin, Nagy Kópé, Velszi herceg)*, Bp., 1997, 141., valamint 309–311.

57 A romantika irodalmával kapcsolatot teremtő szövegközi utalások is nagy számban fordulnak elő a regényben a regényben.

58 „A legnagyobb szerelem volt itt, amelyben senki sem hisz, amíg meg nem próbálta. Egy óra pergett le az időben, amely Evelin tovavonuló élete mögött úgy áll majd, mint egy vörös torony, amelyet a legnagyobb távolságokból is láthatni. Száguldhat az élet ezután tüskön-bokron át, mint a kopófalca. Csatlakozhatnak új és szeretetre méltó lovasok a szvithez, amely a boldogság rókáját üldözi, de nem lehet oly messzeségbe elnyargalni, hogy ennek az órának emléke örökké elenyésszen.” (*Napraforgó*, 137.)

59 Uo., 16.

60 Uo., 177. Az idézett szöveghely Pistolira tett utalásként is olvasható. Ez az olvasat az ördögszekér és a borostyánban eltemetkező légy ellentétét írja újra. Ugyanakkor az oppozíciókban gondolkodó, rögzítő olvasás lehetlenségével szembeállítja a befogadót, hogy Álmos Andor egy másik szöveghelyen éppen saját identitását beszéli el a napraforgó metafora segítségével, amikor így beszél Evelinhez: „Csak vágylak, vágylak, mint a napsugarat, amelyet megfogni nem lehet.” (Uo., 108.)

61 Uo., 173.

62 Uo., 35.

63 Uo., 138.

64 Uo., 175.

65 Uo., 137.

A radikális modernség konzervatív változata

Megjegyzések Petri György költészetéről

Amikor Domokos Mátyás kérdéseire feelve Petri György a nyolcvanas évek elején megkísérelte a maga számára is fogalmilag megragadhatóvá tenni azt a költészetpoétikai, nyelvszemléleti és mentalitásbeli változást, amely a hatvanas évek végén nála és néhány vele hozzátétőleg egyidős költő műveiben végbement, és amelyet azóta sokan annál is alapvetőbbnek látnak, mint amilyenek a beszélgetés idején mutatkozott, lényegében meghatározta azokat a szempontokat, amelyek e változás megértésében és saját költészetének fogadtatásában azóta is döntő szerepet játszanak: „Az 1945–1948-tól a hatvanas évek derekáig eltartó időszakban kialakult egy olyan kompakt és egyre jobban kiüresedő poszt-József Attilá-s klasszicizmus, [...] amelyhez képest kétségkívül ennek »a fiatal írók« karámjának [...] mindegyik költője [...] jelezni akart egy cezúrát, jelezni akarta azt, hogy a maga részéről valamivel szakítani akar. [...] Ha nem is az egész generációra, de a generáció néhány tagjára [...] azt mondanám, hogy megjelent egyfajta empirista beállítottság a költők egy részénél, hogy a hagyományos költő-szerep fikcióját radikálisan felül kell vizsgálni, és – hogy is mondjam ezt? – van néhány alapkérdés, amit, úgy gondolom, hogy én, talán Várady Szabolcs, Tandori és még néhány költő feltett magának, és megpróbált rá új választ adni. Az egyik magára az úgynevezett lírai Énre, a költő-szerepre vonatkozik, s a kérdés úgy hangzik, hogy »Ki vagyok én a magam *tényleges* tapasztalataiban?« S erre azt kell felelnem, hogy nem látok vagyok, nem vátesz, nem próféta, nem Isten küldöttje, hanem a hatvanas években felnőtt, író foglalkozású budapesti lakos... A következő kérdés: kinek a nevében beszélek? Itt azt kellett és lehetett végiggondolni, hogy vajon jelentene-e még valamit a ködös univerzálialák, hogy: nép, nemzet, emberiség..., hogy nem kellene-e szerényebben, de konkrétan meghatározni, hogy mi az a lehetséges közösség, kiből áll, akiknek a problémáit megfogalmazom, és akikhez jó eséllyel úgy tudok szólni, hogy megértik, amit mondok. [...] A harmadik nagyon fontos kérdés a »hogyan beszélek?«, »mi módon beszélek?«, »hogyan lehetséges mondatot, egy egyszerű versmondatot alkotni?« – tehát az eszköznek, a nyelvnek a felülvizsgálata. A legfeltűnőbbben, a legjellegzetesebben talán Tandorinál, de még sokaknál a versbe benyomul magának a fogalmazásnak a problemati-

kussága. Tehát a nyelv többé nem a költő hagyományos lantja, amit megszál-
lottan penget, hanem egy igen problematikus instrumentum, amelyet mű-
ködés közben folyton felül kell vizsgálni, s ily módon témává lesz maga ez
a felülvizsgálat is. Nem véletlenül neveztem mindezt empirista beállított-
ságnak. Úgy vélem, hogy ennek – mint minden stílus- és korszakváltásnak
– van valami mélyebb és általánosabb szociológiai és történelmi alapja...¹

Ehhez hasonló megfontolásokat a „korszakváltásban”² érintett több más
költőtől és a változás természetét leírni igyekvő irodalomtörténésztől is
idézhetnénk. Mégis talán Petri az, aki leginkább hangsúlyozta a megválto-
zott nyelvi magatartás „empirista” jellegét. Az empirizmusnak ebben az
esetben kevés köze van a fogalom filozófia- és tudománytörténeti jelentései-
hez, inkább arra a nyelvkritikai attitűdre utal, amely nem csupán a centrális
helyzetű költői és lírai én konfesszionális költészetmodellekből jól ismert
egységes képzetét bontotta le, hanem ezzel összefüggésben a lét és a nemlét,
a világszerű jelenlét és a semmi metafizikus oppozícióját folyamatosan újra-
alkotó metaforika – József Attila költészetéből normatívan áthagyományo-
zott – létszemléleti képleteit is.

Hasonló tartalmú metaforakritika a hatvanas években nem csupán a ma-
gyar irodalomban fogalmazódott meg, hanem az avantgarde tradíciók olyan
folytatóinál is, mint Allen Ginsberg, vagy a francia regény megújulásának
legnagyobb alakja, Alain Robbe-Grillet műveiben, a konkrét költészet kezde-
ményezéseiben, sőt az abszurd színház drámapoétikájában is. A Petri eseté-
ben megnyilvánuló nyelvkritikai attitűd véleményem szerint mégis a német
„új szubjektivitás”, vagy „új realizmus” megnyilvánulásaival mutat legin-
kább rokonságot, amelyek a metaforizálásában a mitikus beszéd egy kitün-
tetett formáját érték tetten, amelyet legalább annyira hangol a felejtés,³ mint
a megőrzés. E mostani tanulmány keretei nem engedik meg, hogy a korabeli
metaforakritika és a mítoszkritika összefüggéseit megvizsgáljuk, ezúttal
elég, ha Dieter Wellershoff *Wiederherstellung der Fremdheit* (Az idegenség
helyreállítása) című, 1969-ben írott visszaemlékezését idézzük, amely
ugyanúgy elhatárolódik a Benn, mint a Celan és Hilde Domin nevével fém-
jelezhető költészeti modellektől: „Számomra a realizmus leginkább a meg-
különböztetést szolgáló fogalom volt, amellyel el akartam határolódni a fő-
ként Németországra olyannyira jellemző manierisztikus és groteszk iroda-
lomtól, attól a stílusirányzattól, amely fantasztikus ötletekkel, parodisztikus
retorikával és allegóriával dolgozik, és mindenütt a bizzarr hatást keresi. Ez-
zel distanciát alakítottam ki a metaforikus irodalommal szemben is, amely
még mindig egyetemes létmodelleket és jelképeket teremt, akár az értelem
eltávolításának segítségével is. A modern realiztikus irodalom munkahipo-
tézisét így fogalmaztam meg: »A lét egyetemes modelljét, és egyáltalán az
emberről és a világról alkotott minden általános elképzelést fel kell váltania
a konkrét, érzéki tapasztalatnak, a jelenvaló, mindennapi életnek a maga

korlátozottságában. [...] A realizmus számomra egyfajta ellenmozgás, szüntelenül megújuló kísérlet a rögzült fogalmak és a rend alakzatainak feloldására, hogy új, eddig kiátkozott tapasztalatok váljanak lehetővé. [...] Ehhez talán meglepő módon hozzá kell fűznünk, hogy a realizmus gyakran szubjektívizálást jelent. Általánossá vált, látszólagos objektivitássá szilárdult látásmódokkal szemben egy különös látásmód nyer teret, egy új álláspont jut érvényre, amely közelebbi, intimebb és speciálisabb, mint a megszokott.”⁴

Petri és Wellershoff szövegére egyaránt érvényes, hogy bennük az empirizmus, illetve a realizmus fogalma katakrétikus értelemben a *megkülönböztetést*, az elhatárolódást szolgálja, és a *szakítás* igényét tudatosítja, a szakítását egy olyan korról, amelyet az idézetek szellemében joggal nyilváníthatnánk a metafizikus metaforizálás korának. A katakrézis hagyományos stilisztikai értelemben valami olyasmit nevez meg, amire nincsen szó szerinti kifejezés, tehát valami olyasminak készít helyet a nyelvben, amiről csak annyi tudható, hogy nem az, amivel helyettesítjük. Ezért a katakrézis a szavak, tágabb értelemben a nyelv önmagától való különbözőségének és jelentésbeli meghatározatlanságának legsajátabb alakzata. És Petri, valamint Wellershoff értelmezésében éppen a korszakváltás katakrétikus elbeszélése az, ami a metafizikusan strukturált metaforát egy korszak jellegadó alakzatává, nyelvi mozgásává avatja. Petri nyilatkozatában mindenekelőtt az önmagát mással, a „mi”-vel helyettesítő „én” bizonyul metaforának, amely az egyes és az általános egyeztethetőségének, behelyettesíthetőségének metafizikus képletén alapul. A „József Attila-s klasszicizmusra” való utalás azonban ennél is tágabban értendő, egy olyan poétikai modell normájaként, amely a verset a metaforikus nyelvi mozgásokat indító én köré épített képek rendszereként fogta fel.⁵ A „korszakváltás” elbeszélésnek retorikáját uraló katakrétikus alakzat mindeközben lehetővé teszi, hogy a „régiek” és a „modernek” vitájában az a kor, amelytől a jelen elszakadni vágyik, egységesen jelenjék meg, míg a „fiatalok” között bizonyos különbségek válnak érzékelhetővé. Az a korszak, amelynek axiomatikus poétikai feltevései az elbeszélés értelmében elveszítették érvényességüket, a „váltásban” érdekeltek, a „szakadók” szempontjából a metafizikus metaforizálás korának bizonyul. És mivel az epoché metaforáját magát is a „szakasz” és a „szakadás” képzete alakítja, e tropikus szituációban mindenekelőtt azt érdemes megvizsgálnunk, milyen mozgásokat indít el a történeti elbeszélésben, ha e metafizikus metaforafogalmat az epochalitás képzetével közelítjük meg, másodsorban pedig azt, hogy a hatvanas évek költészetének összefüggésében mennyiben tartható fenn az a heideggeri állítás, hogy a metaforikusság csak a metafizikán belül létezik, illetve hogy milyen történetnek tesz részesévé az a metaforakritika, amely a hatvanas évek végén fellépő „fiatalok” közös törekvésének mondható.

A régi és az új közötti szakadás ezúttal is láthatóvá teszi azt a diszkrepanciát, amely a múlt zárt tere és a jelen nyitott horizontja között feszül. A „kor-

szakváltás” narratívájában érdekelt szemlélet számára ugyanolyan mértékben válik mind egységesebbé a szakadás által elrekesztett zárt tér, mint amilyen mértékben feltárul előtte saját tropikus szituációjának poliperspektivikussága. Így a szakadást, tehát önnön helyzetének tropikus jellegét, olyan térszerkezeté alakítja, amelyben a „régiek” múltja vonalakkal körülvett, elrekesztett korszakként húzódik meg a nyitott horizontú jelen háttérében. A korszakváltás térszerkezetének ez az elrendeződése nagymértékben felgyorsítja és elősegíti az „új” kanonizálódását, de nem alkalmas arra, hogy a történet retorikáját megértsük belőle. Hiszen nyilvánvalóan éppoly kevésbé létezik egységes metafizika, mint amilyen kevésbé *egy* metaforika. A szakadás vonala nem képez olyan határt, amely egy ellenfogalmakkal könnyen dinamizálható, kétosztatú térben helyezi el a történetben résztvevőket, az epoché nem szabályos körvonal, még ha a korszakváltás elbeszéléseihez tartozó retorikák ilyennek mutatják is, hanem kanyargós, bemélyedésekkel szabdalta.⁶

Érdekes jelenség, hogy a korszakváltás költői programnyilatkozatai kevésbé voltak elhatároló jellegűek, mint a nyolcvanas és kilencvenes évek irodalomtörténeti elbeszélései, amelyekben a késő modernségtől elváló nyelvszemléletek és kánonok az epochalitás formáját öltötték. Az idézett beszélgetés során például Petri György bizonyos mértékig viszonylagossá tette a „József Attilá-s klasszicizmus” elutasítását, amikor saját poétikájának példaképpen a költőelőd kései verseinek „realista” részleteire hivatkozott.⁷ A későbbi irodalomtörténeti elbeszélések ezzel szemben előszeretettel éltek a történetek elbeszélésekor a „fordulat” és az „átlépés” metaforájával.⁸ E metaforák, a valahonnan valahova irányuló mozdulat képzetével élve, két elkülöníthető irány, vagy egy teret kettéválasztó vonal implicit kijelölésével, a történelemszemlélet jellegzetesen metafizikus formáit alkalmazzák a változás értelmezésében. Ahhoz, hogy valamivel jobban megérthessük a poétikai változások és a „korszakváltás” történetét, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a történet retorikájának mozgásait, amelyek strukturálásában nemcsak „a történelem cselekvő szubjektumának” jut kitüntetett szerep, hanem a „történelemértelmezés cselekvő szubjektumának” is. Mindaz, amit Hans Blumenberg *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (Valóságok, amelyekben élünk) című munkájának lapjain a „történelem cselekvő szubjektumáról” mond, eredendően tropikus helyzetére tekintettel a „történelemértelmezés cselekvő szubjektumára” is igaz, hiszen a történelmi cselekvés mindenekelőtt interpretáció, amely a foglalás célját intézményesülésével és kanonizációjával éri el: „Azt, hogy ki a történelem cselekvő szubjektuma, nem felfedezik vagy bizonyítják; a történelem szubjektumát »kinevezik«. Hagyományunk valóságértelmezésének rendszerében van egy »hely« a történelem e szubjektuma számára, amelyre az üresedés (Vakanz) és az elfoglalás (Besetzung) vonatkozik. Az új foglalás (Umbesetzung) végrehajtása és igazolása retorikai aktus.”⁹ E belátás a maga szerény módján nyilván e most íródó szövegre is érvényes,

ezért amennyire csak tudja, önmaga számára is láthatóvá kell tennie saját tropikus szituációját, amelyet talán még mindig erőteljesebben hat át a kaktarézis alakzata, mintsem gondolnánk.

Aki egy „korszakváltás” elbeszéléseinek retorikájával foglalkozik, olyan terepen találja magát, amelyet az epoché, azaz a szakadás és a szakítás, valamint a határ és az elhatárolódás metaforái alakítottak ki. Ebben az esetben azonban az elhatárolódás és a szakítás mindenekelőtt a metafizikus metaforizálás nyelvi mozgásaira vonatkozik, tehát a megértés mindenekelőtt azon múlik, hogy milyen vonalakkal és érintőkkel közelítjük meg a korszak költészetének és a „korszakváltás” elbeszéléseinek alakzatait, miközben a metafora metaforájaként megszólaló, szupplementáris természetű értelmezésnek, amennyire tőle telik, az általa használt alakzatok kialakításában mindinkább lehetővé kellene tennie, hogy a metafizikus metaforika visszavonásának mozgásai visszahathassanak rá.

Amikor Walter Höllerer 1965-ben kiadta *Theorie der modernen Lyrik* (A modern líra elmélete) című munkáját, amely oly nagy hatást gyakorolt a német „új realizmus” kialakulására, követendő példaként William Carlos Williams, Charles Olson és Tadeusz Rózewicz műveire hivatkozott, akik egyaránt kritikusan viszonyultak a metaforákból építkező vershez.¹⁰ Bár Höllerer beismerte, nem tudja, hogy elvileg „létezhet-e metafora nélküli vers”, sőt legtöbb saját verse is „metaforákra támaszkodik”, programszerű nyilatkozatában mégis hitet tett a képek lebontása mellett, mert a kép csupán „kerülő út”, „díszítmény”, amely „elfedi, sőt meg is semmisíti a lírai költemény magját”.¹¹ A Höllereréhez hasonló érvek még radikálisabban jelentek meg Alain Robbe-Grillet regénypoétikájában, amelyre a német „új realizmus” szerzői is példaként tekintettek. Robbe-Grillet szerint a metafora az emberi viszonyok figurációjaként „antropomorfikus analógiákkal”¹² zárja el a szemlélet útját a világtól, „amely sem nem értelmes, sem nem abszurd, hanem egész egyszerűen: van”.¹³ A „van” interpretációs kényszere a pusztán tér koncepciójának megfogalmazásához vezet: a világ „síkfelület, jelentés, lélek és értékek nélkül”.¹⁴

Höllerer metaforakritikájában nem nehéz felfedezni Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásának hatását, éppen ezért elgondolkodtató, miért nem terjesztette azt ki a nyelvre mint olyanra, a gondolkodás nyelvi struktúrájának szabályaira.¹⁵ A kiterjesztésnek nyilván az szabott gátat, hogy a metaforicitás problémáját sem Höllerer, sem Robbe-Grillet nem nyelvelméleti, hanem – a metafora arisztotelészi meghatározásának alapján állva – stilisztikai kérdésként kezelte. Az arisztotelészi hagyomány szerint a metafora olyan átvitel vagy helyettesítés, amelyet a dolgok közötti analógiás viszony tesz lehetővé, lényege a jelentéses viszony és a megjelölt tárgytól való idegenségben ragadható meg: a metafora szükséges, sőt termékeny, de amennyiben öncélúvá válik, veszélyes tévedés, amely az

analógiás nyelvi kapcsolatok kerülő útján a megértés dinamikáját fokozva visszatér a tulajdonképpeni kijelentéshez. Veszélyessége éppen a visszatérés elmaradásában, vagyis a külső referencia elvesztésében, a nyelv „díszítő jellegének”, vagy mondjuk inkább így, önreferencialitásának elszabadulásában ragadható meg. A metafora kerülő útjával szemben megfogalmazott gyanú az arisztotelészi modellen belül az évszázadok során alig változott, jelentős eltérések csupán abban mutatkoznak, hogy a gyanú erkölcsi, ismeretelméleti vagy esztétikai mozzanatai mutatkoznak-e hangsúlyosabbnak.

Ugyanez a döntően ismeretelméleti hangoltságú gyanú hatja át Höllerer kritikáját, amely szerint a metafora „elfedi a lírai költemény magját”, ugyanakkor bizonytalan abban, hogy „létezhet-e metafora nélküli vers”, hiszen a hiánynak nincs közvetlen formája.

A nyelv figurativitásának másfajta elgondolására a modernség történetében kétségtelenül éppen Nietzsche, és legdominánsabban talán éppen az említett tanulmány tett javaslatot. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* legtöbbet idézett bekezdésében szintén előkerül a feldíszítés motívuma és az antropomorfikusság kritikája, de mivel ott a metafora az igazság nyelvi alakzataként lép elénk, nincs lehetőség a metaforikus beszéd és a szó szerinti kifejezés szembeállítására: „Mi tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poétikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tűntek föl egy-egy nép előtt.” Az eredetiben a feldíszítésről szóló szövegrészlet így hangzik: „kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden”.¹⁶ Tatár Sándor fordítása a passzív szerkezet magyarra való átültetésekor (ez is Übertragung) a magyar nyelv szelleméből következően a felruházás metaforájával élt, ami – mint láttuk – megfelel annak a metaforaelméleti hagyománynak, amelyet Nietzsche, miközben felhasználja képkinálatát, önmaga ellen fordít. A nietzschei szöveg szerint nem az igazság öltözik metaforikus ruhába, hanem a metaforát ruházzák fel az igazság rangjával. Ilyen módon Nietzsche is és a metaforaelmélet arisztotelészi hagyománya is szembefordul önmagával, amikor a tétel metaforikus történeté alakul: „az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszített pénzermék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok.” Ha egy pénzdarabról a „hosszú használat” során lekopik a kép, elveszíti minden értékét, és kivonják a forgalomból. Sőt a pénz kibocsátója, akinek gondoskodnia kell a pénzforgalom tisztaságáról, az ellenőrizhető áru-érték viszonyokról, meg sem várja, hogy láthatatlanná váljék a bevésés. Nietzsche azonban nem ezt akarja mondani, példája nem támasztja alá a tételt.

Nietzsche tétele lényegében megismétli azt, amit Jean Paul mondott a *Vorschule der Ästhetik* lapjain, minden nyelvet „elhalványodott metaforák szótárának”¹⁷ nevezve. A metaforák Jean Paul szerint a nyelvi cselekvés forrásai, a nyelvi cselekvés pedig folytonos értelemátvitel, ami azonban nem a „tulajdonképpeni jelentést” viszi át nem tulajdonképpeni módon, azaz a metafora nem olyan kerülő út, amely azután visszavezet az „igazi” útra, hanem magát az átvitelt is átviszi, és ez az alapja a metafora közvetítés nélküli innovativitásának. Tehát minden metafora önmaga metaforájaként is értenődő. A metafora metaforája olyan ugrást hajt végre, amelyet nem lehet visszafelé megtenni, s ha mégis, az magát az alakzatot változtatja meg, az iróniát viccbe fordítja át. Nietzsche esszéjének utolsó bekezdése, amely a sztoikus gondolkodót, „az önmagán a fogalmakhoz igazodva uralkodó embert” idézi a nyelvi cselekvés példájaként, akinek „arca nem élő, érzelmeiről valló emberarc, hanem mintegy a vonások méltóságteljes kiegyensúlyozottságát mutató maszk, nem kiabál fájdalomában, s még csak a hangja sem változik el – ha egy igazi viharfelhő zápora zúdul rá, köpenyébe burkolózik, s megfontolt léptekkel áll odébb.”¹⁸ Az esszé itt „elkalandozik”, és tisztában van azal, hogy a nyelv nem kerülő utakon és egyenes utakon halad, hanem ugrásokat hajt végre, azaz hiába térne vissza, az ugrás éppen a visszatérés lehetőségét törli el: „Az embereknek sem a háza, sem a lépte, sem a ruházata vagy az agyagkorsója nem árulkodik arról, hogy a szükség hívta volna életre: úgy tűnik, mintha mindegyikükben valami felemelő boldogság, olimposzi felhőtlenség s mintegy a komolysággal való játék nyerne kifejezést.”¹⁹

Amennyiben a metaforát nem a hiány és a szükség, az út és a kerülő út metafizikus szerkezetében értelmezzük, hanem szükségtelen, de annál vonzóbb ugrásként, amely mintegy folytatja az elhalványodott metaforák szótáraként működő nyelv mozgásait, azaz ha nem a folytonossá tétel szándékával, hanem a bemélyedések, a szakadások derűs kedvelésével közelítünk hozzá, részeseivé válunk a komolysággal való játéknak. És ez a részesség mintha az átvitel egy sajátos, de a kultúrához talán legmeghatározóbb formájában, a fordításban nyilvánulna meg leginkább. Amikor Nietzsche a metafora keletkezésének Arisztotelész és Cicero által leírt, teljességgel fiktív folyamatát az eredet eltűnésének aspektusából újra elbeszéli, a metafora metaforájának humorát is szabadjára engedi, s e narratív metafora a fordításban még inkább viccként működik. Az „olimposzi felhőtlenség” szó szerinti megfelelője az eredeti szöveghelynek („olympische Wolkenlosigkeit”). De a felhőtlenségnek a németben nincs olyan szótáriasisult metaforikus jelentése, mint a magyarban, ebben az esetben a szó szerinti fordításról *derül* ki, hogy a metafora metaforáját alkotja meg. Az eredeti szövegben a magyarnál erőteljesebben érzékelhető maga a kép: az Olümposz csúcsai körül nincsenek felhők. Holott a mitikus elbeszélések szerint az istenek lakhelye, az Olümposz mindig felhőkbe *burkolózik*. A komolysággal való játék, a metafora me-

taforájának humora azonban mintha láthatóvá tenné magát a helyet, amelyről beszélünk, és egyszersmind láthatóvá teszi azt is, ahogy a metaforák szótárisulnak, ahogy elhalványodik a metafora metaforája, anélkül, hogy eldöntené, az istenek lakhelye tárult-e fel előttünk, vagy csak egy hegy, amelyet ki tudja, miért, az istenek lakhelyének mondanak. Itt azonban még láthatóak a mozgások, amelyeknek nincs eredetük. Nincsen felhő az égen, mégis zápor hull a sztoikus bölcsre.

A metaforakritikák a XX. századig az arisztotelészi trópusmodell alapján fogalmazódtak meg. E kritikák szerint a metafora nem autentikus jelölési mód, helyettesítő jellegű, pontatlan és többértelmű. Hegel megfogalmazása szerint: „A metafora mindenkor megszakítása a képzelet menetének, szüntelen szétszóródás [Zerstreuung], olyan képeket ébreszt és társít egymáshoz, amelyek nem tartoznak közvetlenül a dologhoz és a jelentéshez, ezért éppen így áttevődnek a rokon és az idegenszerű dolgokra.”²⁰ Különös, vagy inkább nagyon is érthető, hogy a mai esztétikai diskurzusban a metaforának ugyanezekről a tulajdonságairól esik a legtöbb szó, de már nem annyira a metaforakritika, inkább a metafizikai hagyomány kritikájának jegyében. Ugyanakkor mindkettő a nyelv mitológiájának lebontásából, vagy ironikus szétmozgatásából meríti energiáit. E mitológia igazi hőse azonban nem maga a nyelv, hanem a szubjektum, amely egyedül a nyelvben lehet jelen. A hatvanas évek második fele olyan időszak a modern magyar költészet történetének, amelyben a metaforikusság imént vázolt kérdései, ha kevéssé reflektáltak is, a későbbi poétikai változásokra nézve döntő jelentőséggel merültek föl. Célunk azonban ezúttal nem e változások leírása, csupán bizonyos aspektusainak feltárása Petri György költészetében, valamint annak vizsgálata, hogy a nyelv metaforikusságának kérdéseivel kapcsolatban milyen viszszamenőleges érvényű eltolódások voltak érzékelhetőek lírájában a nyolcvanas és a kilencvenes években.

Lényeges jelhasználati változást azok a költészetek hoztak a hatvanas évek magyar irodalmának nyelvi, kritikai szabályaiban, amelyek már nem egy végsőnek gondolt szótár összeállításában voltak érdekelték. Nietzsche humoros meta-metaforáját alkalmazva azt mondhatjuk, hogy egy végsőnek gondolt szótár olyan országhoz hasonlít, amelynek pénzét csak az ország határain belül fogadják el, és ahol nyilvánosan nem is vesznek tudomást más országok létéről, ezért ha valakinek mégis külföldre kell és lehet utaznia, a pénz átváltásának műveletét arra kijelölt intézményeknek úgy kell végrehajtaniuk, titokban, mintha az ország pénze nem váltódott volna át egy másikéra. Az ironikusság fogalmának Rorty által javasolt filozófiai-politikai leírását alkalmazva azt mondhatjuk, az ironikust az különbözteti meg a végső szótárak szerkesztőitől és használóitól, hogy „radikálisan és folyamatosan kételkedik saját jelenleg használt szótárában, mivel nagy hatással voltak rá olyan más szótárak, amelyeket más emberek vagy könyvek tartottak vég-

sónek”, továbbá, hogy tudja, „a saját jelenlegi szótárában megfogalmazott érvek sem alátámasztani, sem eloszlatni nem képesek szótárával kapcsolatos kételyeit”, valamint az, hogy ha „saját helyzetéről filozofál, nem gondolja, hogy szótára másokénál közelebb lenne a valósághoz”.²¹

Ilyen ironikus nyelvi magatartás jellemezte Petri György *Magyarázatok M. számára* című kötetét. A „realizmus” igénye vagy az „empirikus beállítottság” az ő és még néhány nemzedéktársának esetében, nem azt jelentette, hogy nyelvük más nyelveknél jobban megközelíti a valót, inkább a nyelv ön-reflexióját, olyan kérdések folyamatos napirenden tartását, mint hogy „hogyan beszélek”, „mi módon beszélek”, „hogyan lehetséges mondatot, egy egyszerű versmondatot alkotni”. Aligha véletlen, sőt már-már zavaróan magától értetődő, hogy Petri első kötete az ironia nyelvi magatartását 1968 dátumához kapcsolja:

Ennyi mitológiával a háta mögött,
csalhatósága tudatában
az ember otthon ül s röhög

ostoba, régi könyveken,
könyvtára külön-külön kincseit
veszi elő, mint féltve őrzött,

magányos estékre eltett,
erős italt, s aprókat kortyol,
mígnem fejébe száll, s vidám lesz.

(*Hatvannyolc tele*)

Petri György kilencvenes évekbeli fogadtatásának mindenekelőtt éppen 1968 időközben szintén mitizálódott dátumával kellett szembenéznie, és ez különösen érvényes volt nemzedéktársaira, azokra, akik a nyolcvanas években előbb előszeretettel, utóbb inkább csak jobb híján nevezték magukat „hatvannyolcasoknak”. A történelmi évszámok játékaént kettős értelemben is szimbolikus, hogy az 1989 októberében útjára indult *Holmi* első számában tanulmányorozatot kezdett közölni Petri György költészetéről, amelynek valójában minden kérdése 1968-hoz kötődik: „Miféle illúziókról, hitről, hazugságról, mitológiákról, jövőről, miféle bizakodás kudarcáról, minek az elvesztéséről van itt szó? Leegyszerűsítő szimbólumként álljon itt egy évszám: 1968. [...] De 1968 nemcsak tetőzésével, hanem történelmi vereségével is definiálja a »68-as szellemet«. Ám az elvont radikalizmus kudarcáért nemcsak a történelmi reakció túlereje felelős, hanem saját, lényegéből fakadó erőtlensége: valóságidegensége is. S ha e kudarc nyomán elsőként nem kijózanodás, hanem sértett kiábrándulás, nem túlemelkedő önkritika, hanem tragédiaélmény fakadt – honnan van ennek nemcsak szubjektív, hanem objektív hitele

is? Illúziók, alaptalan hitek, megalapozatlan bizakodás kudarcából fakadhat-e objektíve érvényes tragikum? Tehát: »honnan szedték azt a bizakodást«, honnan szedtük? Nos, nem az empiriából, hanem szükségletekből. Petri költészetének egyik kulcsmondata a következő: »Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: / milyen gyalázat érhet még?« (*Belső beszéd*) S mellé kívánkozik egy másik gondolat: »De igazi fegyvert nem foghatok / ellenségeim ellen. És így / szeretnem sem lehet.« (*Strófák ***-hoz*) Már az első idézet is rácáfol önmagára, hiszen amíg valaki gyalázatnak érzi, hogy »feladta az egység utáni sóvár vágyát«, addig valójában nem adta fel. A második idézet pedig a maga közvetlen összekapcsolásával és tézisszerűségével élesen cáfol rá az előbbire: a negativitásban őrzi meg, állítja helyre az egységet, s ezzel »az egység utáni sóvár vágy« feladására való képtelenséget demonstrálja.”²²

Fodor Géza tanulmánya Petri György korai költészetéről szólva vitába száll a költő későbbi önértelmezésével. A vitakérdés, hogy mennyire empirikus az empiria, maga is az ironia alakzatát ölti, és amennyire Fodor Géza szerint Petrire érvényes az, hogy negativitásában állítja helyre az egységet, úgy alighanem magára a vitára is igaz ez, amennyiben szimbólumként fogadja el 1968 dátumát. Nekünk ezért inkább úgy érdemes megfogalmaznunk a kérdést, vajon nem az itt megnyilvánuló ironikusság természetéből fakad-e az egység negatív helyreállítása.

Petri eddigi kritikusai egy dologban megegyeztek: költészete valóban lebontja a képviseleti jellegű költő-szerep hagyományát.²³ Ironiája tehát elsődlegesen „magánjellegű” (Rorty), amelynek forrása nem utolsósorban az emberi lét itt és most érvényesülő teljes kiszolgáltatottsága, vagyis a szabadság hiánya, ami Petrinél sem a lét tragikusságára, inkább nevetségességére vall:

Kín városa, te,
helyrehozhatatlan, roppant nehézkes!
te megtervezett boldogtalanság,
beléd ölt
életünket, ha fölszíthatnánk is
még egyszer –
Nem a remény megalvadt
vére minden köved?
– Örök vagy!
– kiáltottam ezerszer, suttogtam rémülten:
Örök vagy.

Most mi történt velem? Aki már a halálra is
csak bólintani tudtam. S hogy mindent elvesznek
kezem ügyéből.
Miféle boldog rettegés
szorítja szívem, szűkülő öröm?

Nézd!
 Megvilágosul! Derű remeg át
 életemen, a megsemmisülön:
 tektónikus mosoly
 kőzeteken a földrengés előtt.
 (Megvilágosul)

Ahhoz, hogy az abszolút külső meghatározottság az irónia nyelvi alakzatában derűbe fordulhasson át, és így maga az én viszonylagos szabadságra tegyen szert, meg kell őriznie a nyelvnek egy olyan rezidiumot, amelyet nem érint az ironikus radikális kételye. És ez a rezidium nem más, mint a szabadság eszménye, ami a külső hatalom kauzalitásával szemben, úgy tűnik, egyfelől valóban csak eszmény lehet, másfelől azonban, mivel az írás „magánjellegűvé” vált, a nyelv modális működésének alapjául is szolgál. Az irónia nyelvi alakzata mögött tulajdonképpen a szabadság kanti antinómiájának újrafogalmazása húzódik meg: az én egyfelől a hatalom külső oksági törvényei alatt álló véges létező, másfelől viszont eszes, eszének öntevékenységgel tulajdon kiszolgáltatottságát is kívülről szemlélni tudó, azaz végül is szabad lény. És e szabadság leginkább éppen a tagadásban nyilvánul meg, a tagadásban mint tetteben:

De ez nem ideje semminek.
 Itt szembe süt a nap, de nem ébredsz,
 itt zümmöghet az éj, de te nem alszol,
 itt készülődsz, de nem mégy sehová,
 itt lépdelsz, de mint hengeren a mokus.

Mert ez nem ideje semminek.
 (Zátony)

A tagadás azonban már nem az ironikus beszéd megnyilvánulása, hanem olyan állítás, amelynek igazát nem érinti semmiféle kétely, tehát valóban alkalmas arra, hogy negativitása újrakezdjen egy ha nem is végsőnek, de mindenképpen jobbnak vélt szótárat. Mindez Petri György költészetében szerencsére nem következett be. De fogadtatásában igen. Azokon az 1989 utáni liberális tüntetéseken, amelyeken verssorai transzparensen voltak olvashatók,²⁴ nem csupán az elutasított és a létrehozni kívánt új szótár került ellentétbe egymással, hanem maga az irónia is a szabadság eszményével. Hiszen az irónia mindig relatív, szüksége van valamire, amiben kételkedhet, természete a kommentár, az újírást, a magyarázat. Ezekon a tüntetéseken azonban senki nem kételkedett abban, hogy a közjó egyedül abból a társadalmi konszenzusból fakadhat, amelynek feltétele a polgári szabadságjogok maradéktalan érvényesülése, célja pedig, hogy esélyt adjon mindenkinek a

képességeihez mért önteremtésre. Vagyis a szabadság liberálisan felfogott eszményét ugyanúgy nem érintette az irónia, ahogyan Petri költészetében sem, csak a tüntetések en már nem csak „magánjellegű” ügy volt, a transzparenszek pedig ha bizonyos értelemben nevetségesek voltak, csak azért, amiért a kivonulás valamiféle pátoszt ébresztett.²⁵

A szabadság és az irónia antinómiája Petri korai költészetében leginkább a szövegek modalitásában nyilvánul meg. Az ironikus Nietzsche sztoikusától eltérően nem gondolja, hogy a fogalmakhoz igazodva uralkodhat önmagán, saját énszerúségét is kiteszi a metaforikus mozgásokban rejlő humornak, az ént a maga esetlegességében és nevetségességében hagyja megmutatkozni. Ugyanakkor, az irónia berekeszthetetlen relatív mozgásának engedve, folyamatosan jelzi is a nyelvi szituáltság töréseit, hibáit, mert ha nem tenné, ha valahol megszakítaná az irónia mozgását, metaforáit a maguk immár nyilvánvaló hibáival együtt kellene elfogadnia igazságként. A hibák jelzése pedig az én egy olyan aspektusának versbe íródását feltételezi, amely a hibák felismerésével lehetővé teszi az irónia működését, azaz amely kivonja magát a nyelvi kétely hatálya alól. A *Metaforák helyzetiünkre* című vers első felében az ének ez a megosztottsága a múltbeli és a jelenbeli önértelmezés különbségében nyilvánul meg:

Hol vagyok attól az
ifjútól, aki hittem a
világot – kesztyűként! – kezemre húzni.
Ujjaimat mozgatva könnyedén
érezni: igen, illik, rámszabott.

E kesztyű – harci kesztyű,
tenyérodalt finom sodronyszövésű,
a perceken csillog vasalt fonákja
– vagy léha, másféle kesztyű,
selymes, kikészített bőr,
minek a párját a kesztyűs jobba gyűrve
használatlan hordják, hanyag díszül.

Az irónia ebben a részben csak a múltbeli ént érinti. A metafora concettoként való továbbírása csak még inkább kiemeli az alapkép abszurditását (a világ mint kesztyű). A vers második része, amely reflektál a metaforák esetlegességére, már a jelenről szól:

Talán egyetemes
líszté emésztjük az alakra, súlyra
még oly egyenetlen gondolatokat.
Hogy ehető lesz-e?

De mondjuk azt, hogy – kedvezőbb hasonlat –
szövők vagyunk, és újrászójjuk a
világ gubancos szőttjét. Persze az
árnyékvilágét, ám – ki tudhatja – talán
viselhető ruhává testesül.

Mindenesetre múlatjuk magunkat,
ki csomós, ki meg perdülő kedéllyel
lefut – vagy csévélődik? Ezt se tudni.

A vers a metafora lehetséges metaforáit alkotja meg, és azokat, egyáltalán nem szükségszerűen, hanem az esetlegesség, az alkalmiság érzékeltetésével rendeli hozzá az énhez. Az én azonban nemcsak az első szakaszokban, hanem a későbbiekben sem egységes, amit mi sem jelez jobban, mint hogy az elbeszélő jelenben az egyes szám első személy, az elbeszélő énhez tartozó modális mozgások törése nélkül, többes szám első személyé tud változni. A metafora metaforái, a kesztyű és az újrászótt ruha, egy olyan metafora-modell átvitelében teszik érdekeltté az elbeszélő ént, amelynek használhatóságát az elbeszélő én ironikusan kétségbe vonja („ki tudhatja”), illetve a használatából fakadó humort az „én” és a „mi” metaforikus átmenete ellen játssza ki („ki csomós, ki meg perdülő kedéllyel / lefut – vagy csévélődik?”). Maga az elbeszélő én azonban kimarad az ironia játékából, amíg az elbeszélő én alá van rendelve a metaforikus mozgásoknak, addig az elbeszélő én megőrzi értelmező, kritikai pozícióját, válogathat a hasonlatok között. Végül is tehát Petri korai költészetében is a személyesség bizonyult a világról alkotott képzetek gyűjtőhelyének, de a személyesség kialakulása nála az olvasói mozgásokat is aktívan bevonta az értelem megalkotásának munkájába. Abban a hagyományban, amelyben az értelmezői, elbeszélői pozícióba húzódó énszerűség működött az időbeli átrendeződések központjaként, Petri költészete szabad, determinálatlan játékeret nyitott a metaforikus mozgások előtt, miközben tulajdonképpen le is bontotta ezt a hagyományt azzal, hogy ironikusan kételkedve az esetlegesség területére vezette vissza a személy szüntelen értelmezésre szoruló létét.

Aligha véletlen, hogy Petri értelmezőit olyannyira foglalkoztatta a késő modern magyar költészet e legerősebb hagyományának, a „József Attila-i klasszicizmus” lebontásának és továbbvitelének problémája. E problémát értsük most szélesen, és vizsgáljuk meg, hogy a *Magyarázatok M. számára* verseiben érvényesülő metaforakritikai gondolkodás milyen pozíciókat foglal el a nyolcvanas, kilencvenes évek költészetében, egyfajta történeti háttérnek milyen kérdéseivel szembesíti az olvasást az a – nem csupán Petri költészetében, hanem a kor más jelentős költőinél, prózáiróinál is érvényesülő – konzervatív modernség, amelyet valóban a lebontás és a tovább-

vitel paradoxona, vagy inkább a hagyományszakadás és a szakadásnak a hagyományba való visszahelyezése fejez ki legpontosabban.

E jelenség megértéséhez abból érdemes kiindulnunk, hogy a nyelv metaforikussága mindig történeti kódokon belül érvényesül, másrészt abból a felismerésből, amely szintén a hatvanas években induló néhány költőnél vált hangsúlyossá, hogy nem képzelhető el olyan szövegtér, amely egyetlen kódot, szótári anyagot érvényesít. Petri úgynevezett szerelmi költészete kezdettől, vagyis a *Magyarázatok M. számára* óta a használható és a használhatatlan, az irodalom eltérő korú feltételrendszereihez tartozó kódok, szótárak egymásba játszásából, azaz az ironia alakzatán végighúzódnó törésből bontakozott ki. A kódok keveredésének, vagy másként fogalmazva az egynyelvűségen belüli többnyelvűség kérdésének „hatásközpontja”²⁶ Petri számára kétségtelenül Vas István költészete volt, amelynek – hangsúlyosan a múlt-hoz tartozó – nyelvi emlékezete és az idős barát hiánya oly szomorú szépséggel van jelen a Vas István költeményét megidéző „*Eszmék és tánclemezek*” című versében. Vas lírája azonban a szakadás problémáját helyzetéből adódóan kevésbé radikálisan érzékelté, irányultsága és eredete is eltért a fiatalabb pályatárs törekvéseitől. Az emelkedett versbeszéd lehetőségének elbizonytalanított fenntartása, Vas István verseinek e talán legnyilvánvalóbb jellemzője, a klasszikus modernség Arany Jánosig visszanyúló hagyományának kimerülését ha nem is tragikusan, mindenesetre elégikus szkepszissel éli meg. A probléma itteni eredetére pedig talán valóban helytállóan utal Orbán Ottó, amikor a XX. század eleji pesti középosztály kevertnyelvűségéből, valamint az Arany János-i ideálhoz fűződő viszonyából vezeti le Vas költői mondatalkotásának sajátosságait.²⁷

Amint láttuk, a kevertnyelvűség Petri költészetében elsősorban nyelv-szemléleti és csak másodsorban történeti mozzanatokból fakad. Maga a törés ugyanakkor polarizált élességgel jelenik meg korai költészetében, a kódok mintegy tömbökként állnak egymással szemben. E jelenség példaként idézzük *A szerelmi költészet nehézségeiről* című verset, amely a szerelmi líra trubadúr költészetéből ránk maradt toposzait első felében József Attila, mindenekelőtt az *Óda* nyelvén szólaltatja meg (1), majd egy tipográfiaileg is jelzett éles váltással egy, a nietzschei metaforakritika irányultságával rokonítható analitikus nyelvnek adja át a helyet (2), hogy azután harmadik részében az egynyelvűség és az emelkedett költészet fenntarthatatlanságának problémáját, magát a törést törésként, a többnyelvűséget többnyelvűségként megőrizve, a szerelmi témára vonatkoztassa (3) – nem kevés romanticizmussal:

(1)

Az élő anyag elrejtje magát.

Csak késnek enged, csak lencsék alatt

Mutatkozik meg rejtelmes rendszere

Csatornáival, járataival,
 Hol a belső titkos sürgés folyik,
 hírekkel és parancsokkal loholnak.
 [...]
 A szem, mondják, beszédes. Ez nem igaz.
 Néma – mint a feltárult rejtelem.
 Mint a megdöbbenés. A rémület.
 Mert egyszerre tárul fel benne minden.
 Ó, kellemesebb s derűsebb beszélni
 Egy kecses lábról, gömbölyű keblekről.
 Tőlük vezet ösvény,
 A száraz ívén, a térd dombjain,
 A hasnak pasztorális rónaságán.

(2)

Értelmiségi vagyok. Így hát
 d'une manière profonde tudok csak
 à l'allemande néked udvarolni,
 értelmiségi módra. Mentségemre
 szolgáljon: te is az vagy.

A szád korareggel
 keserű cigarettaiázú,
 széthagyod a harisnyákat szobádban,
 teáscsészék környezetével
 adod vissza a könyveimet.
 – Neked pedig nadrágom fényes
 sok üléstől, mint régi érmék.

(3)

A bolond hiszi, hogy a szerelem
 megoldja kínjait, de a bolondnak
 orvos kell, és a szerelem nem orvos.
 Abélard-t kiherélték. Kedvese
 szűk falak közt, mint egy iniciálé börtönében,
 könnyé vált, vagy megszagatta ruháit,
 [...]
 Ahogy ők – vagy sehogy. Érjen véget
 a szerelem, ha már nem tiszta tett,
 áttetsző lobogás, mint láng vagy forrás.

Mielőtt a vers töredékes idézésébe fogtunk, a harmadik résszel kapcsolatban romanticizmusról tettünk említést („Érjen véget a szerelem...”). Ez nem pontos. Valójában arról van szó, hogy a szerelem eszménye titokban éppen úgy iróniától megőrzött eszménye e költészetnek, mint a szabadság: e kettő.

Mindez ugyanakkor azt is jelenti, hogy a többnyelvűség problémája Vas Istvánhoz képest radikalizálódik ugyan Petri költészetében, és a maga természetében, azaz nyelvi és költészettörténeti kérdésként vetődik fel, de paradigmaticusan más konstellációt nem eredményez. Emellett azonban azt is észre kell vennünk, hogy az intertextualitás jelensége, mint a többnyelvűség jellemző esete, „a nyelvi megelőzöttség” tudatosulása, valamint a klasszikus-modern szereptípusok újraértése együttesen sem feltétlenül alkalmas egyfajta „horizontváltás” bizonyítására, amint ennek elbeszélésére Kulcsár Szabó Ernő és Katona Gergely a kötetben 1993-ban megjelent *A delphoi jós hamiscsődöt jelent* című vers értelmezésekor kísérletet tett,²⁸ mert ezek a momentumok Petri költészetében kezdettől erőteljesen jelen voltak, döntően befolyásolva késő modernségünk nyelvi viszonyait. Posztmodernitás helyett Petri esetében – Wolfgang Iser²⁹ szavával élve – inkább egyfajta radikális modernség konzervatív megfogalmazásáról beszélhetünk.

József Attila nyelvi kódja később is és mindvégig jelen van Petri költészetében, mégpedig a nyelv minden funkcióját áthatva, az idézéstől az alluzív³⁰ eljárásokon át a stilisztikai, rímtechnikai és hasonlatépítési rendszerekig. E jelenlét valójában olyan dialógust jelent, amelyet markánsan meghatároz a kétnyelvű irónia törése, érvényesítve az irónia énmegsokszorozó hatását is. Példaként idézhetjük a *Körülírt zuhanás* egyik ciklusnyitó versét, az *Ave atque vale* címűt, amelyben eldönthetetlen, ki beszél, illetve hogy kinek a versét olvassuk, Petriét avagy a szárszói öngyilkosság után saját kései költészetét radikálisan elutasító-folytató-újrakezdő József Attiláét (lásd az explicit utalásokon kívül a rímtechnikát, a kettős hasonlatot, a képzelet mozgását, a jelenlét és a távollét problémáját, a vers végi parabázist):

Én szeretnék kifordulni gyomormód,
mert harmincadik évem elközelgett,
és még mindig csak nyögök, forgolódom,

mint beinjekciózott halálraitélt,
mint zárkájukban a hülyére vertek.

[...]
kifakadok majd: sárga gyűlölet,
s jelenlétem felisszák, mint a vatta:
tények. S kerülök én is a kosárba.

De ti megértitek – ne féljetek –
gyönyöreit a minden-egyre-megynek,
hogy úzitek, menekültek egymást,

mint a Vidámparkban a dodgemek –

Amíg a *Magyarázatok M. számára* költészetében a különböző kódok tömbként álltak egymással szemben, a *Körülírt zuhanásban* a törés már nem a szótárak között, hanem magukban a szótárakban húzódik, eldönthetlenné téve az egyes szavak, mondatfrázisok hovatartozását. Fontos pillanat ez, mert az irónia eldönthetetlen billegésében itt születik meg a vicc Petri későbbi költészetére oly jellemző és egyre dominánsabb alakzata, mégpedig éppen úgy, ahogyan Nietzsche kapcsán beszéltünk róla, az irónia viccbe való visszafordulásával. A metafora metaforájának inverziója pontosan látható *A fájdalom szerető énekeiből* című versben, amelynek képei és nyelve ismét József Attila *Ódáját* idézik (a metafora metaforája), a fény-metaforika szó szerint való értésével azonban annak tágas univerzalitása helyett a banális, ugyanakkor nem kevésbé rejtelmes közelségre nyílik a szemlélet. Az alluzív idézés tehát ebben az esetben eltörli a megidézett hagyományt, miközben magát az eltörlést visszahelyezi a hagyományba. A visszafordítás, azaz a vicc megszületése azonban nem a nyelv szemantikájához, hanem materialitásához kapcsolódik. Az eltörlés és a visszahelyezés kettős mozgása a „mindenség” szó bal oldalán szereplő jelző középő két betűjének kicserélésével megy végbe (alvó–apró):

Hallgatom az alvó mindenség apró korgásait,
és cigarettám fényénél derengeni látom,
mint végződik, a csukló közvetítésével,
a karom szépformájú kezemben.

Az a mód, ahogyan az inverzió alakzatát Petri a nyelv materialitásához köti, ami nem csupán a szavak anyagszerűségét jelenti, hanem a formakét is, közülük is leginkább a szonettét, jól rokonítható a hetvenes évek európai experimentális költészetének³¹ tendenciáival, például a nálunk kevésbé ismert, ám annál jelentősebb osztrák költő, Reinhard Priessnitz verseivel. Ez a rokoníthatóság önmagában is bizonyítja, hogy a radikális modernség nyelvszemlélete, amelynek példajaként itt Petri költészetét idézzük, reflektáltan vagy reflektálatlanul (Petrinél reflektálatlanul, a nála redukcionizmusában sokkal radikálisabb Priessnitznél reflektáltan) a klasszikus avantgarde nyelvi eljárásaihoz nyúlt vissza. E visszakapcsolódást annak felismerése tette lehetővé, hogy az irónia diskurzusa szükségszerűen töredékes, visszafordítható és önmagával szemben is destruktív, miközben az értelmet billenékeny állapotban hagyja.

Mielőtt rátérünk annak részletes vizsgálatára, hogy a radikális modernség konzervatív változatának milyen emlékezetformái alakultak ki Petri nyolcvanas–kilencvenes évekbeli költészetében, és ezek az irónia alakzatának retorikai eljárásaival párosultak, legalább jelzésszerűen térjünk ki az itt tárgyalt kérdések – fellengzős szóval élve – köz- és magántörténeti összefüggéseire. Mint említettük, Petri korai költészete szimbolikusan 1968 évszámához és mítoszához kapcsolja nyelvi kétségeit. Az 1981-ben megjelent *Örök-*

hétfő című kötetben 1968 helyét mind hangsúlyosabban 1956 veszi át, immár explicitté téve a szabadság (és a szerelem) kivételességét. Ezáltal jön létre a szerelemkép, a halálélmény és az elbukott forradalom ettől kezdve folyamatosan érzékelhető átfedése, amely a versalakítás legmélyebb rétegeit érinti.³² Az átfedést visszamenőleg rögzíti a *Sáráról, talán utoljára* című megrendítő vers, az 1990-ben kiadott *Valami ismeretlen kettős* zárlatának első tagja:

Minden mint a méz, mint a mész.
Ikrásodik? Megköt?
Hagytál valakit meghalni. Ez a legtöbb,
amit ember magának megenged.

Nagy Imre, Sára. Hogy a kettő
nem egy tészta? Tényleg nem?
Hát? Nem öltem meg. Illetve nem?
Ki is ölte – halta meg őket? Senkisé?
Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem.
Tepsi? Széttapadó por? Önfegyelem?

Elgondolkodtató az a koincidencia, amely e költészetben 1956 dátumához kapcsolódik, egyszerre lelvén és nyerve meg a beszéd számára a magántörténet legfontosabb, sötét eseményét (az *Örökhétfő* előtt nem találunk nyílt utalásokat Kepes Sára öngyilkosságára) és saját történeti idejének azóta is alig megvitatott történelmi közszégyenét, a velünk és bennünk történő Nagy Imrét és Kádár Jánost.³³ Sára öngyilkosságának személyes és poétikai hatásáról ezt írja Keresztury Tibor: „Mintha a távozás, az a meg nem bocsátható ajtócsukódás huszonkét évesen lezárta volna az esélyt arra, hogy innentől bárki más e történet emléke nélkül legyen szerethető, s hogy ne kelljen a szerelemről, az ahhoz való viszonyról alkotott költői beszédbe Sára sorsán át a véget, a halált is állandó teherként, konstans lírai »alkatrészként« »bekalkulálni«. Az önfeledt szerelem eszménye, a problémátlan kapcsolatok ideája is meghalt abban a lakásban, s ez a veszteség – úgy vélem – a kezdet kezdetétől a lehető legmélyebben érinti, sőt indukálja Petri szerelmi költészetének formanyelvi-retorikai szkepszisét.”³⁴

A Keresztury által felismert, és itt csupán kiegészített összefüggés az élet-rajz, a köztörténelem és a poétikai szféra elhatárolhatatlan koincidiájára utal. Innen tekintve tehát folytathatatlannak bizonyul az irodalomelméleti diskurzusnak az a strukturalista eredetű törekvése, hogy a poétikai-nyelvi szférát lezárja a személy nem nyelvi eseményei elől, a szöveg történeti szituáltságáról pedig lehetőleg csupán a recepció folyamatában vesz tudomást. Ugyanez az elzárás biztosítja, hogy ne kelljen összefüggéseket feltételezni a poétikai-retorikai diskurzus és az etikai szféra között, ezáltal a valóság elbeszélhetőségének, következésképpen létének tisztán esztétikai jellegét tulaj-

doníthassunk. Petri példája ezzel szemben azt mutatja, hogy a nyelvi és az etikai, a poétikai és a történeti szféra egyetlen mezőhöz tartozik, viszonyuk soha nem tisztázható megnyugtatóan, kölcsönös feltételezettségük újabb és újabb elbeszéléseket generál. Azt semmi esetre sem mondhatjuk, hogy a nyelvi esemény hozza létre, amit valóságnak gondolunk, miként azt sem, hogy a nyelv csupán sajátos reprezentációja a tárgyi-történeti valóságnak. Kepes Sára öngyilkossága és Nagy Imre kivégzése tehát a jelentésség és a retorikai bázis minden mozzanatát áthatva egyszerre történik a versekben és az önéletrajzban, amely a jelentésség referenciális³⁵ természete miatt dátumszerűen (1956) hozzáolvasódik, pontosabban hozzáíródik a versekhez. Vagyis igaza van Nietzsche-nek, amikor azt írja, hogy az igazságok metaforák, vagyis csinált és elgondolt (ám teljesen sosem meggondolt, meggondolható) dolgok, de nincs igaza annak az olvasónak, aki ezt úgy érti, hogy maga a világ is és minden, ami benne történik, metafora. És ezt leginkább éppen az irodalom, a szövegek történetisége, a beléjük íródó dátumok igazolják. Hiszen történelem nem csupán azáltal van, hogy nem tudunk nem történetekben beszélni önmagunkról, hanem mindenekelőtt azáltal, hogy maga a létezés időbeli. Vagyis az irodalom létmódját vizsgálva ugyanarra a következtetésre jutunk, mint a matematika és a természettudományok a maguk rendszereit vizsgálva: nem léteznek olyan elhatárolható rendszerek, amelyeket nem befolyásol, sőt nem hat át más rendszerek működése, és amelyekben csak a rendszer bázisából fakadó kérdések merülhetnek fel. Tehát nem csupán a szemiotikai szférát kell heterogénnek tekintenünk, ahogyan Julia Kristeva javasolta, hanem a poétikai és a történeti szféra egészét, mégpedig a heterogenitást a lehető legradikálisabban elgondolva.

Visszatérve gondolatmenetünk fő vonalához, a Petri költészetében tapasztalható metaforaszemléleti változások vizsgálatához, ugyanakkor nem feledve kitérünk tapasztalatait, vajon nem logikus következtetése-e annak az ironikus nyelvi magatartásnak, amely eredendően többnyelvű és tisztában van a szótárak nyitottságával, heterogenitásával, a jelentések billenékenysé- gével, hogy formai értelemben is illúzióknak találja a dolgok végiggondolhatóságát, lezárhatóságát? Petri nyolvasas–kilencvenes évekbeli költészetében feltűnően megszorodnak az alkalmi versek, amelyek jelzetten egy őket megelőző nyelvi, életrajzi eseményre adott feleletként jönnek létre. Mindez nem jelent ráutaltságot, hogy az adott esemény ismerete nélkül ne lennének érthetőek, csupán azt, hogy a vers poétikai meghatározottsága változik meg Petri kései költészetében: mindinkább eltolódik a kommentár felé, végképp elutasítva a poétikai szféra immanenciáját. E kommentárjelleg leglátványosabban a megszakítások, a zárójeles kitérők,³⁶ a lábjegyzetek sokaságában nyilvánul meg, amelyek gyakran nem vezetnek vissza a megkezdett vers útjára, és nem jutnak el a vers lezárásához sem, csupán felfüggesztéséhez. A sok lehetséges példa közül idézzük itt a *Valamit valamiért* című verset,

amely éppen a Petri költészetének ironikus viszonyai közt korábban érintetlenül hagyott szabadsághoz és szerelemhez fűz kommentárt, egyszerre vitatkozva saját korábbi lírájával és a két ez ügyben „diskurzusalapító” atyával, Petőfivel és József Attilával.

Ha majd szilánkokká, latyakká repedezik
a roppanó, felpöfögő jeges sár,
van egy-két ötletem, hogy akkor mi lesz itt:
remélem, hogy akkorra: nem leszek már.

Az »e kettő«-ből, ami kellett, az utóbbi
így-úgy-amúgyse: vissza-összejött
– hiszen mint nyári ég: tündökölnek a nők,
magára vessen, aki *bennük* tud csalódni.

Hanem, ami az előtagot, a
sz...ságot illeti: maf- és pornográfia
(mókának itt nincs helye, vén hülye!)

Jó. Az *azért* szerelmemet. Szerelmemért az életet.
De mit az életem helyett? A lelki odvam-üdvömet? Kellene egy
Instancia, amely betiltja az ilye*
n nézlelőpontokat: hiszen a
líra – végső soron – minden, csak nem logika.
El kéne állítani a gondolkodásoma
t.

* Első egyben utolsó eset, hogy éltem a betű-enjambement újundok módszerével. Egyszer – de nem többször – kipróbálható és -andó, mint bármi, ami nem vét explicit módon a Tízparancsolat ellen. (A szerz.) [Lábjegyzet az eredetiben.]

A vers az 1990-ben kiadott *Valami ismeretlen* című kötetben olvasható. Keresztury Tibor pontosan leírta azt a változást, amely e líra hatástörténetében ekkor – az ország politikai átalakulásától nem függetlenül – végbement. Elemzéséből itt csupán egyetlen mondatot emelek ki: „Fontos állomás ez a megszakított fogadtatás történetében, hisz a nyolcvanas évek legizgalmasabb líranyelvi fejleményeinek fényében ekkor lett belátható az, hogy a korai Petri költészet alternatív státusa időközben mindazon törekvések egyik legfőbb, mintaadó pontjává változott, melyek a szerep indokoltságát illető költői kétely mozzanatát a vallomástevő én poétikai arculatának változatoságával, a lírai nyelv alulretorizáltságával keresztezve a versszerűség kritériumainak átértelmezéséhez jutottak el.”³⁷ Mindez így van, ugyanakkor Petri költészete ebben az időben látványosan nem teljesítette azokat a rész-

ben politikai, részben poétikai várákosásokat, amelyeket a fogadtatás megváltozott körülményei támasztottak vele szemben. Versei nem vállaltak (politikai és költői) szerepeket, ironikus redukcionizmusa immár a nyelv megőrzött rezidiumát sem kímélte, és ezzel a versszerűség kritériumait átértelmező korábbi verseinek poétikai kritériumait is viszonylagossá tette: még mindig a klasszikus hagyománnyal, főként Petőfivel és József Attilával párbeszédben. Ezért azokat a kései költeményeit, amelyeket Keresztury az időszembesítő verstípus Németh G. Béla által bevezetett modellje szerint értelmez, valójában nem korábbi és későbbi időindexekkel ellátható vélekedések, önképek vitája alakítja, hanem az önmaga rejtett, patetikus háttérét kikezdő ironia további mozgása. Ezáltal olyan versalakulatok jönnek létre, amelyek nem tudnak és nem is akarnak jótállni magukért, mert éppen ez a magasság válik végképp bizonytalanná. Ennek tünete a szonettként induló, majd a forma határait ellenőrizhetetlenül áttörő versek sokasága, vagy éppen az itt idézett vers nyilvánvaló „következetlensége”, amellyel előbb a vershez fűzött lábjegyzetben egyszer és egyetlenegyszer megengedi magának a betűenjam-bement „újundok módszerét”, majd néhány sorral később megszegi, vagy „elállítja”,³⁸ azaz elrontja, kizökkenti a kivételesség szabályát.

Ezekben az alkalmi versekben tökéletesen esetleges és szingularitásában megindokolhatatlan a kezdet és a vég helye, vagyis az a pont, ahol a beszéd beszéddé válik és ahol megszűnik az lenni. Ezáltal maga a vers mint beszéd veszíti el minden irányultságát, a Kunstwollen értelmében nem irányul önmagára sem, pusztán és céltalanul létezik. És ezáltal megváltozik a Petőfivel, illetve József Attilával folytatott vita egész modalitása.

Hogy ki a vers beszélője, az itt is éppen úgy eldönthetetlen, mint az *Ave atque vale* esetében. Lehetne Petőfi is, a halála után eltelt százötven év tapasztalatával,³⁹ és főleg József Attila olvasása után. A vers első szakaszából mindenesetre nem következik a szabadság és a szerelem témájának felülvizsgálata, annak összegző jellegét azonban bevezeti. A szöveg mindenekelőtt a szabadságot mint reáliát, mint kivívható lehetőséget és ezáltal mint etikus eszményt vonja a legélesebb ironia terébe, nem csupán a vers keletkezési idejével és az azóta eltelt tíz esztendővel alátámaszthatóan, és nemcsak annak felismerésével, hogy ott, ahol már két ember van, a szabadság mindig csak korlátozott lehet, hanem főként annak keserű tudatosulásával, hogy nem léteznek nem manipulált (vagyis nem pornográf) társadalmi viszonyok, és hogy a szabadság eszménye politika és ideológia válván belőle önmaga ellen fordul, legalábbis egy (több, de nem sok) csoport (maffia) informatív hatalmát fogja elősegíteni. Innen nézve nemcsak a szabadság–szerelem kettőse mutatkozik patetikus naivitásnak, hanem a „rabok legyünk vagy szabadok” logikai kettőse is: a szabadság és a rabság közt reálisan nem kategorikus a különbség, csak relatív, ami azért akkor sem elhanyagolható, ha finomabb megközelítésekre ez a két fogalom nem alkalmas.

Marad tehát a szerelem. De marad-e? A rajongásnak, a szolgálatnak és a birtokvágyaknak abban a formájában, ahogyan a klasszikus hagyomány ránk hagyta, biztosan nem. Petri kései szerelmes versei ebben az értelemben nem szerelmes versek. Többek annál: az odatartozás, a közös kiszolgáltatottság, az én ontológiai másikra-utaltságának beszédei, amelyek a személy létét a szabadság kérdésénél fundamentálisabban gondolják el etikai természetűnek. Ez az etika azonban éppoly kevésbé logika, módszertani-filozófiai következetesség, ahogyan a líra sem az. Váratlan és semmiből sem következő ajándék.

1 DOMOKOS Máttyás, *A pályatárs szemével*, Bp., Magvető, 1982, 388–389.

2 Az idézett beszélgetésben Petri maga használja ezt a fogalmat.

3 Az itt felvázolt kérdéskör természetesen nem csupán költészetpoétikai megfontolásokat érint. Elég, ha utalunk a kor egyik legnagyobb sikerrel játszott német színművére, Hochhuth *A helytartó* című drámájára, amelyet 1963-ban adtak ki, és három évvel később már magyarul is olvasható volt. Hochhuth – a maga nemében meglehetősen szokatlanul – esszészerű bevezetőt fűzött az ötödik felvonásához, amely a tanulmányban tárgyaltakat is más összefüggésbe helyezi: „Korunk legeredményesebb eseményeinek és felfedezéseinek az a közös vonása, hogy felülmúlnak minden emberi képzeletet. [...] Ennélfogva sokáig rágódtam a kérdésem, egyáltalán szerepeltessük, s ha igen, hogyan szerepeltessük Auschwitzot ebben a darabban. A tényszerű naturalizmus már nem lehet stíluselv. [...] Másfelől veszélyes vállalkozásnak tetszett úgy járni el a drámában, mint mondjuk Celan tette mesteri poémájában, a *Halálfügő*ben, amely teljesen metaforákba ülteti át a zsidók pusztulását. Mert akármilyen nagy a szavakból s hangokból áradó szuggesztívó, a képek nem adhatják vissza a valóság pokoli cinizmusát, amely már önmagában véve mérhetetlenül felfokozott valóság – olyannyira, hogy a valószínűtlenség képzete már most, tizenöt évvel a történetek után találkozik különben is erős hajlamunkkal, hogy legendává, apokaliptikus mesévé, tehát hihetlenné fejlesszük – [...]” ROLF HOCHHUTH, *A helytartó*, Bp., Európa, 1966, 274.

4 Dieter WELLERSHOFF, *Wiederherstellung der Fremdheit* = Klaus MÜLLER-

RICHTER (szerk.), *Der Streit um Metapher*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 319–320.

5 Orbán Ottó, aki maga is a Petri által feltelezett „korszakváltás” egyik meghatározó figurája, 1980-ban ugyancsak József Attilára hivatkozva emlékezett vissza pályakezdésére, miközben hangja éppen a metaforikus építkezésről szólva vált a leginkább távolságtartóvá: „Első kötetemben a kritika a költői képek gazdagságát dicsérte, és a képalkotás szertelenségét bírálta. Kép, kép, kép – jellemezhetném én is Hamlet módjára a kezemben tartott könyvet, akkori magamat. Versnek akkoriban csak a képekből épülő látomást tartottam, minthogy csak ennek a ködszerű gomolygásnak a keretei voltak elég tágasak ahhoz, hogy közöttük elférjen a háborús halálélmény és a rákövetkező feltámadás. Emellett olvasmányaim is ebbe az irányba tereltek. Előbb József Attilát, majd Blake-et, végül Lorcát olvasva [...] döntöttem úgy, hogy a vers általam keresett titkos, arkhimédeszi pontja a költői kép.” ORBÁN OTTÓ, *Honnan jön a költő*, Bp., Magvető, 1980, 58. v

6 Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher* = Anselm HAVERKAMP (szerk.), *Paradoxe Metapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 209.

7 DOMOKOS Máttyás, *i. m.*, 395.

8 KULCSÁR SZABÓ Ernő például ezt írja *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkájában (Bp., Argumentum, 1993): „A korábbi évtizedekhez képest bármily szembeötlőek is az irodalom diszkurzusrendjének 80-as évekbeli változásai, az semmiképpen sem kerülheti el a figyelmünket, hogy a 70-es évek irodalmában már egy sor olyan átmeneti forma van jelen, amely számos jelzé-

sét tartalmazta az elodázhatatlan szemléleti-poétikai fordulatnak." (126.) Néhány oldallal később pedig így ír Kemenes Géfin László költészetről: „Az ő lírájának [...] meglehetősen rokontalan kísérlete abban állt, hogy az újhoidas hagyományt nem az absztrakt személytelenítés irányában vitte tovább, hanem olyan poétikai átértelmezésnek vetette alá, amely nem halad ugyan túl a költészeti posztmodernség választóvonalán [Kiem. S. G.], de a hetvenes évek végére az egyik legkorszerűbb magyar nyelvű lírai közlésformát hívta életre.” (131.)

9 Hans BLUMENBERG, *Antropologische Annäherung an die Rhetorik = Uő, Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 129.

10 Walter HÖLLERER, *Theorie der modernen Lyrik*, 1965, 8.

11 Walter HÖLLERER, *i. m.*, 416–417.

12 Alain ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 1965, 76.

13 Alain ROBBE-GRILLET, *i. m.*, 19.

14 Alain ROBBE-GRILLET, *i. m.*, 75.

15 Ezt tette Ottlik Géza *A regényről* (1965) című esszéjéhez 1979-ben hozzáfűzött jegyzeteiben: „A nyelvtan felépítése, berendezése – például a mondat (alany–állítmány– tárgy), az igealakok (cselekvő, szenvedő), igeidők, személyes névmások hármas tagolása stb. – egy meghatározott, önkényes valóság-értelmezést foglal magában. Olyan absztrakciót, szétbontását a létezés egészének – »én–te–ő–mi–ti–ők«, »jelen–múlt–jövő« –, amely (bármennyire is használható és zseniálisnak mondható ötlet volt) veleszületett ellentmondásossága miatt elve tarthatatlan, az évezredek folyamán azonban beleitta magát szemléletünkbe (génjeinkbe?), úgyhogy ott már rég konkrét valóságként használjuk absztrakcióit.” OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 1980, 197.

16 Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992.3.7, TATAR Sándor fordítása.

17 Jean PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, § 49. = *Werke*, Bd. 9., München, 1975, 184.

18 Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 15.

19 Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 14.

20 G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, Bd.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, 395.

21 Richard RORTY, *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994, 89.

22 Fodor GÉZA, *Petri György költészete*, Holmi, 1989. október 40.

23 Keresztury Tibor Petri-monográfiája lényegében ebből a tételből indul ki, és mindvégig e változás poétikai következményeit vizsgálja. KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998.

24 Petri Györggyel készített beszélgetésnek végén PARTI NAGY János idéz fel egy ilyen esetet. *Beszélgetések Petri Györggyel*, 167.

25 Mindezzel kapcsolatban érdemes felidézni Rortynak azt a gondolatát, hogy „van valami az ironikusban, ami alkalmatlanná teszi arra, hogy liberális legyen”, és hogy „a magánjellegű és a nyilvános egyszerű szétválasztása nem elégséges a feszültség feloldására”. Richard RORTY, *i. m.*, 105.

26 VÁRI György, *A megtalált szerep* (Orbán Ottó: *Az éjnek rémjáró szaka*), kézirat.

27 ORBÁN Ottó, *Vas István: Boccherini sírja = Óda az észhez. In memoriam Vas István*, Bp., Nap Kiadó, 1999, 157–167.

28 KULCSÁR SZABÓ Ernő–KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, Bp., Balassi, 1994.

29 Lásd Wolfgang WELSCH, *Unsere post-moderne Moderne*, Berlin, Akademie Verlag, 1997.

30 Az ironikus allúzió persze sokszor csak akkor az, ha annak vesszük. Például allúzió-e az „Ötven felé” című vers (*Sár*) egyik, nyelvi környezetétől egyébként elütő metaforája, utal-e József Attila „szállongó” semmijére: „Ötven év. Olyan nagy számnak tűnik. / [...] / Holott: hullong, mint a pernye, avarégetés után.” Szerintem igen.

31 A fogalomról lásd Renate KÜHN, *Das poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1997, 7–18.

32 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 185. Bár Keresztury csak szerelemkép és a halál átfedését említi, nyilvánvalóan oda kell értenünk 1956 dátumát.

33 „Tehát a bugris? Mondjuk: senki volt? / De akkor kik voltunk mi? / Esetleg mondjuk:

»Ő történt velünk,« / Hová kell tenni a kérdőjelet?» (*Nem megyünk ötről a hatra*).

34 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 185.

35 Egy korábbi tanulmányomban a hermetizmus fogalmát vizsgálva arra a következtetésre jutottam, hogy abszolút hermetikus vers elvileg sem létezik. Ez azt jelenti, hogy nincs tökéletesen önmagára vonatkozó, semmiféle külső referenciát mozgásba nem hozó szöveg. Fontos adalék lehet ehhez annak a Reinhold Priessnitznek egyik nyilatkozata, aki a radikális modernség kérdéseit Petrivel ellentétben nem konzervatívan, hanem kísérletezően értelmezi. Priessnitz, aki tehát a verset nem műfaji kérdésnek, hanem a poézis, azaz a csinálás konkrét megtestesülésének tekintette, és éppen a zártság, a körülhatárolhatóság problémájával kísérletezett, nyelvi bázisának tuda-

tosan választott szűkösségét, ugyanakkor fantasztikus variabilitását a világ szűkösségére vonatkoztatta, egyszerre játékba hozva a szűkösség intertextuális (Hölderlin, Heidegger) és referenciális jelentését.

36 Van úgy, hogy a zárójelen belül újabb zárójel nyílik, például *A lírai én meg amit zárójelbe tett* című versben (*Sár*).

37 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 141. sk.

38 Az „elállít” szó kétértelműségének fontosságára Németh S. Katalin hívta fel a figyelmet.

39 Amint a hagyatékból kiderült, Petri tervezett egy Petőfi-regényt, amely a Segesvárnál meg nem halt Petőfiről szólt volna, nyilvánvalóan a saját alteregójaként. PETRI György, *Feljegyzések egy nagy spirálfüzetbe*, Holmi, 2002, 11, 1375–1392.

Amália

Egy szépséges és titokzatos hölgy Csokonai *Dorottya*jában*Egy vers és három változata*

A debreceni Nagykönyvtárban lapul egy papiros, melyre Csokonai – Szilágyi Ferenc meglátása szerint¹ valamikor 1798 utolsó harmadában, a Vajda lánnyal szövődött kapcsolata után – *Az eleven Rózsához* című versének strófáit jegyezte le. E kézirat² fogalmazvány: költőnk szavakat húzott át és cserélt ki rajta más szavakra; a versszakok nem a későbbi sorrendben követik egymást, Csokonai – ahogy a strófák mellé írt számozás mutatja – maga is kereste a versszakok helyét (meg kell jegyeznünk, hogy maga a számozás sem folyamatos: hatodik és hetedik sorszám nincs, illetve az első két strófa nem lett beszámozva), sőt a strófák nagyobb részét – nem tudhatjuk miért – át is húzta. A lejegyzett műből mindenesetre egy hölgy szépséges bájai bontakoznak ki – egy rajongó férfi hódoló monológjának formájában. Az első két – számozatlan – strófában látjuk a hölgy arcát közletről s távolabbról (előbb orcáit, ajkait, majd arcát vesszük szemügyre egyben), később megcsodáljuk hajfürtjeit, belenézünk a szemébe, tekintetünk pedig egy alkalommal „Gyenge mejjed szép ölére” vetül. E hódolat során minden metafora, minden hasonlat a rózsák szépségével méri a hölgy kellemeit.

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában található a vers másik kézírata,³ egy másolat, melyet ugyan nem Csokonai készített, de bizonyosan látott, hisz helyenként javításokat végzett ezen a szövegváltozaton is. A strófák itt már későbbi sorrendjüknek megfelelően állanak, egy lényeges eltéréssel: csak négy versszak olvasható a kézíraton, a későbbi változat ötödik (a szépséges hölgy kebleit méltató) és hatodik (általánosabb tétélező) szakasza nincs lejegyezve.

A szöveg mai ismereteink szerint utolsó változata – immáron egy kötet részeként, Lilla-dallá avatva – a költő *Lilla. Érzékeny dalok III. könyvben*⁴ című versciklusában látott napvilágot. A strófák végleges sorrendje szerint úgy tűnik, mintha Csokonai bizonyosfajta logikus rendet próbált volna érvényesíteni a női test szépségeinek számbavételekor, elrendezésekor. A mű tétélező strófával kezdődik (megtörténik a virággal való azonosítás). Aztán a hölgy bájainak előszámlálása következik: előbb három strófában az arc (a két orca,

az ajkak, az arc egészben, végül a szemek), majd a keblek magasságában lévő részek – mintha Lilla velünk szemben állna vagy ülne, és a szemünkbe, illetve a megszólaló vers-én szemébe nézne, közletről. A hatodik szakasz megismétli az általánosabb tételezést, a záró strófában pedig – a hat udvarló-méltató versszak után – a hölgy szerelmét kéri a megszólaló.⁵

A három szövegváltozat áttekintése végén ki kell emelnünk a vizsgálódásunk szempontjából legfontosabb tény: a Lilla-kötetben megjelent harmadik szövegváltozat két strófával rövidebb, mint az első változat, a debreceni fogalmazvány. Két strófával rövidebb – s a két versszakkal néhány költői kép is eltűnt a versből. (E két strófa hiányzik a második szövegváltozathoz is.)

A két elhagyott strófát most idézzük a kéziratból, a Szilágyi-féle kritikai kiadás alapján:

‘S mint midőn az <gyászos Éjjel> Éjtszakának
Gyász <...kja> szét terül
És a’ Hajnal’ Asszonyának
<Bíbor képe> Új pirossa felderül:

Illy pirost ád szeg hajadnak
<Nyiló> Bíbor ortzád’ hajnala;
Végy elő tükört magadnak,
‘S hidd-el óh Föld’ Angyala!

A szépséges hölgy hajfürtjeinek, s fürtöket beragyogó arcának méltatása tehát hiányzik a Lilla-dallá vált harmadik változathoz (és a vers második változatából is), Csokonai elhagyta művéből az arc és az arcot körülvevő hajzuhatag festésére szolgáló költői képeket. Hogy elégedetlen lett volna e szokossal, vagy valami más ok vezérelte, nem tudhatjuk pontosan.

Ami tény: kihagyta e költői képeket a vers későbbi, a kiadás által bizonyos értelemben szentesített változatából.

Átültetett költői képek, párhuzamos szöveghelyek

Az előbb idézett két strófa költői képei azonban nem tűntek el nyomtalanul! Megjelennek ismét, a Csokonai-szövegvilág egy másik pontján, valamikor 1799 elején, nem sokkal *Az eleven Rózsához* 1798-as fogalmazványának keletkezése után. Álljon itt a párhuzamos szöveghely, ahol felfedezni véljük e költői képeket, illetve poétai „újrahasznosításukat”:

Mint midőn az Éjnek setétes kárpitja
Bakatsin-szőnyegét kétfelé kinyitja,
A’ hajnal’ pirosuló ortzája kiderül,
Atlátz-felhőkéből szótt kantusa szétterül:

Úgy leng két-felőlről haja, melly fekete,
Úgy fénylik körülé rózsás tekintete,

E hat sor szintén egy hölgy szépséges mivoltát ecseteli. Az áhítatot, szépség előtti hódolatot árasztó hat sor hangulata, frazeológiája alapján talán első olvasásra nem is gondolnánk, hogy e részlet a *Dorottyából* származik. Poétánk tehát ebbe a műbe rejtette el korábban megalkotott, ám *Az eleven Rózsához* című versből végül elhagyott költői képeit.

De ki is pontosan az a hölgy, akinek jellemzésébe beépültek e képek? Egy farsangi mulatságra igyekvő hölgyről van szó, aki téli vidéken tovahaladó szánján üldögél egyéb, néven nem nevezett dámák társaságában. Amint elhalad előttünk ő, Amália, magunk is elámulunk isteni gyönyörűségén. Ő az a szépséges és titokzatos hölgy, akinek alakját írásunk alcímében megidéz-tük. (Szépséges és titokzatos – e két jelző fontos szerepet fog játszani a későbbiekben.)

Lássuk most teljes egészében az Amáliát jellemző huszonegy soros szöveg-blokkocskát, hisz ez szolgáltatja tulajdonképpeni vizsgálódásunk tárgyát:

Úgy fénylett egy másik szánon Amália,
Mint a' Majoránnán szendergő Grátzia.
185 Azok a' szépségek, kik véle valának,
Meg-annyi próbáji voltak a' hibának;
Őtet úgy nézhetni, mint egy tökéletest,
Kinek minden ízén Vénus egy Vénust fest.
Mint midőn az Éjnek setétes kárpitja
190 Bakatsin-szőnyegét kétfelé kinyitja,
A' hajnal' pirosló ortzája kiderül,
Atlátz-felhőkéből szőtt kantusa szétterül:
Úgy leng két-felőlről haja, melly fekete,
Úgy fénylik körülé rózsás tekintete,
195 Szeme' két csillaga úgy derült ki erre,
Míntha két Phosporus ragyogna egyszerre.
Mosolygó ajaki fejlő rózsabimbók,
Mellyeken tzúkorra változik minden tsók.
Hószín nyakán örv van, mint a' gerlitzének,
200 Gyengébb a' harmatnál bőre szép kezének.
Pihegséllő mellye' domború két halma
A' gyönyörűségnek szenteltt arany alma.
De mit festem én azt, a' mit az Isteni
Kéz is tsak remekként akart teremteni?
205 Elég, hogy ő olyan mint az a' rózsaszál,
Melly a' Cipris' mellyén hasadófélben áll,-

Az *eleven Rózsához* első változatából átemelt hajkorona-képcsoport e huszonnégy soros festegetés negyedét teszi ki.

Az *eleven Rózsához* névtelen hölgyének leírása és Amália jellemzése szerkezeti szinten is mutat párhuzamot. A hatsoros általánosabb tételezést (tudniillik hogy Amália a tökéletes szépségű dáma) bizonyításképpen a szépséges testtájak részletező leírása követi húsz sorban, a zárás pedig ismét általánosabb tételezés, négy sorban, melynek második fele a rózsa-hasonlatot tartalmazza. Amália leírásában is a hölgy arcára (tekintetére, ajkaira), fejére, illetve szegycsont környéki kellemetes domborulataira irányul a figyelmünk – illetve poétánk figyelme.

E két szöveg – a *Dorottya* és *Az eleven Rózsához* – kapcsolatáról szóló elképzelésünket talán megerősíti az az aprócska tény is, hogy *Az eleven Rózsához* debreceni kéziratán, a vers előtt található egy vázlat a *Dorottya* szereplőgárdájáról. Csokonai leírta néhány figura nevét két oszlopba elrendezve, *Fő Gavaljár* és *Fő Dáma* címszó alá besorolva, s egyes nevek mellé rímötletet is rögzített az adott névvel kapcsolatban, például *Dorottya – Ádám botja*. Talán kissé ügyefogyottan úgy is mondhatnánk, hogy költőnk viszonylag szűk időintervallumon belül gondolkodott-dolgozott a két opuson.

De csodaszép Amáliánk leírása egy másik szöveggel is párhuzamot mutat.

Amália jellemzése egy összehasonlításból indul ki (185–188. sor). Költőnk a szánon ülő többi szépséggel hasonlítja össze Amáliát, s ez alapján mond ítéletet róla és a többiekéről. Ennek a költői eljárásnak – a méltatott hölgy másokhoz való viszonyításának – azonban már korábban is tanúi lehettünk Csokonai művészetében. A nagy valószínűséggel 1793-ban készült *A' Szépek Szépe* című szöveg ugyanebből a költői ötletből bontakozik ki. A vers első felének lényegét a cím foglalja össze: a költő kedvese – a figura etimologica értelmében – a legszebb nő a világon. A többiek, az *élet édesét lehellő leányok* szépek ugyan, de imádatra csak a poéta kedvese méltó.

Mert minden szépséget, mellyel hódítatok,
Már az én szépembenn egy summában látok.

Jer szépem! mutasd-meg azt kevély nemednek,
A' miből ők eggyel alig ditsekednek.
Hadd mondják, a' kiknek van finomabb ízek:
Te vagy a' remek kép, azok tsak a' Skízek.

Poétánk roppant kényesnek mutatkozik a női szépségben megmutatkozó esetleges csorbulások, apróbb fogyatékoságok iránt. Az Amália társaságában utazó hölgyek igencsak eltörpülnek Amália szépsége, jelentősége mellett: „Meg-annyi próbáji⁶ voltak a' hibának”. *A' Szépek Szépe* (az 1793-as első változatban még névtelen) hősnőjét épp efféle *hibáktól* mentegeti a költő:

Állj-ki irígy! találj motskot tagjaiba,
 Nézd leg-kényesbb ízlés! van é benne hiba!
 [...]

Nínts hát semmi hiba (mind így ítélnének)
 Ezenn Remekébenn a' bölts Természetnek.

Az idézett két utolsó sort némiképp módosította Csokonai, mikor a Lilla-kötetbe szánva átdolgozta *A' Szépek Szépet*:

Tökélletes tehát, mind így ítélnének,
 E' pompás munkája a' szép Természetnek:

A tagadásos formájú állítás helyére direkt kijelentés került, mely az állítmányi szerepben álló melléknévnek köszönhetően határozottabban, megkérdőjelezhetetlenül hirdeti egy hölgy, immáron Lilla páratlan szépségét. Érdekes, hogy a *Dorottya* 187. sorában Amáliáról halljuk, hogy „Ötet úgy nézhetni, mint egy tökéletest”.

Amália testi szépségeinek részletezése, előszámlálása után a 203–204. sorban a költő summázat gyanánt az *Isteni kéz által teremtett remekként* aposztrofálja Amáliát.⁷ *A' Szépek Szépe* szövegében – a korábbi, névtelen hölgyet méltató és a későbbi, Lilláról szóló változatban egyaránt – ezzel rokonítható passzusokat vélünk felfedezni:

Isten! hát tsak azért mívelsz illy remeket?
 Azért árasztassz rá minden Szépségeket,
 Hogy egy *Légyen* szódat fel-dúló *Múljon*-nal
 Minden szépségeket el-seperj azonnal?
 Hová teszed akkor illy ditsó mivedet?

Meg kell jegyeznünk, hogy *A' Szépek Szépe* ezt megelőző, negyedik strófájában még a *bölts*, illetve *pazér Természet bőv keze hímez* a hölgyre mindenmű kellemeket, a vers második strófájában pedig még a görög mitológia trójai háborúról szóló mítosza idéződik fel. Csokonai tehát különböző képzetkörök elemeiből építi fel versét. De ami ennél is fontosabb: a *Légyen szódat fel-dúló Múljon* egyértelmű utalás a zsidó-keresztény teremtéstörténetre, így nem kétséges, hogy – legalábbis az ötödik strófában – mely hitvilág Istenéhez fordul a megszólaló. A frazeológiai hasonlóság, illetve a költői képformája alapján úgy véljük, hogy Amália esetében is a zsidó-keresztény teremtésmítoszra történik konkrét utalás. Csokonai (szerelmi) költészetének az antik istenségek állandó szereplői, Amália jellemzésében is Venus az egyik hivatkozási pont. Az egy Isten megidézése azonban kivételes „esemény” Csokonai költészetében. E két szövegben – *A' Szépek Szépe* című versben és

Amália lefestésében – ennek lehetünk tanúi. Ez is egyértelműsíti a két szöveg rokonságát. Persze fontos tudnunk: Amália mégiscsak egy vígeposz szereplője, míg *A' Szépek Szépe* című vers az életünk elmúlásáról beszél, s azt a kérdést feszegeti, hogy miért kell meghalnia annak, akit szeretünk. Elégikussá váló különös szerelmi vallomás, egy áhított hölgy verse – minden nőé, akit valaha legszebbnek talált egy férfi, minden nőé, akit valaha szerettek.

Amália tekintetét poétánk az esthajnalcsillag fényéhez hasonlítja (195–196. sor). E költői lelemény – az imádott hölgy tekintetének csillagok fényéhez hasonlítása – 1793-ban született meg Csokonai művészetében. *Az Éj és a' Tsillagok* első változatára gondolunk: „Kedvesem' szép szemei” – „Ti, egy pár Halandó Tsillagok”. Szerény ismereteink szerint a költői kép ezeken kívül egyetlen másik helyen fordul csak elő Csokonai életművében: a *Thales* című szövegben, mely a *Dorottya* után, nagy valószínűséggel 1799 végén született.⁸

...Lelkem
[...]
Míg andalogva bámúl
Ragyogó tüzes szemednek
Két földi csillagára.

Költőnk meglehetősen gyakorisággal ír a kívánatos női ajkak édes ízéről; elég, ha csupán *Az elragadtatott érzékenységek*, az *Egy Violához*, *A' Méhekhez* vagy épp *A' bátortalan Szerelmes* szövegére gondolunk, ahol a kedves hölgy szájacskája a méz ízét idézi. Amália ajkai viszont *tzúkor* ízűek. Törődnünk kell e látszólag jelentéktelen különbséggel, hisz Csokonai 1803-ban készített egy szöveget August Gottfried Bürger *Elegie (Als Molly sich losreissen wollte)* című opusa alapján. *Az utolsó Szerentsétlenség* című nagyszabású műre gondolunk, melyet a kutatók leginkább szabad átdolgozásként emlegetnek,⁹ s mely vélhetően a Lilla-kötet számára készült.

Mosolygó ajaki fejlődő rózsabimbók,
Mellyeken *tzúkor*ra változik minden tsók.
(Amália = *Dorottya*, 198–199.)

Kínálkoztak ortzájáról
A' fejlődő rózsabimbók,
Czúkorral folyt ajakáról
Minden szó, és minden tsók,
(Lilla = *Az utolsó Szerentsétlenség*)

Hangsúlyoznunk kell, hogy *Az utolsó Szerentsétlenség* a *Dorottya* után készült, úgy nagyjából négy évvel. A Csokonai-kutatás már eddig is tisztában volt azzal, hogy költőnk a *Dorottya*ban felhasznált bizonyos elemeket koráb-

bi költészetéből,¹⁰ de immáron láthatjuk: nem csupán arról van szó, hogy a *Dorottya* szövegébe bekerültek bizonyos témák, motívumok, költői képek. Számolnunk kell azzal a lehetőséggel is, hogy – mint ahogy *Az utolsó Szerenstéltenség* esetében történt – a *Dorottya*ból kerültek át bizonyos elemek más, később keletkezett szövegekbe.

Az eddigiekben Csokonai költészetének néhány viszonylag ritkábban előforduló költői képe körül bonyolódott vizsgálódásunk. Ritkának mondhatjuk őket, hisz vannak költői képek, melyek tucatszámra fordulnak elő Csokonai szerelmes verseiben. Sűrűn ismétlődő, újra és újra felhasznált toposzok ezek, olyasfélék, mint például a szerelem láng-metaforája, a szívet megsebző Amor-nyíl képe, a szerelmi érzés rabsággént való felfogása stb. E képek ismétlődő előfordulása is lehet nagy jelentőségű – erre vonatkozó vizsgálataink még folynak. De azok a költői képek, melyeket eddig szemléltünk, csak szórványosan, a Csokonai-szövegvilág különböző helyein fordulnak elő. Épp ez adja egy-egy ritkább költői kép újbóli felhasználásának különös jelentőségét. De vajon mit jelent, illetve jelent-e, jelenthet-e valamit egy-egy költői megoldás ismételt felhasználása? Vajon jelenthet-e bármit is az a tény, hogy Amália és Lilla jellemzése egyértelmű párhuzamokat mutat (úgy is mondhatnánk, hogy e párhuzamok következtében testi jegyeik alapján „hasonlítanak” egymásra)? Igaz-e feltételezésünk, hogy Amália és Lilla egymás alakmásai?¹¹

A *Dorottya* (nyilvánvalóan több más inspiráló hatás mellett) a Lilla-élményből is táplálkozik – ez a kutatók többségének elgondolása, mellyel egyébként mi is egyetértünk. Ahogy Demeter Júlia fogalmaz: „A *Dorottya* egyfajta öszszegző mű a Lilla-csalódás után: fájdalmasan variálja a Lilla-élmény időszakának témáit, költői játékeit, ötleteit.”¹² „Lilla elvesztése életzárást is jelent Csokonai számára: a költői életmű tehát összegzi és távolítja a kegyetlen élményt, a *Dorottya*ban éppen a teljes részvétlenség látszatával.”¹³ Julow Viktor írja: „Akárcsak a nagy elégiák, éppúgy a *Dorottya*, vagyis a *dámák diadala a Fárságon*, *furcsa vitézi versezet IV könyvben* (1799) létrejöttében és sajátosságainak kialakulásában is tulajdoníthatunk szerepet – noha másfélét – a Lilla-szerelem fájdalmas végének. Nőgyűlöletről túlzás lenne beszélni, de van a műnek valami, a részletekből is kicsendülő nőellenes hangoltsága.”¹⁴ Vagy ahogy Debreczeni Attila ír: „A nagy mű, a *Dorottya* is épp azáltal válik reprezentánsává e pár év [ti. 1798–1801] termésének, hogy különböző indítatások keverednek össze benne: az alkalmi szórakoztatás, a dévaj ötletek, a »nemzeti character« problematikája szétválaszthatatlanul jelenik meg a műben, amely egyébként – legmélyebb vonatkozásában – korai boldogságfilozófiájának palinódiája. S éppen a veszteségélmény az, ami annyira kitölti gondolkodását, hogy egyelőre képtelen erőit koncentrálni [...]. Ez az élmény nem köthető csak Lilla elvesztéséhez, egész addigi eszmélkedésének, költészetének kudarcát kénytelen megélni e konkrét élethelyzetben.”¹⁵

Mindez – és az általunk feltételezett Amália–Lilla kapcsolat – a *Dorottya* egy lehetséges olvasata miatt válik súlyos kérdéssé. Zentai Mária¹⁶ „Csokonai dévajságait közelebbről vizsgálva” azt találta, „hogy legtöbbször használt leleménye ősrégi toposzon alapul: a *fegyver-csata-ostrom* »nem tulajdon jegyzésben« vett értelmezésén. [...] A *fegyver-csata-ostrom* együttest (vagy valamely elemét) részletezi és sok variációban alaposan kidolgozza viszont *Az istenek osztozása*, a *Békaegérharc*, *A pendelbergai vár formájáról és megvételéről*, a *Militat omnis amans*, *Az aranysújtásos nadrág* és nem utolsó sorban a *Dorottya...*” A *Dorottya*ban is megtalálhatók tehát a „testi szerelem harcias metaforái”.¹⁷ Demeter Júlia hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Dorottya*ban „a harcoló felek leggyakrabban földre, egymás ölébe, egymásra hullanak, megfent kardok, rudak végei ontják a nimfák szűz vérét, szoknyák és nadrágok hasadnak, lyukadnak. *Metaphorában* választ kapunk tehát arra, *hol a dámák nyitja: van é olly rejteke az asszonyi nemnek, / A’ mellyben nem nyílnék rés a’ szerelemnek.*”¹⁸ A báltermen kívüli eseményekről szólva pedig megállapítja: „Ifjak és leányok itt is együtt zuhannak földre, csávába, szénába, omlanak-bomlanak az öltözékek, ugyanolyan orgia dúl, mint fent a szalában – s e kettő egyszerre, egy időben zajlik.”¹⁹ A *Dorottya* esetében tehát felvethetünk egy olyan olvasatot, mely szerint a műben megtekinthető csatározások egy része a társas elfoglaltságok oly formáját takarja, melyet testi szerelemnek nevezhetünk. S maga a multság – a tánccal, a játékokkal, a lakomával, majd a coitusok sorozatával – egy hosszú-hosszú orgiává változó összejövétel.

A háború, az udvarlás-hódítás, illetve a testi kapcsolat Csokonaira jellemző szókinckörei keverednek, olykor nem tudhatjuk pontosan, mit is látunk: udvarlási-ismerkedési jelenetet vagy netán egy előrehaladottabb stádium képeit. Minden bizonnyal ez is, az is előfordul a műben.

De nézzünk szét most jobban e báli forgatagban.

Amália alakja a vígeposzban

Amália a farsangi multságra igyekvő nagy méltóságú urak és hölgyek között tűnik fel. Az *Első könyv* enumerációjában öt név szerint megnevezett, aprólékosabban jellemzett dámával találkozunk. Három fiatal, üde szépséggel s a két vén csoroszlyával – párdon, meglett korú dámával: Dorottyával és Orsolyával.

Amália tehát az általunk, nomen a *sok Trompőzbe*²⁰ lekukucskáló poétánk által megcsodált zsenge, bájoló hölgyek sorában a harmadik. Előtte látjuk Laurát, *Szemőnek Mátkáját*, ki „Olyan mint Etelka, a’ világ’ tsudája”, s persze Madám Tserházynét, aki

Szép kis Ifjasszonyság, még fiatal nagyon,
A’ Nagy-Világ őtet galántul nevelte,
Mellyel természeti kellemét emelte,

Tserházy szép neje roppant finom hölgy, bájosan táncol, kecsesen cseveg, a társasági élet gracióz alakja, kiról példát vehet bárki, aki látja.

Laura fő érdeme, hogy boldoggá teszi férjét. Tserházyné a társasági életben jártas, igazi úri hölgy. Amália a tökéletes, elkápráztató szépség. Különböznek tehát egymástól, mindhárman más tulajdonságok miatt válnak kedvessé, lenyűgözővé a szemünkben. Amália jellemzésére pedig csaknem kétszer annyi időt, terjedelmet szánt Csokonai, mint Laurának (négy sor) és Tserházynénak (tíz sor) összesen.

(A szánon érkező öt hölgy egyébként öt egyéniség, a soha ki nem ismerhető női nem néhány zsánere. Laura a férjét boldoggá tevő feleség, Madám Tserházyné a társasági élet sztárja, Amália a tökéletes szépség, Dorottya a kéjre éhes vénlány, Orsolya a sokat megélt, több férjet is elfogyasztó matróna.)

Tömérdek szép dáma tűnik majd később is elének, már a bálteremben, bár a nagy *Dáma-ármáda* pontos létszámáról hadi tudósítónk nem szolgáltat adatot. Ami mégis szembeötlő: rájuk – mármint a *Dáma-tábor* többi szépségére – poétánk nem fecsérrel túl sok szót. Ott van például a szálában háromszor is említett szép *Belinda*, aki először Tserházyval járja a *Minétet*, majd a tánc után játékmesterként invitálja zálogosdira az úri népet, harmadik jelenésében pedig *Bordáts Úrral* incselkedik pajzán módon, aki rövid reflexió után non-verbális síkra tereli kettőjük kapcsolatát. *Belinda* tehát meglehetősen tevékeny résztvevője az összejövetelnek, mégsem tudunk róla többet, mint hogy szép (507. sor) és *virgontz* (1375. sor). Aztán ott van Rózsi, aki előbb Opor oldalán emelgeti lábait a táncparketten, később pedig „Etsével szembeállt 's erőt is vett azon”. Költőnk egyetlen – a *legszebb* – jelzővel méltatja őt mindkét esetben (ezt később még érinteni fogjuk). Rózsi után a *hajnalszín* orcájú Johanna támad rá Etsére. Thrézi szép *Szűz*, a Lajtsit főkötőtűvel ülepen döfő Koriska pedig *perlő nyelvéről* ismerszik meg. *Lizette*: *a' szépen hárfázó Lizette*. A Matrikuláért vívott ütközet két név szerint is említett hősnőjéről, Fillisről és Rozinkáról, továbbá a Carnevál uraságot *a' setét tömlőtzből* felhozó Lidiáról nevükön kívül semmit sem tudunk meg. Egyedül talán *a' szép szemű Chlóris* nyilat szóró tekintetének zárójelek közé iktatott négysoros kis részlete (1393–1396. sor) említhető viszonylag hosszabb leírásként. Poétánk tehát csak egy-egy tulajdonság említésével készít aprócska arcképeket, csöppnyi jellemzéseket.

Amália bemutatásához tartalomban, szerkezetben vagy épp terjedelemben hasonló szövegrész tehát egyetlen más hölgynek sincs szentelve a szépségek táborában.

Van azonban egy jellemzés, amely szerkezet és terjedelem szempontjából hasonló Amália jellemzéséhez, tartalmilag pedig épp a szöges ellentéte. Dorottya huszonnyolc soros bemutatására gondolunk (215–242. sor), mely rögtön Amáliáé után következik. Dorottya jellemzése is általánosabb tételezéssel kezdődik: Dorottya egy férfira éhező aggszűz. Eztán következik a tétel

bizonyítása: miért is nem talál magának e dáma gavallért. Itt aztán sorra következnek azok a testtájak, azok a jellegzetes porcikák, melyeket Amáliánál megcsodáltunk, s melyeken Dorottya esetében inkább elborzadunk. Csillagként ragyogó szemek az egyik, beesett, *kotsonyába fagyott Varasbékaként* pislogó szemek a másik oldalon. Amália káprázatos hajkoronájával Dorottya ősz fürtjei állanak szemben („A’ vénség béverte púderrel hajait”). A mosolygó piros ajkak szinte kiáltanak a csókért – a *bélottyant* ajkak mögött már csak két odvas fog árvalkodik. Amália *szép kezének bőre a’ harmatnál is Gyengébb*. Dorottya esetében csak *elaszott bőr és tsont karjára* nézhetünk. S a testtájak enumerációjának végén mindkét esetben a női szépség egyik – úgy tűnik – sarkalatos pontját képező keblek következnek. *Arany alma* az egyik, *fonnyadt vadkörte*, napon aszalódott uborka a másik oldalon.

Tehát mindkét dáma testét azonos attribútumot kitöltő ellentétes tartalmakkal építi föl éles szemű poétánk.²¹ S ugyanazon attribútumokon keresztül határozódnak meg, melyek máshol, elszórtan Lillát határozzák majd meg pár év múlva, a Lilla-kötetben.

Dorottya bemutatásának záróakkordja, a summázat is ellentétes ítéletet tartalmaz az Amália-jellemzés megfelelő részéhez képest: „Egy szóval nintsen már benne semmi épség, / Már elfelejtette nevét is a’ szépség.”

Amália és Dorottya jellemzése összetartozik a vígeposz szövegében. Három részből álló, a klasszicista poétika hagyományaira épülő szerkezetükkel (tétel – bizonyítás/illusztráló magyarázat – konklúzió),²² azonos fogalomkörökbe tartozó ellentétes ítéleteikkel, a szép és a rút női test párhuzamos lefestésével egymást kiegészítő, illetve egymást értelmező szövegrészekké válnak. Amália a tökéletes szépség. Dorottya a tökéletes rútság.

Amália tehát Dorottya ellenpontja a dámák seregében, a vígeposz világában, a mű szövegében.

Vagy mégsem az?

A rózsza sorsa

Dorottyát cseppet sem előnyös fizikai paraméterei mellett mégiscsak magányossága és az ebből eredő vágy jellemzi leginkább, mely árnyaltan, több aspektusból is megjelenik a társ utáni vágytól a férj utáni vágyon át a puszta kéjvágyig. Ez fogja mozgatni magát a cselekményt is. S Amália kapcsán e kérdéskörrel – be kell vallanom – nem tudom, hogy megtudunk-e valamit.

Az Amália-elemzés, illetve az Amália és Lilla kapcsolatát boncolgató fejtegetés legkényesebb pontjához érkeztünk el tehát. A kérdést valahogy így tehetnénk fel: hozzáér-e valaki, hozzáér-e férfi Amáliához?

Egyszerű értelmezési kérdés, hogy az olyan többes számot takaró kitételekbe, mint például a *Három deli Dáma* (488.), az *Amazon had* (1057.), a *fiatal Szűzek* (1176.), a „Sokan, igen sokan mintegy fél-halottak / A’ földre, ’s az Urak’ ölébe hullottak” (1341–1342.), vagy épp „a’ Dámák, kik bár hullottak

is, Vítta még” (1425–1426.), beleértjük-e Amália figuráját vagy sem. Az olvasó fantáziájára van bízva, hogy Dorottyá *pártára úntt hadának* valamely *truppjába* odaképzeli-e Amália-Lillát, aki így megjelenhet a táncra perdülő, a levest kanalizató hölgyek, a csatába induló dámák, a Dorottyát magasba emelő *Baldakintartó Szűzek* között, vagy akár a későbbi izgalmas, mozgalmos, izgató és forró jelenetekben. Hiszen miért az ő alakja a legmarkánsabb, legaprólékosabban kidolgozott a szépségek közül? S különben is. Egy ilyen jellegű társas összejövetelel épp a legszebb rózsaszál maradna érintetlenül?

Kézenfekvőnek tűnne kifuttatnunk gondolatmenetünket a féltékenységek kérdéskörére,²³ netán egyfajta agyafúrt művészi bosszú feltételezésére.

A szöveg azonban sokkal talányosabb ennél.

Tény, hogy Amáliát azok után, hogy szánján csücsülve elhalad előttünk, nem említi többé a poeta. Mindez azért különös, mert az *Első könyv* enume-rációjának szereplői túlnyomó részt név szerint is említve lesznek a későbbiekben. Dorottyá és Orsolya alakjának további útját most nem ecsetelem, két központi szereplőről van szó. Opor *a' Fársángi tábor'*, no meg a gavallérok fővezére, kiváló táncos, beszédével megbontja a dáma-ármáda egységét, csókjáért a dámák öltre mennek egymással, s ő beszélteti el inasával a szálán kívüli eseményeket. Etse, Bordáts, Bongorfi és Tserházy szintén ropják a táncot (Etse épp Tserházynéval). Etse később kegyetlen tréfát mond Dorottyáról, Bordáts reagál a követségben járó Rebeka szavaira, hogy aztán mindketten tevékeny résztvevői legyenek a kibontakozó pajzán háborúskodásnak (Etse Rózsival és Johannával, Bordáts Belindával „harcol”). Három szereplőt nem említ az enume-ráció figurái közül a költő a későbbiekben. Szemó és mátkája igazoltan maradnak távol az orgiától, hisz mégiscsak házások.²⁴ A harmadik: Amália.

Lehet, hogy épp azért kaphatja meg Rózsi a *legszebb* jelzót a későbbiekben, kétszer is (midőn Oporral táncol, s mikor Etsével pajzánkodik), mert Amália már nincs jelen.

Fontosnak érezzük ismét leszögezni, hogy költőnk Amália bemutatásának szentelte messze a legtöbb időt, legnagyobb terjedelmet a szépségek közül. Fontosnak tartjuk továbbá, hogy Csokonai a *Dorottyában* színre lépő egyéb hölgyek egyikét sem ruházta fel olyan tulajdonsággal, melyet Amália már megkapott. Tehát Amália tulajdonságai nem ismétlődnek a *Dorottyá* szöveg-világán belül – azonban megismétlődnek az életmű más pontjain, egy másik hölgy jellemzéseiben. S fontosnak véljük, hogy Amália jellemzésekor szerelmi költészetének markáns költőkép-készletét és szókinckörét aktivizálta Csokonai.

Vajon miért?

Amália feltűnik, ő a legszebb, megmutatja nekünk kellemeit, bájos arcát, törekeny karját, édes idomait, gyönyörködünk benne – s aztán? Hová tűnik csodált és hön áhított alakja? Csokonai talán az írás hevében megfeledkezett

róla és elfelejtette őt? Vagy a férfi olvasók szeme elől akarta elrejtetni e tüne-
ményt? Hisz egy férfi már annak is örülhet, ha csak nézhet egy ilyen nőt.

Esetleg e dáma csak távolabbról szemlélte a meglepő eseményeket? Talán
időközben – kecses, finom hölgy lévén – elfáradt és elhagyta a báltermet,
hogyan aludni térjen? Vagy lehet, hogy Amália meg sem érkezett a multság
színhelyére? Netán elakadt a szánja valahol a hóban?

Hová lesz tehát e szépséges, gyönyörűséges, arcával a Hajnal születését
idéző, tekintetében a csillagok fényét hordozó, isteni és csodálatos Amália?

Elillan.

1 A vers keletkezéséről szóló adatok Szilágyi Ferenc-től származnak: *CSOKONAI VITÉZ Mihály Összes művei, 4.*, sajtó alá rend., jegyz. SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 631–632.

2 A Szilágyi Ferenc által a kritikai kiadásban használt jelöléssel: DebrK. R. 788. 6: 1b–2a.

3 A kritikai kiadás jelölésével: KK. III. 62ab.

4 Lilla. *Érzékeny dalok III. könyvben. Csokonai Vitéz Mihály által*, Nagyvárad, 1805.

5 Azért gondoljuk, hogy Csokonai tudatosan elrendezte a női test különböző pontjairól szóló leírás részleteit, mert az első változatban még nem állapítható meg a sorrend pontosan. A kézirat első két strófája – mint említettük – nincs ugyan beszámozva, de lehetséges, hogy a hiányzó hatos és hetes sorszám épp ezt a két versszakot illetné meg. Így viszont az arc leírásába beékelődne a felsőtest ékességét méltató rész.

6 A próbáji szócska jelentése Szilágyi Ferenc szerint: 'ismertetőjegyei' (*i. m.*, 747.). Ugyanakkor a próba állhat 'vázlat', 'skitz' jelentésben is, legalábbis szerintünk.

7 Itt persze meg kell jegyeznünk, hogy egy aprócska, ám zseniális, kellőképpen kétértelmű költői játéknak köszönhetően a 203. sor *a' mit* névmásáról nehezen dönthető el a mondatszerkesztés, illetve a közvetlen szövegkörnyezet (a 201–202. sorra, illetve a 205–206. sorra gondolunk) miatt, hogy az *Is-teni* kéz mit is akart remekként teremteni: Amáliát vagy leginkább csodaszép kebleit.

8 Szilágyi Ferenc okfejtése a *Thales* keletkezéséről: *i. m.*, 888–889.

9 Vö. Szilágyi Ferenc jegyzeteivel a vers kapcsán: *CSOKONAI VITÉZ Mihály Összes művei, 5.*, sajtó alá rend., jegyz. SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 2002, 846–852.

10 Demeter Júlia többek között a szerelmi csalódás élményét-témáját, a vénlánycsúfoló műfaját, az élet és az ifjúság elmúlásának témáját, a testiség tárgykörét, a travesztia és a paródia ábrázolási módját emeli ki a Vajda lánnyal szövődött kapcsolat utáni, illetve a *Dorottya* környékére jellemző költészet jellegzetességei közül, melyek szerepet kaptak a vígposz megformálásában. Demeter Júlia említi továbbá egy fontos, a *Dorottya* és a *[Juliánna Napra Köszöntő]* között meglévő motívumazonosságot: a szánra felkerekedő költőt a *Dorottya*-ban semmibe veszik a farsangi multságra igyekvő népek (s megjegyzem köztük Amália), míg a korábbi, Vajda Julianna névnapjára írott versben a múzsák maguk közé veszik a lelkes poétát. (Debreczeni Attila is tárgyalja e párhuzamot, s egyenesen palinódiának nevezi a *Dorottya* kérdéses részét, a 87–94. sorokat. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998³, 52–53.). A Demeter-féle tanulmány: DEMETER Júlia, „Ezer apró szerelmek lantolnak” (*Csokonai Dorottya*), It, 1997, 48–62. Debreczeni Attila több szövegpárhuzamot is kimutatott a *Dorottya* Venusmonológia és Csokonai *A' Szeretet* című elmélkedése között. *CSOKONAI VITÉZ Mihály Összes művei, Szépprózai művek*, sajtó alá rend., jegyz. DEBRECZENI Attila, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 369. De említhetnénk akár Sertepérthy és Koppóházy uraságok szerepelteté-

sét is, akik személyesen is ismernek egy bizonyos Tempefői nevezetű poétát.

11 Ugyanakkor a Lilla-verscsoport igazán-diből később jött létre, a Lilla-kötet kialakításakor, valamikor 1802–1803 táján. A *Dorottya*-ban lévő Amália-jellemzéssel általunk kapcsolatba hozott valamennyi szövegből ez idő tájt lett Lilla-dal. Lilla neve ekkor került be *A' Szépek Szépe* szövegébe, a többi opust (*Az eleven Rózsához* címűt és *Az Éj és a' Tsillagokat*) pedig a kötetbe iktatás tette Lilla-verssé. (*A Thales és Az utolsó Szerentséltenség* Lilla-versként született.) Így akár az a paradoxon is előállhat, hogy az általunk Lilla-hasonmásnak vélt Amália előbb volt jelen a szöveguni-verzumban, mint maga Lilla.

12 DEMETER Júlia, *i. m.*, 48.

13 Uo., *i. m.*, 55.

14 JULOW Viktor, *Csokonai Vitéz Mihály*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1991², 157.

15 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdekés költője*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998³, 239.

16 ZENTAI Mária, *Tanúlt fülek és rongyon gyűlt munkák (Csokonai dévajságairól és megítélésükről) = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 309–317.

17 *A' Pendelbergai Vár és a Dorottya* közös költői képei világítanak rá például arra, hogy miről is beszél pontosan Bordáts uraság Belindának, a 1385. sorral kezdődően:

„Tudod már sok ízben ellenem pártoltál,
Váradat feldúltam, ismét meghódoltál.

Kardom most sem tompa, ha tompa megfenem:

Hogy mersz, pajkos madár, felkelni ellenem?”

Így szólott, és magát a' Nimfa megadta,
Tudván, édes iga nyögni ő alatta.

18 DEMETER Júlia, *i. m.*, 53.

19 Uo., *i. m.*, 54.

20 Mai dámák talán push-upos melltartónak neveznék e találmányt.

21 Halkan, csak itt, a jegyzetben említem, hogy költőnk szép és rút ehhez fogható kontrasztos jellemzésével már élt egy másik opusában, *A' Pendelbergai Vár formájának és megvételének leírásában*. Az 57–72. sor és a 109–126. sor (a kritikai kiadás alapján) ellentétes tartalmú részeire gondolok.

22 Vö. SZAUDER József, *Sententia és pictura (A fiatal Csokonai verstipusairól) = Uó, Az éj és a csillagok (Tanulmányok Csokonairól)*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980, 73–108.

23 (Nem kell pszichológusnak lennünk ahhoz, hogy tudjuk: a féltékenység egyik legkínzóbb fázisa – ha nem a féltékenység maga – a másik elképzelése aktus közben valaki mással.)

24 Szemő mátkája kapcsán itt jegyezzük meg, hogy Laura és Tserházyné nem is lehetnének tagjai Dorottya pártára úntt hadának, hisz férjnél lévő asszonyok.

Fáy András „különös házassága”¹

A Magyar Tudományos Akadémia Fáy András születésének centenáriuma alkalmából pályázatot írt ki „Fáy András életrajza s munkáinak kritikai méltatása” címen. A beérkezett négy pályamű közül az Akadémia Badics Ferenc munkáját ítélte a legjobbnak. A munka 1890-ben könyv alakban is megjelent.² Azóta sem született hasonló alaposságú, átfogó életrajzi monográfia Fáy Andrásról. Badics ugyanis nemcsak az írói életművet és a közéleti tevékenységet mutatta be rendkívül részletesen, de igyekezett betekintést adni Fáy életének mindennapjaiba is. Badics az anyaggyűjtés során nemcsak a rendelkezésre álló levéltári és nyomtatott forrásokat nézte át, de megkereste a még élő ismerősöket, családtagokat, akiktől szintén értékes információkat remélt – egyébként a legközelebbi hozzátartozók, Fáy felesége és fia ekkor már nem éltek. Badics hagyatékában ma is megtalálható az a levelezés, melyet a monográfia írója az általa megkeresett személyekkel folytatott az adatgyűjtés időszakában,³ és így megragadható az is, hogy Badics a Fáy András magánéletére vonatkozó ismereteit hogyan építette be az elkészült életrajzba, milyen adatokat használt fel, esetleg melyeket hallgatott el az általa kívánatosnak tartott Fáy-portré megalkotásakor.

A hagyatékából kiderül, hogy Badics legfontosabb „adatközlője” az író még élő unokaöccse, Fáy Béla és a család régi barátja, Karacs Teréz volt.⁴ Fáy Béla számára, aki az 1840-es években Fáy András házában élt, egyáltalán nem volt közömbös, hogy a közvéleményben milyen kép alakul ki nagybátyjáról. Badicsnak írt levelében le is szögezte, lelkiismeretesen kívánja azokat az adatokat közölni, „mellyek a’ nagy szellemnek magánéleti és közpálya futási jellemét kidomborítják, hogy mintául szolgáljon az utókornak [...]”; majd hozzátette: „De egyszersmind ohajtom, hogy házi köre, és környezetében kerültessék minden oly árnyékolás mely sem a’ nagy jellem kidomborítására nem szükséges, sem az utókornak tanúságot nem nyújt semmi részben.”⁵ Badics válaszában igyekezett eloszlatni Fáy Béla esetleges aggályait, az életrajzírásról vallott elképzelését ugyanis a következőképpen foglalta össze: „Legelőször is, hogy az elvre nézve tisztázam magamat, én is azt az elvet vallom, hogy nem kell mindent elmondani az életrajzban s másutt sem. Az írásnak éppen abban van a művészete, hogy az ember eltalálja, mennyit kell

elmondania, ne mondjon feleslegest, de hézagos se maradjon az írásban más szóval – nem szabad (csak a szerkezet szempontjából sem) mindazt elmondani, a mit az író a dolgról tud.”⁶

Badicsnak egyébként hamarosan szembesülnie kellett az életrajzírás nehézségeivel, miután a pesti református egyház anyakönyveiben nem találta sem Fáy házasságkötésének, sem pedig Fáy Gusztáv megkeresztelésének a nyomát. Fáy Gusztáv ugyanis 1824-ben született,⁷ Badics tehát logikusan valamikor az 1820-as évek első felére tette Fáy Andrásnak Sziráki Zsuzsával kötött házasságát. Az eredménytelen kutatás után Badics először arra gondolt, Fáy András talán Fóton nősült meg, hiszen felesége, Sziráki Zsuzsa onnan származott; gyermekük pedig talán Gombán, a családi birtokon születetett. Felvilágosítást kért tehát ez ügyben a fóti és gombai református lelkésztől. Ugyanakkor levelet írt Zichy Antalhoz, Fáy Gusztáv gyermekkori barátjához is további információkért. Badicsnak ebből a leveléből azonban az is kiderül, már ekkor hallott arról, hogy Fáy András talán csak későn, idősebb korában törvényesítette kapcsolatát feleségével.⁸

Az nem volt ismeretlen, hogy Fáy, aki közéleti és szépírói tevékenysége során is sokat foglalkozott a nőnevelés kérdésével, a gyakorlatban is megpróbálta megvalósítani az általa helyesnek tartott elveket. Ezért az 1810-es években magához vett egy egyszerű származású kislányt, Sziráki Zsuzsát, akit aztán gondos nevelésben részesített, s később el is vett feleségül. Az évek múltával Fáynak ezt a tettét úgy értelmezték, mint az előítélet-mentesség megnyilvánulásának szép példáját.⁹ Badicsnak azonban rá kellett ébrednie arra, hogy Fáy házasságának története titkokat rejt.

Sipos Pál fóti református esperes levele megerősíteni látszott azt a vélekedést, hogy Fáy már régebb óta foglalkozott azzal a gondolattal, hogy leendő feleségét maga neveli fel. Fáy mint szolgabíró Veresegyházon lakott, és gyakran látogatott át Fótra, ahol is igen jóban volt az akkori lelkésszel, Peterdy Józseffel. Az író valószínűleg egy ilyen látogatás alkalmával látta meg a kis Sziráki Juditot, akit az anya engedélyével haza is vitt, ám néhány hét múlva megpillantotta Judit testvérét, Zsuzsannát, aki Sipos szerint „Judithnál formásabb volt” – Juditot ekkor hazaküldte, Zsuzsannát pedig magához vette, és házában neveltette. Sipos mindezeket azzal egészítette ki, hogy Fáy és Sziráki Zsuzsa Szadán kötöttek házasságot; a mellékelve elküldött anyakönyvi bejegyzésből kiderült az is, hogy a házasságkötésre csak 1832-ben (!) került sor.¹⁰

Ennél jóval részletesebb választ küldött Tóth Sándor, gombai református lelkész.¹¹ Elbeszélése szerint abban az időben, mikor Fáy a pesti járás alszolgabírája volt, a konskripció ügyében Fóton járt, s ekkor kereste fel az ottani iskolát. A sokgyermekes özvegyasszony, Szirákiné egyik leányát magához vette, akivel először Gombán laktak; a kislány egy télen át itt járt iskolába, egy nyáron át a pulykákat őrizte, majd Pestre költöztek, ahol is Fáy Sziráki

Zsuzsit gondos nevelésben részesítette. A lelkész úgy tudta, a leány alig volt 16-17 éves, amikor nevelőapjától teherbe esett, ezért Fáy a lányt Bécsbe vitte, hogy ott szülje meg a gyermeket. Tóth Sándor szerint a kis Gusztáv már hároméves volt, mikor Fáy elvette gyermeke anyját. A házasságot egyébként Fáy testvére, László őrjöngve fogadta, és azzal fenyegetőzött, hogy lelövi testvérét, ha az belép házába. Idővel aztán a két fivér kibékült.

Karacs Teréz szerint Fáy ifjúkori tapasztalatai indították arra, hogy tervet készítsen a lánynevelésről, s ekkor fogalmazódott meg benne az a gondolat is, hogy elképzeléseit egykor megpróbálja a mindennapi életben is valóra váltani: ezért vett magához először egy veresegyházi kislányt, majd pedig a kis Sziráki Zsuzsit. Fáy ugyanis még fiatalkorában beleszeretett egy házukban nevelkedő szegény lányba, és bár a szerelem kölcsönös volt, Fáy nővérenek, Zsuzsannának sikerült a lányt fondorlatos módon elválasztania udvarlójától, és rávennie, menjen hozzá a gombai tanítóhoz. Fáy ez a csalódás rendkívüli módon megviselte, s több évig búskomor volt a lány árulása miatt. Karacs Teréz egyébként úgy látta: Fáy Zsuzsanna megtestesítette mindazokat a rossz tulajdonságokat, amelyekkel egy korabeli leánynevelő intézetből kikerülő fiatal leány rendelkezhetett. Pazarló volt, fennhéjázó és hiú, apja házában úrnőként viselkedett, erkölcstelen, szabados viselkedésével megbotránkoztatta környezetét; s Fáynak sokszor kellett szégyenkeznie miatta. Fáy Zsuzsanna már éltesebb korú volt, mikor egy ifjú protestáns lelkészt magával csábított Pestre, azt ígérve neki, hogy itt összeházasodnak: „A kéjenc hölgy megelégléven elcsábítottját, mellőzte azt, s ígérését nem tartá meg. Az ifjú soha sem nyert többé lelkészi hivatalt. Felsőbbjei folyamatosan visszautasították. Szeremley Császár Ábrahám volt a könnyenhívó” – jegyezte fel Karacs Teréz.¹² S hogy a visszaemlékezőből nem csak a női elfogultság beszélt, ezt bizonyítja Fáy közeli barátjának, Szemere Pálnak az esete is, aki egyébként vonzódott a feltűnően csinos lányhoz. Szemere egy, a Fáy családnál elköltött vacsora utáni esetet ugyanis így írt le Kazinczy Ferencnek:

Susie az ölembe, nem az ölembe, hanem, ki kell mondanom, a' czombomra ült, én megöleltem, megcsókoltam 's ajkaink sokáig némán melegültek, forrottak egymáson, de szomjam nem hogy oltatott volna, sőt mind inkább nevededett és ekkor szám a' mellyének esett, 's azt ezer csókokkal hintettem el. Tovább ragadott a' hév, de nem bátorzkodtam, 's csak reszkető néma ajkam mondotta mit akarok, 's Süsie nyakkendőjével firhangot csinálván felettünk, egyik kezével a' kebelt megnyitá, 's a' bimbó számban vala. Hiszi e édes Uram Bátyám, hogy én mind ezen fellobbantások mellett is, mellyeket csonkán és hézaggal írok itt, vettem annyi erőt, annyi józanságot magamnak, hogy Susiet megvizsgáljam, 's megnézzem ha szerelem e az, erántam égő szerelem, melly vele ezt téteti? Vettem, de hinni még sem tudok, az az az eszem nem tud: noha szívem már hiszen. De ez a' pásztoróra 's az, hogy nem én előztem meg Susiet, hanem ő engemet, bár melly kedves volt is, sok, nem tudom, nem akarom ki mondani, mit, gyanítat velem. Azonban ha ezen gyanuimat elverhetném, még akkor sem bátorzkodnám Susiet megkérni. Ha itt-

hon vagyok 's elnézem házunkat, elnézem jövedelmünket, elnézem magamat 's characteremet, melly kevéssel csendesesen élni szeret 's retteg a' spanyol uraságtól, 's ha elnézem Gombát is, a' hat lovakat, a' nagy asztalt 's azt, hogy Susie még Anyjának is parancsol 's nem esedez, hogy ő ott Dáma, 's nekem feleség, anya 's Gazdasszony szükséges – ha ezeket elnézem, a' félelem vesz körül, 's elhidegülök Susie eránt. Ide számlálom azt, hogy Susie magas álmokat álmodozott, valamint az Atyja is.¹³

Badics életrajzában alapvetően a Karacs Teréz által adott magyarázatot vette át, elfogadva azt a lélektani indoklást, hogy a fiatalkori csalódástól egyenes út vezetett a nőnevelés iránti érdeklődésig. Badics ezt a koncepciót egyébként Fáynek egy 1809-ben Kazinczyhoz írt levelével is igyekezett alátámasztani: itt a fiatalember arról számolt be, hogy apja parancsára hiába járta tíz hónapig Gömör és Nógrád vármegye nemesi udvarházait, nem talált magának megfelelő feleséget. Karacs Teréz ugyanakkor nem állította, hogy Fáy feleséget akart volna nevelni magának, sőt, úgy vélte, Fáy hibázott, mikor visszaélt nevelt lánya helyzetével, s tettét csak súlyosbította azzal, hogy gyermeke anyját évekig nem vette feleségül, bár mint látni fogjuk, a viszonyt továbbra is folytatta vele. Badics a lány teherbe ejtését ugyan nem hallgatja el, de rendkívül homályosan írja körül a történeteket, a „dolgot” nem nevezi néven, s a történeteket úgy állítja be, mint az egyetlen sötét foltot Fáy tiszta jellemén, amely vétkét egyébként Fáy idővel ki is javította.¹⁴ Badics könyvéből egyébként kimarad annak a feltételezésnek a megemlézése, amelyet Tóth Sándor lelkész fogalmazott meg: eszerint Fáy eleve a szebik nem iránti érdeklődés vezette el az iskolába, illetve Szirákiné házához.

A Sziráki Zsuzsával kapcsolatos visszaemlékezések egyébként mind kitérnek a nő szépségére, műveltségére és szeretetre méltó egyéniségére. Tóth Sándor szerint „a lányka 10-12 éves volt, igen szép, később is nagyon szép asszony lett”.¹⁵ Fáy Béla így jellemezte nagynénjét: „Fáy Andrásné elég külső miveltséggel birt arra nézve hogy vendégeket fogadhasson, 's azokkal eltársalogjon, sőt kellemes derült kedélyénél fogva őt sokan megnyerőnek 's még a' 40-50es években is csinosnak találták.” Karacs Teréz pedig a következő szavakkal mutatta be egykori barátnőjét: „Megjelenése mindig szerény, szende, de nyájas közlékeny, szeme folyton ragyogott a vidámságtól, ajkáról ritkán tűnt el a mosoly. A magyar és német szépirodalom termékeiből már sokat ismerénk, Göthe, Schiller, Lafontaine, Kocebue munkáit már forgattuk.”¹⁶

A kisleány megszületése után Sziráki Zsuzsa továbbra is mint Fáy nevelt lánya élt a házban, s a gyermeket is mint Fáy nevelt fiát tartották számon. Karacs Teréz szerint Fáy 1825-ben mint rokonát mutatta be Sziráki Zsuzsát a Karacs családnak, és a lányt Teréz barátságába ajánlotta. Karacsék ekkor az Ősz utcában, Fáy pedig a Tavasz utcában lakott, a két fiatal lány így sok időt töltött együtt. „Fáy meg meglepett együttlétünkben, s mint szerető jó szelid apa társalgot velünk” – jellemezte Fáy viselkedését Karacs Teréz.¹⁷ A vissza-

emlékezőtől tudjuk, hogy az 1825-ös András-nap alkalmával tartott összejöveten Fáy rokona, Jakabfalvy Dánielné látta el a háziasszonyi teendőket, mivel Sziráki Zsuzsa az elfogadott szabályok szerint még túl fiatal volt ehhez a szerephez. Mindez azt bizonyítja, hogy – miközben a gyermek ekkor már több mint egyéves volt – a külvilág előtt Sziráki Zsuzsa szigorúan mint „kisasszony” jelent meg, a tekintetes úrnak szólított Fáy mellett. Karacs Teréz egyébként ekkor semmit nem tudott Fáy és a lány kapcsolatáról, de állítása szerint Sziráki Zsuzsi az ő szüleinek mindent őszintén elmondott, és éppen Karacs Ferenc volt az, aki Fáy-t végül rábírta a házasságra. Fáy 1832 októberében házasodott meg Szadán, a feleket az a Környey József református lelkész adta össze, aki egyébként Karacsék rokona volt. Az esküvői tanúk Fáy közeli barátai közül kerültek ki: Ferenczy István szobrász és Nagy Benjámin királyi táblai ügyvéd voltak.¹⁸ Karacs Teréz szerint egyébként még a házasságkötés előtt megszületett a második gyermek is, akit Fáy, Sziráki Zsuzsi könyörgése ellenére, dajkaságba adott, és aki ott rövid idő múlva meg is halt. Úgy tűnik, Fáy titokban akarta tartani a házasságot, legalábbis erről tanúskodnak Karacs Teréz szavai, aki szerint Fáy a házasságkötéssel csupán a lány vallásos érzelmeit akarta megnyugtatni. Ezt bizonyítja egyébként az a tény is, hogy a házasságkötést nem hirdették ki az alispán által kiadott diszpenzáció következtében. Ugyancsak Karacs Teréztől tudjuk, hogy Fáy házasságáról végül is az egyik Pest megyei közgyűlésen szerzett tudomást a közvélemény, mikor is a lelkészek, kötelezettségüknek eleget téve, felolvasták a hallgatóság előtt a frissen egybekeltek nevét: „A jelenlevő Fáy felháborodva rögtön elhagyá a termet, menekült a bámuló, s már őt üdvözölni készülő hivataltársai közül.” Badics nagyjából híven adja vissza a Karacs Teréz által leírtakat, de például nem említi meg, hogy mi történt Fáy második gyermekével, bár erről minden kétséget kizáróan tudomása volt.¹⁹

Fáy az első gyermeket egyébként Nagy Gusztáv néven anyakönyveztette, és ezen a néven íratta be a piarista gimnázium első grammatikai osztályába az 1831–32-es tanév őszi félévében, ő maga pedig mint gyám lett feltüntetve a beiratkozási könyvben. Fáy nővérének 1831-ben elkészült végrendelete is arról tanúskodik, hogy a kisfiú ekkor még a Nagy vezetéknevet viselte. Karacs Teréz szerint egyébként Fáy a jogi bonyodalmakat elkerülendő, éppen ennek a végrendeletnek következtében vette nevére és ismerte el törvényes fiának a gyermeket – Koós Istvánné Fáy Zsuzsanna ugyanis végrendeletében a nevében lévő Cukor utcai házat hagyta Nagy Gusztávra.²⁰ Fáy egyébként maga is igyekezett gondoskodni Sziráki Zsuzsáról és a kis Gusztávról. 1824-ben a Tavasz utcai házat a lányra íratta, azzal a megkötéssel, hogy annak halála esetén a házat Nagy Gusztáv öröklí. 1827-ben aztán a Tavasz utcai házat elcserélte egy, a belvárosi Kalap utcában lévő ingatlanra, amelyet Sziráki Zsuzsa és Nagy Gusztáv nevére íratott, a hivatalos eljárás külön érdekessége, hogy abban mindketten mint Fáy nevelt gyermekei szerepeltek.²¹

Mindebből tehát egyértelmű, hogy Fáy évekig nem ismerte el törvényes fiaként a gyermeket, bár a közeli családtagok nyilván tisztában voltak a helyzettel. Fáy egyébként távoli rokonának, Kazinczynak is teljesen őszintén írt apai érzelmeiről és arról, hogy mennyire meg van elégedve a kisleány tanulmányi eredményével.²² Kérdéses természetesen, hogy a házban megforduló nagyszámú vendégsereg mit tudott Fáy és Sziráki Zsuzsi kapcsolatról és annak gyümölcseről, s miként vélekedtek a kialakult helyzetről. Minderről megbízható forrás nem áll rendelkezésünkre, Fáy harmincas évekbeli levelezéséből azonban kiderül, hogy a rokonok és barátok a helyzet rendezése után magától értetődően fogadták el az asszony és a gyermek új pozícióját, különös tekintettel arra, hogy Fáy valóban szerette a kisleányt, gondos nevelésben részesítette, és később a menyénél is igyekezett egyengetni pályáját.

Mindezek után talán érthető, hogy Badics további részleteket szeretett volna megtudni Fáy és Sziráki Zsuzsa házasságáról, ezért a következő kérdéseket tette fel Fáy Bélának:

- Nem érezte-e Fáy feleségével, hogy az rangján alul való?
- Eljárt-e vele társaságba?
- Ha vendég jött a házhoz, nem kellett-e nejeinek félrevonulnia?
- Fáy hogyan viselkedett az asszony rokonaival?
- Milyen volt Fáy Gusztáv anyjához való viszonya?

Fáy Béla a feltett kérdésekre a következőket válaszolta: Fáyné mindig az asztalfőnél ült, hacsak valamely érdemes vendégnek helyét át nem adta. Fáy mindig együtt ment feleségével társaságba, mások előtt figyelmesen bánt vele.²³ Sziráki Zsuzsa rokonaihoz, testvéreihez mindig jó szívvel volt, ha a pesti vásárok alkalmával az asszonyok feljöttek paprikát árulni, öten-hatan is a cselédszobában laktak, sőt ebédre, vacsorára is megerősítettek nekik.²⁴ Fáy Béla egyébként már korábbi levelében is alapvetően harmonikusnak mutatta be a házasságot, és elismerően szólt Fáynéről is: „Neje Sziráky Zsuzsanna, igen jó kedélyű, vidám természetű, előzékeny, szíves és az ügyfogyottak iránt adakozó jó szívű nő volt, 's a boldogulttal ki hirtelen fellobbanó de hamar megbékülő természetű volt, igen jól tudott bánni.”²⁵ Az egyetlen komoly konfliktust az okozta, hogy Sziráki Zsuzsa – az egyébként rendkívül takarékos – Fáy szerint túlzottan is jószívű és adakozó volt, és emiatt a nő gyakran került pénzzavarba. Fáy Béla szerint Gusztávnak – aki különben nagyon szerette édesanyját – is sok keserűséget okozott annak a pénzzel való könnyelmű bánásmódja, s nemegyszer neki kellett édesanyját kisegítenie a kényelmetlen helyzetből, azért, hogy egy újabb családi veszekedést elkerüljenek. Karacs Teréz is megerősítette, hogy a Fáy házaspár alapvetően kiegyensúlyozott, boldog kapcsolatban élt.

A már említett Tóth Sándor, gombai lelkész – az előző visszaemlékezőkkel ellentétben – korántsem mutatta be olyan harmonikusnak és idillinek ezt a házasságot: „Fáy A[ndrás] nejével soha nem úgy élt, mint vele egyenlővel. Egy kis részben mindig cseléd maradt. Vele szembe mindig ideges, zsörtölődő sokszor durva volt. Még a konyha pénzt is mindennap kéztül adta ki. Hamarabb ráförmedt, mint a cselédjére, pedig künn az életben nyájas szeliden komoly, megnyerő modorral bírt...” Elbeszéléséből az is kiderült, hogy az 1830-as évek elejétől kezdve folyamatosan betegeskedő Fáy felesége lelkiismeretesen és önfeláldozóan ápolta, gyakran fél éjszaka virrasztott mellette, úgyhogy maga az asszony is komoly beteg lett: Sziráki Zsuzsa az 1830-as évek közepétől kezdve egészen haláláig az egyre súlyosbodó köszvénnel küszködött.²⁶ A lelkész szerint Fáy megparancsolta feleségének, hogy éjjel az ágya előtt székeken feküdjön, s az akár fél éjjel is legyen nehezen lélegző férjét. Badics az elbeszélésnek ez utóbbi mozzanatát nem említette életrajzában.

Bár Fáy András és Sziráki Zsuzsa házassága a külvilág előtt alapvetően harmonikusnak mutatkozott, valószínű, hogy a kapcsolatot feszültségek is terhelték. Ezek a feszültségek eredhettek a két fél rendi státusának különbözőségéből, az eltérő mentalitásból (lásd például a pénzhez való viszonyt), de talán visszavezethetők arra is, hogy egy idősebb férfi és egy fiatal nő házasságáról volt szó. Mindehhez azt is figyelembe kell venni, hogy Fáy nem számított a kor férfiideáljai közé: Karacs Teréz igénytelen külsejű, kissé ferdén nőtt természetű embernek írta le, s minden bizonnyal nem járt távol az igazságtól Tóth Sándor jellemzése sem: „Fáy A[ndrás] Don Juan soha sem volt, a ragya már gyermek korában elverte, vézna, gyöngye testű kisdéd emberke volt, még a ruha is esetlenül állt rajta, – aki beszélni hallotta csodálta, hogy e vézna kis embertől, hogy származik ily nagy stentori hang.” Valószínű, hogy voltak, akik ezzel a helyzettel megpróbálták visszaélni, legalábbis erre utal Karacs Teréz egyik feljegyzése. Eszerint a Fáy egyik rokonánál, Fáy Ferencnéél²⁷ gyakran vendégeskedő Sziráki Zsuzsának egy társaságbeli fiatalember levélben vallott szerelmet – Karacs Teréz szavait idézve: „merész volt a népből származott s idős férjü szende nőhöz nyilatkozó levelet írni.” A levél Fáy kezébe jutott, aki felháborodottan tett szemrehányást rokonának, aki alkalmat és lehetőséget teremtett egy ilyen lépéshez.²⁸ Ennél komolyabbnak tűnik az az eset, melyről néhány évvel később, 1844 novemberében Vahot Imre számolt be Erdélyi Jánosnak. Vahot szerint Fáy meghasonlott nejével, mivel az asszony megcsalta Füredy Mihállyal. Mint Vahot írta, egy hónapja sem Fáy, sem felesége nem mutatkozott a külvilág előtt.²⁹ Füredy Mihály egyébként a kor egyik neves énekes színésze volt, a kortársak szép férfinak tartották, és talán az sem lényegtelen, hogy hét évvel volt fiatalabb Sziráki Zsuzsánál.

Nem tudjuk, Sziráki Zsuzsa hogyan dolgozta fel azt a tényt, hogy nevelője és gyermekének apja egy és ugyanaz a személy volt, s nem tudjuk azt sem:

ez a tény milyen feszültségeket okozott kettejük kapcsolatában. A rendelkezésre álló források alapján azonban úgy tűnik, Fáy mindkét szerepében azon elvek szerint igyekezett elrendezni a lány életét, amelyeket egyébként szépírói és közéleti műveiben a nyilvánosság előtt is megfogalmazott. Ezen elvek szerint pedig a nő nem jelenhet meg a társadalomban mint önálló akarattal bíró és független egzisztenciával rendelkező személyiség: életének középontjában ugyanis a férjnek kell állnia. A *Bélteky ház* című regényében az igazi magyar háziasszonyt megtestestítő feleség úgy kering férje körül, mint a planéta a nap körül. Ugyanitt fogalmazza meg az egyik szereplő, a nevelő Káray a következőket:

Én szeretem, ha a' szép nem könnyedén, 's verős oldaláról hajlik inkább venni az életet, mint arnyékossárol; mert az ő hivatások az, hogy hozzánk simítsák nyájasítsák az életet, melly nem ritkán bő ruhaként áll-el a' nagyobb gondú férjfiaktól: de a' szerfeletti könnyű elme, mint forradozó és habzó szer felül fut edényén, úgy nem fér-meg a' házi élet' szűk körében, melly csak nem egyedül világa a' jó nőnek.³⁰

Fáy végrendelete pedig arról tanúskodik: halála után sem tartotta elfogadhatónak, hogy felesége Pesten maradjon és önállóan éljen, úgy rendelkezett, hogy az asszony költözzön fiához a gombai birtokra. Álláspontját azzal indokolta, hogy az egyedülálló asszonynak egyedül élni nem illik, hiszen így rágalmaznak teszi ki magát, másfelől két háztartást vinni költséges dolog. A pesti ház bérbeadása ugyanakkor jelentős segítséget nyújtana Fáy Gusztávnak, hiszen az úrbéri viszonyok eltörlésével és a közteherviselés bevezetésével jelentős költségek hárulnak a birtokosokra: „De különben is Özvegyem holtom után egyebet nem követelhetvén, mint tisztéséges özvegyi tartást, azt fiam körében legczélszerűbben érheti el; annyival is inkább, hogy így a' házi bútorok is egyesítvén, nagyobb kényelmet nyerhet a' háztartás” – fogalmazott Fáy 1850-ben.³¹

Ha Fáy András házasságának kérdéseit akarjuk interpretálni, az is feltűnő, hogy a komoly forrásfeltárásokat végző, visszaemlékezéseket is felhasználó Badics Ferenc milyen apró, de célzatos korrekciókat végzett el ahhoz, hogy monográfiájának hősére minél kevésbé vetülhessen rá az amoralitás vádja. Természetesen Badics elsősorban saját korának erkölcsi felfogásához igazította Fáy portréját. Ezt jól példázza az is, ahogy Badics Fáy kiadatlan szövegeit kezelte, megváltoztatva olyan illetlennek érzett kifejezéseket, amelyeket Fáy minden további nélkül le mert írni. Erre csak egyetlen példa a következő, Fáytól följegyzett anekdota: „SZERENCSY ISTVÁN. Jovialis, vig és lelkes, népszerűs férfit, noha nem épen kitűnő talentum volt. Personalis korában, ha valamely circularis sessio határozata ellen ellenvetéseket tett, s annak megváltoztatását sürgette, de keresztül nem vihette, néha felhallhatólag, ugy hogy környezeté is hallhatta” – s itt a Badics a következőképpen fe-

jezte be a mondatot: „mondott illetlen szókat.” Csakhogy Fáy kéziratában ez a mondat még így állt, egyenes idézetként: „ezt mondá: nabasszátok meg!”³²

Fáy házasságával talán párhuzamba állítható a reformkor egyik meghatározó politikusának, báró Wesselényi Miklósnak az esete. A viharos szerelmi életéről is elhíresült Wesselényi³³ ugyanis szintén egy nála jóval fiatalabb, egyszerű származású lányt vett el. A graefenbergi takács lánya, Lux Anna az 1840-es évek elején mint betegápoló került a beteg Wesselényi mellé, s aztán követte a bárót zsbói birtokára. Wesselényi gyakorlatilag vadházasságban élt a lánnyal, mígnem 1845-ben néhány héttel közös gyermekük megszületése előtt törvényesítette a kapcsolatot. A köztük lévő viszonyról egyébként az odalátogatók minden bizonnyal tudtak, és ezt tudomásul vették, még akkor is, ha ez nem nyerte el tetszésüket.³⁴ Wesselényi aztán levélben értesítette legközelebbi barátait a házasságról és a gyermek születéséről,³⁵ így a gyermek mint Wesselényi törvényes örököse látta meg a napvilágot, s Lux Anna is mint a báró törvényes felesége adhatott életet a kisfiúnak. Kérdés, hogy a hasonló történetnek e kétféle kezelése mennyire magyarázható a két férfi különböző személyiségével, és mennyire azzal az eltérő társadalmi közeggel és pozícióval, amellyel egy városi értelmiségi életformát választó nemes és egy saját életét mindig is öntörvényűen irányító arisztokrata rendelkezhetett Magyarországon, illetve Erdélyben a rendi társadalom utolsó évtizedeiben.

1 Előadásként elhangzott a Hajnal István Kör 2002-es, nyíregyházi konferenciáján. A dolgozat anyaggyűjtésében Gajáry István és Sasfi Csaba volt a segítségemre. Fogadják ezúton is köszönetemet.

2 BADICS Ferenc, *Fáy András életrajza*, Bp., 1890.

3 MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics Ferenc hagyatéka).

4 Karacs Teréz feljegyzéseinek egy része később nyomtatásban is napvilágot látott: KARACS Teréz, *Fáy András házassága. Jegyzetek Badics Ferenc életrajzához = Teleki Blanka és köre*, sajtó alá rend. SÁFRÁN Györgyi, Bp., 1963, 180–191.

5 MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 10.).

6 MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics Ferenc levélfogalmazványai. Badics Ferenc Fáy Bélának, 1885. márc. 16.).

7 Fáy Gusztáv életéről lásd VADNAI Károly, *Fáy Gusztáv*, Fővárosi Lapok, 1866. május 23., és Uő, *Egy magyar zeneszerző élete (Fáy Gusztáv, † május 19-én 1866)*, Zenészeti

Lapok, 1867. febr. 10. és febr. 17., továbbá: PÁNDI Marianne, *Egy elfelejtett magyar zeneszerző: Fáy Gusztáv = Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., 1969.

8 MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics Ferenc levélfogalmazványai. Badics Ferenc Zichy Antalnak, 1885. I. 24.).

9 Ennek egyik első példáját lásd (K.), *Fáy András (1786–1864)*, Fővárosi Lapok, 1886. máj. 30., 149. sz. Ezt a cikket igazította ki KARACS Teréz, *Fáy András nősülése*, Fővárosi Lapok, 1886. jún. 3., 153. sz. Karacs itt csak Sziráki Zsuzsának Fáy házához kerülését pontosította, de nem beszélt Fáy Gusztáv születésének és a házasságnak a körülményeiről, csak annyit jegyzett meg: fontosnak tartja, hogy a készülő életrajzban minden sor megfeleljen az igazságnak. Karacs cikkéhez igazodik, azt ezen a ponton nem is bővíti: KOLTAI Virgil, *Fáy András élete és működése*, Győr, 1888, 67–68.

10 MTAK Kt. Ms 10.059 (Sipos Pál Badics Ferencnek, 1885. IV. 13.).

11 MTAK Kt. Ms 10.059 (Tóth Sándor Badics Ferencnek, 1885. febr. 27.).

12 MTAK Kt. Ms 10.059 (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 12.).

13 Szemere Pál Kazinczy Ferencnek, 1813. ápr. 15. = *Kazinczy Ferenc levelezése*, kiad. dr. VÁCZY János, X. kötet, Bp., 1900, 312–313.

14 BADICS, *i. m.*, 226–231.

15 MTAK Kt. Ms 10.059 (Tóth Sándor Badics Ferencnek, 1885. II. 27.).

16 MTAK Kt. Ms 10.059 (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 18–19.).

17 MTAK Kt. Ms 10.059 (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 18.).

18 Fáy András házassági bizonyítványát lásd OSZK Kt. An. Lit. 1525.

19 Vö. Karacs Teréz feljegyzéseivel, valamint Badics egyik levélfogalmazványával: MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics ismeretlennek, 1885. II. 13.).

20 A végrendelet szerint a házat Jakabfalvi Juliannára – halála esetén, annak fiára, Fáy Bélára –, Fáy Kálmánra, Gabriel Borbálára, s Nagy Gusztávra hagyta (BFL IV. 1202./h. Pest város tanácsa iratai. Relationes, ...a[rchivi]n[ovi] 4041.). A végrendeletben szereplő Jakabfalvi Julianna Fáy László felesége, Kálmán és Béla pedig kettőjük gyermekei voltak. Gabriel Borbála, azaz Gabriel Istvánné Fáy Borbála pedig Fáy Zsuzsanna testvére volt. A házat végül 1835-ben íraták a kedvezményezettnek nevére, ekkor Gusztáv már a Fáy nevet viselte, és Fáy András mint a kiskorú gyermek természetes és törvény szerinti gyámja szerepelt a hivatalos iratban.

21 BFL IV. 1215/d. Pest város telekhivatala iratai. Telekátírási jegyzőkönyvek 15. köt. (1825–1830) 266–267.

22 „Atyafiságos levelét tegnap vettem. Hálásan köszönöm kegyes megemlékezését rólam és Guszti fiamról. Ez naponként több több örömmel áraszt el; s képzelheti kedves Uram Bátyám melly boldog érzéssel esheték tegnap előtti examenbe hallottan a Professzor azon közönségesen tett nyilatkozását hogy Guszti, a legjobb gyermek oskolájába! A szülői érzelem bizonyos a legtisztább legsalakta-

lanabb érzelmek egyike.” Fáy András Kazinczy Ferencnek (dátum nélkül): MTAK Kt. M. irod. lev. 4-r. 38. sz. (Fáy András levelei Kazinczy Ferencnek).

23 Ezt egyébként megerősíti Bártfay László néhány naplóbejegyzése is (*Bártfay László naplója*, OSZK Kt. Fol. Hung. 2230/I., 1838. dec. 3., 1839. febr. 18.). Bártfay 1839. nov. 24-én beszámolt arról, hogy ezen a napon hangzott el a Magyar Tudós Társaság nyilvános közgyűlésén báró Eötvös Józsefnek Kölcsey Ferenc felett elmondott emlékezése. Feljegyezte azt is, hogy a pesti vármegyeházán megtartott gyűlésen jelen volt Fáyné, Pólyáné és Schodelné, akik az ülés alatt a karzaton ettek. „– Szeretném tudni, vallyon szólott e Eötvös ezek’ lelkéhez is? – Bizony több tisztelettel viseltethettek volna az idő, hely ’s gyülekezést iránt, ’s ne tették volna ki magokat megítélés tárgyául a’ has és állatiság miatt.”

24 MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 13.).

25 MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 10.).

26 Fáy Béla szerint az asszonyt a család barátja, Pólya József doktor kezelte, s a betegség miatt Fáyék évente négy hetet töltöttek a Császár-fürdőben. MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 13.).

27 Fáy András egyik ifjúkori szerelméről, Bernáth Annáról van szó (vö. BADICS, *i. m.*, 46–47.). Karacs Teréz szerint Fáy Ferencné zajos házat vitt, vendégeit nem igen válogatta meg. Fáy Ferencné lánya, Emma egyébként később Kazinczy Gábor felesége lett.

28 A történetet lásd MTAK Kt. Ms 10.059. (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 15–16.) Karacs szerint az eset akkor történt, „mikor már a budai színházban magyar színészek működtek”, tehát valamikor az 1830-as években, 1833 és 1837 között.

29 Vahot Imre Erdélyi Jánoshoz, 1844. nov. 5. = *Erdélyi János levelezése*, I, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1960, 233–234.

30 FÁY András, *A Bélteki-ház*, Román, I. kötet, Pest, 1832, 107–108.

31 OSZK Kt. An. Lit. 1525.

32 A szöveget közli: HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a*

19. század első felében. *Fáy András irodalomtörténeti helye*, Debrecen, 2000, 314.

33 Erről legújabban lásd VERESS Dániel, *Rajongók, hódolók, szeretők = Uő, Férfibú és történeti gyász. Glosszák Wesselényi Miklós életéhez, művéhez, eszmevilágához*, Csíkszereda, 2000, 83–86.

34 Lásd ÚJFALVY Sándor, *Emlékiratok*, Bp., 1990, 312., 317.

35 Báró Wesselényi Miklós Kemény Zsigmondnak, Zsibó, 1845. dec. 31., ItK, 1901, 357.; báró Wesselényi Miklós Deák Ferencnek, Zsibó, 1845. nov. 20. és Uő Uannak, Zsibó, 1845. dec. 15.: *B. Wesselényi Miklós levelei Deák Ferenchez 1841–1850*, kiad. FERENCZI

Zoltán, *Történelmi Tár*, 1904, 317–320.; Wesselényi Miklós Vörösmarty Mihálynak, Zsibó, 1845. dec. 1. = *Vörösmarty Mihály levelezése*, kiad. BRISITS Frigyes, Bp., 1965. (*Vörösmarty Mihály Összes Művei* 18.) 170.

A reakciókra lásd Deák Ferenc Wesselényi Miklósnak, Kehida, 1845. nov. 30. és Uő Uannak, Kehida, 1846. jan. 14. = *Deák Ferencz emlékezete. Levelek. 1822–1875*, kiad. VÁCZY János, Bp., 1890, 171. és 174.; valamint Bezerédj István Wesselényi Miklósnak, Hidja, 1845. dec. 21.: *Báró Wesselényi Miklóshoz írt politikai levelek*, kiad. PAP Károly, *Történelmi Tár*, 1906, 242–243.

Az erotikus női költészet fogadtatása a XX. század elején

Ha belelapozunk régi irodalmi folyóiratok XX. század eleji számaiba, hogy megnézzük, az akkori kritikusok miért érdeklődtek női kollégáik alkotásai iránt, azt tapasztaljuk, hogy lényegében a „női lélekre” voltak kíváncsiak, és úgy vélték, leginkább a tehetséges nők őszinte önkifejezéséből keletkező műalkotások révén fogják tudni kíváncsiságukat kielégíteni. Majdhogynem egyetértés van a tekintetben, hogy igazából csak a női író hivatott női lelket ábrázolni. Így tehát jellemzően azt várták a női íróktól és költőktől, legyenek őszinték, ahelyett, hogy „a férfiakat majmolják”, ahogyan addig tették. Mindez persze máris számtalan kérdést vet fel – én itt Erdős Renée recepció-jából kiindulva ezek közül csak néhányat elemzek.

Erdősre ma leginkább mint ponyvaíróra emlékeznek. Pedig nem annak indult, a századfordulón ígéretes költőnek tartották, az irodalmi lapok foglalkoztak vele, s később is számon tartják: ígéretes költői indulására a *Nyugat* emlékszik,¹ másutt erről inkább megfélemedeznek katolizálása utáni prózaírói pályája javára,² miközben az idők során minden oldalról egyre erősebb esztétikai alapú kritikák érik Erdőst, aki a kifogások ellenére folyamatosan jelen van a kritikai rovatokban. Jelen dolgozat az Erdőssel kapcsolatos kritikáknak a nőiesség diszkurzusával összefüggő néhány aspektusát vizsgálja.

Egyvalamiben egyetértenek a kritikusok: őszinteségen nem találnak hiányt Erdősben, hazugsággal nem vádolják, korai versei – hogy úgy mondjam – „igazságtartalmát” nem kérdőjelezzik meg, noha egyik recenzense megjegyzi, hogy „talán kissé nagyobb bátorsággal, mint őszinteséggel – tárta fel előttünk szívét”.³ Úgy tűnik viszont, megkérdőjelezték későbbi megtérésének őszinteségét,⁴ illetve megállapítják, hogy az erotikának és a misztikus hevületnek ugyanaz a gyökere.⁵

Leginkább a *Budapesti Szemle* tájékán kelt zavart Erdős és más női költők nyíltsága, leginkább ott publikálnak azok a kritikusok, akik számára a szemérmesség később is elválaszthatatlan része a nőiességnek. A szemérmesség mellett visszafogottnak, szerénynek illik lenni – ezt mutatja, hogy dicséretet arat a címadás szerénysége, Czóbel Minkánál⁶ ugyanúgy, mint Erdős *Versei* esetében, ami a kritikus szerint helyes választás volt a fellengzősebb „Költemények” szó helyett.⁷ Erdős kötete emellett „szép kiállítású”, de végül (bár

elismeri Erdős tehetségét és törekszik a megértésre) a kritikus mégis fejét csóválva állapítja meg: „És Erdős Renée eleitől végig kedvtelve csapong ezen a rideg, lelketlen szecessziós téren.”⁸

Bár következő kötetéhez Erdős nem szívelte meg a *Budapesti Szemle* kritikáját,⁹ mégis „mintha az ő kedvelt erotikus mezején valamivel szelidebb húrokat pengetne a régihez képest”.¹⁰ De még most is túlságosan őszinte,¹¹ s ezzel a reakcióval a *Budapesti Szemle* nincsen egyedül: Erdős verseiben „szokatlanul forró szenvedély nyilvánul, mely nemegyszer áttöri a nőies tartózkodás határait. Nyíltsága, mellyel szíve legtitkosabb sóvárgásait kiállítja a nyilvánosság elé, sokszor szinte megdöbbeníti az olvasót, s azok a vegyes érzések, melyeket ezekkel kelt, nem mindig válnak javára a versek esztétikai hatásának”,¹² igaz, a *Budapesti Szemle* kritikusaival szemben a *Vasárnapi Ujság* úgy véli, „vannak igazán sikerült versei is, amelyekben őszinte érzés nyilvánul költői formában”, éspedig „ezek éppen azok, melyekben nem hássza minden áron az őszinteség túlzásait”.¹³

Mintha a *Budapesti Szemle* éppen a szemérmetlen női versek fényében kifejezetten örülne az *Egy asszony versei* című 1909-es kötetnek, amely végre egy kevésbé ijesztő, „tisztább” női lélek őszinte megnyilatkozása: „Hogy e költő nem férfi, az, mielőtt a versek olvasásába kezdünk, a mi szemünkben épen nem volt ajánló levél. Mert fájdalom, a modern női lyrát (sőt nem épen csak a modernt), a hysterikus túlérzékiség már sokszor compromittálta. Ám az *Egy asszony versei* nemes hangjukkal hamar meggyőztek bennünket, hogy ezúttal a költői hevületet tüzeségükben is tiszta asszonyi érzések okozzák.”¹⁴ Ennek kapcsán aztán hosszasan dicséri is a névtelen szerző szemérmességét: „nemcsak azt a meghatottságot érezzük, a mit egy nagyon szerelmes költői asszonyszívnek lírikus őszinteséggel elpanaszolt fájdalmi keltének, hanem azt a tiszteletet is, melyet az ellyrizált női fájdalmak mindig megérdemelnek, ha a legnagyobb őszinteség a legkisebb szemérmetlenséggel sincs bekeverve. / Még a férfi lyrikus őszintesége is oly erény, mely bizonyos nem codificálható, de jóízlésünktől megkívánt aesthetikai szemérmesség híján elveszti báját és becsét. *Természetszerűen még kényesebbek vagyunk, ha női lyrikussal van dolgunk.* [Kiem. L. I.] Sok, a mi férfitől csak bátor és hatásos őszinteség, nőtől már szemérmetlenség. A ki ezzel szemben azt akarná vitatni, hogy versről ítélve nem szabad arra gondolnunk, ki írta, hanem csak azt kell néznünk, milyen a vers: az óriási tévedésben van. Mert hiszen a lyrai verseknek épen az ad éltető meleget, szívhez szóló érdekességet, ha megérezzük belőle azt az egyéni valakit, a kinek legszubjektívebb vallomásai.”¹⁵ A *Budapesti Szemle* nem az egyetlen folyóirat, amelyben ez alapján értékelnek, és az „Egy asszony” társaságában találjuk Szász Piroska,¹⁶ Kordina Lilly,¹⁷ Nil,¹⁸ Jörgné Draskóczy Ilma¹⁹ és Tóth Irén²⁰ költészetét és Dánielné Lengyel Laura novelláit is.²¹ Szinte kivételszámba megy, hogy a kritikus nem hibáztatja Annie Vivantit, amiért „nem akar tompított hangon megcsendül-

ni [...] női érzéseit férfias egyenességgel tárja fel”, ám neki is rokonszenve-
sebb Ada Negri, aki szomorúságában is visszafogott.²² A *Vasárnapi Ujság* kri-
tikusa nem tartja teljesen érdektelennek Alba Nevis verseit sem, de azon
megállapítása, hogy Alba Nevis „egy újabb tagja annak az újabban mindin-
kább szaporodó női költő-csoportnak, amely az őszinteséget, az érzések tar-
tózkodás nélküli kimondását tűzte ki jelszavául”,²³ sejteti, hogy ez a költé-
szet kissé idegen neki. Meg is állapítja, hogy „[e]z a rikító, túl erős színezés
épen nem válik javára versei művészi hatásának”.²⁴

Erdős későbbi, már más jellegű és egy szélesebb közönség körében sikert
arató írásainak fogadtatása két fő vonulat mentén történik: egyrészt az erkölcsi
alapú kritikát találjuk,²⁵ amely rendszerint a szerinte felesleges eroti-
kus részleteket kifogásolja, a másik oldalon pedig lényegében a *Nyugatot*,
amely leginkább a „papírízű” szereplőket, a felszínességet és a ponyvaízű
túlzásokat kifogásolja, sajnálkozva, hogy a valaha ígéretes fiatal költő ilyen
pályára tért.²⁶ A *Literatura* inkább beszámolót, mintsem kritikát ad Erdős éle-
téről és pályájáról (megjegyezve, hogy az erotikumnak bizonyára megvolt a
szerepe a sikerben).²⁷ A *Tollban* pedig Dánielné Lengyel Laura cikkében²⁸ Er-
dős (igaz, vélhetőleg nem erotikus versei alapján) Kaffka, Lesznai és Várnai
mellett szerepel.

A női írók nemi erkölcsön alapuló irodalmi értékelése nem zárul le a múlt
század elejével – a *Budapesti Szemle* ennek mentén ítéli meg és el Kaffka *Két
nyár* című kötetét,²⁹ és bár idővel jobban szétválik az erkölcsi aspektus az iro-
dalmitól és valamelyest külön kezeli ezeket,³⁰ de még 1939-ben is hiába me-
rül fel Szentmihályiné Szabó Máriáról szólva a kritikában, hogy „az erősfó-
kú erkölcsi fertőtlenítésnek is van esztétikai hatásában egy kis naftalin-sza-
ga”, mégis visszakozik és arra a megállapításra jut, hogy: „[a]z erkölcsi tisz-
taságszeretet különösen jól illik a nőíró lelkéhez.”³¹ Más folyóiratokban sem
kacérkodik a szexuális témákat: „első regényekor azt hittük, női lélekrajz címen
kacérkodik a szexuális élet alkóvtitkaival, de ettől eltávolodott.”³² A *Vasárna-
pi Ujság*,³³ később az *Irodalomtörténet*³⁴ és a *Napkelet*³⁵ is az érzékiség ábrázo-
lását a szórakoztató, a tömegsikert megcélzó irodalommal hozza összefü-
gésbe, s többen úgy látják, az erotika „indokolatlan” megjelenése az alkotás-
ban kifejezetten a női írókra jellemző, így a diszkurzus a női íróhoz a silány-
ságot, illetve a tömegízlés kiszolgálását és az erotikát ábrázoló „pikáns” írást
társítja,³⁶ ami nem éppen könnyít az irodalmi igényű női író dolgán. Első pil-
lantásra kivételnek tűnik a *Literatura* egyik cikke, amely szerint az erotiku-
mot csupán egyesek rosszindulata kapcsolja a nőiességhez, és pedig igazság-
talanul: „Jellegetesen női írás minden könyve, de nem abban az értelemben,
ahogy a mai – valljuk be, többnyire rosszindulatú előítélettel eltelt – fér-
fikritika értelmezi ezt a megjelölést, amikor az erotikum kihangsúlyozását, a
léhaság védjegyét, a »geil« asszonyi írásokat tartják tipikusan női írásnak.”
Ám végső soron itt is egyetért a kritikus az erotika ábrázolásának elítélésé-

ben és a szerzőt éppen azért dicséri, amiért „[m]ind ennek [azaz a léhaságnak, az erotikum kihangsúlyozásának] nyoma sincs Szentmihályiné Szabó Mária oeuvre-jében.”³⁷ Gulácsy *Hamuesőjéről* úgy véli házi folyóiratának a kritikusa, hogy erotikus jelenetei – a szerző nő lévén – külön indoklásra szorulnak.³⁸ Mások is megalapozottnak tartják mindezt, például Pekár Gyula,³⁹ a *Napkelet*,⁴⁰ vagy a *Budapesti Szemle* kritikusa, aki szintén úgy látja, a felesleges erotika kifejezetten a női írókat fenyegető veszedelem.⁴¹

A szexualitással kapcsolatos témák elutasítása persze nemcsak a szerzőket korlátozza, hanem magyarázkodásra kényszeríti azt a kritikust, akinek más okokból vannak kifogásai, például a tematika egysíkúsága miatt Kovács Jenőtől⁴² kezdve Kisujfalusi Wildner Ödönön át⁴³ a *Vasárnapi Ujságig*⁴⁴ és Kaffka Margitig: „Legtávolabb álljon tőlem minden olyas aggodalom, mely az ízlés nevében tilalomfát állít bizonyosfajta témák, bizonyos oldalú költői megnyilatkozások elé, ha ezek nem férfi-, hanem asszonyembertől erednek. Hogy asszony ne írhasson őszinte lírát bármelyfajta szerelmes érzéseiről [...] [m]ég feltevésnek is szégyenkezni való szempont ez.”⁴⁵

Vannak, akik kifejezetten üdvözlik Erdős erotikus költészetét. Halasy Andor⁴⁶ és Balázs Béla,⁴⁷ illetve *A Hét* kritikusa⁴⁸ éppen Erdősben látja „a nő” igazi megnyilvánulását. Ők a nőt inkább ősi ösztönlénynek, mintsem érzelmeit szemérmesen visszafogó lánynak vagy asszonynak látják, így – bár természetesen a szerző szempontjából fontos különbség van köztük – voltaképpen ők lényegében ugyanazt kérik számon Erdőstől, mint az őt elutasító kritikák, nevezetesen a női őszinte megszólaltatását, csupán arról van szó, hogy más jellegűek a nőről való elképzeléseik, s ezeknek Erdős szemükben meg is felel.

Kisujfalusi [Wildner] Ödön *Huszedik Század*-beli cikkei hosszasan elemzik kortársai viszonyulását Erdős verseihez, illetve az ezekben megnyilvánuló nőhöz: „Erdős Renée nő. Mármost, akik a nő fogalmát egyszerű, hagyományos és minden időkre érvényes formulákba vélik szoríthatni, akik a nő érényét egypár klasszikus alapvonással – szende szépség, szemérmes tisztaság, tűró szívjoság, engedelmes önfeláldozás stb. – rajzolják meg maguknak, s máskép, mint ilyenek, vagy teljes ellenképeinek nem tudják a költészetre alkalmas nőtípust elképzelni: érthető módon elképednek és felháborodnak, ha a szilaj Renée formuláikat összetöri s egészen máskép jelentkezik előttük.”⁴⁹ Az olvasóknak egyrészt tisztában kell lenniük azzal, hogy ha típusokba lehet is sorolni a nőket, ilyen típusok igen nagy számban léteznek, sőt ezek folyton át is alakulnak, másrészt pedig az egyéniséget mint értéket is meg kell becsülniük ahhoz, hogy Erdős költészetét méltányolni és megérteni tudják az olvasók, „még ha szívök mélyén más nőeszményképeknek áldoznak is”.⁵⁰ Azért a befogadó nőiesség-felfogás ellenére Wildnernél is megtalálhatjuk a tulajdonságoknak a nő–férfi oppozíció szerinti megosztását, hiszen Erdőst úgy jellemzi, hogy bár gyakran *férfiasan* kemény, sokszor oly gyöngéd-

lelkűséget és finomságot árul el, melyre *csak nő* képes.⁵¹ Bár Wildner is egyetért abban, hogy „a költőnő, éppúgy, mint a férfiköltő (s talán épp úgy, mint minden művész) lélektanának egyik alaptörvénye, hogy művészete annál kiválóbb, hatása erősebb lesz, mentől őszintébben, közvetlenebbül, mentől kevesebb tartózkodással és maszkkal tárja elénk egyéniségét”, mégsem szabad összekeverni a művészt és a „morális életben szereplő nőt”.⁵² Ez a megkülönböztetés különös jelentőséget kap, amikor „Erdős Renée az újságok számára meghalt [...]. Pletyka tekintetében *vogelfrei* lett ez a nő a »lovagias« magyar társadalomban.”⁵³ Mivel tehetségében nem volt változás, ennek a bojkottnak⁵⁴ Kisujfalusi Wildner szerint csak személyi okai lehetnek, de „*ha* [Erdős] vétett is, ha bármit vétett is valaki akárkinek vagy akárkiknek, ez nem szolgálhat okul arra, hogy a sajtó egy író, akit kevéssel előbb még a magasba emelt [...], egyszerre a mélységbe taszítson [...]. Kívánjunk [Erdős] tehetségének, hogy bennök [az újságokban] sohase is [sic] támadjon fel, amíg a sajtó urai többé nem tekintik lovagiasságnak a *női* munkát potom bérrért megtérni a maguké mellett, amikor az udvarias előzékenység vékony máza alól nem üt ki oly hirtelen a nőtipró tatárerkölcs vastag durvasága.”⁵⁵

Ezek mellett találkozunk még néhány olyan befogadási kísérlettel, ahol a kritikus próbál megbirkózni a versek idegenségével és idegenkedését be is vallja, anélkül, hogy értetlensége és zavara felháborodásba vagy határozott elutasításba torkolna – a *Budapesti Szemle* 1903-as kritikáját már említettem,⁵⁶ s ilyenre példa az *Új Idők* egyik kritikája is: „egy a mienktől távol álló érzésvilág szólal itt meg [...]. A mi világunkban költészet rejlik abban, ha a férfi, az erős barbár, meghódol egy gyöngé asszonynak. De bármit erőltetjük is magunkat, nem tudunk nagy lelki momentumot találni abban, ha a nő még oly szép versekben is dicséri egy férfi szemét, kezét, fürtjeit.”⁵⁷ Am a recensens bizonyos önkritikával nyitva hagyja azt a lehetőséget, hogy „[t]alán kevés bennünk az alkalmazkodó képesség”.⁵⁸ A *Hétben* Vojnovich Géza sem lelkesedik, hogy a leányszív tartózkodó remegése helyett „férfias” vágyat énekel a szerző, mégis bizonyos nyitottság jellemzi az ő következtetését is: „[m]indenesetre érdekes egy leány, aki az életben helyet keres magának férfi módra, s vállalja az élet gondját, baját és – a kritikát.”⁵⁹

Az őszinteség követelménye ezekben a kritikákban tehát mindössze addig marad problémamentes, amíg a szerző performanciája egybeesik azzal, amit az adott kritikus még nőiesnek tart. Amikor egy női szerző oly módon tárulkozik ki, hogy közben nem felel meg annak, ami nőies, ugyanakkor azonban nem is lehet azzal vádolni, hogy az irodalom nő-sablonjait másolná (azaz hogy őszintétlen), kissé zavarba jön a kritika, ugyanis implicite feltételezik, hogy a nő *természetesen* nőies (akármit jelentsen is ez konkrétan).

Jobban belegondolva, semmi meglepő nincsen abban, hogy éppen női írók éppen az önkifejezés-esztétika diszkurzusában éppen ezt a témát boncolják, ha tekintetbe vesszük annak a felfogásnak az elterjedtségét, hogy a nő élete

voltaképpen a szerelemben és az anyaságban teljesedik ki, azaz tulajdonképpen kifejezetten a szexualitásához kapcsolódó téren, miközben a férfi élete tágabb téren mozog (a harmincas évek végén a *Nyugat* egyik fiatal kritikusja egyenesen pótcselekvésnek minősíti, ha egy nő a szerelmen kívül egyébbel is foglalkozik⁶⁰). Ebből a szempontból tehát voltaképpen az általuk keltett reakcióknak a zavartól a felháborodásig terjedő része kellene, hogy meglepjen bennünket – már csak ezért is érdemes pontosabban megnézni, mitől is ennyire zavarba ejtők ezek a könyvek.

A fenti idézeteket visszaolvasva azt látjuk, hogy a nők erotikus költészetét kifogásoló kritikák leginkább a női szemérmességre hivatkoznak, és a női passzivitásra. Így az „erotikus” női írók, eleget téve annak a követelménynek, hogy a „férfiirodalom nőképe” másolása helyett „valódi önmagukról” írjanak, voltaképpen éppen a női lét hagyományos, és ezért ebben a diszkurzusban *legfőbb* tartományát témájukká emelve válnak visszatetszővé, sőt bizonyos értelemben szubverzívúvá, hiszen egyrészt a női szexualitást egyúttal leválasztják a nőiség másik lényegének tekintett összetevőjétől, a szemérmességtől, kimondhatóvá téve a nőiséget-női szexualitást, másrészt pedig megszólalásuk meghazudtolja a női passzivitásról való elképzeléseket – gondolhatunk itt Pekár Gyulára, aki szerint a női erotikus költővel az a baj, hogy „az asszony természetből passzív szerelmi érzetében a férfi nagyon is aktív és agresszív érzékiségét hazudja bele”,⁶¹ illetve egy Mollináry Gizelláról készült kritikára, amely szerint „[a] nő szerelmi megnyilatkozása a férfi előtt, ha áttör bizonyos nőiesen passzív határokat, éppen agresszivitása folytán elveszti nőies jellegét és férfiasságával a monstrozitás felé hajlik el”.⁶² Az erotika ábrázolása elfogadhatóbbnak bizonyul, amíg a nő passzívként jelenik meg: „A női életnek azt a legérdekesebb részét kapjuk e regényben, melyben a nő Eros hatalma alatt áll. Pompás rajza az aktivitásnak nekilendülő, de félúton visszariadó, passzív asszonyi léleknek.”⁶³

Bollobás Enikő megállapította, hogy a női szereplő rendszerint a férfivágy tárgyaként konstituálódik⁶⁴ (hadd utaljak Christine Planté azon megállapítására, hogy a francia irodalmi kritika a női szerzők alkotásait előszeretettel a női ruházatra, illetve a nőre magára is alkalmazható jelzőkkel illette,⁶⁵ és Carol Ohmann egyik cikkére,⁶⁶ amelyből kitűnik, hogy az adott szituációban a női szerző alkotásának lehetséges befogadásait a nőről való diszkurzus szabja meg). Ezzel szemben a világirodalomnak még a kifejezetten „hódító” férfialakjai sem a női vágy tárgyaként jelennek meg, hanem nem-szexuálisan reprezentált alanyként,⁶⁷ így az irodalom alakjai tekintetében a férfiak nem-szexualizált alanyokként, miközben a nők a férfi-vágy tárgyaként átszexualizáltan jelennek meg.⁶⁸ Hogy ez mennyire igaz a magyar irodalomra, még pontosabban megvizsgálendő. Fábri Anna egyik tanulmányának néhány megjegyzéséből,⁶⁹ abból, hogy Szini Gyula szokatlanak tekinti Kaffka nőalakjait, amiért azok gondolkodókként jelennek meg,⁷⁰ illetve férfiszerzők-

nek a XX. század második feléből való „női” ál-önéletrajzai és ál-életműveiből kiindulva, amelyekben a női szubjektum ugyancsak elsősorban szexualitásán keresztül konstituálódik,⁷¹ valószínűsíthető, hogy a helyzet nagy vonalakban hasonló lehet. Bollobás megállapításai összhangban vannak Nagy Lajos azon megfigyelésével, hogy az író és szereplője között egyfajta erotikus viszony áll fenn⁷² és a *Vigilia* egyik kritikusanak azon véleményével, miszerint a férfiírókkal szemben „[a]z írók műveinek nőalakjai számunkra titokzatos indulatszövevényből állanak; *külsőalakjuk a leírás alapján alig érzékelhető.*”⁷³ (Kiem. L. I) Alátámasztja ezt Schöpflin is: „Evelyn nem a női tulajdonságaival, szépségével, nemi vonzóerejével válik naggyá a néző szemében, hanem intelligenciájának hajlékony erejével – ez is ujság a színpadon.”⁷⁴ Bollobás eredményei magyarázatot adhatnak Lyka Károly zavarára is, aki minden toleranciája mellett sem tud megbarátkozni azzal, hogy a férfit a nő szerelmes tekintetének tárgyaként látja ábrázolva.⁷⁵ Különösen a férfi olvasót merőben új helyzet elé állítja az az irodalmi műalkotás, amelyben az irodalmi diszkurzusban megszokottaktól eltérően a férfi a női vágy megnyilatkozása nyomán ennek *tárgyaként* jön létre, a férfi olvasó pedig a férfifürtök és -kezek szépségével szembesül (Jeanette Winterson „lazább” megfogalmazásában: „A férfiak kényelmetlenül érzik magukat, ha a világot nem férfiszemen keresztül látják”⁷⁶). Ebben a kontextusban új távlatokat kap Szini Gyula Kaffka-kritikája, aki abban látja Kaffka novellahősnőinek jelentőségét, hogy Kaffka – a kötet címével összhangban – gondolkodó embereknek mutatja őket, ami a férfiak számára Szini szerint merőben szokatlan. Ugyanakkor Kaffka úgy tűnik, megadja az olvasónak a lehetőséget, hogy alakjait hagyományos módon, vágya tárgyaként is szemlélje.⁷⁷

Az „erotikus írók” tehát nagyon szorosan kapcsolódnak az irodalmi hagyományhoz, amennyiben a nőt szexualitásán keresztül ábrázolják. Ugyanakkor alapjaiban szakítanak is ugyanezzel a hagyománnyal, hiszen az eddig tárgyi pozícióban ábrázolt nő megszólal alanyként és a férfit vágyának tárgyaként ábrázolja. Ők összekapcsolják tehát a női szexualitást a (látszólag) már nem nőietlen őszinte irodalmi megszólalással (azaz az alanyi pozícióval); az erre adott olvasói-kritikusi reakciókból azonban kiderül, hogy a nőnek az őszinte irodalmi megszólalása voltaképpen csak bizonyos kereteken belül lehetséges: kiderül, hogy sokak számára a női szemérmesség legalább olyan fontos *irodalmi* követelmény, mint az őszinteség (azaz a nemiség diszkurzusa, amelyben a nő nem lehet alany,⁷⁸ kihat az irodalmira). Így itt voltaképpen a priori lehetetlenné válik az irodalom „nőivé” tétele, amennyiben az életnek a leginkább a nemiséggel kapcsolatos részét kizárja azok megszólalásaiból, akiket *éppen nemiségük alapján és a nemiségnek az életükben játszott szerep kiemelkedő jelentőségére hivatkozva* külön irodalmi kategóriába sorolt. Az irodalmi alkotások nemi erkölcsön alapuló elutasítása természetesen nem korlátozódik a női írókra (példa erre Horváth János Ady-tanulmá-

nya⁷⁹), ám a férfiasságnak kevésbé centrális eleme a szexualitás. Egy olyan diszkurzusban, ahol a nőiesség a férfivágy tárgyaként konstituálódik, éppen az erotikus témákkal kapcsolatban való női megszólalás a leginkább felforgató, hiszen ahelyett, hogy a nőiességet egyéb, periferikusabb területein ábrázolja másképpen, éppen a konstruktum legcentrálisabb pontján teszi alannyá a tárgyat (a férfi szókimondása az aktív–passzív dichotómia szempontjából nem forgat fel semmit). Ebben a diszkurzusban előáll tehát az a lehetetlen helyzet, hogy a női írónak őszintén megszólalva, ugyanakkor a vágy szemérmesen meg nem szólaló tárgyaként kellene ábrázolnia saját magát úgy, hogy közben a szexualitást, mint a nőiességet hagyományosan konstituáló centrális elemet, megtartja tabunak, nem beszél róla, s így megkérdőjelezetlenül továbbhagyományozza.⁸⁰

1 Vö. például KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy perccel alkonyat előtt*, Nyugat, 1921/I, 240.

2 Konkrétan *Az új sarj* című regényre. NAGY Méda, *Erdős Renée: Az asszony, aki ölt*, Napkelet, 1936/5, 327–328.; N. M. [Nagy Méda], *Erdős Renée: A Timóthy-ház*, Napkelet, 1938/7, 52–53.

3 *Erdős Renée könyvei [Egy leány élete; Az asszony meg a párja]*, A Hét, 1904, 1.

4 Vö. *Aranyveder [Erdős Renée]*, Vasárnapi Ujság, 1910/25, 536.

5 KARINTHY Frigyes, *Erdős Renée: Aranyveder*, Renaissance, 1910, 390–392. *Aranyveder [Erdős Renée]*, Vasárnapi Ujság, 1910/25, 536.; LESZNAI Anna, *Erdős Renée megtérése*, Huszadik Század, 1910/II, 39–41.; H. A., *Az új sarj [Erdős Renée]*, A Hét, 1916/4.

6 o., *Czóbel Minka: Kakukfüvek*, Budapesti Szemle, 1902/312, 470–475. A „kakukfű” szó a recenzius szerint szerénységet sugall.

7 o., *Erdős Renée: Versek*, Budapesti Szemle, 1903/314, 309–313.

8 Uo.

9 „Úgy látszik, meghallgatta, de nem vette szívére a fentjelzett bírálatokat. Nem meg gondolást, hanem inkább némi dacot ébresztettek ezek őnála.” y-f., *Erdős Renée: Új dalok*, Budapesti Szemle, 1906/350, 305–308.

10 Uo.

11 Uo.

12 *Erdős Renée: Versek*, Vasárnapi Ujság, 1902/49.

13 Uo.

14 KOZMA Andor: *Egy asszony versei*, Budapesti Szemle, 1909/388, 148–149.

15 Uo.

16 A szerző tiszteletben tartja az ízlés ke-reteit és nem téved „belsőleg helytelen utakra”; ó-, B. Szász Pirokska: *Versek. – Nil: Versek*, Budapesti Szemle, 1906/353, 300–304.

17 FÁI Béla, *A műveltség könyvtára [Kordina Lilly versei]*, A Hét, 1904/52.

18 Nil költészete népszerűbb azokénál, „akik a modernség szent nevében soha át nem élt gyönyöröket énekelnek meg. Ez [azaz, hogy Nil költészete népszerűbb] a természet rendje, mert Nil az örök emberi érzéseknek ad hangot, ezzel pedig nem szállhat versenybe az a költészet, amely azt keresi, azt kutatja, azt festi rikító színekkel, hogyan nyilatkozik meg az emberben az – állat.” d.b., *Nil: Nálunk*, Új Idők, 1909/12, 287.

19 Jögrné Draskóczy Ilma: *Versek*, Vasárnapi Ujság, 1905/20, 319.

20 *Fehér Tüzek [Tóth Irén versei]*, Új Idők, 1910/50, 566.

21 GEREBLYE, *Három könyv [Dánielné Lengyel Laura: Máb királyné; Berczik Árpád: Hogyan született a szerelem; Bársony István: Négyszem között]*, Új Idők, 1911/13, 324.

22 RADÓ Antal, *Két olasz költőnő [Ada Negri és Annie Vivanti]*, Vasárnapi Ujság, 1900/24, 399.

23 Alba Nevis: „A hét csuda”, Vasárnapi Ujság, 1905/25, 403.

24 Uo.

25 Vö. KÁDÁR Judit, „A legerotikusabb magyar író” = NAGY Beáta és S. SÁRDI Margit (szerk.), *Szerep és alkotás*, Debrecen, 1997.

26 Vö. például KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy perccel alkonyat előtt*, Nyugat, 1921/I, 240.

27 ERDŐS Renée, *Ave Roma! Literatura*, 1929/6, 219.

28 DÁNIELNÉ LENGYEL Laura, *Kaffka Margit*, A Toll, 1929/35, 24–29.

29 r.r. [Császár Elemér], *Nőírók regényei [Erdős Renée: Ősök és ivadékok; Kaffka Margit: Két nyár]*, Budapesti Szemle, 1916/480, 475–480.

30 r.r., *Új regények [Moly Tamás: Bluff!; Erdős Renée: Borsóhercegnő; Szederkényi Anna: A lázadó szív]*, Budapesti Szemle, 1924/570, 318–320.

31 -df-, *A nyárspolgár mint regényhős [Szentmihályiné Szabó Mária: Emberé a munka; Istené az áldás]*, Budapesti Szemle, 1939/740, 110–115.

32 Karin Michaelis: *Die kleine Lügnerin*, *Literatura*, 1926/8, 27.

33 *Ádámok és Évák [Alba Nevis]*, Vasárnapi Ujság, 1912/45, 911.

34 ALSZEGHY Zsolt, *Összefoglaló könyvszemle [Erdős Renée]*, *Irodalomtörténet*, 1925, 3–28.

35 Mme SANS-GÈNE, Az „írók”, *Napkelet*, 1937/11, 767.; „Ha nem igazi művész nyúl efféle tárgyhoz, munkája hamis hatásadászat lesz pornográfiával fűszerezve, a szerző azonban művész, akinek komolyságában és jóhiszeműségében nem kell kételkednünk.” SZINNYEI Ferenc, *Török Sophie: Hintz tanársegéd úr*, *Napkelet*, 1934/11, 672–673.

36 Vö. ehhez: Andreas HUYSSSEN, *A tömegkultúra mint nő: a modernség másikja*, *Kalligram*, 2002/9; és Andreas HUYSSSEN, *After The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London, Macmillan, 1986.

37 (r.m.) [Ruzitska Mária?], *Szentmihályiné Szabó Mária: Emberé a munka*, *Literatura*, 1935/8, 113.

38 VOINOVICH Géza, *Hamueső. P. Gulácsy Irén új regényéről*, *Uj Idők*, 1928/21, 628.

39 „Kár, hogy a vegyes szempontú modern írók rendszeren kettős hibába esnek: nemcsak a férfit látják brutálisnak, hanem a nőt is a legtülsőbb érzékiség bábjának festik

[...] az asszonytermészettől passzív szerelmi érzetében a férfi nagyon is aktív és agresszív érzékiségét hazudja bele.” PEKÁR Gyula, *A nő szabadságharca*, *Uj Idők*, 1924/15, 287–288.

40 „Ez Török Sophie költészetének valódi bátorsága, távol minden aféle vakmerőségtől s olcsón testies kacérkodástól, amivel a női egyenjogúsítás lírai megszállottjai a leomlott sorompókon át hangos bevonulásukat tartották. A művészetben a legénykedés nem érény, akkor sem, ha történetesen – nők adják rá fejüket.” RÉDEY Tivadar, *Török Sophie: Öröme születéll*, *Napkelet*, 1935/1, 50–52.

41 „Bármily különösnek tetszik, írók ritkán tudják elkerülni az erotikus leírások csábításait; ebben nyilván realizmust, élethűséget, férfiasságot keresnek, s még fölösleges, betoldott részletektől sem tartózkodnak. Gulácsy Irén határozottan férfias tehetség, senki nem gondolná regényéből, ha címlap nélkül olvasná, hogy nőíró munkája van a kezében. Az erotikus vonásokat rendszeren ki tudja kerülni, ha akarja, erőteljessége nem szorul ilyen eszközökre. Történelmi regényében [a *Fekete vőlegényekben*] mégis ide sodródik.” v.g., *P. Gulácsy Irén elbeszélései [P. Gulácsy Irén: Ragyogó Kovács István]*, Budapesti Szemle, 1929/622, 478–490.

42 Kovács Jenő egyhúrúnak érzi Erdős költészetét, holott „arra van hivatva, hogy hangversenyeket játsszon”. KOVÁCS Jenő, *Erdős Renée*, *Magyar Génusz*, 1902/51.

43 „Mi nem is érzelmi heves szókimondását hibáztatjuk benne, hanem rövidtávú világlátását, eszmei és érzelmei szűk téren mozgását, ezzel minden részletgazdagsága mellett bizonyos monotóniáját.” KISUJFALUSI [WILDNER] Ödön, *Erdős Renée [Verse]*, *Huszadik Század*, 1903/3, 243–246.

44 „Elvégre is emberi dolog s nem volna egyetlen szavunk hozzá, ha igazi művészté nemesülten lépne elénk.” *Nász előtt [Alba Nevis]*, Vasárnapi Ujság, 1910/10, 211.

45 KAFFKA Margit, *Alba Nevis: Nász előtt*, *Nyugat*, 1910/I, 556.

46 HALASY Andor, *Erdős Renée új kötete [Új dalok – Kleopatra]*, *A Hét*, 1905/51.

47 „Ők [itt konkrétan Ritoók Emma és Erdős Renée] nem születnek meg soha egész formává, és nem hálnak bele annak pusztulá-

sába. Asszonyok.” BALÁZS Béla, *Ritók Emma új könyve [Ellenséges világ]*, Nyugat, 1914/I, 74.

48 Erdős Renée, *A Hét*, 1901/43, 714.

49 KISUJFALUSI [WILDNER] Ödön, *Erdős Renée [Verse]*, Huszadik Század, 1903/3, 243–246.

50 Uo.

51 Uo.

52 Uo.

53 WILDNER Ödön, *Erdős Renée: Írások könyve*, Huszadik Század, 1905/I, 182–185. A „vogelfrei” szó a német középkor terminológiájában nemcsak a szabadságot, a társadalmi kötöttségektől és kötelezettségektől való mentességet jelenti, hanem a társadalmi hovatartozás hiányát és ezzel együtt a minden védelemről és jogról való megfosztottságot, a mindenki kénye-kedvének való kiszolgáltatottságot is.

54 Erdős volt szeretője, Bródy Sándor sokadik szakításuk után, öngyilkossági kísérletéből való felépülését követően elérte, hogy egyik lap se közölje Erdős írásait. Ezzel Erdős nemcsak a szellemi és szakmai közegtől és megbecsüléstől, hanem megélhetésétől is megfosztotta. Vö. KÁDÁR Judit, *„A legerotikusabb magyar írónő” = NAGY Beáta és S. SÁRDI Margit (szerk.), Szerep és alkotás*, Debrecen, 1997, 119.

55 WILDNER Ödön, *Erdős Renée: Írások könyve*, Huszadik Század, 1905/I, 182–185.

56 o., *Erdős Renée: Verse*, Budapesti Szemle, 1903/314, 309–313.

57 LYKA Károly, *Két költő. Erdős Renée – Harsányi Kálmán*, Uj Idők, 1902/51, 546–548.

58 Uo.

59 v.g., *Erdős Renée*, *A Hét*, 1902/49.

60 WEÖRES Sándor, *Üvegcsengő. Gazdag Erzi versei*, Nyugat, 1939/I, 192.

61 PEKÁR Gyula, *A nő szabadságharca*, Uj Idők, 1924/15, 287–288.

62 CSATLÓS János, *Meddő szüret után. Mollináry Gizella regénye*, Magyar Csillag, 1943/6, 371–372.

63 -ó -r., *Kosáryné Réz Lola: Porszem a nap-sugarban*, Irodalomtörténet, 1930, 193.

64 BOLLOBÁS Enikő, *Hogyan készül a nő?* Holmi, 2002/3, 326–334.

65 Christine PLANTÉ, *La petite soeur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989, 97.

66 Carol OHMANN, *Emily Brontë in the Hands of Male Critics = Mary EAGLETON (szerk.), Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford, Blackwell, 1986, 71–73.

67 Vö. BOLLOBÁS Enikő *Receptek a nőre és a férfirra: a gender mint szexualizált konstrukció* című előadása a „Nő és férfi, férfi és nő” című konferencián, Budapest, 2002. november 22–23.

68 Még a jelen angolszász irodalomra vonatkoztatva is megjegyzi Rosalind Coward, hogy „the novel-convention of defining women through their sexuality is unbroken”. Rosalind COWARD, *The True Story of How I Became My Own Person = Catherine BELSEY és Jane MOORE (szerk.), The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, 1989.

69 FÁBRI Anna, *Mikszáth nőalakjai*, Holmi, 1998/1, 45–50.

70 SZINI Gyula, *Kaffka Margit: A gondolkodók és egyéb elbeszélések*, Szerda, 1906/2, 85.

71 Vö. HORVÁTH Györgyi, *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás. A Psychét és a Csokonai Lilit ért kritikákról*, *Literatura*, 1998/4, 417–427.; és HOCK Beáta, *„Makacs és zavarbaejtő történelmi újrakezdet”*. *A Psyché és a Tizenhét hatytyúk (újabb) lehetséges feminista olvasatai*, *Palimpszeszt*, 19. szám, 2002. december; interneten: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/>.

72 „...az író körülbelül oly erotikával festi nőalakjait, mintha férfi lenne és úgy nézné őket – kívánva őket, vagy húzódozva tőlük –, a férfiakat pedig ugyanazzal a pózolt érzékletlenséggel rajzolgatja, mintha megint csak férfi lenne.” NAGY Lajos, *Szederkényi Anna: A nagy nő*, Nyugat, 1914/I, 496.

73 GERÉB László, *Gy. Czikle Valéria: Triolettek, Vigilia*, 1940, 264–265.

74 SCHÖPFLIN Aladár, *Bemutatók*, Nyugat, 1931/24.

75 „De bármit erőltetjük is magunkat, nem tudunk nagy lelki momentumot találni abban, ha a nő még oly szép versekben is dicséri egy férfi szemét, kezét, fűrtjeit.” LYKA Károly, *Két költő. Erdős Renée – Harsányi Kálmán*, Uj Idők, 1902/51, 546–548.

76 Jeanette WINTERSON, *A nemiség szemiótikája*, Fosszília, 2000/3–4, 82.

77 Szini szerint Kaffka nőalakjaiba „szerelemesek vagyunk”, SZINI Gyula, *Kaffka Margit: A gondolkodók és egyéb elbeszélések*, Szerda, 1906/2, 85.

78 Vö. például a freudi diszkurzust, lásd Toril MOI, *Férfiuralom: szexualitás és episztemológia Freud Dóra-jában*, *Thalassa*, 1996/1, 21–36.

79 HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, 1910.

80 „...assumptions become visible as assumptions only if we can make the contradictions of those assumptions sound plausible. [...] Only if somebody has a dream, and a voice to describe that dream, does what looked like nature begin to look like culture.” Richard RORTY, *Feminism and Pragmatism = Uő, Truth and Progress. Philosophical Papers*, Volume 3, Cambridge University Press, 1998, 203.

Nézőpontok kereszttüében

Megjegyzések Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött* című regényéhez

1. „Történt egyszer /– ekkor, hogy úgy mondjam, már / törzsvendégnek számítottam – , / hogy feltűnt egy igen rokonszenves, / vibrálóan szellemes nőszemély, akinek /– az ember rögtön észreveszi az ilyesmit – / én sem voltam egészen közömbös, egyből / beszédbe bocsátkoztunk. Mégpedig / Móricz Zsigmondról, pontosabban / Az Isten háta mögöttől, melyet / mindketten akkoriban olvastunk, értő ítésként / abban állapodtunk meg, hogy felülmúlhatatlan, s / hogy tán a század legjobb magyar regénye.”¹

Szokatlannak tűnhet, hogy egy regény elemzését egy versben megfogalmazott deklaratív állításból próbálom meg kibontani. Mindazonáltal nem kívánok vitázni a Baranyai László prózaversében megfogalmazódó értékítélettel, mint ahogyan bizonygatni sem akarom a helyénvalóságát.² A „legjobb magyar regény” címke használatával kapcsolatban azért sem árt az óvatosság, mivel – Esterházy Péter szavait idézve – „több legjobb magyar regény van”.³ Különbösen is, a versben informális beszédhelyzetben, és nem pedig valamilyen szakmai fórumon hangzik el az a bizonyos mondat, s ilyen szituációkban a lelkiismeretes irodalmár is gyakran ragadhatja magát hasonló kijelentésekre. Ezen írás azonban inkább a „szakmaiság” jellemezte regiszterben kíván megszólalni, ezért ezen a ponton vált is. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a verses intró ezzel természetesen mit sem veszít hírértékéből, hisz – amiként a szöveg időutalásaiból ez kikövetkeztethető – a Móricz Zsigmond kisregényére vonatkozó méltatás valamikor a hatvanas–hetvenes évek tájékán hangzik el, abban az időben tehát, amikor a szerző életművének csúcását, *Az Isten háta mögött* kvalitásainak elismerés ellenére is, más regényekben – például *Rokonok*, *A boldog ember*, a *Rózsa Sándor*-regény – „illett” vagy volt szokás megtalálhatni.)

2. *Az Isten háta mögött*et Németh László a „legnyugat-európaibb”⁴ Móricz-regénynek nevezte, Czine Mihály az író egyik „legtökéletesebb”⁵ művének, tartalmi-formai egybeforrottság jellemezte egyszeri remeklésnek, „megkomponált remek”-nek⁶ tartotta. Ez utóbbi szerző még csak érintette a szövegnek azon elbeszélői jellegzetességét, ami a későbbi Móricz-recepcióban központi szerephez jutott, és az árnyaltabb narratológiai szempontú elemzések-

nek köszönhetően, alaposabb vizsgálat tárgyává vált. Czine Mihály azt írja, hogy a *Sárrany* című regénnyel szemben itt „megvan minden szereplőtől a kívánatos távolság; ironiával néz, és humora is megmérő, értékelő”,⁷ érteve ezen a szerző, Móricz Zsigmond távolságtartását és ironiáját. Ez az effektus egy olyan – Bahtyin által Janus-arcúnak⁸ aposztrofált – narratológiai eljárásnak, a szabad függő beszéd alkalmazásának köszönhető, mely megkülönböztethetetlenül teszi az elbeszélő és a szereplő szólama közti határokat. Ennek sikeres alkalmazására már a szerző első regényében is találunk példát,⁹ a benne rejlő poétikai lehetőségek termékeny és merészebb kihasználására azonban csak *Az Isten háta mögött* után megjelent műveiben került sor. Ezt igyekszik bizonyítani Herczeg Gyula könyve,¹⁰ mely alapos, szemléletes stíluslemzések keretében először tárgyalta érdemben a móríci szabad függő beszéd jellegzetességeit és történeti változatait. *Az Isten háta mögött* ebből a szempontból átmeneti formációnak tűnik az olykor még bevezető mondat is élő, fegyelmezettebb stilizáltságú s így a kontextusba jobban belesimuló és az emotív lüktetést, belső vívódást jobban visszaadó szaggatott, expresszív fogalmazású, meredekebb stílusváltást eszközölő szabad függő beszéd között.¹¹ Kulcsár Szabó Ernő 1993-ban megjelent elemzése a regény világában egymással versengő beszédaktusok és az ironia jelentőségére irányította a figyelmet. Ugyanakkor ő is megemlíti, hogy a nézőpontok folyamatos (s gyakran jelöletlen) változtatásának, a szabad függő beszéd mesteri alkalmazásának, valamint a beszédhelyzet és perspektíva egymástól való eloldottságának köszönhetően olykor szinte lehetetlenné válik az elbeszélő és a szereplők szólamának kettéválasztása, aminek recepciós következménye, hogy „az olvasó fokozott erőfeszítésre kényszerül, hiszen mindig csak az épp működő perspektíva függvényében állapíthatja meg az ilyen információk érvényét”.¹² Kulcsár Szabó már óvatosabban fogalmaz a szereplőktől való távolságtartás kérdésében, s nem a szerző, hanem az elbeszélő distanciájáról és „láthatatlanságáról” beszél: „jelentős mértékben csökken az elbeszélő személyes jelenlétének illúziója: »ottléte« személytelenné válik, legalábbis abban az értelemben, hogy többnyire csupán kíséri, követi – nem pedig »elmeséli« az eseményeket.”¹³ Móricz tehát „bonyolultabb technikával alakítja ki a mű narratív képleteit”,¹⁴ mint a klasszikus realista auktorális elbeszélés mód jellemezte alkotások. Stribik Ferenc részletes interpretációjában¹⁵ szintén említést tesz a nézőpontváltás és a szabad függő beszéd szerepéről (főként a *Bovarynéval* mutatkozó párhuzam kapcsán), jóllehet első sorban nem erre koncentrált. Sikerül egy olyan elemzést kiviteleznie, melyben egyforma súllyal van jelen a szöveg nyelvi megalkotottságát és motivikus megszerkesztettségét szem előtt tartó elemzési szempont, valamint az ábrázolt világ, a kisvárosi miliő jellegzetes figuráit, élethelyzeteit és cselekménytereit firtató kutató igyekezete. A regény motívumait vizsgálva mutat rá azokra az elemekre is, amelyek elemzésem szűkebb tárgyát képe-

zik. A szem, a tekintet, a pillantás gyakoriságáról és funkciójáról van szó. A szemek, mint írja, leggyakrabban a „nemi vágyat és a kihívást is érzékel-
tetik”,¹⁶ de előfordul, hogy haragot, szégyenkezést, gyanakvást vagy éppen
„vakságot” (Veres tanító) fejeznek ki. A továbbiakban tehát, építve az előbbi
két elemző kezdeményező írásaira is, azt veszem szemügyre, milyen jelentés-
képző szerepe van a nézésnek, a tekintetnek, a pillantásnak *Az Isten háta mö-
gött* című regényben, s ez mennyire határozza meg a regény nézőpontszer-
kezetének jellegét.

3. A tekintet és a pillantás mindenekelőtt a *rejtett kommunikáció* eszköze, a
kisvárosi társasági élet nyilvános „fórumain” (ebéd, vacsora) gyakorolt lá-
tens információcsere, és mint ilyen része a regényszereplők életét alapvetően
jellemző elhallgatás, elfojtás, tettetés, elkendőzés, azaz a félrevezetés és az
önbecsapás stratégiáinak. Célja bizonyos társadalmi és erkölcsi normák
megkerülése, a látszat megőrzése mellett. Az, hogy ezeknek a *beszédes tekin-
teteknek* a (gyakran) merész nyíltsággal közvetített üzenete bizonyos szerep-
lők (Veres tanító) számára mégsem dekódolható, inkább a „vevő” számlájá-
ra írható, tehát nem feltétlenül a testbeszéd „láthatatlanságáról” és haté-
konyságáról, hanem inkább a résztvevők (szándékolt) vakságáról árulkodik.
A legintenzívebb és a legváltozatosabb jelcserét Veresné bonyolítja, nem vé-
letlenül, hisz ő áll a figyelem középpontjában, s némi túlzással azt is mond-
hatjuk, hogy a többi szereplő hozzá való viszonyában jellemződik. A diszk-
rét szemezéstől a robbanó „szemcsatáig” terjed pillantásának kifejezésre-
gisztere, mely elsősorban a különböző emóciók kinyilvánításában érdekelt.
Az asszony „kérve és hízelegve” néz az esti „kalandjáról” lovagiasan hallga-
tó unokaöccse szemébe (79.),¹⁷ s csak úgy „tüzelt a nagy fekete szeme” (161.),
olvassuk, amikor a fiú alibijét próbálja igazolni; „hálásan, melegen nézett az
öreg pap jóságos arcába” (166.), majd amikor visszautasítja annak közeledé-
sét, „csíp” a szemével (181.); „ragyogó, meleg tekintettel” (178.) nevet rá a
káplánra az albíró egyik mondasán derülve, s elég egy röpké pillantás, hogy
az albíró kétségei szertefoszoljanak („Az asszony barna szeme odacsillant
rá, s ő abban a percben elfelejtett mindent.” 178.). A Dvihalyné iránti megve-
tése is a tekintetében fejeződik ki: „A háziasszonynak megállott a szeme a
vendégén, s végignézte. Mintha azt mondta volna: Ó, te szájalom, te akarsz
velem kikezdeni?” (193.) A pillantás olykor megtévesztő, s akár ellentétes
üzenetet is hordozhat a címzett számára. Ilyen epizód, amikor Veresné csú-
fondáros tekintetét az albíró biztatásnak fogja fel: „Az asszony szeme csú-
fondáros volt, s mégis azt kellett látni belőle, hogy csak őneki szól ez a tekin-
tet! Hogy csak őrá tud így nézni!... Ha kellő alkalom volna, egy pillanatig
sem habozna, hogy az egész testét odaadja neki.” (153.) Mivel az elbeszélő
itt az albíró nézőpontjával azonosul, nem derül ki egyértelműen, vajon az
érintett helyesen értelmezte-e az asszony szemjátékát. Hasonló jelenet ját-

szódik le ezt megelőzően az asszony groteszk zongorajátéka közben, amely egyébként nemcsak a *Bovaryné* hasonló jelenetét idézi,¹⁸ hanem olvasható akár Tolsztoj kisregényére, a *Kreutzer-szonátára* tett ironikus utalásként, rájátszásként is. („Édesen nyúltak el a hangok, s csodálatosan hozzájuk illett az öreg zongora, amelyen egy gé már negyed órája nem akart szólani s most egyszerre új életre riadt...” 142.) A zenétől ellágyult albíró közeledését a „gúnyos asszonyszem” hűti le, s a meghatottság könnyeitől csillogó tekintete villámgyorsan változik „kijózanodott, öngúnytól hunyorgó” (142.) férfiszemekké. A sikertelen próbálkozás ellenére mégsem csügged, épp ellenkezőleg, belső monológjából megtudhatjuk, hogy nagyon is könnyű prédának tartja Veresné: „A férj tehetetlen, öreg, az asszony nagyonis tüzes, életvágyó... Akinek kell, elég, ha kinyújtja a kezét és leszakítja.” (143.) S a későbbiekben is azt látjuk, hogy csöppet sem szűnik meg ostromolni az asszonyt, s nyíltan, megint csak a „tekintet nyelvén”, adja tudtára szándékait, vágyait: „...merészen nézett az asszony szemébe, s egész hűségét beleöntötte a pillantásába.” (149.) A zongorázós jelenet kapcsán megfigyelhető az is, ahogy az albíró alakja – ideiglenesen – más szereplők attribútumait veszi fel. „Olyan bizalmasnak, olyan naivnak érezte magát, mintha ő volna a diák, aki ideálja fölött áll...” (141.) Ez az *érzelgős rajongása* egyrészt Veres Lacit idézi, aki egyre görcsösebb és dühödtebb féltékenységgel próbálja meg óvni magában az asszonyról kialakított idealizált képet, másrészt a fiatal káplán viselkedését is eszünkbe juttathatja, akiről az első látogatás alkalmával azt mondja az elbeszélő, hogy úgy nézett az asszonyra, „mintha a testvérnénje vagy az ideálja vagy meghitt kedvese volna”. (31.) Ebben is látszik, miként válik a kezdetben kívülállóként fölényesen szemlélődő albíróból a kisváros figuráihoz idomuló, önreflexív képességét lassan-lassan elvesztő (redukált) jellem. Az áthasonulásnak ez a folyamata pedig megállíthatatlanul sodorja őt végzetének beteljesedése felé. A *szivar*-motívum („A férfi elővette az asztalról a szivarját. Örömmel látta, hogy nem aludt ki, még vékonyan füstölög.” 142.) révén pedig a Veres tanítóval való párhuzam jut érvényre. Amennyiben Stribik Ferenc meglátásából indulunk ki, s az idősödő tanító állandóan kialvó szivarját (ironikusan értelmezendő beszélő neve mellett) impotenciájának szimbólumaként fogjuk fel,¹⁹ akkor megfigyelhető, hogy az előbbi jelenetben az albíró férfiasságának fölénye is kifejeződik. Egyébként a férfi közvetlenül az asszony hideg elutasítását követően nyúl a szivarjáért, mintha az elbeszélő ezzel is nyomatékosítaná, hogy a „férfias tűz”, a történetek ellenére, nem aludt ki benne. Igaz, az újraolvasás során, a zárlat ismeretében már előretaláló jelleggel bír az, hogy a szivar csupán „vékonyan” füstölög. Figyelmet érdemel továbbá a *könnyecsepp* motívuma is, ami anticipál egy későbbi jelenetet, miáltal ismételten kiemeli a szereplők felcserélhetőségében, illetve a narratív analógia mozzanatában rejlő ironikus olvasat lehetőségét. A botrányba fulladt vacsorát követően túlcsoorduló érzelmeivel és kielégítetlenül maradt szexuá-

lis vágyaival vívódó Veresné lesz az, aki könnyes szemmel csábítja el reszkető unokaöccsét: „Az asszony szemébe egy kis könnycsepp szökött, s kétségbeesetten merész mozdulattal egészen odalépett a fiúhoz, szinte hozzásimult, felnézett rá, csak valamivel volt alacsonyabb szemsíkja a fiúnál, s kényszerítette, hogy a gyerek nedves, reszkető pillantását az övébe eressze.” (206.) Felfigyelhetünk a megfogalmazás – jelenethez mérten – merészebb szexuális konnotációira is („pillantását az övébe eressze”).

4. A nézőpontok bonyolítása tekintetében a regény kétségtelenül legkiélezetebb és legizgalmasabb jelenete az az apró közjáték, amikor a vacsoránál Veresné könyökével, nyilvános és nyilvánvaló célzásként, megérinti az albíró arcát. „Ebben a pillanatban az asszony elment a háta mögött, és meztelen, puha könyökével megérintette az arcát.” (156.) Kivételes pillanat ez a regény világában, hisz ez az egyedüli alkalom, hogy a szereplők szembe mernek nézni saját életük és viselkedésük kicsinyes és nevetséges valóságával. Érdeemes tehát jobban is szemügyre venni ezt a részt, különösen mivel a szemnek, a nézéseknél itt is kitüntetett szerep jut, illetve mert a szövegnek számos korábbi és későbbi emléknyma keresztesződik, másolódik egymásra ezen a helyen. Az albíró az érintést követően kéjesen hunyja le a szemét: „Lehunyta a szemét, s engedte, hogy a vére pezsegve rohanjon végig az erein és a csontjain. Pillanatok teltek el, s nem mertte felnyitni a szempilláját, mert azt hitte, ezzel elmúlik a kéjes izgalom.” (156.) A férfitársaság minden tagja, mondja az elbeszélő, észrevette ezt a mozdulatot, aminek következtében kis híján kitör a botrány. „Mintha elvágta volna a beszédet, elnémult a társaság. Ki a szivarját *verte le* [!] a tányér szélére, ki a kézelőjét húzgálta vagy köhögött, de egy időre mindenki elvesztette a fejét.” A férfiak szemjátékának köszönhetően az asztali társaság egy kis groteszk tablóvá merevedik. „A pap sápadt volt, a káplán vörös, a diák reszketett, a tanítónak *felakadt a szeme*. Dvihallynak pedig *leereszkedett a szemhéja* a szembogarakra, s olyan nyugodtan bámult, mint egy fakír.” (157. Kiem. B. K.) Egyikük sem szólal meg, csak a szemek beszélnek: „...egyszerre tisztába jött mindenki azzal, hogy mi van itt. Mintha *leesett volna a hályog a szemükről*, úgy nézték sorra egymást, mígcsak sorra nem találkozott a *tekintetük*, amikor is ijedten és zavartan kapták el a *szemüket*. Hat férfi és egy asszony. S mind a hatan egyformán emésztő szenvedéllyel *lesik* ezt az egy asszonyt.” (157. Kiem. B. K.) A megdöbbenés és az igazságra való ráébredés ellenére csupán különféle pótcselekvésekkel próbálják meg leplezni hirtelen zavarukat. A diák például szórakozottan játszogat egy pohárral, nagybátyja pedig ezt látva (túlzott) dühvel támad rá, s nagyot csendít késével a tányéron. Mindeközben az albíró és Veresné semmit sem vesz észre az okozott – már-már végzetessé váló – felbolydulásból. Erről a belső nézőpont kétszeri váltásának köszönhetően értesülünk: „Az albírónak *felpattant a szeme*, s körülrebbent a társaságon. Közömbös és kifeje-

zéstelen arcokat látott, s meg volt nyugodva, hogy senki sem vett észre semmit.” (158. Kiem. B. K.) Az asszony háttal áll a társaságnak, az edények mosogatásával van elfoglalva. Nyilvánvaló, hogy nincs tisztában tettének súlyával és következményeivel: „Maga sem volt egészen tisztában vele, mit tett az elébb. Voltaképpen semmit. Megérezte, hogy ez az egy férfi elkíváncozik innen, s asszonyi ösztönnel épp ezt az egyet akarta ideláncolni. Hál’ istennek – mondotta magában – hogy senki sem vette észre. Ugyan mit gondolkodnának!” (158.) Két motívumnál érdemes még megállni. Az egyik a *hályog*-haszonlat, a másik a lecsukódó szemek mozzanata. A káplánnal kapcsolatban hangzik el, háromszor is, az első látogatása alkalmával, hogy az asszony látványa teljesen elborította a tekintetét: „hályog borult a szemére” (33.), „ködös lett a szeme” (37.), „csak valami fátyolon keresztül látta” (40.). Ez a hályog-fátyol hullik le róla és riválisairól is az előbbi jelenetben. A lecsukódó szemek a regényben Veres tanítóval és Veresnével is összekapcsolódnak. Az előbbi esetében a komikus jellemzés funkcióját töltik be („...úgy ivott, mint a pulyka, behunyva szemét. Ivás után hunyorított...” 32.), az utóbbinak pedig a szexuális kielégítetlenség sarkallta teljes testi odaadás készségét fejezik ki („...lehunyt szemét, s engedi a karját, és számot vet a világgal, és nem bánja, akármilyen történik is többé...” 198.). Az albíró, a diák váratlan betoppánása miatt megszakadt sikertelen ostromot követően, újra lehunytja a szemét; ezúttal ábrándozik: „Elfordította a fejét, hogy ne lássa a tanítóné formáját, s lehunyt szempillákkal, alig átszűrődő fényben maga elé igyekezett idézni a közjegyzőné finom kis törekeny alakját.” (202.) Mind a kéjes önkívületben, mind pedig a fantáziálásban (de akár, Veres esetében, a teljes lerészegedésig tartó borozásban is) a valóságtól való elfordulás, az abból való ideiglenes kilépés vágya jut kifejezésre. A lecsukódó szemek nem az önvizsgálat, a befelé fordulás, hanem a felejtés vagy az álmodozás velejárói.

5. Miután a „kedélyes baráti” együttlét elmérgesedik, s az asszony szinte szó szerint kidobja, elüldözi valamennyi vendégét, rajongóját, ekkor kerül sor arra az eseményre, melynek elbeszélésekor a szerző, az előbbihez hasonlóan, a nézőpontváltó drámai jelenetelés eljárását érvényesíti. Veresné egyedül marad az albíróval, aki némi habozás után „alattomosan merész lendülettel bekap az asszonyba”. (198.) Az „érzékiségtől kicsattanó” testek már-már fizikai-fiziológiai fájdalmakat okozó kielégítetlensége mégsem oldódhat fel az ölelés és a fulladozó csókok adta gyönyörben, mert a homályos szobába váratlanul betoppán Laci. Korántsem véletlenül, féltékenysége teszi ilyen vakmerővé és találékonnyá az egyébként szótlan, szerény fiút. „A fiúnak ég a szeme. Tudja mit tett. Egész délután *leste*, mi van idebenn, s látta, mikor elment a pap, a káplán, a Dvihally-pár meg a bátyja. Mégrémült, kik maradtak itt, mi történik idebenn.” (199. Kiem. B. K.) A lámpagyújtás ürügyén szakítja meg az éppen csak kibontakozó előjátékot, ráadásul összetöri a ki-

sebbik lámpát, hogy a nagyobb fényvel még megsemmisítőbb erejű legyen. A terve beválik, in flagranti éri őket: „Az asszony *visszanézett* rá, s erősebben *hunyorított* a kelletténél, hogy azzal leplezze belső eltorzult remegését.” (199. Kiem. B. K.) Veresné leülteti a fiút, majd – mind többször is a regény folyamán – kihajol az ablakon:²⁰ „Tenyerébe hajtotta az arcát, a *szeme* előtt kék és vörös karikák ugráltak. Ezek lassan valami intenzív kis fényponttá alakulnak, s *megerőltette a látását*, hogy *lehunyt pilláinak* belsejére megrajzolva lássa, mi az a fénykép. A lámpa volt.” (199–200. Kiem. B. K.) Az albíró reakcióját szintén a nézése közvetíti: „A *szemét* egy-egy pillanatra *lehunytá*, s úgy érezte, hogy el tudna aludni... Gyűlölködve *pillantott* a diákra, mozdulatlan arcából *odavillanó szemmel*. Talákozott a *tekintete* a fiúéval, s elszégyellte magát. Láta, hogy a tacsó kárörömmel ül mellette, mint az eunuch... Ma van először itt életében. És ma már csak azért nincs túl mindenben, amit egy asszonynál el lehet érni, mert annak egész csomó olyan hirteleni kegyeltje van, mint ő, akik *egymást lesik*, egymástól féltik.” (201. Kiem. B. K.) Elvágódik ebből a környezetből, s ekkor kezd ábrándozni a közjegyzőnéről, behunyt szemmel, ahogy ezt már korábban idéztem. A férj, Veres megérkezése mindent elárul a jelleméről: „Nyikorgás, kopogás hallatszott. *Vizsla szemmel* rontott be a tanító, s nem bírta uralkodni félelmén és gyanúján.” (203. Kiem. B. K.) Sejtí, hogy a felesége megcsalja, vagy legalábbis a legjobb úton van ehhez, de mégsem mer szembenézni a valósággal. Szeretné is megtudni az igazságot („vizsla szemmel rontott be”), ugyanakkor fél is tőle. Ezért nem csinál jeletet, célzásokat sem tesz, sőt, még időt is ad a párnak, hogy váratlan megérkezése nehogy készületlenül érje őket: szándékosan zajt csap és kopog is, mielőtt belép. Ellentétben unokaöccsével, aki minden teketória nélkül nyit rá az ölelkező párra. Megfigyelhető tehát, hogy a szituációk ismétlődése is – hol ellenpontozva, hol a hasonlóságot indukálva – a szereplők jellemzését szolgálja.

6. A *szem*-motívum feltűnő gyakorisága és az ebben rejlő ironikus jelentésképzés lehetősége más megvilágításba helyezhet olyan mondatokat, szófordulatokat is, melyeknek egyébként – e motívumismétlés poétikai funkciójának felismerése nélkül – talán nem tulajdonítanánk olyan jelentőséget. Dvihallyné, aki féltékenységtől hajtva kísérte el férjét Veresékhez, bizonyosságot szerezvén gyanújának megalapozottságáról, elfúlva mondja ki azt, ami egyébként a társaság többi tagja, így férje számára is nyilvánvaló, mégsem meri senki szavá tenni: „...nagyon sajnálom, hogy *láttam*, amit *láttam*. Hát igazán, hogyha szívem el nem hoz, isten tudja, mi történik...” (195. Kiem. B. K.) Távozóban immár a férjének ismétli, sírással küszködve: „Ha tudnád, ha láttad volna...” (197.) A mondatok iróniája abban van, hogy mindenki „láta, amit látott”, s erről épp a tekintetek árulkodnak a leginkább, a Veresné búvkörében élő férfiak számára azonban a szembenézés helyett a

szándékolt vakság tűnik megfelelő életstratégiának. Miután a Veresné szintén megkönyékező öreg pap is megkapja a magáét (az asszony először „vén számár”-nak, majd „undok vén disznó”-nak és „vén bakkecské”-nek titulál-ja), a következő mondatokkal vesz búcsút – ráncigálva magával fiatal káplánját – Veresnéétől: „Látja! Látja – mondta a pap, s az asszonyra nézett. – Elviszem innen! Elmegyünk innen!” (191.) Veres Lacinak nagybátyja iránti megvetése szintén egy olyan szóval fejeződik ki, mely tartalmazza a látás elemét: „A diák borzasztóan *lenézte* a nagybátyját, aki csak tanító, s így fogalma sincs róla, mi az a hic, haec, hoc.” (34.)

7. Külön elemzést érdemelnének, mintegy a fentiek újragondolásaként, a tekintetek nemi vonatkozásai, mégpedig egy olyan feminista-pszichoanalitikai értelmezési keretben, mely a női és férfi tekintetek egymáshoz való viszonyát, az ezekben megbúvó latens hatalmi és „szexuál-politikai” jelentések feltárását, a maskulin és feminin pozíciók narratológiai szempontú értelmezését tűzné ki célul. Úgy, ahogy ezt például Beth Newman tette az *Üvöltő szelek* kapcsán.²¹ Egyébként ezek az aspektusok (nem csak az említett irányzat/ok képviselői számára) még gyümölcsözőbben alkalmazhatók Az Isten háta mögött-tel egy időben keletkezett kisregény, az *Árvalányok* interpretációjánál. De ez már egy újabb fejezete lehetne az új lendületet kapott Móricz-recepciónak.

1 BARANYAI László, *Móricz, Márai, Holmi*, 2000/6, 648–651.

2 Csupán érdekességként említem, hogy hasonló véleményen volt – legalábbis Czine Mihály közlése szerint – Bartók Béla is: „Bartók Béla *Az Isten háta mögött*et tartja a legjobb magyar regénynek.” CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Bp., Gondolat, 1968, 95.

3 ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete* = KELECSÉNYI László (szerk.), *Ottlik-émlékkönyv*, Bp., Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996, 181.

4 NÉMETH László, *Móricz Zsigmond = Uő, Két nemzedék*, Bp., Magvető, 1970, 95.

5 CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, 88.

6 Uo., 95.

7 Uo., 94.

8 M. M. BACHTIN–V. N. VOLOŠINOV, *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*, Bratislava, Pravda, 1986, 359.

9 MARGÓCSY István ebben látja a *Sárarany* mai elevenségét: *Kísérlet a narráció megújítására. Sárarany* = FENYŐ D. György

(szerk.), *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, Bp., Krónika Nova, 2001, 22–32.

10 HERCZEG Gyula, *Móricz Zsigmond stílusa*, Bp., Tankönyvkiadó, 1986².

11 Bővebben ehhez lásd „A szabad függő beszéd használatának feltételei” című fejezetet. HERCZEG Gyula, *Móricz Zsigmond stílusa*, 68–126.

12 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédaktus, szerepkör, ironia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés = Uő, Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 174.

13 Uo.

14 Uo., 173.

15 STRIBIK Ferenc, *Élet Az Isten háta mögött = FENYŐ D. György (szerk.), i. m.*, 186–226.

16 Uo., 200.

17 Az idézetek után szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: MÓRICZ Zsigmond, *Az Isten háta mögött*, Bratislava, Madách Könyvkiadó, 1969

18 STRIBIK Ferenc, *i. m.*, 222.

19 „Az impotens Veresnek – feleségével ellentétben – egyetlen alkalommal sem »gerjed fel« a vére. Ezért is ironikus a neve... Tény, hogy Veres szivarjával állandóan probléma van, többször megismétli az elbeszélő azt a kijelentést, hogy a tanító szivarja ki-aludt.” STRIBIK Ferenc, *i. m.*, 202.

20 „A kisvárosi lét szűkösségét és Veresné hiányérzetét, elvagyódását egy olyan motívummal is jelzi Móricz, amely a *Bovaryn*ében

is nagy szerepet játszik, s ez az *ablak* motívuma.” STRIBIK Ferenc, *i. m.*, 223.

21 Beth NEWMAN, „*A szemlélő helyzete*”: *Nemi szerepek, narráció és tekintet az Úvöltő szelekben* = BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, Bp., Osiris, 2002, 583–602. Ford. BALOGH Andrea.

Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petróczy Kata Szidónia
és Kőszeghy Pál versei
(RMKT XVII. század, 16. kötet)

Bizonyára szakmai ártalom, de a kortárs irodalom újdonságainál többnyire nagyobb izgalommal kezdek régi szövegek tudományos kiadásainak olvasásához. Különösen, ha a kiadvány addig kiadatlan vagy csak obskúrus folyóiratközlésekből hozzáférhető szövegeket hoz napvilágra. Úgy érzem, az évszázados némaságra ítelt, rég holt költők olvasgatása erkölcsi kötelességünk is. Ezzel adhatjuk meg rá az esélyt, hogy az idáig csak virtuálisan létező szövegek beemelődhessenek a történő hagyomány eleven áramába. Az irodalomtörténész pedig lélekben szinte kritikussá lényegülhet át, amikor a megkésve debütáló szerzők kvalitásait mérlegeli és próbálgatja az életművek visszaillesztését oda, ahonnan egykor kihullottak, az irodalmi kánonban megtettesülő kollektív emlékezetbe.

A lassan az évszázad végéig jutó XVII. századi RMKT új kötete négy szerző életművét gyűjti egybe. Közülük Petróczy Kata Szidónia a legismertebb. Bár versei keletkezésük idején csak igen szűk körben terjedhettek, Thaly Kálmán felfedezése nyomán az életmű az utóbbi évszázadban figyelemre méltó befogadástörténeti karriert vívott ki magának. Thaly mitizáló epithetonjától („az első magyar költőnő”) ékesítve a korszakantológiák kihagyhatatlan szereplője; vallásos énekei a XX. század elejétől bekerültek az evangélikus énekeskönyvek kánonjába is. A gender-szemlélet hazai erősödését érzékelve biztosak lehetünk abban is, hogy az elkövetkező évtizedekben tovább növekszik majd népszerűsége. Petróczy Kata költészete jól szemlélteti azt a sajátos és meglehetősen szűkös poétikai mozgásteret, amelyet a XVII. század vége a verselő nemesasszonyok számára kijelölt. Udvarló-szerelmi költészetet természetesen nem művelhet, latinos iskolázottság híján nem nyúlhat a mitologizáló vagy az újsztoikus tónusú apoftegmatikus költészet közhelytárához sem – így tematikusan szinte csak a vallásos (adott esetben pietista) hangoltságú panaszvers szituációjában illik megszólalnia. Akkor válik igazán érdekessé a dolog, amikor megpróbál kitörni ebből a skatulyából. Az alkalmat erre egy ma már kibogozhatatlan házasságtörési história adja. Egy elcsípett szerelmes versről a költőnő fölényes költészet-hermeneutikai elemzés során bizonyítja, hogy azt férje – állítása ellenére – nem hozzá írta. Az „Oh, kedves violám...” kezdetű, férjéhez intézett versben a barokk poétikai rutin helyét szinte teljesen átveszi az élőszóhoz közelítő asszonyi dikció: vád, panasz, szemrehányás váltja egymást, önkínzó módon kínosan konkrét szituációk – asztal alatti lábnyomkodások, kihallgatott bizalmas légyottok – idéződnek fel. A magyar irodalomban valóban ez az első alkalom, hogy egy triviális házastársi vita (legalábbis) egyenrangú felek közötti költői diskurzus formáját ölti. Sajnálhatjuk, hogy a vers kéziratából – éppen a legkényesebb történéseket firtató helyen – kihullott egy levél (kitépték?).

Petróczy Kata Szidónia azonban nem naiv verselő. Jól ismeri a bécsi kiadás családja által reprezentált Balassi-követő költészeti hagyományt. Balassi nevét demonstratívan fel is

tünteti egyik zoltárparafázisa nótajelzésében (egyébként tévesen, ugyanis az „Egekbe lakazó szentséges hármasság...” szerzője Szepsi Csombor Márton). A szövegtől való gondos jegyzetei alapján további Balassi-, Rimay-, Nyéki Vörös-, Illésházy- és Senczi Molnár-allúziókat fedezhetünk fel. Bár az elől-hátul csonka, ám autográfokat is tartalmazó egyetlen kézirat kevés fogódzót ad, talán mégis érdemes feltenni azt a kérdést is, milyen kompozíciós elv alapján rendezte egybe verseit a szerző. Érzésem szerint nem egyszerűen kronologikus gyűjteményről van szó, hanem olyan tisztázatról, amelyet a szerző egy esetleges megjelenítés szándékával szerkesztett meg. A versek egy része élén önélet-rajzi argumentum áll, a hosszabb lélegzetű darabok közé rövidebb, egystrófás szövegek ékelődnek, melyek a megfelelő kötethely hangulatára rezonáló, önreflektív tagoló elemeknek tűnnek. Ezekben a bőbeszédűségtől és a műfaji kényszerek görcseitől mentes kis négysorosokban mutatkozik meg talán legjobb oldaláról a költő:

Állhatatlanságban állandó szerencse,
Keseredett szívek rettentő bilincse,
Kinek elmúlandó java s minden kincse
Mint vízi buborék, akárki tekintse.

Rozsnyai Dávid alakja a legizgalmasabb. Szívós szorgalommal érvényesülő diplomata, többfelé jelentő titkosügynök, sőt, talán fejedelmi megbízásból méregkeverő is, aki veszedelmesen közel került a politikacsinalás boszorkánykonyhájához. Az elkerülhetetlenül bekövetkező bukást megússza néhány év börtönnel, majd hátralévő évtizedeiben az eljelentéktelenülés keserűségét megélve egyre inkább diplomáciai forrásgyűjteménye tökéletesítésének szenteli idejét. *Történet dolgok...* című munkájából huszonöt év alatt nem kevesebb, mint tizennégy díszes kiviteli példányt készített-készíttetett (és ez csak az, amiről tudunk!), melyeket eredeti dokumentummellékletekkel, arab írásjegyekkel telefestett „szirony szerű fényes török papiros-szeletkéekkel” is bőven ellátott, és személyre szóló ajánlással kiegészítve küldözgette azokat befolyásos ismerőseinek. A mű szövegforrásainak tömkelege valóságos textológiai rémálom; nem elég, hogy a saját másolású példányok mindegyike eltér a többitől, sőt, azokat a szerző a másolás után beragasztott papírcsíkok többszörös rétegben folyamatosan javítgatta, de az autográf példányokról további kópiák is készültek, mindennek tetejébe a XVIII. század elején egy Thordai Sámuel nevű plagizátor is előállt, aki Rozsnyai műveit a saját neve alatt sokszorosíttatta.

Az egykori portai titkár az irodalomtörténet nem igazán tartja nyilván költőként, verses szövegei a történeti művek és a *Horologium Turcicum* szövegében eltemetve várták fel-támadásukat. Rozsnyai valóban nem költő, verseit mellékesen írta, kortörténeti munkáit színesítő betétként. Machiavellista verses politikusportréi, furcsa, diplomáciai makaróni-nyelven írott kétsoros szentenciái mégis meglepnek poétikai változatosságukkal, nyelvi leleményességükkel és sajátos, fanyar humorukkal: „Félek és féltemben szívem s szárnyam szegett, / Mert denegat passum sas, ki fejem felett.”

Thaly Kálmán 1874-ben adott hírt először Kőszeghy Pál Bercsényi-epithalamionjáról, majd amikor jó húsz évvel később a szöveg megjelent a Történelmi Tárban, az első értékelők nyomban rásütötték a szerzőre a Gyöngyösi-epigonizmus vádját. (Egyébként a kézirat sorsa is érdekes: a címzett Csáky Krisztina birtokából a következő Bercsényi-feleség, Kőszeghy Zsuzsanna – Mikes Kelemen Zsuzsija – könyvesládikájába vándorolt. Száz év múlva egy lemergi ószeres boltjában bukkant fel, hogy a varsói Krasiński-könyvtárba

bekerülve megsemmisüljön-elkallódjon a második világháború alatt.) A mű Gyöngyösi-utánzásai kétségtelenek, de ezt aligha róhatjuk fel hibául, hiszen az imitáció a barokk poétika kötelező eleme. Legújában azonban Kovács Sándor Iván azt is nyilvánvalóvá tette, hogy Kószeghy Pál poétikailag igen tájékozott volt, jól ismerte például Zrínyi költészetét, ráadásul jó nyelvi érzékkel megáldott, merész szóalkotásokra, érzéletes leírásokra képes, tehetséges poéta. Külön érdekessége a *Bercsényi házasságának*, hogy a szerző kétségkívül női olvasmányának szánta. A mű címzettje, Csáky Krisztina az előszó tanúsága szerint maga is verselt, sőt, Kószeghy szavaival: „...vettem észre az magyar rythmusokban való gyönyörűséges tudományát Nagyságodnak, melyben amaz versszerző híres Erinna s Corinna poéta-asszonyokat is fölülmúlja; [...] ha azokban nem gyönyörködnek Nagyságod: az rendes szóknak utolsó, megegyező betűinek, mint annyi levelei között elrejtőzött tavaszi, illatos violácskáknak, keresgetésében s öszveszedegetésében kegyes elméjét nem fásasztaná.” Bár nem lényeges, de megemlítem, hogy a bevezetőben felbukkanó „Sosipatra nevű asszonyállat” nem a szerző találmánya. Neoplatonikus filozófus volt Kappadókiában a Krisztus utáni IV. században. Munkái elvesztek, életrajzát a szardiszi Eunapiosz *Vitae sophistarum* című munkája őrizte meg. A kora újkori példatárakban olykor-olykor előfordul a neve mint Szapphót is felülmúló műveltségű költőné.

A kötet szerzői közül Koháry István életművének hatástörténeti sorsa a legtanulságosabb. Ismeretes, hogy a későbbi labanc tábornok Thököly börtönében kezdett verseket „koholni” és „faragni”, hogy azzal múlassa az időt és vigasztalja magát. „Papiros, ténfa és penna” híján kezdetben fejben fűzte egymáshoz a „szavak bötűit”, és az így memorizált szövegeket később jegyezte le emlékezetből. Különös módon a dúsgazdag arisztokrata sokáig nem gondolt költeményei kiadására, holott maga is tekintélyes könyvtár föltöltött rendelkezett és mecénásként több kiadvány megjelenését támogatta. Irodalmi kapcsolatnak sem volt híján: Gyöngyösi István több művét is neki ajánlotta, a *Rózsakoszorú* élén rövid életrajzát is megírta. Az inspirációt a publikálásra az az élmény adta, hogy 1704-ben (vagy még a nyolcvanas évek végén?) a kurucok feldúlták csábrági kastélyát, és szétszaggatták kéziratait. A megrongálódott kéziratokat újramásolatja, de minden bizonytalansággal ekkor látja be, hogy a versek továbbélését csak a nyomdásajtó képes szavatolni.

Sajnálatos, hogy a kiadási hely és év nélkül megjelent köteteket nem lehet egyértelműen datálni és nyomdához kötni. A zavart inkább csak fokozzák V. Ecsedy Judit nyomdászattörténeti megfigyelései, melyek a nyomtatványok egy részét az 1711-től működő bécsi Voigt nyomdával hozzák összefüggésbe. De vajon hogy értelmezzük azt, hogy a *Sok ohaitás közben...* kötetnek csupán az A–E jelzésű ívfüzetek készültek Bécsben? A többször újrakezdődő füzetszámozás közül melyik blokkról van szó? Ha az elsőről, akkor ezt úgy kell érteni, hogy az *Ez világot senki által nem élte...* című verstől kezdődő ívet utólag nyomtatták a kiadvány első feléhez? A többi füzet hol készült? A szerző talán korábban kiadott, eladatlan verseskönyveinek példányait egyesítette közös címlappal?

A kronologikus zűrzavart csak fokozzák a vers- és cikluscímekbe foglalt kronosztichonok, pedig ezeknek a szerző feltehetően azt a szerepet szánta, hogy érzékelhetőek legyenek a szövegek létrejöttének idősíkjai. Az évszámrejtések azonban nem mindig értelmezhetőek egyértelműen – bár sokat segít a dátumok rendbetételében, ha felismerjük, hogy az Y számértéke szokott módon mindig I+I, vagyis kettő.

Koháry nehezen megközelíthető alkotó. Nem mutatós költészet az övé, riaszt a gyakori moralizálás, a komor hangvétel. Pedig talán ő a legreprezentatívabb barokk lírikusunk, akinél a börtön és a szenvedés a földi lét esszenciális alapélménye. Verseivel egyszemé-

lyes világszínházat teremt, amelyben saját szórakoztatására felvonultatja emlékezete és képzelete szereplőit. Öregkori költészete – utolsó köteteit jóval hetvenen túl állítja össze – mintegy szintézisét és összefoglalását adja a Rimayval és Nyéki Vörös Mátyással meginduló „metafizikus” mulandóság-költészet poétikai hagyományának. Egyik nagy halálátomásos versének akrosztichonját idézve: „Mint füst, mint pára, mint elenyésző árnyék, mint por és hamu, mint lekaszált fű, töredéken nádszál, avagy mint leszakasztott virág, levágott ág, mint elromlandó üveg, mint sebessen forgó szél, jégen építet ház, víznek buboréka embernek épen olyan világon élete: enyészik, fogy, múlik, oszol, elfújatik, szárad, fonnyad, hervad, törlik, romlik, elfut, eldől, elfoly és nagy hamar, szaporán, hirtelen, sokképpen, nagy könnyen, óránként, naponként szüntelen, sok ízben véletlen, igen gyakorta reméletlen, száma nélkül ugyan szemünk láttára úntalan semmivé válik.”

A sajtó alá rendezés munkáját az immáron a legjelentősebb régi magyaros szövegkiadók sorába emelkedő Sárdi Margit az 1998-ban elhunyt Komlovsvski Tibortól örökölte meg. Elődje gyűjtésére, eredményeire minden esetben hivatkozik. A Komlovsvski által megírt részleteket – a Koháry-jegyzetek életrajzi részében találjuk ezeket – kurzív szedéssel emelte ki. A kötet a sorozat alapelveinek megfelelően betűhűen közli a szövegeket, jelentősen segíti azonban a szövegek értelmezését, hogy a központosítást a mai helyesírásnak megfelelően modernizálja. Nem a szöveggondozó, hanem a sorozat szabványának a hibája, hogy a lapalji kritikai apparátus igen nehezen követhető nyomon. A római számos forrás-szöveg-jelölésnél világosabb volna a kritikai kiadások esetében megszokottabb szigllákat alkalmazni. A bonyolultabb szöveg-hagyományok közlésénél pedig sokat segítené a sztemma. A szövegforrásokat tartalmazó kéziratok igen alapos és szemléletes leírásai nyomán még jobban sajnáljuk, hogy a korábbi kötetekkel ellentétben itt nem találkozhatunk függelékben a jellemző kézirat- és nyomtatványlapokat bemutató fotómelléletekkel.

Az alapszöveg kiválasztásával többnyire egyet lehet érteni; egyedül talán a Koháry-szövegek közlése vet fel bizonyos dilemmákat. Itt ugyanis azzal a ritka helyzettel találkozunk szemben magunkat, hogy rendelkezésre áll mind a szerző által ellenőrzött kézirat, mind az ebből a kéziratból szedett nyomtatvány. Bár a kézirat nem autográf (hiszen a szerző jobbja béna volt!), a tisztázatok mégis igen határozott ortográfiai és tipográfiai elvek érvényesülését mutatják. Ehhez képest a nyomtatott verziók – melyeknek vitathatatlanul szintén szoros szerzői ellenőrzés mellett kellett készülniük – sok tekintetben fellazítják és elrontják a kéziratokból kikövetkeztethető koncepciót. Az ultima manus elv mechanikus érvényesítése helyett ez esetben talán – akár a sorozat szabályzata ellenére – jobb lett volna egy, a kéziraton alapuló ideális kiadás megvalósítása mellett dönteni. Beleértve azt is, hogy határozottabban elkülönülhetett volna egymástól az egyes kötetek, ciklusok anyaga – hiszen Koháry esetében az életművet a szerző által összeállított nyomtatott kötetek hordozzák.

Az életrajzi adatok felkutatása során a sajtó alá rendező szinte heroikus munkát végzett. Nem elégedve meg a szakirodalmi adatok összegzésével, az aprólékos részletek kiderítésére hosszas levéltári kutatásokat folytatott, a szerzői életrajzokat sok önálló eredménnyel gazdagította. Példás módon függetlenítette magát a megelőző korszakok mitizálásra hajlamos irodalomtörténeti hagyományától, különösen Koháry kapcsán. Petrőczy Kata esetében több ponton saját korábbi eredményeit is meg tudta haladni. A jegyzetek helyes arányának, mélységének megtalálása példaszerűen sikerült. A szöveg nincs agyonmagyarázva, de a megértéshez szükséges tárgyi és nyelvi magyarázatokat többnyire megkapjuk. Aki valaha végzett hasonló munkát, tudhatja, milyen hatalmas, sokszor alapkutatással járó munkába kerül olykor egy-egy rövid értelmezés elkészítése. Csak uta-

lasként néhány bravúr: kontyal, kalappal (562.), farkas kaszája (617.), ziros tasko (626.), babica (685). Nagyon nagy hasznát vehetjük azoknak a jegyzeteknek, amelyekben a szövegkiadó a kínálkozó szövegpárhuzamok, utalások, szövegek közötti kapcsolatok valószínűségére hívja fel a figyelmünket.

Osszefoglalásul megállapíthatjuk: a kötet izgalmas életutakat, elgondolkodtató, gyönyörködtető, helyenként mulattató szövegeket kínál a mai olvasónak. Irodalomtörténeti szempontból a XVII. század végének jelentős darabját emeli be látókörünkbe. Ha a jelen kötetet együtt olvassuk az RMKT utóbbi köteteinek anyagával, nyilvánvalóvá válik, hogy a magyar nyelvű verses szövegeket a XVII. század végén már gazdag intertextuális fonadék kapcsolja egymáshoz. Kialakulatlan és felemás módon ugyan, de működni kezdenek az irodalmiság bizonyos intézményei is; kialakulnak a szerzők és az olvasók egymás közötti kommunikációinak médiumai és konvenciói. A kiszélesedő irodalmi nyilvánosság kezd felépíteni egy lassan kánonná szerveződő irodalmi korpuszt, melynek fő csomópontjait elsősorban a nyomtatásig eljutott antológiák és szerzői kötetek képezik. Mára az is jól látható, hogy – szemben a Gyöngyösi István hatástörténeti hegemoniáját tételező Arany János-i koncepcióval és az ő nyomán megszilárduló irodalomtörténeti konszenzussal – az 1660-tól az 1710-es évekig terjedő időszak költészeti diskurzusában mindvégig jelen van a Zrínyi által kimunkált poétikai modell, és hogy az *Adriai tengernek Sirenaia* igen komoly, intertextuálisan is megragadható hatást gyakorolt a korszak versszerzőire.

ORLOVSZKY GÉZA

Jászberényi József: „A Sz:SOPHIA’ Templomában látom én felszentelve NAGYSÁDAT”

A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség

Vannak, akik már régóta hangsúlyozzák, hogy nem, illetve nem teljesen érthető a magyar XVIII. század némely művelődés- és irodalomtörténeti eseménye a szabadkőművesség eszméjének a tudományos diskurzusba történő bevonása nélkül. Ezért mindjárt az elején kijelentem, hogy Jászberényi József könyvét bizonyos fenntartásaim – amelyekért jórészt a szerző nem okolható – ellenére is fontos, irodalom- és művelődéstörténeti szempontból is hiánypótló munkának tartom.

Több, mint hatvan évvel ezelőtt jelent meg utoljára hasonló tematikájú könyv (Jancsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században*, Cluj, 1936). A kutatást később sok minden akadályozta. Egyrészt ideológiai, politikai okokból nem volt egyszerű az éppen betiltott mozgalom történetével foglalkozni, hiszen az aktuális (kultur)hatalomnak bizony kínos lett volna, ha a számára egyébként különböző okokból fontos korszak túlságosan a szabadkőművesek „befolyása” alá kerül. Másrészt praktikus okokból nehéz a téma kutatása: a források jelentős része a legenda szerint egy eltévedt szovjet gránát áldozata lett. Ahogyan Jászberényi is említi, immár több, mint két évtizede tudható, hogy fennmaradtak a legjelentősebb szabadkőműves levéltár, az ún. dégi levéltár másolt iratai. Nem tartom elfogadhatónak és nem tudok rá indokot még

csak kitalálni sem, hogy az anyag mindmáig nem kutatható. A magyar és valószínűleg nemzetközi művelődéstörténet számára is oly fontos forrásanyagot nem lehet a tudományos kutatás elől elzárva tartani. Zárolt anyagok tizenhárom éve nem léteznek.

Harmadrészt nehezíti a kutatást – vagy talán inkább érdekesebbé teszi – az a tény, hogy titkos társaságról van szó. Ez a titkosság vagy elkülönültni vágyás más társaságtípusokkal szemben nyilvánvalóan a nyelvhasználatban is megvalósul. Nyilvánvalóan, mondom, hiszen egészen biztosan nem állíthatom. Jászberényi József könyvének alapvető újítása, hogy kísérletet tesz ennek a nyelvhasználatnak a rekonstruálására, majd ezt keresi – megsokszorozva így a művek lehetséges értelmezéseinek számát – az immár bizonyítottan szabadkőműves írók írásaiban. Már Jancsó is hasonló kérdésre kereste a választ, tudniillik „hogymiben állott íróink szabadkőműves tevékenységének hatása az akkori magyar irodalom fejlődésére”. (Jancsó, *i. m.*, 89.) Ő a források ismeretében jut erre a kiindulási pontra („[m]indenütt tényekből és adatokból indulunk ki és a bizonytalan értékű feltevések mellőzéseivel csupán a tudomány adta lehetőségek keretén belül fogjuk a rendelkezésünkre álló nyersanyag szintézisét elvégezni.” [Uo.]), Jászberényit részben a kényszer, részben munkájának komoly elméleti megalapozottsága vezeti hasonló következtetésekre. Persze, hogy hogyan lehetséges ennek a nyelvnek a „megkonstruálása”, az éppen a titkosság miatt nyugtalanító problémákat vet fel, de erre még visszatérek az adott fejezet bemutatása kapcsán.

Mint azt az Európa nyugati felén immár több, mint húsz éve folyó rendszeres intézménytörténeti kutatások is bizonyítják, a XVIII. századot joggal nevezhetjük a különböző titkos vagy kevésbé titkos társaságok századának. Ha elfogadjuk az adornoí értelemben vett zárt és nyitott társadalom ellentétpárt, akkor könnyen érthetővé válik néhány társaságtípus a ma felől nézve talán már kirekesztőnek tűnő titkos (zárt) jellege; és itt most nem csak a szabadkőművesekre gondolok. Mindenekelőtt nem a *profánok*, hanem az adott társadalom *politikai rendszere* ellen irányul a titokzatosság. Ez védi a társaságon belüli relatív szabad nyilvánosságot a külvilág zárt rendszerével szemben. Minél inkább zárt a külvilág társadalmi, politikai rendszere, annál inkább felértékelődik a titokzatosság, pontosabban a minél inkább titkos jellegű társaságok szerepe. Nyugat-Európában és a gyarmatokon rendkívül differenciált társadalomtípusok jönnek létre (hogy csak a legfőbb típusokat említsem: tudományos, önképző, közhasznú, patrióta), ezzel szemben Kelet-Európában ezek a szerepek már korántsem ilyen könnyen elkülöníthetők, vagy ha igen – mint például a század közepén alakult *Pressburger Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften* esetében –, szinte azonnal a szabadkőművesség gyanújába keverednek. Talán magyarázható a fentebbiekkel az a vitathatatlan tény, hogy térségünk újkori társadalmi fejlődésében a szabadkőművesség – éppen titkossága okán – kitüntetett szerepet játszott. A magyar vonatkozású források jelentős részének ismerete nélkül, de a nyugat-európai forráskiadások ismeretében állítható, hogy azokat az eszméket, filozófiai irányzatokat, társadalomkritikai megnyilvánulásokat, amelyeket a tudományos diskurzus egyértelműen a felvilágosodás fogalmával köt össze, először a titkos társaságokban, de mindenekelőtt a szabadkőműves páholyokban tárgyalták.

Valószínűsíthető – ezt majd csak a források ismeretében állíthatom biztosan –, hogy a felvilágosodás eszméjéhez köthető témákon kívül tárgyalásra kerültek a megújuló magyar nyelvvel és irodalommal kapcsolatos elméleti fejtegetések is. Sokkal érdekesebbnek tűnik, és ígéretesebb a Jászberényi József választotta kutatási irány, tudniillik a rekonstruált diskurzus nyomainak vizsgálata a kor irodalmi műveiben. Bizonyos szempontból

kényszerűnek neveztem ezt a döntést, és ez a kényszerűség véleményem szerint a munkájának első fejezetében lefektetett elméleti és kutatómódszertani elveiből következik. Miért is?

I. A történeti konstrukciók perspektívája

A – nevezzük így: elméleti – fejezet megírásának szerzői szándéka egy horizont megmutatása, „ahonnan” a munka további részeiben „szól” (5.). Ez két részből áll, egyrészt, és szerintem szándékai szerint mindenképp előtte, a recepcióesztétika elméleti, történeti bemutatásából, továbbá az ehhez kapcsolt, a történettudományt érintő elméleti fejtegetésekből. Célja a szerzőnek mindezzel az, „hogyan határozottabban kialakuljon bennem az az előfeltevés-rendszer, amely tudatosan vezetett a könyv megírása során” (11.). Őszintén megvallom, hogy nem kedvelem a manapság a szakmunkák elején gyakran feltűnő elméleti, vagy inkább elméletitörténeti bevezetőket. Véleményem szerint ma már bír a magyar irodalomtudomány olyan felkészültséggel, hogy a módszertani elvek s az irodalomelméleti háttér explicit kifejtése nélkül is felismeri azok alkalmazását az elemzések során. A fejezet számomra legérdekesebb pontja az egyszerűség kedvéért pozitivistának nevezett irodalom- és történettudomány bizonyos fogalmainak átértelmezésére tett kísérlet (15.). A következő fogalmakról van szó: *bizonyosság*, *valószínűség*, *hipotézis*, és ehelyett: *feltehető*, *elképzelt*. Mintha hierarchikus viszonyt hallanék ki az úgymond átértelmezett fogalmak mögött, holott ha a szerző számára – valószínűleg jogosan – a múlt csak nyelvként értelmeződhet, szó sem lehet fogalmi-bizonyosság hierarchiáról (különben talán a fogalmak sem értelmeződnek át). Nincs szükség továbbá a kortársak lehetséges véleményének diskurzusba vonására, hiszen ha a múlt nyelve, ami mindig az értelmezői jelenben jön létre, akkor ennek nincs értelme. Kényszerűségről írtam korábban, és ennek a kényszerűségnek talán az az alapja, hogy kevés az olyan magyar szabadkőművességhez köthető és kutatható XVIII. századi konkrét forrás, amellyel kapcsolatban fenntartás nélkül tudná használni a szerző az általa átértelmezett *bizonyosság* fogalmat. Ebben nem a szerző a hibás, viszont ez a szituáció – gyengítve a kezdő fejezet elméleti alapállását – felértékeli a *valószínű*, illetve *feltehető* kategóriába sorolható történelmi tények szerepét.

II. A történeti konstrukció

Nehéz megmondani, mikor kezdődik a szabadkőművesség története. Egy szabadkőműves – valószínűleg, talán – azt mondaná, hogy nem 1717-ben, sokkal korábban. A történetész – talán – mégis ragaszkodna az 1717-es dátumhoz, vagy 1723-hoz, a *Törvénykönyv* megjelenésének időpontjához. Attól függ ez persze, hogy mit tekintünk szabadkőműveseknek. Egy társadalomtudományi módszertani eszköztárat mozgósítva leírható történelmi, társadalmi eseményt, vagy elfogadjuk a szabadkőművesek (?) és anti-szabadkőművesek (?) által oly gyakran emlegetett származtatást a világ kezdetétől fogva. Erre bizonyíték a titokzatosság, amely a hagyomány megőrzését szolgálja, amarra bizonyíték, hogy bizony néha feloszlatják a szervezetet. Egyesek a szövetség atemporális jellegét hangsúlyozzák, mások a kialakulás történelmi szükségszerűségét emelik ki. Jászberényi jogosan nem tesz kísérletet a szabadkőművesség fogalmának egzakt meghatározására, ellenben kimondva-kimondatlanul az atemporális jelleget tekinti irányadónak a lehetséges narratíva megalkotása során. Erre később még a rítusok leírásával kapcsolatban vizsgálatok, most csak annyit említenék, hogy a könyvében előforduló hivatkozott munkák között igen nagy számmal fordulnak elő azok a szabadkőműves tudósok által írt szak-

munkák, amelyek valamikor a XIX. század utolsó negyedében, illetve a XX. elején – tehát a magyar szabadkőművesség virágkorának idején – születtek.

Fontos ez a fejezet összefoglaló jellege miatt. Rokonszenves, hogy a szerző folyamatosan hangsúlyozza: ez csak egy lehetséges olvasata a történeteknek, szem előtt tartva azokat is, akik ebből a munkából szerzik első ismereteiket a szabadkőműves mozgalomról. Véleményem szerint meggyőzően építi fel azt a történeti konstrukciót, amely a relatíve késői magyarországi kezdettől egészen a hihetetlenül gazdagnak tűnő kilencvenes évekbeli páholyéletig, sőt egy önálló magyar, az ún. *Draskovich-rendszer* kialakulásáig, virágzásáig, majd bukásáig vezet. Nem nevezném a XVIII. század végi magyar szabadkőművességet, mint a szerző teszi, korai szakasznak, inkább elsőnek. Véleményem szerint nem bizonyított semmilyen folytonosság a tiltás után a kiegyezést követő újrászerveződésig. Hogy egyáltalán erről az első szakasról ismeretekkel rendelkezünk, az egyrészt valóban Festetich Lajos gróf érdeme, aki a még fellelhető iratokat összegyűjti dégi kastélyának levéltárában, de mivel az eredeti anyag valószínűleg megsemmisült, jelenleg a kutatók kénytelenek Abafi Lajos magyarul és németül is megjelent nagy monográfiájára, illetve Jancsó Elemér már említett munkájára támaszkodni. Mindketten még az eredeti levéltári anyag felhasználásával dolgoztak, sőt Abafi lemásoltatja az anyag egy részét. Ez a másolat – az eredetit Jancsó 160 kötetben körülbelül tízezer ívnyire becsülte – nem elérhető jelenleg a kutatók számára. Amíg ez nem hozzáférhető, nem lehet érdemben a magyar szabadkőművesség első korszakának történetével, szereplőivel foglalkozni. Ezért igen jelentős az eddig publikálatlan levelek közreadása.

A következőkben a szerző a szabadkőműves vagy szabadkőművességgel kapcsolatba hozható írókat vesz sorba. Bár a sorrendet néha nem értem – miért kerül Kölcsey és Berzsenyi például Kazinczy vagy akár Csokonai elé –, fontos a fejezetrész, hiszen itt találjuk a Jászberényi által felfedezett és már publikált, de most egy helyre gyűjtött, említett szerzők és a kőművesség kapcsolatát bizonyító vagy kizáró adatok sorát. Saját forrásait természetesen most is Abafi, Jancsó, H. Balázs Éva, és persze a kiapadhatatlan forrás: Kazinczy levelezésének adataival tudja kiegészíteni.

Érezhető, hogy kiket tekint kulcsszereplőknek, de talán mindenki közül kiemeli Horváth Ádám szerepét: „A dunántúli polihisztor, Horváth Ádám életét és gondolkodását alapvetően meghatározni látszik a szövetséggel való kapcsolat.” (52.) Horváth nem csupán a *Felfedezett titok* szerzőjeként válik fontossá, hanem azáltal is, hogy – mint azt a szintén elemzett, Kazinczyval folytatott levelezése bizonyítja – a szabadkőművesség betiltása után két évtizeddel még fontosnak tartja, hogy megfejtse és átírja azt a titkos iratcsomagot, amely gyakorlatilag elindítja a mozgalom felé, s amely az 1792-ben megjelent regényben fontos szerepet kap. Jászberényi egyébként meggyőzően, pontosabban meggyőzőbben bizonyítja Horváth szerzőségét is. Nem értem viszont, hogy az általa vizsgált kolozsvári példánynak miért kellene különböznie a budapestitől? Fontosnak tartom ellenben a kolozsvári példány *H. Ádám* bejegyzését, hiszen ez is azt bizonyítja, hogy a kortársak vagy akár még a kicsit későbbiek számára sem volt kérdéses a szerző személye. A regény 1988-as népszerű kiadását követnie kell egy immár a teljes szöveget – tehát a valóban nagyon fontos imákat is – tartalmazó kritikai igényű szövegkiadásnak, de nem várathat magára az 1783-as titokzatos csomag alapján 1812-ben készült ún. *Biographia* kiadása sem. Ennek a szövegnek az ismerete nélkül nem rekonstruálható az a narratíva, amelyet a tagok a magyar szabadkőművesség első szakaszában vallottak szövetségükkel kapcsolatban, de elképzelhető, hogy az egyetemes szabadkőműves-kutatások szempontjából is különös jelentőséggel bírhat.

III. A jánosrendi szabadkőművesség szimbolikus nyelve mint diskurzus

A szerző már a fejezet elején leszögezi, hogy a „narratíva megalkotásánál kevésbé kell figyelembe vennem a temporalitást”, indokolva ezt azzal, hogy a kőművesség történelme során mindig igyekezett megóvni szimbolikus nyelvét. Az eljárással kapcsolatos, az olvasóban is felmerülő, és az utolsó fejezet elemzése szempontjából fontos kételyeit egy hosszabb lábjegyzetben taglalja. De ha nem vesszük is figyelembe a temporalitást, akkor sem jutunk sokra, hiszen nem lehetnek autentikus forrásaink a rituálékkal kapcsolatban. Feltételezhető, hogy a diskurzus sok-sok eleme kimarad a fejezetből, így azok az elemzés során sem alkalmazhatók. Mindannak ellenére, hogy szerintem a könyv legproblémásabb fejezetéről van szó – például Kiszely könyveit én nem tartom meggyőző forrásnak –, azt gondolom, hogy a szerzőnek mégis sikerült egy lehetséges konstrukciót felállítania, amelyet ki-ki kiegészíthet saját szépirodalmi, zenei stb. tapasztalataival, de amelyet érdemben csak az olyan dokumentumok képesek tovább gazdagítani, mint például a szerző által közölt német nyelvű nyomtatott kérdőív. A már említett lábjegyzetében utal Jászberényi a páholyokban használt nyelv problémájára is. Kezdetben a munka jórészt német, latin és francia nyelven folyt, később kezdett erősödni az igény a magyar nyelv használata iránt. Jó lenne, ha a bizonyára fennmaradt források alapján össze tudnánk hasonlítani az idő és (nemzeti) nyelv felett álló szimbolikus nyelv konkrét nyelvi megvalósulásait. És talán érdemes lenne bevonnai a kutatásba a nem magyar nyelven író bizonyítottan szabadkőműves szerzők szépirodalmi műveit is. Talán nem tévedek, ha azt gondolom, hogy ezek az összehasonlító elemzések hozzásegítenének magának a szimbolikus diskurzusnak is a rekonstrukciójához, vagy talán ami még fontosabb: a megértéséhez is.

IV. Néhány korabeli mű vizsgálata a szabadkőműves diskurzus segítségével

A szerző az általa újrafelfedezett titok, a szabadkőműves diskurzus értelmezői horizontba emelésével sikeresen konfrontálódik – átértelmez, erősít – korábbi értelmezéseket. Talán túlságosan is nagy hangsúlyt fektet a konfrontálódásra, egy kicsit az az érzésem, hogy a fejezet inkább szól az elmélet alátámasztásáról, mintsem magukról az elemzésekről. Fontosabbnak tartottam volna a *Kelet* 2002/2–3-as számában megjelent Kármán-tanulmányát szerepeltetni ebben a fejezetben, mintsem a „kortársi regényolvasói horizont” megkonstruálását. Tisztában vagyok azzal, hogy a terjedelmi korlátok nem engedtek más műveket is az elemzésbe bevonnai, mégis úgy érzem, hogy az arányokat és súlypontokat másképp is el lehetett volna helyezni. A szerző az értelmezéseket maga is csak vázlatnak tekinti, mintának arra, hogyan lehet működésbe hozni az elemzés során kutatásának eredményeit. De talán éppen Horváth regénye figyelmeztet arra, mennyire nehéz az ún. szabadkőműves diskurzus alapján a művekhez fordulnunk (és persze szabadkőműves tematikájú irodalmi művet írni): a regény főszereplője nem lesz szabadkőműves, így minden, a kőművességgel kapcsolatos megfigyelése, leírása érvénytelen. Az, hogy mi az igazság, az úgylát csupán körön belül tudható meg. (Budapest, Argumentum Kiadó, 2003)

HEGEDŰS BÉLA

Őszi éjszaka Petelei István válogatott művei

A XIX. század oly sok, életében némi hírnévre és olvasottságra szert tevő, ám halála után a nemzeti emlékezetből kihulló írójával ellentétben, úgy tűnik, Petelei Istvánnak napjainkra sikerült elkerülnie a feledést. Igaz, már első köteteinek ismertetői, bírálói között ott voltak Reviczky Gyula, Péterfy Jenő és Ignotus, s a XX. század első évtizedeiben, ha nem is bő, de egyenletes érdeklődés nyilvánult meg iránta. Ennek ellenére életművét inkább az úgynevezett negatív recepciós gyűrű kísérte, amelynek oka és következménye is, hogy az éppen érvényes fő- és mellékdiskurzusok, valamint azok változása egyaránt elkerüli az adott szerző alkotásait. Petelei viszonylag kis terjedelmű életművéből ugyan 1910 után is jelentek meg különböző gyűjtemények, ám ezeket nem követték jelentős kritikai megnyilvánulások, irodalomtudományi feldolgozások. Így aztán az egymást nagy időkülönbséggel követő szövegközlések, valamint a meg nem született értékelő kritikák jelentősen (nem) befolyásolták az olvasóközönséget, és a szöveghiány, illetve az érdeklődéshiány egymást erősítve, maga után húzva, már-már visszavonhatatlanul az irodalmi lexikonok szócikkeibe zárta volna az erdélyi alkotót.

Nem várt változást hozott azonban a Petelei-recepcióban a múlt század hatvanas-hetvenes éveinek fordulója, továbbá az ezredzáró évtizedek, amikor a hazai irodalomtudomány egyrészt a folytonosságot, másrészt a különbségeket tanulmányozva, kutatási terepét időben tágítva, elődként számba vehető kifejezésmódot és tematikát kezdett keresni. Ehhez a megerősödött érdeklődéshez szolgáltatott kezdetben, eltérő válogatási szempontú, de alapvető szövegeket Bisztray Gyula (1955) és Máthé József (1969). A korábbi újraolvasási kísérletek mellé most, ahogyan már eddigi közleményei is mutatják, Pozsvai Györgyi érdeklődése fordult, életmű és életút együttes feltárásának tervével, a részben feledett szerző felé, s rekanonizációs igénnyel állította össze *Őszi éjszaka* című válogatását mintegy készülő monográfiája szöveggyűjteményéül.

A vizsgált író, éppen a megújult kutatások eredményei alapján az autentikus értékelés a jelentős kismesterek között tartja számon, akinek ábrázoló- és kifejezőeszközei közül legfőbb erőssége a jellemek megelevenítésében rejlik, míg történetei felépítése és nyelvszemlélete – nyelvkezelése – bizonyos posztmodern sajátosságok korai kezdeményeit mutatják. Nála szinte soha nincs jelen a történelem a maga eseményeivel, legfeljebb csak az emlékekben, ellenben mindig tetten érhető a társadalom a maga kényszeireivel; kötetei inkább extrém alakok gyűjteményét adják, mint bármilyen átfogó vagy részbeni társadalomkritikát. (Természetesen ez utóbbi megléte vagy hiánya önmagában nem követelménye az esztétikai hatásnak.) A Petelei-novella sok esetben exponál egy élethelyzetet, s abból bontja ki a múltat, nem pedig egyenes vonalú történetmondást modellál. Noha írásainak láthatóan központi kérdése az érdekesség, de mert lemond a klasszikus elbeszélés egyes formai-poétikai összetevőiről, amit megtart, abban többlet kell(ene) adnia az elmondottnál, hogy ellensúlyozhassa azt, ami hiányzik, s ez a több nem mindig meggyőző.

Az intenzívebb elemző, értelmező érdeklődés azt is involválja és kívánja, hogy bármely tanulmányozott alkotó művei a feltárt és megállapított új eredményeknek, értékrendnek megfelelő hiteles szöveggel, a szerző tetten érhető és következtethető szándékának figyelembevételével, lehetőleg szerkesztési elveinek meghagyásával, népszerű ki-

adásokban kerüljenek a mai olvasó elé. S ha a befogadói visszajelzés megerősíti a kánon peremén lévő életművel szemben megnyilvánuló szaktudományi érdeklődést, lehet gondolni magasabb szintű feldolgozásra: kritikai kiadásra és az alkotások értékelő/elemző számbavételére.

Petelei István írásai haláláig hat gyűjteményben jelentek meg, leszámítva az 1886-os kiadású *A filemüle* című kötetét, amely egy hosszabb írást tartalmaz. Ezek a válogatások nem terjedelmükkel tűnnek fel, a legvastagabban 32, a legvékonyabban 9 írás, korabeli műfajmegjelöléssel tárca olvasható. A halála után két évvel kiadott, reprezentációigényű kétkötetes gyűjteményben is csupán 30+36 újnoveλλα olvasható. Pozsvai Györgyi *Őszi éjszaka* című válogatása ezekre a kötetekre épül, s a kiemelésre méltónak ítélt írásokat az eredeti kötetek megjelenésének időrendjében közli. Szám szerinti arányuk egyenletes, 4-6 novella egy kötetből. Ez arra utal, hogy a válogató Petelei természetét alkotóereje teljében egyenletesnek látja. Figyelme azonban kiterjed a kötetben meg nem jelent írásokra is, ezekből is közzétesz négyet, sőt, olvasható a *Mezőségi út* című, bizonytalan műfajú írás, amelyet ugyan a szakirodalom már eddig is többször említett – szövege mégis itt jelenik meg először, a fennmaradt kézirat alapján.

A sajtóközlésekből és a kéziratból közölt művek azonnal egy fontos kérdésre irányítják rá a figyelmet. Az írónak ugyanis mind a mai napig nincs önálló, komplett, művekre és befogadásra egyaránt kiterjedő bibliográfiája; márpedig ennek hiánya vagy létezése bármely szerző tudományos tanulmányozásának bizonyos értelemben előfeltétele és fokmérője, mellőzhetetlen segédeszköze, irányuljon bár a kutatás csupán a műre, vagy akár azon is túl. Ráadásul ez esetben nem kell túlságosan vaskos könyvésztetre sem gondolni. Az egyes művek, valamint az első- és másodlagos irodalom megjelenési hely szerinti szóródása ugyanis nem oly számottevő, annak ellenére, hogy a XIX. század végi Budapest nem elsősorban politikai alapítású és tárgyú sajtója (*Fővárosi Lapok*, *Vasárnapi Ujság*, *A Hét* stb.) élénken figyelt és érdeklődött minden kulturális érték és esemény iránt, s az erdélyi sajtó is ebben az időben már sokszínű és differenciált volt. E feladat a szerző halála utáni közleményeket is figyelembe véve sem oly időigényes, hogy egy ember el ne végezhetné azt. Természetesen fel lehetne használni kritikailag a már elkészült, hasonló tárgyú bibliográfiákat, s ugyan ki lenne e munkára alkalmasabb, mint Petelei munkásságának jelenlegi legjobb ismerője, e gyűjtemény sajtó alá rendezője?

Minden prózai mű, de különösen a kis terjedelműek érzékeny pontjait jelentik elsősorban értéktartalmuk miatt (ami lehet értékhány is), a kezdő és a végső mondatok, tágabb értelemben a bevezetés és a zárlat. Petelei egyik igen kedvelt prózapoétikai fogása, hogy az olvasót mintegy beledobja a történetbe, in medias res kezdve azt, s az elbeszélés menete a továbbiakban az emlékezés rendje (vagy rendetlensége) vonalán halad előre; így a valóságos idő a virtuálissal, jelen a múlttal egyidejű egységet alkot. Ez figyelhető meg az *Árva Lotti*, *Az én szomszédom*, *A nagyapó*, a *Klasszi*, a *Máli*, *A hegyen fel és le*, az *Alkonyat*, *A vén nemes*, a *Mayer*, a *zsidó suszter*, a *Balog Eszti elment...* című írásokban. Mivel a válogatás időrendben közli az egyes írásokat, megállapítható, hogy ezzel a szerkesztési móddal Petelei inkább pályája elején élt, később szívesebben alkalmazta a hagyományos, az idő folyását fel nem rúgó, meg nem szakító, lineáris történetmondást. Mindez azonban nem törvényszerű, hiszen például *Az én szomszédom*, a *Klasszi*, *A hegyen fel és le*, az *Alkonyat* és a *Balog Eszti elment...* című novellákban az időtörés nem jut szerephez, mert a befejezés szempontjából lényegtelen, hogy mi volt a nem elejétől mondott történet kezdetén.

Hasonló minősítő eleme lehet egy prózai műnek a vége is, amely a felvetődhető interpretációs kérdések következtében még a bevezetésnél is részletesebb vizsgálatot igényel. Hoznak-e a zárlatok egyértelmű végkifejeletet az egyes alkotásokban exponált problémákra, avagy éppen dubiózus, ambivalens feloldást adnak? Ez kiegészíthető annak számbavételével, hogy ezek a szerkezeti egységek mennyiben ismétlik önmagukat, ami különösen olyan alkotónál lehet szembetűnő, akinek életműve döntően rövidebb, először a napisajtóban megjelent írásokból áll. E kettős aspektusból a legkevésbé sikerültek *Az én szomszédom*, *A rác Boglánról*, *A kakukkos óra*, *Az Eliz neve napja*, *A tarvászári búcsú*, *az Elítélve* és a *Balog Eszti elment...* című írások, amelyek vagy tulajdonképpen nyelviileg befejezetlenek, félrecsúszottak, mint az első kettő, vagy halállal végződnek, fegyver, folyó, betegség, hirtelen szívhalál útján. Nem kétséges persze, hogy ezek a megoldások a létrehozó kor szülöttei, ám poétikailag ennél több nem is mondható el róluk: a halál legfeljebb csak azért felelet, beteljesülés bármire, mert visszafordíthatatlan. Sűrű alkalmazása a XIX. század modorosságai közé tartozik, a felfokozott érzelmek, a szélsőséges jellemek és élethelyzetek dramatizált befejezést igényeltek és váltottak ki, ezek a mai befogadótól nem csupán az ízlésváltozás, hanem a ráutaló, ám mégis tartalom nélküli sejtelmességek nyelvi megjelenítése miatt is távol állnak. Ráadásul az erdélyi mester írásainak jelentős része szaggatott történetmondású, inkább életérzés-írás, mint élettörténet-novella; ebből következik, hogy vannak a klasszikus poétikai konvenciók szerint tartalmilag is lezáratlan, befejezetlen írásai, mint például *A játék* vagy az *Ö. T. O.* – igaz ez akkor is, ha a kiegészülésnek az olvasóban kell létrejönnie.

Természetesen a halál ténye nem jelent automatikusan tartalmi negativitást. Ezt mutatja az *Árva Lotti* és *A nagyapó* egymásra némiképp hasonló zárlata. Az elsőben a címszereplőt hosszas várakozás és pártában maradás után látogatja meg fiatalkori szerelme, de nem azért, hogy megjutalmazza vagy kiengesztelje, hanem csupán amiatt, hogy kigúnyolja; ezt azonban az egyébként illúziótlanul ábrázolt öreglány nem érzékelheti, mert az örömteli találkozás első pillanatában megszakad a szíve. A másodikban pedig az unokáját hosszú ideje sóváran váró öregember alszik át a halálba annak megérkezése pillanatában. Ugyanígy hoz megoldást a halál az *Alkonyat* című írás elromlott emberi kapcsolataira és helyzeteire, sőt az átok révén a történet ki is lép a szöveg keretei közül s tovább folytatódik a befogadóban.

Közepes vagy bombasztikus véget érnek a *Görög Trátyi és az apja*, *a Játék*, *az Orvosság* és a *Parasztszégnyen* című írások, mi több, az *Orvosság* című tárca, melynek főhőse nem akarja tudomásul venni felszavazását, egyenesen a könnyű műfajok felé közelít, szándékolatlan többértelművé formálni kívánt zárlata ellenére. Megfigyelhető, hogy Petelei is alkalmazta azt a mások által ugyanígy kedvelt, néhánymondatos befejezést, amelynek jelentő módjával ellentétben állnak a megelőző történet díszített és cizellált, néha expresszív nyelvi elemei, részletei; tartalmában pedig vagy a halálra utal, vagy egy természeti jelenséget nevez meg, amely aláhúzza; esetleg ellenpontoszza az adott írás üzenetét. Ez látható *A Csulakok* háromnegyedéig mondott történetében, valamint *A székek* egymondatos, mintegy rezonóri befejezésében. Utóbbi írás egyébként jó példája az éles megfigyelésnek és a modern tárgyalásnak, hogyan fedi el a gyászt a kisszerűség, az emberi esendőség, s miként fordul a szenttelenül kezdett történet ironikusba.

Vannak azután hagyományos szerkezetű írások a kötetben, így *A hegyen fel és le*, amely egymásból következő hármastagolású kerek történet, egyértelmű, s már kezdetben sejtethető befejezéssel; vagy *A vén nemes*, amelynek kezdete és vége egybeér, illetve a *Mayér, a*

zsidó suszter, amelyben a befejezés kiemel és megerősít egy korábbi motívumot. Érdekes, elgondolkasztató kérdés fogalmazódhat meg abban az olvasóban, aki *A könyörülő asszony* jelöltjére lenne kíváncsi. Nem egyértelmű ugyanis, hogy az egykori szerelmi vetélytársak közül melyikük igényelheti magáénak e címet: az egykori győző, aki betegségében vesztes vetélytársát gondolja és eltűri rigolyáit, avagy maga a vesztes, aki ennek ellenére a kettőjük által szeretett férfi halála után magához fogadja a másikat, hogy szegénységében se maradjon támasz nélkül? A kérdést az dönti el, hogy mi a cselekedetek mozgatórugója: a könyörület-e avagy a káröröm?

De belekerültek a válogatásba mind megformálás, mind tartalom alapján problematikusnak ítélt írások is. Ilyen például maga a *Mezőségi út*, amely ugyan első közlés, csakhogy műfaji bizonytalansága, pontosabban kevert műfajisága révén kilóg a kötetből; nyomtatásban való megjelenése ugyan indokolt, ám e szimpla közlésnél többet, rendszeres jegyzetekkel ellátott kiadást igényelne, amit viszont a többi írás nem, ezért ebben a vonatkozásban a közreadás hiányérzetet kelt. Itteni publikálása ellen szól az is, hogy magában a szövegben, jelölve ugyan, de olvasati problémák találhatók, amelyek nem tartoznak arra a befogadói táborra, amelyeknek az ilyen válogatások készülnek. Töprengésre késztet az *Egy „kacsa” története*, amely mesterségbeli tematikájánál fogva itt, s talán Petelei egész munkásságában is egyedülálló ugyan, szerkezete azonban nem teszi kiemelésre méltóvá, sőt igencsak lapos történet, ahogy tulajdonképpen *Az irgalmas ember* című apró kép is, amely legfeljebb Karinthy Frigyes egyik írásának zárlatát előlegezi meg: „Ebédre kacsapecsenye volt.” E három, gyengébb művet azonban ellensúlyozzák azok a drámai erejű írások, amelyek szinte kívánják a részletesebb vizsgálatot: a *Máli*, *A gyámoltalan*, *Az alku* és *A tiszta ház*. Nehezen feledhető a *Két fehérnép*, ez a kezdetben lassan csordogáló, ám a végén a valóságban is égre csapó, mégis keserűen ellenpontozott történet, amelyet akár Móricz is írhatott volna, illetve *A kis Gáspárovics*, a feloldás nélküli, többször irányt és szemléletet váltó novella, amelyben Petelei méltó köntösben mutatja jellemábrázoló képességét és nyelvteremtő tehetségét.

Külön kell említeni két, a kötet egészét tekintve is kiemelkedő írást, a *Lobbanás az alkonyatban* és az *Őszi éjszaka* címűt. Az első zárójelbe teszi mind az elmúlás nosztalgiáját, mind az ifjúság viruló szépségét és szabadságát, s ennek ellenére befejezésében mégiscsak a sematikus Marosba ugrásra futja, mert a csalódások és az élethazugságok a romantikus mitológia szerint kizárólag az önkezü halállal oldhatók fel. A második pedig, amelyben szinte egyedüliként az e kötetben olvasható írások közül hangsúlyos szerep jut a természetnek, hogy ellenpontozó kiemelést adjon a tényleges (?) történet tragikumának, világosan mutatja a határokon alkotó szerzőt; öntörvényű világából egyaránt ajtók nyílnak a realizmus és a látomásosság felé, ez teszi legjobb novelláit ma is élővé.

A kötet végén szerkesztői utószó olvasható, amely rövid, de lényeges eligazítást ad a válogatás és a szövegközlés elveiről. Ezt Petelei életében megjelent köteteinek tartalma, illetve jegyzetszótár követi. Utóbbira elsősorban a tájnyelvi, idegen és ma már nem használt szavak magyarázata miatt van szükség. A jegyzetek megfelelnek a népszerűsítő kiadás igényeinek, de azért akad néhány kifejezés, amely megérdemelt volna hasonló kommentárt. Például: tálás önfedelű vinci kancsókkal (23.), tovább cicét futnak (33.), indus kacika, (77.), az ura ölébe csötörködött (179.), nagy brontes, szőrös, rusnya fickóé (189.). Végül a 114. oldalon az Isten szót, ha az eredetiben kisbetűvel szerepelne is, nagy kezdőbetűvel kell(ett volna) közölni, mivel tulajdonnévként használja a szerző, amit például a 256. olda-

lon olvasható többszöri, helyes írásformájú változat is alátámaszt; a kisbetűs alak filológiától idegen szemlélet és értelmezéstől távol álló gyakorlat konzerválását jelentené. (Válogatta, a jegyzeteket és az utószót írta: Pozsvai Györgyi. Budapest, Anonymus Kiadó, 2002)

BUDA ATTILA

A jelként elgondolt élet

1. Szirák Péter: *Kertész Imre*

Noha döntő részben valószínűleg korábban íródott, Szirák Péter Kertész-monográfiája már a Nobel-díj odaítélése után jelent meg. Ez az esemény új elvárásokat von maga után egy ilyen jellegű munkával szemben. Az író neve belesodródott egy szélesebb közéleti beszédbe és ezzel együtt a dolog természete szerint különböző elfogultságok, félreértések, sematizmusok tapadtak hozzá. Recepciója hirtelen kiszélesedésének vagyunk tanúi, és nem mindegy, hogy műveinek pillanatnyi lázas vásárlása, az irántuk támadt óriási érdeklődés hosszú távon csakugyan a magyar irodalom legtágabban felfogott befogadóközösségének önmegértését segíti-e, vagy csak futó divatnak, irodalmi érdekességnek bizonyul. Abban, hogy idővel válasz szülessék erre a kérdésre, komoly szerepe van az olyan nagy lélegzetű irodalomtudományi munkáknak is, amilyen Szirák Péteré, mely a neki helyet adó „Tegnap és Ma” sorozat színvonala, hírneve folytán mind a szakma, mind a szélesebb publikum érdeklődésére számot tarthat.

A könyv a megjelenésük időrendjében sorakozó egyes művek szerint tagolódik fejezetekre. (Ez a beosztás egyáltalán nem magától értetődő a műfajban, esetenként igen termékeny lehet a vizsgált szövegkorpusz egy-egy teljes szélességű keresztmetszetét szelni ki, mint például poétikája, recepciótörténete stb.) Az *angol lobogót* és a *Jegyzőkönyvet* együtt tárgyalja, az esszéket pedig az utolsó részben vonja össze. A könyv felépítéséből az következne, hogy átfogó ismertetés helyett a különböző művek recepcióját ismerteti, fejezetenként. Az olvasó azonban a nyitó *Sorstalanság*-tanulmányt kivéve ilyen egyik részben sem talál, s ezzel nem is egy előrebocsátott szisztematikus összegzés hiányát rovom fel (ez önmagában talán nem lenne baj), hanem azt, hogy a szerző értekező gondolatmenete során igen fontos írásokat nem ismertet, hanem csak futólag említ, másokat pedig figyelmen kívül hagy. (A *kudarcs* elemzésében éppen csak hivatkozik Bán Zoltán András tanulmányára [121.], kiegészítésképpen, a lábjegyzetben idézi kétszer Györffy Miklós [106., 123.], és nem is említi például Marno János,¹ a *Kaddis* vizsgálatakor szintúgy nem Marno² és Szilágyi Márton³ írását stb.) Ami az első fejezetet illeti, ott „A fogadtatás kontextusai” cím alatt alaposan összefoglalja a *Sorstalanság*-recepció első szakaszát, de a továbbiakban például Radics Viktória,⁴ György Péter,⁵ Lányi Dániel⁶ reflexióját egyáltalán nem hozza szóba. Viszont Az *értelmezés szükségessége* című tanulmánykötet mellőzésében nem marasztalható el a szerző, hiszen könyvénél mindössze néhány hónappal jelent meg korábban, válogatott szakirodalom-jegyzékébe minden bizonnyal a korrekúra során vette fel. (Ott tévesen az egész kötet Vári György munkájaként van feltüntetve, aki egyébként idén tavasszal publikált egy igen részletes Kertész-recepciótörténetet,⁷ melyből az éppen tárgyalt monográfia ez irányú hiányosságai szépen kiegészíthetők.)

A *Sorstalanság*-tanulmányból néhány dolgot emelnék ki, illetve tennék hozzá. A különböző „távlatokból”, a „hangokból”, a többféle nyelvhasználat egymásmellettségéből és az elbeszélő szubjektumba való beemeléséből kiindulva a monográfus Köves Gyurit, igen találóan, mozgó perspektívaként (34.), illetve mediátorként (77.) jellemzi. Máshol a elbeszélő én és az elbeszélő én viszonyrendszerének elbizonytalanodásáról ad számot (31.), ismét másutt „az események elbeszélésének naplószerű távlatáról” és arról, hogy „a főhős-elbeszélő nem rendelkezik az utólagos tudás rendező-átstrukturáló elveivel, az elvárás és a szakadék utólagos áthidalásának képességével” (48.), ez utóbbi sajátságot a „fokozatosság tapasztalatának” nevezi, mely a főhőst fokozatosan „»vezeti be« Auschwitz mechanizmusába”. Ezen elgondolások koherenciája vitathatatlan és a szövegből kétségtelenül alátámasztható. Úgy vélem azonban – s itt vitatkozom a hivatkozott Molnár Gábor Tamással,⁸ van egy tényező, amely korlátozott érvényűvé teszi őket, és ez nem más, mint az irónia. Ha olyan nyelvből, mint amilyen a buchenwaldi „bedekker” (!) (55.) („Buchenwald hegyes-völgyes vidéken...”) vagy a mondatok uszályát adó „természetesen”, „magától értetődően”, „beláttam” szavakból kivonjuk a tudatlan fiút (aki nyelvek egymásmellettsége és -utánisága, a legmélyebb kiszolgáltatottsággal, a legcsekélyebb irónia nélkül), kezünkben a fiú és a nyelv differenciája: s ez a tudó elbeszélő. – A könyv a mű címét nemcsak úgy értelmezi, hogy a saját sors szabad választása a főhősnek nem adatott meg (38., l. láb.), hanem – összhangban a fentiekkel – az egyediség választhatatlanságaként is (77.), mely egy „idegen hangok sokaságában feloldó” mediátor osztályrésze. Megkockáztatom, hogy a tagadás mozzanatán kívül itt az igenlését is kiolvashatjuk. A tagadás egyszerre vonatkozik a sors elleni harcra, illetve a végzettel való odaadó azonosulásra éppen a német kultúrában oly nagy hagyományú eszméjére. Aki a sorsot kétségbe vonja, ezeket az eszméket is tagadja. Ugyanakkor az, aki Auschwitzban szellemi hazára talált, paradox módon elfogad egy bizonyos sorsot. „Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig...” – mondja Köves Gyuri⁹ (Szirák is idézi: 58.). Ez pedig életem esetlegességének, esendőségének és teljes gyökértelenségének a vállalása. – Bevonva elemzésébe Jorge Semprun *A nagy utazás* és Ember Mária *Hajtűkanyar* című regényét, melyek közül az előbbi az ideológia, az utóbbi a dokumentumszerűség, egyfajta krónikási attitűd segítségével teszi értelmezhetővé a történeteket, „A holokauszt-diskurzus és a *Sorstalanság*” című alfejezetben a szerző jó érzékkel vázolja fel azokat a holokauszt-irodalom által kialakított és vele szemben támasztott olvasói elvárásokat, melyeket Kertész 1975-ben megjelent regénye oly radikálisan elbizonytalanított. Külön érdekesség, hogy ezenkívül olyan nagy hatású, véleményformáló közönségfilmeket is ismertet, mint a *Schindler listája*, *Az élet szép* és az *Életvonat*, melyek jól mutatják „a műfaji és hangnemi regiszter szétszóródásának tapasztalatát” (64.).¹⁰

Az értelmezés figyelmet érdemlő módon már az első fejezetben nem egy normatív értelmezői nyelvhez igazodik, s ez a szerző korábbi munkáinak ismeretében azt a kérdést veti fel, hogy az irodalmi művek mennyire alakítják a nyelvet, mellyel közelítenek hozzájuk. Vajon a nagy filozófiai-irodalomtudományi diskurzusok, amilyen a hermeneutika és a dekonstrukció, minden esetben képesek alkotón, invenciózusan olvasni, vagy van, hogy tanácstalanok, hiszen maguk is művek egy bizonyos csoportját preferálják és a legkevésbé sem képviselnek egy mindig megbízható „eljárást” (szándékosan mellőzöm a „módszer” szót)? Kertész Imre szövegeit egyelőre (nem meglepő módon) főleg az a már önállósult diskurzus gondolja, melyet a „történelem-(nyelv-)identitás-émlékezet” kulcsszavakkal írhatnánk körül. Talán nem mellékes körülmény e szövegek szempontjá-

ból, hogy, míg Szirák Péternél ez esetben nem találunk például Paul de Man műveire vonatkozó utalást, s Gadamerre is legfeljebb egyetlen hivatkozást (76.), de őrá is Jauß apropóján, s Jaußra sem recepcióesztétikája, hanem *A történelem megértéséről és annak hatáirairól* írott műve kapcsán (65–67., 76–77.), sajátos belső igényük az emlékezet, az identitás, az elbeszélő és az elbeszél, a valóság és a fikció problematikája segítségével nála is egy részben „hagyományos” (mondjuk így: egy általános irodalomtudományi zsargonból vett), de jelentős mértékben alkalmi értelmező nyelvet képez maga köré.

Kertész második nagy regénye, *A kudarc* elemzésének középpontjában a nyelvi közvetítés/közvetíthetőség fogalma áll. A cím az emlékek közvetítésére szánt nyelvi kísérlet kudarcát jelentené: a főhősöknek/a főhősnek „a vele történetek elgondolhatósága és megőrizhetősége miatt a nyelvbe kell fordítania az érzéleteket, az érzéseket és az eseményeket, de miközben ezt teszi, azok nyelvivé, elbeszéléssé válnak, s szükségképpen törlik saját eredetüket”. (113.) Az öreg jegyzeteiből vett kulcsfontosságú idézetek az emlék helyére lépő képzeletbeli Auschwitzról, az írás és az emlékezés egymást kizáró viszonyáról (116–117.), egyszóval az emlékektől való elidegenedés tapasztalatáról kellőképpen támogatják ezt az álláspontot, ugyanakkor a monográfia szerzője azt is jól látja, hogy a főhőst a *Sorstalanságról* készült lektori jelentés is a kudarcral, a közvetíthetetlenséggel szembevisíti. Ez és az előző megállapítások a szövegből láthatóan alátámaszthatók, sőt, igen termékenyek és újabb értelmezési lehetőségekkel egészülhetnek ki. Az öreg a regényben a másik regényről ezt a kérdést teszi fel: „...miért nem az *enyém* többé ez a tárgy?”¹² Annak ellenére, hogy „önkéntes szeszélyből” írt,¹³ hogy vállalkozását „problematikus és korántsem tisztázott indíttatásúnak”¹⁴ nevezi, vajon fölteszi-e kimondatlanul azt a kérdést is: „miért nem a *másé*?” Miért viszi el a kiadóba az elkészült regényt? „Most aztán itt fektet elöttem ez a több mint kétszázötven papiroslap, s ez a köteg, ez a tárgy bizonyos cselekvéseket követelt tőlem.”¹⁵ „Rádásul ehhez az ügghöz [...] korántsem elhanyagolható egyéb tényezők is tapadnak – így pénzügyi kilátások...”¹⁶ „...írni kezdtem – másoknak. [...] regényt írni annyit jelent, mint másoknak írni [...]. De hát ez nem volt, váltig állítom; ezzé csak a kivitelezés során vált [...]. Mit törődtem én azokkal a másokkal, akiknek talán a regényemet írtam [...]. És bármily képtelenség, gyakorlatilag – pusztán gyakorlatilag – mégiscsak erre törekedtem...”¹⁷ Közvetlenül csak ennyit tudunk meg. Ha még akkor sem fordult volna meg a fejében, hogy másoknak írt, vagy pontosabban, hogy szövegével mégiscsak keres valakit vagy valamit, miért kilincselte a kiadónál? Miért készül újabb regényt írni? A pénzügyi megokolás, az írói nyugdíjról szóló cinikus érvelés nem meggyőző, hiszen akkor miért hagyott fel a jövedelmező vígjátékokkal? Az is jelzésértékű lehet, hogy a kiadónál tett látogatások, a lektori jelentés és az általa elindított reflexiók együtt *A kudarc* első felének gerincét alkotják. Talán ama nyelv megtalálásának kudarcát is tematizálja a regény, melyet megértenek és amely közösségbe von, és azt az abszurd helyzetet példázza, melyben a műalkotás immár nem közösséget, megértést, testvériséget teremt (itt, kivételesen, szerző és olvasói között, lásd később), hanem éppen ellenkezőleg, eltávolít? „Nézetkülönbségünk ezzel az emberrel”, írja az öreg a „humanista” lektorról, „tisztán a személyes és az egymáséól különböző meggyőződésünkéből adódott: de mindent elrontott, hogy – jelképesen legalábbis – itt fektet közöttünk a regényem.”¹⁸ A közvetítés (lásd fenn) és a közösség kudarcra pedig mélyen összetartozik.

A *Kaddis a meg nem született gyermekért* mindenesetre még élesebben kiemeli ezt a vonalat. „Ezekben az években ismertem fel életemet [...], mely mindazonáltal megköveteli a magáét, vagyis azt, hogy *megformálják*, mint egy lekerekített, üvegkemény tárgyat, hogy

így végül is *fennmaradjon*, mindegy: minék, mindegy: kinek – *mindenkinek és senkinek*, annak, aki van vagy nincs, egyre megy, annak, aki szégyenkezik majd miattunk és (esetleg) érettünk...¹⁹ Úgy vélem, a beszélő saját életének kioltásával és felmutatásával (és a legmélyebb összefüggéssel a kettő között) történő tanúságtétele és ezzel együtt a *másik* keresése, azé, aki meghallgat és megért (szégyenkezik), kulcsfontosságú mozzanata a műnek. Mármost az új Kertész-monográfia ezt pusztán egy, a maga reflektálatlanságában nyilvánvaló reflexió erejéig („Kinek szól tanúságul a »lekerékített üvegkemény tárgy«?” (138.), miután maga is citálta az imént idézett részt) tartja említésre méltónak (igaz, mindössze tizenegy szűk oldalt szán erre a regényre²⁰, amit nem is tennék szóvá, ha nem kapcsolódna hozzá egy igen komoly, az egész értelmezést elrontó figyelmetlenség. Miután az imádságot, az imaformát, mely egyben a mű kvázi-műfaja, végig csak úgy vette figyelembe, mint amely „a zárt strukturájú beszédforma – a kaddis, a zsidó gyászima – regulatív hatásának” (134.) jele, illetve amely „ironikus megidézettiségében” saját „kvázieszedő részleteként” (137. láb.) olvastatja a fent idézett passzust, a fejezet végén így zárja fejtegetéseit: „Az írás nemcsak törlése, hanem beteljesítése is a végzetnek, melynek utolsó stációja a világból való kiűzöttség [...], az Istenhez szóló fohász és a halálnak való felajánkozás. Az abszurditástól menekülő írás végkövetkeztetése sem mentes az abszurditástól. A *Kaddis* szövevényes mű: mániákusan sodró és következtelen, mint az élet.” (138.) Formailag nyilván nem lehet szó következtelenségről, nemcsak a cím és a szövegzáró „ámen”, hanem a talán éppen profanításukban legkomolyabban veendő, vissza-visszatérő „uramisten” kiáltások miatt sem. A beszélő fent idézett vágya, hogy felmutassa magát, egyszerre szól/szólhat az embertársnak és egy Istennek. Igen, de mi értelme van egy ilyen „önfelszámoló imának”, hogyan fohászkozhat az ember Istenhez, miközben öngyilkosságot követ el? Ebben a regényben éppen a beszélő világból való kiűzöttségében, radikális, auschwitz-i létmódjában eltökélt öngyilkossága teszi autentikussá és radikálissá beszédének vallásos regiszterét. E regiszter nem rokonítható a keresztény vagy az ortodox zsidó vallásossággal. „Mélyeséges, sötét éjszakája” nem Nagypéntek éjszakája. Megszólított istene nem a Mindenható Isten, nem azonos a történeti vallások teológiájának istenével, Nietzsche, Dosztojevszkij, Kafka utáni, a neki való felajánkozás egy „sötét folyam sodró, fekete vízében”²¹ (mely igazából egy semmi-metafora) való elmerüléssel teljesedik be.

A könyv hátralévő részében szép, kiegyensúlyozott elemzések következnek, melyekből főleg azt emelem ki, hogy noha a szerzőhöz nyilvánvalóan közel áll egy jelentős értelmezői közösség normaképző ízlése, tud nyitott lenni és képes komolyan venni, sőt olykor kifejezetten nagyra értékelni egy olyan író, akinek írásművészete ettől a normától igen nagy mértékben eltér. Értelmező nyelvének az új közegben való átalakulásáról fent már szóltam. Az *angol lobogóban* – mint egyébként másutt is, több helyen – láthatóan nagyra becsüli az ábrázolhatatlanság reflexióját, az „elsődleges” és „másodlagos” emlékezés hangsúlyozott különbségét és a diszkontinuitást, az én szövegszerű identitását, ugyanakkor az önmagától való elidegenedés azzal járó tapasztalatát (141–143.). Persze az elmarasztalás sem marad el. Gyakran rosszallja a nyelvek, a „hangok”, a „távlatok” összjátékának csökkenését és hiányát és az értelemképződés ezzel együtt járó beszűkülését (például 140., illetve lásd a monologikusság-vádat az esszékkel kapcsolatban: 204–205., 207–208., mely egy értelmezői logikán belül tökéletesen megalapozott, csak az nem biztos, hogy számba veszi a – jöllehet, bizonytalan identitású – esszéműfaj sajátos követelményeit). Míg jól látjuk az olyan mondatokat kísérő bólogatást, mint például, hogy „egy-

egy könyv elolvasása lényegesen nagyobb hatással van a főhős identitásának alakulására, mint a környező valóság” és hogy „ez utóbbiba is »beleíródnak« a könyvek által létrehozott »világok«, (Az *angol lobogó*val és a *Gályanapló*val kapcsolatban; 143.), addig lehetetlen nem észrevenni a fejcsoválást az olyan, egy mimetikus irodalomfelfogással szemben egyébként dicsérő, megjegyzések mögött, mint: Kertésznél írott és íratlan világ szemben áll és poétikai hatástényezővé alakul, hogy „az érzékletek, a »közvetlen« valóságtapasztalatok nem őrizhetik meg eredendőségüket”.

Van egy fontos és igen kényes téma, melyre Szirák Péter nem mulaszt el többször is kitérni, s ez nemcsak átfogó interpretációjának értékét emeli, hanem a Kertész-szövegek történelmi-politikai szempontú értékeléséhez is vezet. A magyar nemzetnek, illetve a keresztény középosztálynak a holokausztban betöltött szerepét firtató és jelenével foglalkozó, valamint a magyar identitást, a nemzet közösségéhez való tartozást látványosan viszszaautasító, sőt annak ideológiáját kifejezetten támadó Kertész-passzusokra adott reflexiókból (például: 38–47., 160., 174–186., 202–209.) egy józan, mérsékelt jobboldali állásfoglalás rajzolódik ki. A monográfia szerzője, amennyire tőle telik, azonosul a holokauszt-túlélő író sajátos távlatával, világlátásával. De míg ez az azonosulás a *Sorstalanság* (figyeljünk oda: ez az életmű „legregényebb” pontja, az egyik végpontja) felejthetetlen határátkelőhelyi jelenetének esetében nem von maga után megszorításokat és kiegészítő megjegyzéseket, addig másutt éppen a megértés elszórtan előrebocsátott jelzései ellenére is kénytelen kritikát gyakorolni (s talán az sem véletlen, hogy ez viszont a szövegkorpusz másik végpontján a napló, a *Valaki más* és az esszék között történik) például a nemzet és az állami adminisztráció megfeleltetése (183., 203.), az „elitélés publicisztikai hevülete” (179.) vagy „az összefüggések árnyalatlan leegyszerűsítése” (206–207.; bizonyos értelemben itt éppen Heller Ágnes véd meg) fölött.

Kár, hogy nincs egy összefoglaló fejezet, melyből kiderülne, hogy a szerző hova helyezi Kertész Imrét a magyar irodalom nagyobb összefüggésében, ahol összegeznék eddigi pályáját, és azt, miben látja ennek jelentőségét.

A könyv végéről, a sorozat hagyományaival ellentétben, ezúttal elmaradnak az író élet(történet)ébe a maguk módján betekintést nyújtó fotók. Ezt a hiányt nem tudom nem szimbolikusan értelmezni. Szóba került már, hogy ebben az életműben mekkora jelentősége van a tanúságtételnek. Ez *egyrészt* azért fontos, mert olyan műfajokban, mint az esszé vagy a tanulmány, ahol már állításokkal, verifikálható és cáfolható kijelentésekkel állunk szemben, író és kritikus állításainak mérlegelésében: jogos cáfolatában vagy tárgyilagos probációjában a kritikust és a kritikus kritikusat élet és tanúságtétel egzisztenciális tekintélye esetenként nehéz dilemma elé állíthatja. Kényes és kétséges a megértés kockázatával szemben a megélt tapasztalat prioritását felróni az írónak (178.), de immár nem az identitásnál is fontosabb szolidaritás, hanem egy másfajta igazságérzék figyelembevételével viszont a kritikust is kényes és kétséges elmarasztalni megrovó megjegyzése miatt. *Másrészt* az „antibiográfikus” értelmezői szemléletmódot bizonytalanítja el a tanúságtételként felfogott irodalom. Az „esszéizálódással” nemcsak egy bizonyos színvonal-esés következik be (talán *Az angol lobogó* után), hanem a tanúságtétel tendenciája is részben felerősödik, részben más arcot ölt. Szirák Péter is beszél arról, hogy a regényíró és az értekezőt már szinte lehetetlen megkülönböztetni (139.). A Kertész-szövegek telítve vannak belső intertextuális kapcsolatokkal, s az is igaz, hogy az értekező esetében eleve nem jutna eszébe senkinek sem egy szerzőről leválasztott immanens beszélőt beiktatni. Talán az író életét kellene szöveggként, „jelként elgondolnunk” (139.), mert, ahogy Kertész

mondja és a monográfus idézi, az élettapasztalatot totálisan magukba foglaló megfogalmazásokra csak a tanúságtétel képes, az irodalom nem? „Az élet, mint megfogalmazás”? (147. Az *angol lobogó*)? Lehet, hogy a fényképek azért hiányoznak, mert feleslegesnek bizonyultak, hiszen az író életeről máris eleget és éppen eleget megtudtunk? (Pozsony, Kalligram Kiadó, 2003, 220 l.)

2. Az értelmezés szükségessége

Szerkesztette: Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán Gábor

Az értelmezés szükségessége című konferenciát 2002. április 11–12-én, még hónapokkal a Nobel-díj odaítélése előtt oktatóik támogatásával, közreműködésével az ELTE Bölcsészettudományi Karának diákjai szervezték. A hasonló címmel megjelent tanulmánykötet előszavában a szerkesztők, *Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán Gábor*, utószavában *Radnóti Sándor* esztéta a konferenciát túlnyomó részben lefedő anyagot oly kitűnően *ismertette és méltatta*, és a saját írásáról közben annyira *megfeledkezett*, hogy a recenzensnek alig marad más hátra, mint *ennek* épp az ellenkezője és *annak* épp a viszonzása, pont azáltal, hogy következetesen tartani fogja magát hozzájuk és az „alig máshoz”, mert munkája az övékéhez nem sokat tud hozzátenni.

Maradandó eredményei és áttekinthetősége miatt mindjárt az első tanulmányt érdemes kicsit részletesebben ismertetnie. *Kaposi Dávid* „Narratívátlanság” című írásában a pszichológia szociális konstrukcionista elméletének emlékezés-felfogása az a kulcs, mellyel a szerző megnyitni próbálja Kertész Imre első regényét, a *Sorstalanságot*. Az elmélet szerint az emlékezést, és egyáltalán, hogy mi számít emlékeknek, nem az egyének valamilyen elszigetelt szellemi élete, hanem kulturális keretek, narratívák határozzák meg. A másik lényeges mozzanat, hogy amit általában felidézett ének/szelfnek tartunk, azt a jelen mentális folyamatai képzik, és „az emlékezeti narratívák [...] mind a jelen szolgálatában állnak, a jelen igényei szerint formálódnak, a jelen formái szerint kapnak alakot” (17.). Mindezek rövid ismertetése után és a *Sorstalanságra* való alkalmazásuk előtt a koncepció hozadékát a tanulmány a holokauszt-emlékezések, tanúságtételek tágabb összefüggésében mutatja meg. Itt nemcsak az a megállapítás említésre méltó, hogy a túlélő az így felfogott emlékezéssel együtt annak közösséget fenntartó és megalkotó rítusát is elhárítja magától, hanem a testimóniák plurivokalitása is, miszerint a túlélőknek látszólag a narratív keretekhez igazodó szavai közé is valamilyen módon mindig keveredik egy hang, amely ellenáll a régi kultúra tapasztalatainak mentén kialakult és működő narratívának, s mely által „a holokauszt-tanúságtételek polifón »regényeknek« bizonyulnak”. Ezzel összhangban a *Sorstalanság* a narratívához való igazodás, az annak való ellenállás, illetve összezsúszó tematizálásuk hármasságában értelmeződik. Az összezsúszó tematizálásában a regény elején, amikor Köves Gyuri a kulturálisan meghatározott és jelentéssel kulturálisan ellátott érzelmi játékokat (mint például az együttérzés, a gyász) kiforgató tudatosításukban hol távolságtartón elfogadja, hol visszautasítja; a lágeri események egy pontjáig az igazodásában, mikor a történetek narrációja fenntartott kontinuitásában lehetetlenül groteszkké válik, mint például a gondos apává nemesülő munkafelügyelő SS alakja (ez persze bizonyára már nem az „inautentikus” beszámoló fenntartott kontinuitása, hanem a kontrasztot a groteszkig élesítő túlzó rájátszásé); végül és főleg az ellenállásában, melynek legfontosabb esetei a hősiességek élni akarásnak, a „spirituálisan re-

zisztens individuum” (39.) és a megmenekülés, a „felszabadulás, mint végpont” eszméjének elhárítása.

Kaposi Dávidé mellett még *Kalocsai Kataliné* tartozik a *Sorstalanságot* pszichológiai szempontból megközelítő tanulmányok sorába. „Még létre sem jött, mikor már elveszett” címmel ez a főszereplő kamaszfiú még meg sem született identitásának megőrzéséért működtetett stratégiáit kísérli meg bemutatni. Gondolatmenetét ugyanúgy propositio thematisszal, egy elméleti alapvetéssel kezdi: fejtegetéseiben Erikson történelemlelektana (miszerint „a történelem kibogozhatatlanul fonódik össze az egyéni élettörténettel”: 54.) és Breakwell szociálpszichológiai elmélete az identitásstratégiákról. A benyomást, hogy felfogásmódja és módszere a szövegben a hagyományos narratívákat (például éppen az életben maradásért vívott harcét) elimináló másik szerzőtől gyökeresen eltérő, csak igazolja és megerősíti a kifejtés: a történelmi okok folytán különösen elmélyülő identitáskonfliktusában a fenyegetettséggel szemben a serdülő Köves Gyuri a behódolás, az ellenálló negativizmus, az izoláció és a humor stratégiájával próbál – sikertelenül – védekezni.

Kalocsai Katalin írásával szemben két kifogásom is van. Az egyik, hogy Köves Auschwitz-egzisztenciáját, „sorsát” az általános egy esetének tekinti, melyre gondolatmenetének szervezésén kívül az olyan kijelentések engednek következtetni, mint: „Ha azonban egy élettörténeti válság, mint a holokauszt [kiem. A. G.], időben egybeesik egy fejlődési krízissel, akkor a szervezetet ért traumatizáció következményei súlyosbodnak.” A másik, hogy szövetségességének, nyelvi valóságának megkerülésével a *Sorstalanságot* egy példagyűjteménynek tekinti, mely verifikálja a breakwelli elméleti pszichológiai megállapításokat, s mely egysíkúan és áttételek nélkül meg is magyarázható azokból.

Kovács Béla Lóránt címadásával vizsgálódása tárgyát is kimerítően megjelölte: „Az időbeliség tapasztalatának módosulásai Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében”. Ezen egyrészt a narrátor és a főhős tudása közti viszony és lehetséges különbség módosulását érti, másrészt a főhős időszemlélete irányultságának változásait: a kezdet találgató nyitottságát a jövő felé a táborban az időnek a mondat szerkezetekben is megnyilvánuló állandósága, majd a buchenwaldi gyengélkedőben a múltbeli tapasztalatokból táplálkozó gyanú követi. Helyesen érzékeli, hogy a narrátor tudása idővel nyilvánvalóan meghaladja Köves Gyuriét, az azonban kétséges, hogy az azonos horizont kezdeti narratív szerepe az elbeszélés hitelességét (68., 74.) vagy a múlt megértését (68., 73.) szolgálja, s nem inkább a kurrens értelmezésekre való, távolságot teremtő rámutatást, az értelmezés hiányát (lásd Kaposi tanulmányát), a tájékozatlan és nyelv nélküli kamasz nézőpontjában megvalósuló rafinált nyelvkritikát.

Proksza Ágnes „Döntés és ítélet” című tanulmánya a két lehetséges nyelvi-morális attitűd felől a regény konzekvens, körültekintő olvasatát adja. A kettő különbsége nemcsak jelen idejű szituáltság és a retrospekció (80.), Auschwitz történelembe illesztésének és metatörténetiségének (86.) kettősében ragadható meg, hanem abban is, hogy „a döntés nyelve [...] nem ábrázol, hanem felmutat”, általa „a beszélői, elbeszélői, olvasói horizont nem lehet más, mint a döntési szituáció horizontja”, ugyanakkor „»felmondja« az ítélet nyelvét, szembeszáll azzal, azaz felbontja azokat a kategóriákat és beszédmódokat, [...] melyeket konvencionális beszédmódként tartunk számon” (86.). A szerző szerint a *Sorstalanság* szövegét a döntés nyelve képzí. Azt idézi elő, amit tematizál: ahogyan az interpretációnélküli főhős híján van a világban való eligazodást biztosító inerciarendszereknek, úgy olvasásának dezautomatizálódása és addigi, az ítéletet szolgáló nyelvi kereteinek elbizonytalanítása által a befogadó is a döntés szituációja felé sodródik. A tanul-

mány nagy jelentőségét abban látom, hogy szerencsés, találó fogalomképzésével (döntés/ítélet, döntés nyelve/ítélet nyelve) a magyar szakirodalomban Tatár György írására visszavezethető metatörténetiség-felfogást a wittgensteini, nyelvjátékokon belüli szemantikai invariancia bevonásával (95–97.; ennek „radikális felszámolása” a regény) is gazdagítva egy mélyen etikai dimenzióban kapcsolja össze a *Sorstalanságról* korábban éppen Kertész által megfogalmazott nyelvkritikai megközelítéssel.²²

„Összekötni az összeköthetetlen”: már a cím paradoxona is ízelítőt nyújt a holokausztnak abból az egyetlen lehetséges nyelvéből, mely Schein Gábor előadásszövegének konklúziója szerint és Geoffrey Hartman nyomán „a szavak és események defamiliarizációját” valósítja meg, és „a tagadás tagadása”, „sosem rögzíthető állítás”, mely „megmarad az összeköthetlenség billegésében, a történelmen kívüliség és a történelem senkiföldjén” (118). Schein Gábor művének ugyanolyan fontos kiindulópontja Auschwitz metatörténetisége, mint Proksza Ágnesének, s ha abban a gondolatgazdagságban, melyet forrásainak bőségével, terelésével és egyáltalán összeválogatásával (hogy csak néhány nevet említek: Améry, Levi, Adorno, Gadamer, Yerushalami, Young, Kafka) megvalósít, jól értem szándékát, nyelvi-stiláris konzekvenciáit szeretné megmutatni ennek az eszmének, a közvetíthetőség problematikájának jegyében. Különösen érdekes, amit Auschwitz elfogadhatatlan metaforizálódásának kettős mozgásáról (A. metaforái és A. mint metafora: 109–110.), a „természetesen” (*Sorstalanság*) iróniájának hasadásáról „történelmen kívüliség és történelembe való beírtság” között (117.), Auschwitz erkölcsi imperatívusként (ezzel is kapcsolódik Prokszához) való olvasásának paradoxitásáról (többek között: 116., 118.) mond. Írásának nagy értéke, hogy a többitől eltérően kifejezetten a Kertész-életmű tágabb összefüggéseit vizsgálja, s az is, hogy ismertetett nyelveszményéhez következetesen igazodó kritikát fogalmaz meg az író szövegeinek esszéizálódásával szemben.

Vári György „Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete” című dolgozata nem kisebb célt tűz ki, mint annak megmutatását, hogy „a *Sorstalanság* történelemszemlélete sokkal komplexebb, mint a Hayden White nevével fémjelzett narrativizmusé” (119.). A white-i narratív történetelmélet belső ellentmondásainak hangsúlyozásán túl eljut alaptételének (az eseményeknek nincs inherens modalitása és nem szólnak bele önnön narrativizációjukba) kritikájáig: a Stanley Fish-féle másodvonalbeli dekonstrukció hermeneutikai és recepcióesztétikai bírálatának analógiájára kifogásolja, hogy White nem tett különbséget egy esemény legitim és illegitim narrativizációja között. De, amint a fenséges esztétikai kategóriájából kiderül, a posztmodern történetfilozófus elmélete nem csupán azért vall kudarcot Auschwitzcal, mert annak narratív modalitása korántsem lehet tetszőleges, hanem azért is, mert egyáltalán nem beszélhető el. A *Sorstalanság* poétikája ellenben a fenséges jegyében formálódik, azaz „a történelmet szemlélőjén messze túlnövőnek, az emberi ésszel befogadhatatlannak, értelmetlennek” látja (128. és 129.). Érdekes, hogy Várinál a fenséges egyszerre a holokauszt mint esemény inherens sajátosága („eredeti iszonyatos fenségesség”: 134.) és lehetséges antinarratívája poétikáját meghatározó kategória. Munkája erénye, hogy a Kertész-regénynek történetfilozófiai távlatot nyit: olvasata szerint abban az ember létének értelmessége immár nem a történelem nagy teleologikus elbeszélése, hanem saját múltjáról és jelenéről hozott döntése felől alapozódik meg (134–136.).

Vaderna Gábor „A lehetséges egyetlen regény” című írása új tematikát hoz a könyvbe. Nem lehet véletlen, hogy a második nagy Kertész-regényre, *A kudarcra* történő váltással más irányú érzékenység jelenik meg: míg az előző három tanulmányt egyfajta „történeti-

morális-esztétikai” érdeklődés jellemezte, addig ebben lép fel először markánsan az én (az „önmagaság”) írás általi közvetítésének és megértésének, illetve az írásként felfogott emlékezésnek a problematikája. Az azonos kérdéssírányal együtt ugyanúgy megidézi Ricoeur *Emlékezet – felejtés – történelem* című esszéjét és szembesíti Kertésszel, mint Szirák Péter teszi (leghangsúlyosabban monográfiája végén). Vadernát tanulmánya tárgyánál fogva persze nem a lehetséges megbocsátás aspektusa érdekli, hanem az aktív és passzív emlékezés, illetve felejtés, melyeket elemző segédfogalmakként használ. Segítségükkel megmutatja az írás kudarcát, a kudarc mibenlétét, melyben az emlékezés és az identitás megtalálásának ellehetetlenülése egy tőről fakad. Gondolatmenetének (s ez természetesen azért megalapozott, mert a regénynek is!) külön érdekessége, hogy az „írás-emlékezet-identitás” kimondottan nyelvi kérdéskörébe a Sisypchos-mítosz hívásával bevonja az egzisztencialista filozófiát.

Teslár Ákos esszéje szintén *A kudarc* szövegközeli elemzése. Az „Élni és (újra)írni” jól érzékeli azt a problémát, amely nem pusztán abban áll, hogy a regény *nem engedi* írott fikció és nem-nyelvi valóság hagyományos szembeállítását, hanem főleg abban, hogy egy „antibiográfikus” beállítottságú értelmező részéről is mellőzhetetlen szerzői *önéletrajzi* igényekkel lép fel, miközben nem deklarálja magát autobiográfiának, hanem regénynek. Az esszéíró a mű fülszövegében szereplő „Erkölcsöm: ugyanazt a regényt írni és élni” kijelentés körüljárásával arra a következtetésre jut, hogy nincs benne szimmetriában „egy élet megírása” és „az írás megélése”, hiszen az első osztályrész az ábrázolás (az említett életrajzi valóságreferenciák figyelembevételével többek között éppen az írásképtelenség, az írói válság irodalmi ábrázolásának) kudarcra, a második pedig mint életmód, mint „morális kényszer” (165.) e kudarc dacára is az írás folytatására szólít.

Más vonatkozásban jelenik meg valóság és fikció megváltozott helyi értékeinek kérdése *Molnár Sára* tanulmányában. A szerző Kertész *Jegyzőkönyv* és Esterházy *Élet és irodalom* című írásának együttes vizsgálata során többek között ebben látja a továbbírás Kertész-mű által felkínált lehetőségét. Kimondott célja éppen ez: megtalálni, hogy abban „milyen előzményei és nyitottságai vannak a továbbírásnak”, és általa hogyan válik az Esterházy-mű egy „magát pontosan a tőle való különbözőségben meghatározó” mássá (170–171.). „Résekre” bukkan rá, melyek a szövegek nyitottságáról, megválaszolatlanságáról tanúskodnak. Nemcsak azért tartom ezt termékeny fogalomnak, mert összenyílik „a szöveg-eszménnyé megtett nyitottsággal”, hanem azért is, mert felkínálja a tartalom és a forma régi dichotómiáját egyes értelmezőknél több szempontból továbbörökítő, rosszul értett nyelv(ezet)-tematika kettőst. A „rés”, azaz a „szövegrés” Kertész és Esterházy *nyelvének* sajátja a maga teljességében: a *Jegyzőkönyv*ben például a Molnár Sára által részletesen elemzett Csehov-intertextus („Lelkemre és becsületemre mondom, Kátya, nem tudom.”) és az abba írt „nem tudom” a nyelvnek az irodalomértés szempontjából releváns akármeilyik rétegében „rés”.

Egyéb emlékezetes megállapításain túl, mint például az, hogy *Az angol lobogó* című novella, melynek nyelve szintén a maga teljességében az elbeszélhetetlenség nyelve, *önmagga allegóriája* (201.), vagy az, hogy zenefelfogásában, forradalomértelmezésében, magában a címadó szimbólumban Kertész, ha megváltozott hangsúllyal is, de itt az európai platonikus hagyományokat (!) folytatja (205–206.), *Margócsy István* írásának kivételességét nem csupán a kötet többi írása közt, de az egész szakirodalomban is az adja, hogy vázlatos összehasonlító elemzését közli Ottlik és Kertész írásművészetének, és ezzel az első lépéseket teszi meg az írónak a magyar irodalomtörténetben való elhelyezése felé.

A kötet utolsó tanulmányáról lévén szó, az összegzés első mozzanataként *Az értelmezés szükségessége* egyik nagy erényének és Szirák Péter monográfiájával közös fogyatékoságának (végtére látóhatárán ez a többi kilenc szerző egyikének sem merült fel, s Margócsy sem kifejezetten ennek szentelte írását, ugyanakkor azt sem szabad említés nélkül hagyni, hogy Szirák is végez ilyen összehasonlító elemzést, de csak a magyar *holokauszt-irodalom* vonatkozásában) a magyar irodalomtörténeti szempont megjelenését tartom. Szirák és az eddigi recepció értékítéletével megegyező módon és a kertészi korpusz átfogó lefedésének rovására a *Sorstalanság* túlsúlyba került a könyvben (mintegy a felét teszi ki), ami egyrészt öröndetes, mert további megközelítésekkel szélesítette (lásd Kaposi Dávid, Proksza Ágnes, Vári György kiváló írását) a mű befogadástörténetét, másrészt kár, mert nem gazdagodtunk egy olyan elemzéssel, mely kifejezetten az esszéekkel vagy az előadásokkal foglalkozik, sem új *Kaddis-* vagy *Gályanapló-*értelmezéssel. Mindenesetre a tanulmánykötet a monográfiával karöltve tovább erősítette azt az értelmezői beállítódást, hogy az első regény az életmű esztétikai csúcspontja, sőt mi több, az összes többi írás hozzá írott kommentárként fogható fel. Valószínűleg elsősorban Szirák könyvének műfajában, az életmű-monográfia teljességigényében kell keresnünk annak okát, hogy, s ez nem is igen lehet másként, ott – főleg a pálya utolsó szakaszának értelmezése következtében – a szövegek politikai színezetű értékelése is helyet kap. *Az értelmezés szükségességében* – az anyagát adó konferencia elsősorban irodalomtudományi érdekeltiségének és a mai magyar értelmiség politikával szemben való távolságtartásának vagy éppen erős megosztottságának ismeretében szintén érthetően – ez nem történik meg. Ugyanakkor hadd tegyem hozzá, hogy véleményem szerint a mai Magyarországon – jellemző módon – nincs még egy olyan szépíró, aki annyira provokálna művével kapcsolatban valamilyen politikai állásfoglalást, mint Kertész Imre.

De láthatóan nem csak azt provokálja. Szövegeinek sajátos igényei a nagy irodalomelméleti értelmezői stratégiáktól markánsan a történelemfilozófia, valamint az emlékezet és az identitás pszichológiai és kultúraelméleti diskurzusai felé terelik tolmácsolójukat: a két ismertetett, eltérő ízlésű és különböző előfeltevésekkel rendelkező szerzők tollából született könyvvel sincs másképp.

(Budapest, L'Harmattan, 2002)

AMBRUS GÁBOR

1 MARNO János, *Sziszifusz, az öreg-Köves és Berg*, Kortárs, 1998/3, 155–161.

2 MARNO János, *Regénysírató*, Jelenkor, 1990/11, 878–885.

3 SZILÁGYI Márton, *Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért*, Alföld, 1990/12, 72–73.

4 RADICS Viktória, *Az ember mélye. Kertész Imre: Sorstalanság, Életünk*, 1988/1, 80–85.

5 GYÖRGY Péter, *A Sorstalanság egy mondatának értelmezéséhez*, Orpheus, 1991/4, 39–49.

6 LÁNYI Dániel, *A Sorstalanság kísértete*, Holmi, 1995/5, 665–674.

7 VÁRI György, *A Kertész-életmű recepció-története*, BUKSZ, 2003/I, 30–53. A fejezet olvasható Vári György szintén tavasszal megjelent Kertész-monográfiájában is.

8 49. o. lábjegyzet. „Ez a »fél-múltidejűség« vagy »kvázi-jelenidejűség« a tapasztalati horizontok azonosságát jelenti, tehát mind az elbeszél, mind az elbeszélői én deportálás előtti tapasztalatú.” MOLNÁR Gábor Tamás, *Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: Sorstalanság*, Alföld, 1996/8, 57–71.

- 9 KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, 1975⁸, 328.
- 10 Itt BRAUN Róberttől idéz. *Holokauszt, elbeszélés, irodalom*, Bp., Osiris, 1995, 58–60.
- 11 KERTÉSZ Imre: *A kudarc*, Századvég, Bp., 1994. 79. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.
- 12 *I. m.* 74.
- 13 *I. m.* 17.
- 14 *I. m.* 61.
- 15 *I. m.* 39.
- 16 *I. m.* 43.
- 17 *I. m.* 78–79.
- 18 *I. m.* 43.
- 19 KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Bp., Magvető, 1990, 166.
- 20 *A Sorstalanságra* hetvenet.
- 21 *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 167.
- 22 KERTÉSZ Imre, „*a művészethez kell az igazság*” (Interjú Kertész Imrével), *Magyar Napló*, 1991, 14. sz., 16. (Idézi VÁRI György, *i. m.*, 125.)

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége az IRODALOMTÖRTÉNET és az IRODALOMISMERET szerkesztői nevében köszönetet mond mindazon tagjainak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át a Társaságnak felajánlották.

A 2002. évben befolyt 179 009 Ft összeget az Arany János országos irodalmi verseny kiadásainak részbeni fedezetére használjuk fel.

Életének ötvenhetedik évében, 2003. június 30-án elhunyt
BALASSA PÉTER.

Személye és fájdalmasan befejezetlen életműve velünk marad.
Szeretettel és megrendülten emlékezünk rá.



Illyés Archívum

Az Illyés Gyula Archívum és Műhely a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete keretein belül kezdte meg működését. Az Archívum létrehozása a Magyar Tudományos Akadémia, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az Oktatási Minisztérium együttműködésének köszönhető. Az Archívumban kapott helyet Illyés Gyula könyvtárának, és kéziratos hagyatékának jelentős része. A könyvtár nagyrészt az Illyés Gyulának dedikált köteteket tartalmazza. Eredeti állapotát Takács Mária *Illyés Gyula könyvtára* című kétkötetes munkája őrzi. Az Archívumba került könyvek számbavétele és újrendezése folyamatos.

A kéziratos hagyaték (a megjelent művek kéziratai, naplójegyzetek, gépiratok) Illyés Gyuláné (Kozmutza Flóra) és az általa felkért szakemberek segítségével kialakított (tematikus) rendezési elvet követve került az Archívumba. A Magyar Tudományos Akadémia főtitkára, Kroó Norbert és az író leánya, Illyés Mária által aláírt szerződés szerint, a kéziratos hagyaték az Akadémiai Könyvtár Kézirattára szabályait követve kerül újrafeldolgozásra. A feldolgozás folyamatos. A kéziratos hagyatékban található anyagokról számítógépes jegyzékek alapján tudunk tájékoztatást adni az érdeklődő szakembereknek. Ugyanígy tájékoztatjuk a kutatót az író levelezésével kapcsolatban is.

Az Illyés Archívum ünnepélyes megnyitója 2003. április 15-én volt.

Illyés Gyula Archívum és Műhely

(MTA Irodalomtudományi Intézet)

Cím: Budapest, VI. Teréz krt. 13. I. em.

Levélcím: H-1067 Budapest, Teréz krt. 13. I. em.

E-mail cím: illyesarchivum@iti.mta.hu

Telefonszám: (36-1) 322-0425/135 és 202 mellékek.

Nyitva tartás: 2003 októberétől szabályozott.

Addig előzetes bejelentkezés szükséges.

Számunk szerzői

ALT KRISZTIÁN doktorandusz, Budapest
AMBRUS GÁBOR egyetemi hallgató, Budapest
BENYOVSZKY KRISZTIÁN egyetemi oktató, Nyitra
BUDA ATTILA könyvtáros, Budapest
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GÁNGÓ GÁBOR egyetemi adjunktus, Szeged
GINTLI TIBOR egyetemi tanársegéd, Budapest
HEGEDŰS BÉLA tudományos munkatárs, Budapest
KAPOSI DÁVID doktorandusz, Budapest
L'HOMME ILONA doktorandusz, Budapest
ORLOVSZKY GÉZA egyetemi docens, Budapest
SCHEIBNER TAMÁS doktorandusz, Budapest
SCHEIN GÁBOR egyetemi docens, Budapest
VÖLGYESI ORSOLYA tudományos munkatárs, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest)
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.),
az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)

IRODALOMTÖRTÉNET

Bajza Kálmán, Bárány Tibor, Bartal Mária,
Debreczeni Attila, Eisemann György, Fenyő István,
Kerényi Ferenc, Kovács Gábor, Mezei Márta,
Sári László, Vaderna Gábor, Zsadányi Edit



2003/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2003. LXXXIV. évf., 4. sz.

Új folyam XXXIV. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTKAY HELGA
A *Szemle*-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2003/4. szám

FENYŐ ISTVÁN	
Bajza József politikai értékvilága	515
KERÉNYI FERENC	
Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata	529
MEZEI MÁRTA	
Bajza és a költői szerep	539
SÁRI LÁSZLÓ	
Test és politika: homoszociális viszonyok	
Ottlík Géza <i>Iskola a határon</i> című regényében	555
VADERNA GÁBOR	
Emlékezet és felejtés, intentio és distentio	
(Esterházy Péter <i>Harmonia caelestis</i> című regénye és Szent Ágoston)	581
ZSADÁNYI EDIT	
A másik nő – azonosság és másság felfogásai jelenkori	
magyar írónők műveiben	607
BÁRÁNY TIBOR	
Románhistoriák közt a történelem	628

Forrás

Székács József gyászbeszéde Bajza József ravatalánál	650
A forrást közrebocsátotta: Bajza Kálmán	

Szemle

DEBRECZENI ATTILA	
<i>Petőfi Sándor összes művei. Költemények 4.</i>	
Sajtó alá rendezte: Kerényi Ferenc	655

BARTAL MÁRIA	
A szubjektum teljessége felé (?)	
Tolcsvai Nagy Gábor: <i>Pilinszky János</i>	658
KOVÁCS GÁBOR	
Az átutazóról	
Szilágyi Zsófia: <i>Ferdinandy György</i>	661
EISEMANN GYÖRGY	
Kánonok és „romantikák”	
Hansági Ágnes: <i>Klasszikus – korszak – kánon</i>	
<i>Historizáció és temporalitástapasztalat</i>	
<i>az irodalomtudomány történeti koncepcióiban</i>	667

Bajza József politikai értékvilága

A reformkori átalakulás sokoldalú embereket kívánt nálunk. Bajza József is egyszerre volt költő, prózairó, szerkesztő, történész, s ami a legfontosabb: kritikus. Mind e tevékenységekben a politikai meggyőződés volt a hajtóereje. Éppen az idő tájt volt fiatal ember, amikor a XIX. század fontos politikai áramlatai, a liberalizmus és a nacionalizmus eszméi beáramlottak Magyarországra. Bajza, a nemesi értelmiségi, ki egyedül önerejére, önnön képességeire volt utalva, még mint joghallgató híve lett mindkét eszmevilágnak. Erről ő maga vallott legkifejezőbben akkor, amikor a *Kossuth Hírlapja* 1848. december 12-i számában Zerffi Gusztáv vitacikkére válaszolt: „Én a liberalizmus levegőjében élek, mióta eszmélni tudok, soha nem mondtam és írtam le egy illiberális eszmét... én minden szabadelmű eszmének, s így az egyenlőségnek is, nemcsak polgári, hanem vallási jogokban is barátja vagyok s barátja voltam már azon súlyosabb időkben, mikor a szabadelműség áldozattal járt.”

Ez az önértékelés teljesen reális. Bajza tudott idehaza reformelveiért Kölcsey mellett a legmarkánsabb módon sikra szállni, a kritikus tevékenységet a legszélesebb körben a liberális politika szolgálatával összekapcsolni. Karakterisztikus személyisége szinte jelképévé vált a liberális törekvéseknek.

Jellemét, útválasztását származása és vagyoni helyzete sok tekintetben befolyásolta. Egyike volt azoknak a vagyontalan, értelmiségi szabad pályára lépett nemeseknek, akik egyik fő erejét képezték a reformokért vívott harcoknak Magyarországon. Attól kezdve, hogy az 1825. évi országgyűlésen mint jurátus közvetlen közelből megfigyelhette a nemesi osztályönzés, az üres dagály és a régihez ragaszkodás kiábrándító megnyilvánulásait, a fiatal Bajzának az ellenzékiesség oly életelemévé lett, mint a levegő. Annál is inkább, mivel diákéveit a gyorsan fejlődő Pesten töltve, majd falujába visszatérve folyvást rá kellett ébrednie város és vidék, polgári és feudális életforma kontrasztjára.

Gondolkodásában kezdettől fogva elkülönült mindenfajta társadalmi tekintélyelvűségtől: a fensőbbiség, a rang még az írói képességek világában is taszította. Nem volt előtte érdeme a régiségnek sem: viszolygott mindentől, ami bevégzettséget és mozdulatlanságot jelentett. Értékrendjében a tudás, a felkészültség kiemelkedő helyet foglalt el – már csak azért is, mivel ezt az em-

ber csak maga képes megszerezni magának. Előtte a legnagyobb hibák egyike a „teóriátlanág” volt, azaz a szempontok, elvek hiánya vagy zavarossága.

A teórián nem annyira elméletet értett, mint inkább a választott tárgyban való elmélyülést, áttekintő képességet, a jelenségek belső elrendezni tudását. Egységes, összefüggő, az embert biztosan vezérlő világképet. A felvilágosodás egyetemes haladáseszméje, a liberalizmus egyéniség- és fejlődéselvet s a romantika szabadságideája zavartalan egységgé forrt össze gondolatvilágában.

Kritikai alapállása sokkal többet foglalt magába az irodalmi művek bírálataánál: mindenekelőtt az addigi statikus és zárt, stabil és konzerválódott rendi eszmények és életvezetés tagadását jelentette. Bajza bíráló magatartása – Széchenyihez, Kölcseyhez hasonlóan – szemléleti-erkölcsi alapjaiban támadta a feudalizmust: a nemesi átlagmentalitás szokványyszerűsége, formalizmusa és egyoldalú érzelemkultusza helyébe a tudatosan felépített életvitelt, az egyéni döntések vállalását állította. Az irodalomban kívánta elkezdni az újfajta morál meghonosítását: semmi sem bosszantotta úgy, mint a feudális mecénatúra, az e területen megnyilvánuló szabadosság és felelőtlenség.

Bajza változott előjellel lett folytatója Kazinczy ideálvilágának: olyan irodalmat akart ő is, amelyre nem érvényesek a feudális közéletiség szabályai, de ezt a magasabb irodalmi közeget immár lehetőleg minél több olvasónak szánta. A közönség Bajza értelmezésében semmiképpen sem azonos a feudális írástudók régi gárdájával vagy a széphalmi mester szépségélvezőinek válogatott csapatával: a *szép szó* minden rendű és rangú híve beletartozhat. Bajza minden főbb megnyilatkozásában érezhető, hogy nemzeti közvéleményre, közfelfogásra kíván támaszkodni. Ez azt is jelenti, hogy bírálatait már vérbeli publicista módjára alkotja, számára az irodalom ideálvilága harci szféra a közvetlen társadalmi realitás ellenében. Nemcsak és elsősorban nem a tárgyalt művek kritikai megítéléséért írja cikkeit, hanem az új, liberális-romantikus gondolkodás követelményeinek elterjesztéséért, a régi normák hiteltelenítéséért.

A fiatal kritikus előképeit, eszmeforrásait a legnagyobb formátumú író-egyénségek közül választotta ki. Olyanok tanításaiból okult, akik a személyiség autonómiájának, a küzdesnek és a kezdeményezésnek hirdetői voltak. A hazai kortársak közül Széchenyi és Kölcsey voltak rá legnagyobb hatással. Az előbbire Bajza már nagyon korán felfigyelt. Jelen volt az országgyűlésnek azon az ülésén, amelyen az ismeretlen huszárcapitány híres felajánlását tette, s e megnyilatkozásról elragadtatottan számolt be Toldynak. Alighogy megjelent a *Hitel*, nyomban megértette kivételes jelentőségét. Belső rokonságukat már a kortársak észrevették. A *Nemzeti Társalkodó* jó érzékkel állapította meg 1836 áprilisában: „Bajza a literatúrában az, mi gróf Széchenyi a politikai pályán.”

Széchenyi leginkább azzal mozgósította Bajza szellemi energiáit, hogy az utóbbi láthatta: a *Hitel* alkotója mint szegül ellen minden felsőbbbségre hivat-

kozó tekintélyi érvnek. Hogy kritikája előtt semmit sem tekint tabunak, s hogy az értelmet olyan végtelen mezőnek tartja, ahová mindenki eljuthat. Az ő emberideálja nyomán lett Bajzának is eszménye a szakember, aki egy-egy mesterség vagy tudományág hivatásos értője.

Nem kisebb szellemi rokonság fűzte őt Kölcseyhez is. 1830. október 21-én kelt levelében – a *Kritikai Lapok* megindulása előtt – nemcsak munkatársul kérte fel a költőt, hanem a vállalkozás programtanulmányának megalkotására is. E programértekezésében *A kritikáról* Kölcsey a kritikai műfaj hazai elmaradottságát éppúgy a rendiség közszelleméből eredezteti, mint másutt Bajza, s szintén határozottan elutasítja az akkori feudális közélet bárminő alkalmazását az irodalom területére. Leginkább az irodalom respublikájának gondolatával hatott Kölcsey Bajzára és nemzedékére. Oly szentenciózus téziseivel, mint „Minden író egy független status”, vagy „a literatori világ egyedül a józan ész, ízlés és tudomány igazgatása alatt van; hatalomegyesületek pedig, törvényszékek és törvényhatóságok itt nincsenek”. Mindkettőjük világlképe az individualitás eszméjén, az emberi önérték tudatán alapult.

1831 első heteiben megvalósult Bajza és barátainak régi vágya: megjelent önálló folyóiratuk, a *Kritikai Lapok*. A terv még 1826-ban született meg – de 1830–1831 pezsgő politikai légköre kellett ahhoz, hogy belőle valóság legyen. Erre az időre esik a romantikus irányzat kezdődő áttörése, s vele a régi és új irodalmiság ellentétének kiéleződése. Bajzáék szűknek érezték a kört, amelyben élniök adatott, másként akartak gondolkodni, mint apáik. Csak a kedvező alkalmat lesték, hogy a konzervatív irodalmiság híveivel megütközzenek.

1830-ban élesen megbírálták a pusztán kereskedelmi üzletnek tekintett *Conversations-Lexikont*. A sértett szerkesztő, Döbrentei Gábor gőgösen válaszolt, felsorakoztatva a szokványos nemesi érveket: őket a hazaszeretet lelkesíti; tiszteletre méltó férfiak műveit bírálni méltatlanság; hogyan merészel bírálni az, aki a kritizált mű tárgyában nem mutatott fel remekeket. Ekkor szólalt meg a vitában Bajza először. Fellépését azzal indokolta, hogy egy lexikon dolga nemzeti ügy. Kifejtette, hogy az irodalmat a magas színvonal közegévé kell tenni, területén csak az elhivatottak szólalhassanak meg. Érzékeli itt a hazafiság végképp szűk körűvé vált értelmezését, az önmagasztáló illuzionizmust – mindazt, ami ifjúsága óta olyannyira taszította. Bajza élesen elhatárolja az alkotó munka körét a társadalmi életben betöltött szereptől, bárminemű rangtól és kiváltságtól.

Másik írásában öntudatosan vállalja azt, hogy ők pártot formálnak. Bajzánál hangzik fel először pozitív minősítő elvként a párt fogalma a magyar irodalomban – annak eszközeként, hogy új korszaknak nyilvánítsa a Kazinczy fellépése óta eltelt időt. Csoportja tevékenységi formájaként jelöli ki a polemikus küzdelmet, a közönség megnyeréséért folytatott munkát. Harmadik

megnyilatkozásában pedig Döbrentei barátjának, Dessewffy József grófnak válaszolt. E válasz már hallatlan bátorságával is megragadta az olvasót. Hiszen egy nincstelen értelmiségi szállt itt szembe a gróffal, az egyik legtekintélyesebb országgyűlési követtel; az irodalmi életben alig ismert név a negyvenesztendősi pályára visszatekintő íróval, mecénással, főszerkesztővel! Itt hangozik el az egész vitának a legfontosabb eredménye: az írói reszpublika ki nyilvánítása. Bajza válasza az adott társadalom egész értékszerkezetének jogosultságát kikezdi. Híres felkiáltásában már valami érződik 1848 forradalmas zúgásából:

Megtanultam igenis a társasági élet viszonyait tisztelni; tudom, hogy ott herceg és gróf, báró és nemes, polgár és paraszt van; mivel tartozom mindeniknek, egyenként és együtt, értem; de értem viszont azt is, s igen jól, hogy ezen tartozás, ezen kötelékek csak a polgári kör határáig nyúlnak, s ott, hol az írói reszpublika kezdődik, hol a tudományok országába léptünk, hol a társalkodási konvencióknak vége, ezek is megszakadtak. Itt nem érdem, nem érdem, nem születés, nem hivatal többé, egyedül okok, egyedül ész adnak elsőséget; s én ezeknek szoktam, ezeknek tudok tétet és fejet hajtani, nem semmi auktoritásnak, nem semmi grófi méltóságnak. Jaj akkor a magyar literatúrának, jaj az ész kultúrájának egész egyetemleg, ha felette mágnási kény diktátorkodik, ha az igazság őszinte szavát hatalomszó harsoghatja le!

Bajza az úri műkedvelő és a szakember, a mindenhez érteni akaró polihisztor és a hivatását alaposan ismerő specialista ellentétét állítja előtérbe, ezzel együtt pedig a feudális és a polgárosult műveltségideál különbözőségét. Szellemi horizontján az önálló, autonóm ítélőerő kerül a legmagasabb polcra, szemben az emlékezéssel – a feudális iskola alapvető értékszerkezetével.

A kimondott szó felelősség, a szó kimondásához mindenkinek joga van, a szó kimondása hatalommal ruházza fel mindazokat, akik azzal eszük és lelkiismeretük szerint élni tudnak – ezeket a princípiumokat vési olvasói tudatába Bajza válasza. S e sarkelvek mögött – bármennyire nem mennek is túl a polgárosodó nemesség reformprogramján – lehetetlen nem érzékelni a júliusi forradalom felhajtóerejét.

Bajza polémiái és a *Kritikai Lapok* egyedülálló visszhangot keltett az olvasók körében. A folyóirat első füzetéből 1833-ban új kiadást kellett készíteni. Kazinczy Kölcseynek számolt be arról, hogy a pesti kaszinóban a *Kritikai Lapokról* folyt a szó, hogy Bajza harmadik cikkét gróf Festetics János fennszóval olvasta fel itt, miközben a jelenlevők kórusban kiáltották: „Merito caeditur Dessewffy!” Egy másik levélből azt is megtudjuk, hogy a megszegyenített gróf „iszonyú haraggal hagyta el Pestet”.

A nyelvújítási harc vezére maga is messzemenően egyetértett a *Conversations-Lexikon*-i pörrel. Kölcsey viszont nem. Aggódott amiatt, hogy a „csata-

piac” veszélyezteti, megosztja a reformer ellenzék táborát. Tartott attól, hogy a fiatalok polemikus harci szenvedélye túlfeszíti a húrt. Véleményét Bajza előtt sem titkolta, s fenntartásait *Országgyűlési naplójában* is megtaláljuk.

Bajza azonban tudta jól, mit akar – egy megújult országot, ahol a képességek számítanak.

Egyike volt azoknak, akiknek írásaiban a legkorábban csillant meg az alkotmányos-liberális Magyarország vágyképe. Már Széchenyi *Hitelének* megjelenésével egy időben, 1830 januárjában olyan írást közölt a *Tudományos Gyűjtéményben*, amelyben Angliát jelölte meg követendő mintaországgként. *Néhány vonás Lord Chatam karakteréből* címmel a szigetországot azért ünnepli, mert ott szabad tere nyílik a szónak és az írásnak, „a közvélemény ezen két hatalmas tényezőjének”. Bajzában a szegény sorsú nemesi értelmiségi szólal meg, ki utat követel tehetsége számára. Olyan világot szeretne, melyben az alkotó individualitás fölött nem rendelkezhet semmiféle önkényes hatalom, s ahol ez az individualitás maga is részese a közösség hatalmának.

Nem sokkal később rendszeres alkalom nyílt arra, hogy Bajza részletesen a közönség elé állítsa politikai ideáljait. 1832 elején elvállalta a Széchenyi égisze alatt újonnan megjelenő politikai újság, a *Jelenkor* kulturális melléklapjának, a *Társalkodónak* a szerkesztését. Cikk sorozatában orientálja ekkor a közvéleményt a kortárs nagyvilág átalakulásáról: már a folyóirat előszavában megnyilatkozik a jellegzetes bajzai karakter és formátum. Előtte a közönség is részese az újság munkájának: „öngondolkodásának erejé”-re apelál, akárcsak évtizedekkel korábban Kármán.

Ezt követően a szerkesztő két elvi cikkben határozza meg történetfilozófiai, illetve erkölcsfilozófiai álláspontját. *Négy legfőbb változás az emberiségben* című cikkének már a címe is sokatmondó: tükrözi, hogy Bajza a történelem legfőbb mozgatójának a változást és az általa előidézett haladást tekintti. A nagy változás szerinte V. Károly korára esik – ami ekkor történt, az emberiség egész létét újabb hatalomra emelte. A lőpor, a könyvnyomtatás, a két India és Amerika felfedezése, a reformáció óriási lépései voltak a világ mozgásának. Bajza mindenekelőtt az amerikai társadalom létrejöttét tartja korszakalkotónak, mert ez nyitotta meg az emberiség előtt a szabadság útját. A felfedezések erejét az „idő szelleme” a kereskedés által fejtette ki: ez vezetett a felvilágosodás győzelmére, a nagyvilág egységének tudatosulására.

Milyen ember legyen az, aki változtat? Mit igényel a kor az egyéntől? Erre a szerkesztő a feudális és a polgári értékideál szembesítésével válaszol. *Nagy Sándor és Caesar* címmel összehasonlítja az ókor két vezéregyéniségét. Számára Nagy Sándor csak hős, míg Caesar – nagy ember. Az utóbbi ugyanis önerejének többet köszön, mint szerencséjének. Tettei meghatározott irányt követnek. A hős viszont csak merészségére számít, hevétől elragadtat-

va cselekszik. Bajza felfogásában nem az egyéni vitézség, heroizmus nemes-ség kultiválta értékjegyei minősítenek többé, hanem a polgáris kvalitások: az ésszerűség, a számítás, a logika, a gyakorlati haszon. Nem a rombolás képességei, hanem az építő munkáié.

A *Társalkodó*ba írott Bajza-cikkek közül tizenegy az akkori angliai helyzet-tel foglalkozik. A témaválasztásban a szigetország parlamenti reformja körüli forrongások befolyásolták a szerzőt, az azokból hazánkra vonatkozó tanulságok. Az a törekvés mozgatja, hogy angliai politikusportréiban bemutassa azokat az embereket, akik nem, vagy nem elsősorban származásuk, hanem tehetségük és teljesítményük alapján vitték valamire, váltak a politika irányítóivá. Másrészt, hogy megismertessen az olvasóval egy olyan országot, ahol vértelenül, erőszaktól mentesen, azaz a liberalizmus forradalomel-lenes eszméi szerint alapvető változásokat lehetett megvalósítani. Bajza a közönség elébe kívánja tárni, mint küzdenek valamely országban alkotmányos eszközökért. Megjeleníti működésében a képviseleti rendszert, a polgári parlamentarizmust. S az sem mellékes, hogy az abszolutizmus idején egész sor olyan politikust rajzol ideálul, akik egy despotikus uralkodó ellenében váltak a nép kedvenceivé.

Ez adja meg ábrázolásában a híres reformminiszter, Lord Grey értékét. Az akkori kormányelnöknek mindenekelőtt az az érdeme előtte, hogy a hatalomtól távol is ellene mert mondani a walesi herceg törvénytelen követeléseinek. Másik nagy érdeme, hogy híve volt az egyes országok önállóságának: „...tűzzel kelt ki azon rendszer ellen, mely független tartományokat idegen hatalom alá vete, és szabad nemzeteket függetlenségöktől és törvényeiktől foszta meg.” Felrója viszont neki azt, hogy kevéssé hallgat a nép véleményére. Ez különben egyike azon elvi különbségeknek, amely egy évtized múltán Bajzát eltávolítja majd Széchenyi követésétől, s a néptribun Kosuth hívévé teszi.

Merőben más polgári jellemváltozatot mutat be Lord Holland arcképében. A híres Fox unokaöccse Bajza ábrázolása szerint rendkívül szeretetreméltó ember, csupa jóindulat, közvetlenség, derű (merő ellentéte tehát a feszes és gögbe merevedett hazai országnagyoknak). A harmadik portré alanyának adózik a legnagyobb tisztelettel: Henry Broughamnál mindent megtalál, amit a politikusoktól megkíván. Felkészültséget, tárgyismeretet, logikát, végiggondolt, szerves koncepciót, célratörést, meggyőző erőt. Broughamnál is elsősorban a munka válik követendő ideállá: Bajza elismerését főleg azzal váltja ki, hogy hatalmas parlamenti beszédeit rendszerint akkor szokta mondani, amikor már napi nyolc órát dolgozott mint ügyvéd, vagy értekezést írt fél éjjel az *Edinburgh Review*-ba.

A politikában való választást megkönnyítendő mutatja be a szigetország politikai rendszerét *A whig és tory párt Angliában* című cikk. Bajza értelmezésében whigek azok, akik a nép emberei, a törvények védői a miniszterek ön-

kénye és a korona hatalmának terjedése ellen. A toryk pedig a királyi önkénynek, a vallási fanatizmusnak a hívei, a türelem ellenségei, a telekbirtok arisztokráciájának barátai, a kereskedői osztály, a polgári rend irigyei. Bajza ezúttal sem hagy kétséget afelől, kinek jósolja a diadalt: „...Wellington a maga tory lordjaival csak a vízár ellen látszik erőszakosan úszni, s pártjának elvei úgy fognak nemsokára elkorhadni, mint azon telkek, melyeknek védelmére oly kétségbeesetten harcol.”

Az eddig ismertett Bajza-cikkek elsősorban a szabadság eszméjének érvényesülését mutatták be. A szerkesztő azonban sort kerít az esélyegyenlőség ideájának propagálására is: *Népoktatás Angliában* címmel az angliai népművelés rendszerének egyik részét ismerteti. Teszi ezt azért, hogy olvasóit ösztönözze a műveltségi monopólium megtörésére, általa pedig a nép nemzetbe emelésének megindítására. Az osztályok érdekeinek összekapcsolása, a kulturális érdekegyesítés a vezérlő gondolata ennek az írásnak.

E cikksorozat elsősorban a hazai hatalmi politikai rendszer nemesi pólusára vonatkozóan nyújtott okulást. Más cikkeiben Bajza ugyancsak meggondolkodtatóan szolgáltatott tanulságokat e rendszer másik sarkpontja – az uralkodóház és környezete – politikájára vonatkozólag is. A bécsi Burg szenilis lakójával szemben olyan legfelsőbb vezetőket mutat be, akik épp a hatalom korlátozása révén tudják eredményesen gyakorolni hatalmukat, akik nem fölötte élnek a tömegeknek, hanem vele. S ahol az államfő is egyszerű ember, ott az egyszerű ember is államfő lehet – hangzik a bajzai ítélet.

Mindennek sokoldalú érzékeltetésére főképp a három amerikai útirajz szolgál. Kivált két útirajz közlése vall Bajza kivételes szerkesztői bátorságáról. Ezeknél ugyanis a cím alatt ott szerepel: „Sidons szerint.” Ez a Sidons nem más, mint Karl Postl, híressé vált másik írói nevén Charles Sealsfield, Metternich uralmának egyik legszenvedélyesebb ellenfele. Sealsfield 1828-ban Londonban közreadta *Austria as it is* című, gyilkos erejű röpiratát: ilyen megsemmisítő erejű kritikában az uralkodó és kancellárja addig nem részesült. A röpiratot Bécsben azonnal eltiltották, példányait összeszedték, a szerzőt feketelistára tették.

Bajzának Sidons-Sealsfield nyomán alkotott első cikke Jefferson sírjánál azt örökíti meg, miként áldozott az osztrák író a nagy elnök emlékének. Jefferson nagy érdeme: ugyanazzal a buzgalommal, amellyel hazája függetlenségén munkált, igyekezett élete alkonyán a műveltség terjesztése által a respublika javát szolgálni. Még nagyobb tisztelettel adózik Sidons (és Bajza) Washingtonnak. A róla rajzolt képmás valósággal a polgárság ideálképe. Elnöki rezidenciát mutat be a harmadik amerikai útirajz is: John Quincy Adams elnök élet- és munkamódját a Capitoliumban. Adams ebédjénél a vendégek oda ülhettek, ahová tetszett, rangra, hivatalra nem voltak tekintettel.

Bajza sorra összehasonlításokat tesz az európai udvarokkal. Egyik legérdekesebb cikkében részletesen foglalkozik a svéd királysággal ekkor perszo-

nálunióban élő Norvégiával. Az tetszik itt neki, hogy norvég földön a nemzet előbbre való, mint az állam feje. Itt a király a nemzet kívánságait nem vetheti vissza, ha az országgyűlés háromszor terjeszti azokat elő, belőlük törvény lesz; ha viszont a király javaslatait vetik vissza harmadszor, elvesztik érvényüket. S mindez olyan országban valósult meg, mely nem is olyan régen éppúgy idegen elnyomás alatt élt, mint hazánk abban az időben.

A kétféle jövőtávlatot, amelyet az angol pártok tevékenységére kivetített, Bajza az uralkodók tetteire is ügyesen alkalmazza. Megeleveníti a jó királyt: közli Károly Frigyes badeni nagyfejedelemnek azt a beszédét, amellyel 1783-ban a jobbagyságot eltörölte. E szavak némiképp a liberalizmus kánonjának is beillenek:

Előttem az egész státus egy nemzetséget teszen, hol minden egyes személynek az egész javát kell munkálnia. A fejedelemnek, valamint a rendeknek egy s ugyanazon fő kötelességek van. Szabadság a társasági körben abból áll, hogy sajátjával mindenki kénye szerint éljen a törvények korlátja között s védelme alatt... Szabadság szüli a gazdagságot és jólétet, melyre úgy kell törekednie a fejedelemnek, mint a legutolsó pásztnak. Egyik rendnek a másikat kell gyámolítania.

S Párizs? A júliusi forradalom városa nem szerepel ezen a sajátos „világterképen”? Éppenséggel a francia viszonyok adnak számára lehetőséget arra, hogy a vágyott jövőt leginkább körvonalazza. *Voltaire és Rousseau, vagy milyen befolyása volt e két író munkáinak Franciaországra?* címmel választást kínál az olvasó számára a fennálló rend elfogadása, illetve a republikanizmus vállalása között. A kétféle elvrendszer kihatásáról szólva Bajza a forradalmiságot éppúgy elutasítja, mint az állapotok stagnálását. Szerinte ha Franciaország előre tudhatta volna a továbbiakat, talán nem haladt volna tovább. Erre azonban nem volt képes – figyelmezteti az olvasókat –, mert „...a sors nem engedi magát menetelében gátoltatni. Régi törvények, ideák, szokások megszűntenek; a régi társaság kimeríté minden hatalmát, változásra való szükség.”

A *Társalkodóban* névtelenül közzétett Bajza-cikkek több szempontból kirajzolják az 1837-től megjelentetett nagy fontosságú folyóirat, az *Athenaeum* szellemi irányát. Ebben a vállalkozásban tudta a szerkesztő – munkatársi gárdájával együtt – legeredményesebben képviselni politikai értékvilágát. A jog és az igazság, a haza és az emberiség szempontjainak érvényesítése egyedülálló eszmei értékke teszik e folyóiratot, a liberális ideák egykori központi fórumát. Szerzteágazó és igen sikeres harcot folytatott a jogegyenlőség elvének meggyökereztetéséért, az uralkodó és az arisztokrácia hatalmának korlátozásáért, a nép nemzetbe fogadásáért. A reformkor eszméinek századában nem volt idehaza hitelesebb tolmácsa, mint az *Athenaeum*.

Az új folyóirat programját Bajza – Hardenberg liberális porosz kancellár szavait idézve – tömören és plasztikusan fogalmazta meg:

...az ország minden lakója személyesen szabad, erőit is szabadon kifejttesse és használhassa, anélkül hogy ebben valaki önkénye által akadályoztathatnék; hogy senki egyoldalúan terhet ne viseljen, mely nem közös és egyenlő erővel nem viseltetik; hogy a törvény előtt minden országalattinak egyenlőség biztosítottassék és az igazság szigorúan és pontosan kiszolgáltatassék, hogy az érdem, akármely rendben legyen, háborítatlanul emelkedhessék.

E programból adódóan a szerkesztésnek elsődleges törekvése az, hogy a nemességet meggyőzze az előjogairól való lemondás elkerülhetetlenségéről. Nem a nemesben, hanem a polgárban látják immár a társadalmi ideált, nem a társadalmi állást tekintik döntő értékmérőnek, hanem a közhasznú munkásságot.

Bajza tehát az *Athenaeumban* új társadalmi és nemzetfogalmat népszerűsít: ebbe nemcsak a jobbágy és a kézműves tartozik bele, hanem a lelencházak lakói, a törvénytelen születésűek és a zsidók is. Fenntartással él viszont az arisztokráciával szemben: csak akkor fogadják el azontúl a nemzet tagjának, ha megérti az idők szavát.

Az arisztokrácia mellett az udvar és az abszolutista kormányrendszer is állandó céltáblája Bajza *Athenaeumának*. Az abszolutizmussal szemben tanúsított ellenállásuk odáig terjed, hogy összehasonlításokat mernek tenni az európai uralkodók és az amerikai elnök közjogi lehetőségei között. Olyan végrehajtó hatalmat kívánnak, melynek lehetőségei korlátozottak lennének.

A hazafiság minőségileg más eszmei kategória az *Athenaeumnál*, mint ahogyan az a nemesség köztudatában élt. Kölcsönhatásba hozzák a világpolgárisággal, amelynek jogosultságát azelőtt a nemesség tagadta. Kiemelik az emberi kötelességek fontosságát is, hangsúlyozzák a közös emberi érdekek szerepét, az alkotmányos szabadság egyetemes voltát. Nemzet és haladás fogalmi között nem látnak semmiféle konfliktust, sőt, a nemzet korszerű fogalmát épp a haladás szolgálatában jelölik meg. A polgári hazafogalom az *Athenaeumban* kategorikus imperativus: „Hol az értelem fejletlen marad, ott nincs haza; hol az indulatok féktelenül csaponghatnak, ott nincs haza; hol a törvények és jogok nem szentek, ott nincs haza; hol az ember akármi okból és módon nem ember, ott nincs haza.”

A folyóirat nagy várakozással, sőt rajongással fordul a fejlettebb nyugat-európai államok hétköznapi felé. Bajza adja meg az alaphangot: *Kelet és nyugot* címmel eszményképet rajzol a nyugati emberekről, főként attól a meggondolástól vezetve, mivel azok a cselekvést többre becsülik a nyugalomnál, s haladásuk csendes, de szakadatlan. Nem véletlen, hogy a reformkori politikai publicisztika sajátos műfaja, az útleírás az *Athenaeum* hasábjain gyökeresedik meg véglegesen. Alig akad ebben az időszakban sikeres nyu-

gat-európai útirajzunk, amelyből megjelenése előtt Bajza ne közölne részleteket. Szalay László, Szemere Bertalan, Irinyi József és mások útirajzaiban előcsillan a jövő – követendő erényeivel és kijavítandó hibáival együtt.

S nemcsak a nyugati országokban utaznak Bajza munkatársai, hanem idehaza, szerte az országban is. Leírásaik a hazai tájakról kritikusak, leverőek, eszméltetőek. Nép- és tájismertetéseik között nemegyszer döbbenetes realizmusú szociográfiai pillanatképek akadnak. Parlagiságot, mozdulatlanságot, szűklátókörűséget érzékelnek mindenfelé az országban.

Bajzáék nem részleges változásokat kívánnak, hanem alapvető szerkezeti jellegűeket. Nem elégednek meg a mezőgazdaság kapitalizálásával, hanem az ország egész gazdasági, politikai és kulturális életének átalakítását tervezik. S már nem annyira Széchenyi elképzelései szerint, azaz felülről hozott intézkedésekkel, mint inkább tömegmozgalommal, szervezett ellenzékkel, azaz párt alakításával. Bajza szerkesztésének egyik legfontosabb érdeme, hogy a reformok kérdéseit egyes közéleti emberek egymástól elszigetelt problémafelvetéseiből összetársadalmi üggyé tudja változtatni.

Elsődleges célja az államszerkezet, a hatalompolitikai struktúra újjáalkotása. Főképp a parlamentarizmusra, a képviseleti rendszerre való áttérés áll a közölt írások homlokterében, a rendi országgyűlés szűkkörűségének és elavult mechanizmusának reformja. Helyi vonatkozásban pedig az önkormányzat elterjesztése. Azt kívánják, hogy a választói képességet a nemzet mindegyik osztályára terjesszék ki, a követ pedig ne küldőinek, hanem az egész nemzetnek legyen a képviselője. S a néptömegek közügyekbe való bevonásának, az új nemzetfogalom elterjesztésének része itt az esküdtszék intézményének propagálása is: védőfalnak látják bárminő önkénnyel szemben.

Nem kisebb horderejűek Bajzáék tulajdont illető javaslatai. Legnagyobb részük – magától értetődően – a jobbágyfelszabadítás, illetve a szabad föld kérdésével kapcsolatos. Szorgalmazzák a polgári adásvételt, az adós–hitelező viszonyt megalapozó váltótörvényt. Nemcsak az ősiség eltörlését s a jobbágyosság szabad birtokbírhatását javasolják, de kényszerítő örökváltságot, a feudális függés egyöntetű eltörlését is. A papi tizednek az ország által való átvállalása is szerepel elgondolásaik között.

Bajza szerkesztése nem volt elfogult – nem mindenben látta problémamentesnek a kapitalizmus távlatait. Cikkírói felvetik a tulajdonviszonyok, az osztás anomáliáit, a tőke–munka ellentétet. Olyan szerző is akad, aki szerint a pauperizmus rákfenéje rája Európa nyugati államai jólétének gyökerét, s előbb-utóbb halálos harc fog kitörni a mindennapi kenyérért. Az *Athenaeum* a társulási eszmében jelöli meg a kapitalizmus kijavításának lehetőségét.

A szerkesztő, a későbbi történész, eszméi szolgálatába állítja folyóiratában a történettudományt is. Az *Athenaeum* történelemfilozófiája az emberi cselekvőerő propagálásán alapul, mely szerint az ember képességei által urává lehet a szükségszerűségeknek, a szabadság csak az aktivitásnak terméke le-

het. Az itt közzétett történeti cikkek a nép életének, sorsának tükrözését tartják fő feladatuknak. Azt, hogy elsősorban az emberi szándék, a munka történetét elevenítsék meg.

Bajzát kora ifjúságától kezdve vonzotta a történelem. Az emberiség jövőjére szeretett következtetni általa, tanulságait felhasználni a hazai viszonyok észszerű átalakítására. Számára a történelem az igazság és az értelem érvényre jutásának a terepe volt, az ember magára találásának, önfelszabadításának a letéteményese, az előrejutás nagy esélye. A bele nem nyugvásé, a cselekvő akaraté. E nemű feladatvállalásának céljáról maga vallotta a következőket 1845 nyarán, világtörténeti összefoglalásában:

Történetírónak a kedélyre és érzésekre s a képzelmi erőre is kell hatni, az akaratot és erkölcsi erőt edzeni, szeretetet lehelni az emberi kőbe az erény és gyűlöletet a vétek iránt s lelkesülést gerjeszteni nagy tettekre, s mint egyvalaki Livius tekintélyére hivatkozva mondá, a történetírásból meg kell tanulnunk ismét történetet, és pedig jobbat csinálnunk.

Mindehhez azonban az addigi történetírói gyakorlatot meg kellett változtatni. Ennek fő exponensével, Horvát Istvánnal már a harmincas évek első felében megküzdött. Vele harcolva fejtette ki az új történetírói iskola elveit, a romantikus-liberális historizmus felfogását. Eszerint Horvát a múltat a múltért vizsgálja, Bajza a jelenért. Nála nemcsak cél a történetírás, hanem eszköz is. S Bajza számára a történetvizsgálat lényege többé nem a regisztrálás, a pusztá tudomásulvétel, hanem az oknyomozás, az összefüggések felderítése, a változások érzékeny kitapintása. A pusztá esemény őt kevésbé érdekli, sokkal inkább az, hogy milyen emberi mozgás rejtett mögötte. Történetsszemléletének középpontjában tehát nem a genealógiák, a régi nemzetségek leszármazási táblái állanak, hanem az emberi cselekvések rugóinak a megértése.

Én nem elégszem meg annak tudásával, *mi történt*, hanem azt kívánom kifejteni filozófiai szellemmel – mert a história szellem nélkül csak sovány emlékeztető krónika – *miért* történt ez vagy amaz *így és nem másképp*, s miért kellett szükségképpen így történnie.

Ezúttal is polárisan ütközik egymással kétfajta kultúrakoncepció. Bajza az ismereteket önmagukban már nem tartja elegendőeknek, hanem *hasznos* ismereteket követel a történetírástól. „Az okosság becsesebb a tudásnál” – nyilvánítja ki a polgári mentalitás sarkelvét, hozzátéve azt, amit már Dessewffyvel való vitájában is kifejtett: a műveltség pedig több a tanultságnál.

Rendszeresen a történettudománnyal Bajza csak akkor tudott foglalkozni, amikor 1843 végén a szerkesztéssel felhagyott. Ekkor Hartleben Konrád Adolf könyvkiadó felszólítására két sorozathoz kezdett: az egyikben – az *Új Plutarch* címűben „minden korok és nemzetek leghíresebb férfiai – és höl-

gyeinek arc- és életrajzá"-t örökítette meg; a másikban, mely a *Világtörténet, I. k. Hajdankor* címet viselte, az emberiség első két korszakát foglalta össze F. C. Schlosser világtörténete alapján. Az 1845-ben megjelent munka Bajza eszméinek szótáraul szolgált, a vágyott társadalom- és nemzetideál előzményeinek megörökítésére. Mint a szerző barátjának, Wesselényi Miklósnak 1845. április 21-én írta:

Engem egy Világtörténet írása foglal el egy pár évre, melyet Hartleben könyvárus fel-szólítására készíték. Azt hiszem, hogy ily nemű munkára, ha sikerülend, sokat használhatni és a honnak tisztább kedélyű embereire nem kevésbé lehet hatni. Céloom e munka által annyi szabad nézetet és elvet elhinteni az olvasó közönségben, mennyit te velem együtt ohajtanál, azonban ha csak egy tizede lesz is ohajtásainknak, meg fogja érdemlenni a fáradságot. Az emberi művelődés történetei, melyeket a jeles Kolb után a *Történeti Könyvtár* két első kötetében tavál közlöttem, s melyért a sötétség fiai, kivált a katolikus papság, átkot kiált rám, alig hinnéd, mily sok szerencsével csúszott át a cenzurán, s mily sok jó politikai eszmét foglal magában. Ezért van oly jó kelete és ezért zúdult fel a fekete sereg.

E levelében Bajza a szerkesztésében kiadott könyvsorozatra utal, melyben Dahlmann angol, Mignet francia forradalomtörténete, továbbá Kolb művelődéstörténete jelent meg, s a liberális eszméknek szinte tárháza volt.

Legnagyobb történelmi vállalkozásának mindazonáltal a négykötetesre tervezett *Világtörténet* indult, amelynek azonban a forradalom és a szabadságharc eseményei következtében csupán az első kötete látott napvilágot. E munka kompilatív jellege ellenére szintén Bajza szellemi képmását viselte magán: ideálja Cicero volt s az uticai Cato. Az előbbi azért, mert nem születése, hanem önereje által vált kiemelkedővé; az utóbbi azért, mert egyike volt a legtisztább jellemeknek: „képtelen volt kibékülni kora romlottságaival és azon kor embereinek gyarlóságaival”.

Bajza – Hegel nyomán – ellentétek harcának látja a históriát. A középkorban szerinte a szorgalom harcolt a tunyasággal, a szellem az érzékiséggel, a világ a sötétséggel, a műveltség a vadsággal, a szabadság magasabb élete a szolgasággal. A jövő mozgató erejét már a régebbi időkben is a polgárságban érzékeli, szerinte a harmadik rend volt a műveltség, a felvilágosodás és a jólét központja. A haladás lehetőségeit aggálytalanul ítéli meg, úgy véli, hogy a könyvnyomtatás, a lőpor és az iránytű feltalálása, a felfedezések mind arra utalnak, hogy a „szabadság és tulajdon” társadalmának eljövetele már nem késhet soká.

Bajza nézetei a negyvenes években mindinkább radikalizálódnak. Széchenyi hívéből Kossuth követőjévé válik – híven a nemesi ellenzék java részének tudatmozgásához. Kossuth pártján áll már 1841 őszén a Széchenyi–Kossuth

összezsapáskor: közli az *Athenaeumban* Vörösmarty szenvedélyesen Széchenyi-ellenes állásfoglalását. Utóbb, 1849. május 29-i levelében is azt írja Kossuthnak, hogy politikai elvei az övével régóta rokonok. Így látta a közvélemény is, mert az Ellenzéki Kör Bajzára bízta az *Ellenőr* című politikai almanach szerkesztését. Ennek ő sikeresen eleget tett: 1848 elején külföldön megjelent a vállalkozás, mely már teljességgel az átalakulás szellemiségét hordozta magán. Fáy András, Szemere Bertalan, Szalay László, Irinyi József, Lukács Móric, Kossuth, Vajda Péter, Vörösmarty, Petőfi, Vachott Sándor és Garay János neve fémjelezte a gyűjteményt.

Természetesen Bajzaé is, aki itt tette közzé *Nemzetiség és nyelv* címmel 1846-ban az Akadémián tartott felolvasását. Az előadás vegytisztán közvetíti a kor nemesi liberalizmusát mindinkább átható-megmerevítő nacionalizmust. Ezzel nem kívánjuk tagadni a bajzai felfogás hazaszeretetre apellálásának jogosultságát, sem azt, hogy minden népnek törekvése önállóságának védelme. Indokolt a nyelv nemzeti féltése is. Ugyanakkor azonban xenofób jellegű az okfejtésben az, hogy az idegen nyelv tanulása kártékony az egész nemzetre, a magyarság a szomszéd népnek a nyelvét ne értse, mert ha azzal él, az az elnemzetietlenedéshez vezet. S bizony az ekkori Bajza szembefordul egykori, *Athenaeum*-szerkesztő önmagával, amikor azt állítja, hogy a magyaroknak szilárdabb és jellemesebb férfiai voltak abban az időben, amikor nemzeti nyelven kívül egyebet nem beszélünk. Akkor is azt teszi, amikor Hunfalvy Pálra hivatkozva úgy vélekedik, hogy az ipartól nagy okunk van félteni nemzetiségünket. A jövőt illetően pedig joggal kelt aggodalmat az olvasóban nemzet és haladás szembeállítás: a tanulmányíró szerint a nemzetiség sokkal féltetőbb kincse a népeknek az alkotmányoknál. E nacionalizmus különben ez idő tájt mindinkább áthatotta más nemesi liberálisok eszmévilágát is: a Bécs által bevezetett adminisztrátori rendszer és a fokozódó nemzetiségi mozgalmak egyaránt előidéztek azt.

1848–1849-ben Bajza mindvégig együtt haladt Kossuthal. Annyira, hogy a nagy év májusában elvállalta a népvezér által kiadott sajtóorgánum, a *Kossuth Hírlapja* szerkesztését. Annak tudatában, hogy e lap – bár a fő kérdésekben együtt haladt az ellenzékkel –, némely vonatkozásban kritikusa is volt a Batthyány-kormánynak. Mindenesetre Bajza sokirányú szerkesztői tapasztalatának jelentős része volt abban, hogy a *Kossuth Hírlapja* a szabadságharc legolvasottabb napilapjává vált. Kosáry Domokos ítéletével egyetérthetünk: „Kitűnő, gondos, higgadt, tapintatos, de ha kellett: erélyes és vitára, polémiára kész politikai szerkesztőnek bizonyult, akinek nem kis része volt abban, hogy a *Kossuth Hírlapja* ilyen színvonalon tudta a maga fontos közvéleményformáló szerepét betölteni.”

Kossuth a Bajza szerkesztette lapban hirdette meg 1848. szeptember 19-én a tömeges felkelést az országra támadó idegen hadak ellen. S híve még a vereség előestéjén, 1849. július 1-jén is lapot adott ki az önálló polgári nemzet-

állam eszméjének szolgálatában. E *Futár* című újságnak azonban már csupán egy száma jelent meg.

A világosi fegyverletétellel Bajza pályája is kettétört. Az út, az érdekegyesítés íve, mely oly magaslatokra vezette el a magyarságot, bezárult. Bajza értelme elhomályosult, mert számára a haladás elvesztette értelmét. Egy egész nemzedék számára sötétedett el ekkor a jövő. Az elborult tudatú, egykor oly világos elméjű Bajza alakja eleven jelképként példázta azt, hogy mi lett a nemzet legszebb reményeivel.

Bajza József és a magyar színészet romantikus stílusfordulata

1835. szeptember 28-án Pest vármegye megkezdte a régi Kerepesi úton a nemzet színházának felépítését. A feudális törvényhatóság, amely évtizedeken át küszködött a „fundus” (azaz színházépítésre szánt és gyűjtött összegek) megőrzésével és az „institutum” (vagyis a Pesten megforduló, arra érdemes színtársulatok) pártolásának dilemmájával, az építkezéssel és az országos közadakozás szervezésével kimerítette lehetőségeit;¹ a Nemzeti Színház szellemi felépítése nem lehetett a vezérvármegye feladata. Az idő azonban sürgetett. „A' játékszín' ügyén országos figyelem függ, érdemli a fáradságot, hogy róla hosszabban is beszéljünk” – írta Bajza József a *Dramaturgiai és logikai leczkék magyar színbírálok' számára* című tanulmányban a *Kritikai Lapok* VII. füzetében.² Megszólalásainak tehát ez volt első számú indítéka.

Ez a penzum azonban nehezebbnek ígérkezett, mint a nyelvkérdés más problémakörei. Amíg az 1830 végén megszerveződött Magyar Tudós Társaság azonnal hozzákezdhetett (szótár- és nyelvtanírással, helyesírási szabályzattal, tankönyvekkel) a lezárult nyelvi viták eredményeinek normatív összefoglalásához és a nyelvművelés napi feladataihoz, az irodalom terén pedig az *Aurora* sikeres évtizede és a diadalmasan megvívott „pörök” sora hitelesítette az „írói respublica” gondolatát, addig az immár harmadik nemzedékében tevékenykedő magyar vándorszínészet kétségkívüli mennyiségi gyarapodása az 1820-as években és az 1830-as esztendőök elején (gondoljunk Kolozsvár, Miskolc, Balatonfüred színházépítésére, a dunántúli színházi körzet kísérletére) nem járt automatikusan együtt hasonló kritikai fordulattal. A minőségi változás jelei – mint Kisfaludy Károly drámaírói sikerei, a *Bánk bán* kassai ősbemutatója 1833. február 15-én, Rossini operáinak kolozsvári kultusza – időben és térben még elszigetelten jelentkeztek.

Ahol sikerült egy országrész vagy több vármegye összefogásával és egyfajta kulturális érdekegyesítés keretében a magyar színészetet évekre marandósítani (Kolozsvárott 1821-től, Kassán 1828-tól, a budai Várszínházban 1833-tól), a rendszeres játszás életre hívta a színikritika igényét: a *Kedveskedő* erdélyi bírálataiban (1824), a kassai *Nemzeti Játékszíni Tudósítás* 16 számában (1830/31), majd a *Szemlélő* rovatában (1836), Pesten a megszaporodott divatlapok (*Honművész*, *Rajzolatok*) színházi szemléjében.³ Hogy kritikáik mögött

nem álltak kikristályosodott elvek, az nemcsak szociológiai háttérük sokféleségével magyarázható, hanem legalább annyira a színházügy szerepének változásával. Solt Andor 1826-ra tette a felvilágosodás kori „morális színház” és a nemesi pártolás fejében művelt „patrióta színház” programjának kimerülését; a fordulatot ő Kölcsey Ferenc Körner-bírálatában és *Nemzeti hagyományok* című tanulmányában látta.⁴ Ezzel elméletben lezárult a színházról gondolkodásnak és írásnak – az irodalomból kölcsönvett jelzővel – „kazinczyánus” korszaka: amikor a buzdítás, a mozgósítás, mennyiségi gyarapítás szempontjai voltak a meghatározók. A gyakorlatban persze a színikritikusok még az 1830-as években is a korábbi elveket érvényesítették. Bajza nemcsak lassúnak látta a változást, hanem a *Rajzolatok*nál kimondott visszalépést észlelt, amikor az 1835-ös recenzió, az Őszinte Testvérek álneven írt Tóth Lőrinc helyét 1836-ra X. et Comp., azaz Hazucha Ferenc foglalta el. Megszólalásának ez volt a második oka.

Ahogy a magyar nyelv jogaiba lépett, úgy kerültek a célból eszközzé minősült nyelvi közegben egyre inkább előtérbe a különböző színházpolitikai elképzelések. Az „udvari színház” koncepciójának nem volt igazi talaja: jelen volt azonban a pártolásuk fejében látványos-szórakoztató műsort kívánó arisztokraták opera- és balettkedvelésében és néhány elemében Széchenyi István nemzeti színházi elképzeléseiben is.

A legkorábban és a legmarkánsabban a liberális álláspont fogalmazódott meg, mely a kulturális érdekegyesítés egyik legfontosabb nemzetnevelő intézményének tekintette a színházat. Ez (a német esztétika talaján és az Aurora-kör önfejlődése révén) előbb történt, minthogy a francia romantika hatása nálunk érvényesülhetett. Ami a színház verbális elemét illeti, Vörösmarty Mihály már 1826-ban, a *Salamon király* előfizetési felhívásában megfogalmazta a dráma primátusát a romantikus irodalmi műfajok értékhierarchiájában: „Nincs neme a’ költésnek, mely ennél elvenebben, ’s hatóbban nyomhassa ki az emberi, de kivált nemzeti lelket, és sajátosságokat...”⁵ Bajzánál pedig 1830-ban megjelent az irodalmi és a színi hatás egységének elve, amely a liberális-romantikus színházpolitikai gyakorlat alapfeltétele lett. A *Külföldi Játékszín* „Előbeszéd”-ében így fogalmazott: „A’ művek’ választásában fő figyelem a’ theatrumra lesz függesztve, ’s olly darabok, mellyeknek kevés játékszini hatások van, ha egyébiránt classicus művek is, vagy épen nem, vagy csak felette ritkán fognak a’ jelen gyűjteménybe fölvétetni...”⁶ A szándék nem maradt papíron: fordításaihoz Bajza valóban a korabeli drámaesztétika tűrészhatárán mozogva választott darabokat. 1827 őszén lefordította a Kazinczytól csak „mázoló”-nak nevezett színpadi mesterember, August Kotzebue *A megholt unoka* című egyfelvonásosát (megjelent a *Felső Magyar Országi Minervában*: 1830. I. 203–224. – jellemző módon álneven, mint Rejthényi László munkája) és a *Külföldi Játékszín* I. kötete közölte – Kazinczy Lessing-fordítása, az *Emilia Galotti* mellett – Ludwig Friedrich Schrö-

der német színész-író *A gyűrű* című vígjátékát. Mindkét átültetés magyarárás, azaz magyar nevekre és környezetbe átírása az eredetinek, ami természetes létformája volt az eredeti darabokban szűkölködő vándorszínészetnek, és amelyet – a vígjátékok vonatkozásában – Kazinczy is elfogadott.⁷

Ahhoz azonban, hogy német esztétikai forrásait Bajza alkotó módon, a megszüntetve megőrzés szellemében tudja kamatoztatni a magyar színészet javára,⁸ két problémát kellett még az 1820-as években önmaga számára megoldania. Az egyik a hozzá már csak személyiségvonásai miatt is a legközelebb állt Gotthold Ephraim Lessing romantikus átértékelése volt. Ebben a kérdésben elfogadta Toldy Ferenc 1823-as, levélbeli véleményét, amit 1830-ban, a Kazinczy-fordításhoz fűzött rövid Lessing-életrajzban már sajátjaként vallott: „...ő mű-philosophus nagyobb volt mint művész.”⁹ Ezzel összefüggésben, ugyanitt találjuk a megoldást a másik romantikus dilemmára, „hogy a’ kritikus a’ geniust eltörpíti”. Bajza válasza, már az eredetiség-program alapján: „Kritikának kelle előlépnie ‘s a’ pályatért az utánazás’ kórságaitól megtisztogatnia hogy ott eredetiség és sajátság foghassanak helyt.”¹⁰

Az Aurora fiataljainak körében, majd a Kisfaludy Károly halála utáni romantikus triász tagjai közül Bajza volt az egyetlen, akinek volt affinitása a színészi alkotás iránt, aki az előadást nemcsak nyelvi élményként fogadta be. 1826-ban a Pozsonyban látott német színészek játékát olyan hévvel elemezte Toldynak, hogy az nem is tartotta még barátját alkalmasnak a színikritikusi munkára.¹¹ Vitájuk olyan kérdések körül forgott, mint a nem-szövegkísérő, indulatkifejtő gesztusok használatának mértéke és módja, alkat és szerep egybeesése – ám mindezek mögött a *színészi eredetiség* ekkor még csak érintett kérdése rejlett. 1830-ban ennek, akár a drámaszövegtől független létjogosultságát már természetesnek fogadta el *A gyűrű*-magyarárást kísérő Schröder-életrajzban, amikor – Madame de Stäelt idézve – méltatta a színész Lear-alakítását: „...aluva hozatott-ki a’ színre ‘s már maga ez az agg kor’ és balszerencse’ álma könnyeket fakasztja a’ nézők szemeiből, holott még fel nem ébredett, ‘s fájdalomának egy szóval sem adta volt jeleit.”¹²

Nem meglepő tehát, hogy az 1830-as évek közepén éppen ő vállalkozott – a színikritikáról folyt vita keretében¹³ – a színészet romantikus normarendszerének meghatározására. Vörösmarty Mihály pedig, akiről korábban és másutt bizonyítani igyekeztünk, hogy a liberális színházprogramnak alárendelte az évtizedben egyéb szépirodalmi terveit, 1837 nyarán az *Athenaeum*-ban publikálta a magyar romantikus dramaturgia alapvetését, az *Elméleti töredékeket* és ennek – Solt Andorral egyetértve – költői változatát, az *Árpád ébredése* című egyfelvonásost, a Pesti Magyar Színház nyitódarabját.¹⁴

Ami az igazán érintett másik felet illeti, a budai Várszínházban 1833 júliusa óta folyamatosan játszott és 1835-ben a vándorszínészet újabb erőivel megszilárdított társulatban mindenki a leendő Nemzeti Színház alapító gárdáját látta. A színészképzés ügye azonban változatlanul megoldatlan volt.

Kolozsvárott 1819 óta a színház mellett működött ugyan zenei képzés (innen indult európai karrierjére Schodelné Klein Rozália), Kassán br. Berzeviczy Vince szándékozott színi iskolát indítani – mindezek ellenére a pályára lépő színészek vagy szüleiktől vagy idősebb pályatársaiktól leshették el a szakma fogásait. Budán a Magyar Tudós Társaság purizálta a társulat szöveg példányaikat (Vörösmarty ilyen irányú tevékenységének nyomát 11 sűgópéldány őrzi); Megyeri Károly vezértag-rendező a próbák látogatására kötelezte fiatal kollégáit. Ez azonban nem volt elégséges: a személyi koncentráls felerősítette, a nézőtérrel is jól láthatóvá tette a vándorszínészek képzetlenségét, modorosságait. Amikor a vita kiobbant, még élt Széchenyi országgyűlési színházterve: a Duna-parti Nemzeti Színház megvalósulása esetén a Kerepesi úti épület „conservatorium” lett volna, azaz színészeti és zenei képezde. Bajza megszólalásának ez lehetett a harmadik motívuma. Amikor azonban (1836. június 30-án) a *Dramaturgiai és logikai leczkék* megjelent, már tudni lehetett, hogy Pest vármegye színháza lesz az egyetlen lehetőség.

A romantika színpadi fordulata nálunk először a műsor zömét kitevő vígjátékok magyarított tucatfiguráiban jelentkezett, ahol előbb személyről elletett, parodizáló vonások, utóbb a vándorévek társadalmi tapasztalatai adtak nyersanyagot a vázlatosan megírt figurák egyénítésére. Kisfaludy Károly vígjátékai kétségkívül felgyorsították a folyamatot. Ezt követte a német közvetítéssel érkezett francia melodramák összetettebb, főleg negatív alakjainak ábrázolása, akiket már nem lehetett az érzékenyjátékok szenvedő-tűrő vagy a vitézi játékok hősködő szerepeinek mintájára egyetlen vonással megjeleníteni. Új stílust ezért először a komikusok és az intrikusok kezdtek képviselni; így lett a stílusfordulat vezéregyénisége a magyar romantika ösztönös színpadi zsenije, a mindkét szerepkört ellátó Megyeri Károly. A francia nagyromantika megjelenése végül a romantikus tragédiák hősi szerepkörét is megváltoztatta. „...dikciójuk is rövidebb, szaggatottabb levén, az előadóknak is szükségképp el kellett azon egyhangú, comica pathostól térniök, mely különösen az előtt divatos német drámákban uralkodott. Itt az előadó nem jöhetett fokokként a hangulatba, hanem abba többnyire bele kellett ugrania, aki kereste, már el is szalasztotta” – írta a pályáját Budán, 1834-ben segédszínész-ként kezdett Szigligeti Ede.¹⁵

A romantika eszménye az „átlényegülő” színész lett, aki képes túllépni fizikai adottságain, és ezzel a múltba utalja a korábbi „alkat = szerepkör” formulát. A játszott figura egyénítésének mikéntje adta a színészi alkotás eredetiségét. „Ő sohasem volt kétszer egy. Ő tökéletesen egyénített; s ritka színész tagadta meg tulajdon alanyiságát annyiszor és annyiféleképpen, mint Megyeri: éspedig nem csupán egy mozzanatra, hanem a felvett egyéni jellemet részletezve s a legapróbb árnyalatig megkülönböztetve” – jellemezte őt Szigligeti.¹⁶ A természet adta délceg termet és szép orgánum *önmagában* már nem volt elegendő. Sikerhez segítette, sőt a reformkori magyarság eszményképé-

vé tette az idősebb Lendvay Mártont, de nem menthette meg a képzetlen és tanulni nem hajlandó Bartha Jánost, az első Bánk bánt, aki jószerivel tíz év alatt hősszínészből a Nemzeti Színház alkoholista epizodistájává süllyedt. Ugyanakkor a kedvezőtlen adottságú Egressy Gábor folytonos önképzéssel Lendvay mellé emelkedhetett. A régi és az új színészi stílust a nézők 1835-ben szembe is állíthatták, amikor fél éven belül láthatták a Várszínházban Egressy Gábort és a vándorévek harsány, színfalhasogató színészét, Pergő Celesztint a *Hamlet* címszerepében. Egressyt joggal bírálták itt-ott érzelgős szerepformálásáért; Pergő Celesztin viszont úgy játszotta a dán királyfit, hogy „annak valódi természetéről legkisebb fogalma sem volt, 's előadását bizonyos elv nem vezeté”.¹⁷ Bajza, említett tanulmányában, hasonlóan ítélte: „...az ő régente sokaktól csodált Hamletjében a' régi iskola szenvedhetetlen caricaturává fajult.”¹⁸

A vitázó felek (az egyik oldalon Bajza, a másikon a *Rajzolatok*, a *Honművész* és a *Szemlélő* ítései és szerkesztői) ebben egyetértettek; a tollcsata nem a régi és az új iskola hívei között folyt. A színikritikai szöveggyűjtemény birtokában ma már nyomon tudjuk követni, hogy a régi iskola modorosságait a divatlapok már 1833-ban kezdték leírni és kárhóztatni, amit azután vidéki tudósítók is átvettek. Az 1836-os vita azonban pontos – és egybevágó – definícióra is készítette őket. A *Honművész* kritikusa, Garay János a *Dramaturgiai füzet* IV. darabjában (*Honművész*, 1836. április 2.), Bajza pedig a *Kritikai Lapok* VII. füzetében adott meghatározást – az utóbbi arra is utalt, hogy írás közben olvasta Garay jellemzését. Bajza így foglalta össze az általa „síró-éneklő iskolá”-nak nevezett előadásmódot: „Énekelni kétképen szoktak; vagy úgy hogy minden egyes vers' első fele (hemistichiuma) magasabb, a' másik fele pedig mélyebb hangon mondatik és viszont, vagy pedig a' versek' páronként vétetnek 's az első emelkedett, a második súlyedő hangon, nem declamáltatik, hanem danoltatik előnkbe.” Ezzel a szöveg tartalmára és tagolására egyáltalán nem figyelő stílussal állította szembe a nyelv természetes időmértékét kizengető, a szöveget megértő és azt pontosan követő-visszaadó színpad-i előadásmódot: „A' verseket interpunctiókra kell felmondani 's a' beszéddel nem ott állani-meg, hol a' vers végződik...”¹⁹

Nem jutunk közelebb a vita lényegéhez akkor sem, ha az idézett esztétikai forrásokat vizsgáljuk. Lessing *Hamburgi dramaturgiája* 1824 óta Bajza kedvelt olvasmánya, tanulmányozását fordításának kísérletével is összekötötte. Mint ahogyan az első helyen szerepelt abban a kisdud tanulmányi bibliotékában is, amelyet Fáy András, a budai társulat társigazgatója ajándékozott együttesének; Egressy pedig egyenesen lemásolta magának, kiegészítve hiányos példányát, ezen tanult meg igazán németül. A mű közkelettsége nem igényel részletes magyarázatot: a magyar Nemzeti Színház szellemi felépítésére készülők érthetően nyúltak ahhoz az alapmunkához, melyet szerzője 1767/68-ban a hamburgi városi színháznak német nemzeti teátrummá fej-

lesztése eszmei vezérfonalának szánt, és amelynek szerzőjét II. József Bécsbe szerette volna szerződtetni, amikor 1776-ban az udvari színházat „Hof- und Nationaltheater”-re minősítette. De közös a vitapartnerek többi forrása is: Johann Jakob Engel (*Ideen zu einer Mimik*), August Wilhelm Schlegel (*Dramaturgische Vorlesungen*), Ludwig Tieck (*Dramaturgische Blätter*) és Johann Wolfgang Goethe idevonható passzusai. Vagyis a polémia nem a német és francia romantika között folyt. Ezzel kapcsolatban jegyezzük meg, hogy a francia színpadi irodalom hazai térhódítása (előbb német átdolgozásokból, majd egyre inkább eredetiből fordítva) nem járt együtt automatikusan a francia színművészet jobb megismerésével; az első színházi szakember, aki értő szemmel elemzi majd párizsi nézőtéri tapasztalatait, Egressy Gábor lesz – de csak 1843/44-ben.

A romantikán belüli, azonos eszmei forrásokon nyugvó érvelések során Bajza háromfelé kívánt hatni: a színészekre, az „elv és ok nélkül” író, az idétlen magasztalás és a lekezelő humorizálás pólusai között mozgó kritikusokra és a rendszeres színházba járási szokásokkal rendelkező, azaz az előadást megtekintő és a kritikát is elolvasó közönségre. Végző célja a színészet egyenrangú, romantikus művészetként való elfogadtatása volt. (Ezért fogalmazott különösen élesen a színészek rovására élcelődő kritikusok ellen.) A színelőadásnak mint sajátos, csak időlegesen tárgyiasuló és ezért a kritikával utólag már nem szembesíthető műalkotásnak a leírását szó szerint a *Hamburgi dramaturgiából* vette át;²⁰ az addigi bírálatok egyoldalúságát pedig abban látta, hogy vagy irodalmi indíttatásúak voltak (amennyiben a játszott darabokat ismertették-elemeztek) vagy működéstani szempontokat érvényesítettek (ha az igazgatás, a társulatszervezés problémáit feszegették). Nyilvánvaló, hogy mindkét esetben a felületen mozogtak. Megoldásul a teoretikus alkatú Bajza egyetlen megoldást látott, rendszeralkotást a színész alkotómunkája számára.

Miután ezt az alapállást *A magyar színészeti bírálókhöz, különösen X. et Comp. úrhoz* című cikkében (*Társalkodó*, 1836. március 5.) tisztázta, a divatlapokkal kibontakozott vita során állította fel rendszerét, a *Dramaturgiai és logikai leczkékben*, amelynek amorfabb szerkezete híven tükrözte a vita pillanatnyi állását, és amelynek megírását – a szöveg utalásai alapján – március 12. után kezdhetette, és legkorábban április végén fedezte be. A módszert (az induktív, vita közbeni rendszeralkotást) és az ezzel járó formai keretet Bajza megint csak a *Hamburgi dramaturgiából* vette, megváltoztatva persze a megváltoztandókat: ott egyes előadások adtak alkalmat az általánosításra, itt kritikákból vett idézetek, amelyeket csupán olykor támogatott meg nézőtéri élmény. Sajátos módon erre a formára ösztönözte őt vitapartnere, Hazucha Ferenc is, aki felszólította: „...hozzon-fel ellenpéldákat töredékeinkből 's hozzon-fel okokat is, ekkor szólhatunk csak bővebben egymással.” (*Bajza urhoz a Jelenkor-Társalkodó 19dik számában megjelent beszédjére, Rajzolatok*, 1836. március 12.)

A cím viszont A. W. Schlegelé, akinek „Vorlesungen”-jeit Bajza a szövegben is „Leczkék”-kel fordította. A rendszer alapja Goethe *Szabályok színészeknek* című műve lett (*Regeln für Schauspieler*, 1803/1824).²¹ Bajza nem titkolta forrását: német eredetiben idézte a 91 §-ból álló gyűjtemény 35. tételét, amely – kombinálva Shakespeare tükör-metaforájával – a magyar színpadi romantikának is esztétikai alapelve lett: „Mindenekelőtt gondolja meg a színész, hogy nem elegendő utánózni a természetet, hanem eszményítve kell bemutatni, vagyis: egyesítenie kell játékában az igazat a széppel.” (Görög Lívia modern fordításában.) Goethétől származtak az egyes alfejezetek is, mint a „szóejtés”, a „felmondás (recitatio)”, a „szavalás (declamatio)”, a „testtartás”, a „kézbeszéd (chironomia)”, az „arcbeszéd (mimika)”, a „charakter felfogás és kifejezés”. Ekkori felfogása szerint viszont Bajza elhárította mindazt, amire nem talált mintát: „A mi ezeken kívül van, például: öltözködés, arcfestés, decoratiók, machinériák ’s tb. eff[lék]. az előadáshoz tartoznak ugyan, de nem a színművészethez...”

A felsorolt címszavak alá rendelte a *Rajzolatok*, jelesül X. et Comp. kritikáiból vett 25 idézetét, amelyek ellenében kifejtette saját álláspontját. Legfontosabb tételei a következők (a címszavak fenti sorrendjében): a színész ne használjon tájnyelvet; a hangzók helyes időtartamának kimondásával hagyja kizengeni a magyar nyelv természetes időmértékét. A „felmondás” és a „szavalás” (utóbbi – Goethe nyomán – emelt hangú színpadi beszédet és nem versmondást jelentett!) alkalmat adott a síró-énekző iskola idézett definiálására, továbbá a színészek név szerinti besorolására. Telepi György komikus-színész, az új iskola prominense kapcsán újra szólt az eszményítés e részterületéről is: „Az ő beszéde a’ legértelmesebb vagy legalább egyike a’ legértelmesebbeknek, mert minden szótagot hallhatóan mond-ki, hangja meglehetősen területű [= terjedelmű], ’s erő van benne, de ezen erő néha nyerseséggé válik, ’s ezen nyerseség az, melly kívül áll a’ művészi recitatio’ határain.” A színészi szövegmondás számos tényezőtől függhet, „szindarab, karakter, helyzet, indulat, kor, nem szerint...” A „testtartás” címszó alatt Bajza – Goethe és Engel nyomán – az alapokig ásott le, hogy a vándorszínészeket beidegzett modorosságaiktól megóvjá. A színpadra merőleges testtengely semleges, és ez használandó járáskor; „ha ezen vonal hátra hajlik, kevélységet vagy bámulatot jelent; ha előre, restséget, lelki csüggedést, levertséget, alázatosságot”. A színész a színen diagonális vonalban érkezzen a sугólyuk felé, arcának háromnegyedét láthassa a néző; a mozdulatok kerekdedségét képzőművészeti alkotások tanulmányozásával és táncitanulással sajátítsa el a színész stb. Nem véletlen, hogy ezeknél a kérdéseknél Bajza ennyit időzött. A kortárs drámákban, az ún. társalgási darabokban mindennek tudása nélkül az előadás eltéveszthette hatását. Ne feledjük: korai fordításaiban Bajza, majd Vörösmarty – ő már eredetiben: *A fátyol titkai*, 1834 – ezt a színjátéktípust igyekezett meghonosítani. Márpedig egy ilyen darab jelenetében egyet-

len meghajlás (Bajza szavával: bókolat) bonyolult társadalmi és érzelmi viszonyokat képes kifejezni: igaz tiszteletet, udvariasságot, feszes szabálykövetést, netán műveletlenségből származó esetlenséget, idegenkedést szokatlan közegben stb. Mindenképpen javítandónak látta a magyar színészek kézbeszédét, s ehhez – Goethe nyomán – a kezdőknek a tükör előtti gyakorlást ajánlotta. A „charakter felfogás és kifejezés” alfejezetében Bajza nyolc kritikai szövegpéldán bizonyította, hogy e tárgyban a színikritikának különös gondossággal és részletes kifejtéssel kell állást foglalnia, hiszen egyetlen általános szabály kivételével (a színész „a’ karaktereket híven, a’ költő’ értelmében tüntesse elő”) csak elemzés döntheti el, dramaturgiai vagy színészi hiba történt-e az adott helyen. Bajza elsőként ismerte el, hogy a művészetét mesterfokon gyakorló színésznek joga van az írói tévedést korigálnia. Kezdőnek persze ez nem ajánlható – még akkor sem, ha a karzati közönség színházba szoktatására játszott bohózatokban egy Megyeri Károlynak kell „aljas” szerepeket is alakítania.

A *Dramaturgiai és logikai leczkékben* Bajza még a kassai *Szemlélő* „Párttalan” álnévű kritikusanak és Garay Jánosnak, a *Honművész* rovatvezetőjének felelt, majd viszontválasszal élt a *Rajzolatoknak* és a *Honművésznek* (*Harmadszori szavam a’ Rajzolatok színbiráló compániájának, Társalkodó*, 1836. július 27.; *Befejező szó Garaynak*, uo., 1836. július 27.).²² Ezekben azonban rendszerét – amelyben, mint láttuk, a legáltalánosabb színházesztétikai elvektől a gyakorlat legapróbb részleteiig tallózott – már nem fejlesztette tovább. A vitában Garay önmagát nyilvánította győztesnek (*Literaturai nevezetesség, Honművész*, 1836. augusztus 4.). Solt Andor, aki 1971-ben újraértékelte a tollcsatát, szintén efelé húzott: „Irodalomtörténetírásunk azonban Bajzát jelentette ki a polémia abszolút győztesének.”²³ Most, a színikritikai szöveggyűjtemény birtokában, erre a kérdésre is pontos választ adhatunk.

A kassai *Szemlélő* „Párttalan”-ja szeptember 12-én Kántornéről, a síró-éneklő iskola nagy tragikájáról szólva Bajzát idézte, mint ahogyan ugyanezt tette a kolozsvári tudósító, Krizbay Miklós (*Szemlélő*, 1836. szeptember 19.). Akadt persze ellenvélemény is: a debreceni Hideger János szerint Bajza „haladó elmét haladó” igénnyel lépett fel (*Honművész*, október 20.) – mindez viszont nem akadályozta meg, hogy ő is Bajzát citálja (*Honművész*, szeptember 8. és október 20.). Az „F – n” álnévű kritikus úgy vélte, hogy a vitában „Párttalan” győzött az „annyi triumphust nyert gögös bajnokon” – ugyanakkor a Pergő Celesztin vezette társulat ungvári előadásáról maga is hasonló élességgel nyilatkozott (*Szemlélő*, szeptember 9.). Kétségtelen, hogy Bajza elérte célját: véleménye, elvei vezérfonallá lettek az általa bírált divatlapokban. És végül az apoteózis: a kassai német (!) színtársulat Caroline Börnstein magyar tárgyú vitézi játékának (*Die Mädchen von Siklós*) előadásában megjelenítette – Zsigmond király egyik aktualizált álmaként – Bajzát is a haza jelesei között (*Szemlélő*, 1836. október 10.).²⁴

A kiváltott hatás ellenére Bajza nem érezte úgy, hogy a színészet elvrendszerezésének kiépítése ezzel lezárult volna. (Mint ahogyan Vörösmarty is csak *Elméleti töredékek*nek nevezi majd dramaturgiai alapvetését.) 1837. július 26-án Pest vármegye színészeti választmánya Bajza Józsefet hívta meg a Pesti Magyar Színház igazgatójának. Hivatali ideje alatt nemcsak a teátrum működési szabályzata készült el, hanem 1838. február 1-jei ülésén a Kisfaludy Társaság is 25 arany pályadíjat tűzött ki egy színészeti kézikönyv megírására. A témakör kiszélesedett: „dramaturgia, poetica, nyelv, szavalás, mimica, costüm- és színmesterség köréből minden” – ami még akkor is figyelemre méltó, ha éppen e tematikus, immár minden színjátéktípusra kiterjedő gazdagság okozta a pályázat kudarcát. A megadott forrás jegyzék élén ezúttal is a *Hamburgi dramaturgia*, de szerepelt rajta Engel, Goethe, Tieck, Schlegel is; kiegészülve most már szcenikai szakirodalommal is.²⁵ A pályázat egyetlen eredménye az lett, hogy munkára buzdult Egressy Gábor, aki persze sokat változtatott – azonos forrásai ellenére – Bajza 1836-os rendszerén: a romantika gyakorlata több érzelmi hangsúlyt kívánt meg a szöveg mondásban és több nem-szövegkísérő gesztust a játékban, mint amennyit Lessing, Goethe és kora kecsességekvetelménye megengedett. Egressy mutatványát (*Színészeti studiumok. „Adatok’ tára a’ színészet’ könyvéhez” című kéziratból*) a romantikus triász folyóirata, az *Athenaeum* közölte (1841. július 18., 25., 27., 29.). Ebből lett végül *A színészet könyve* (Pest, 1866), a Színészeti Tanoda első mesterségtankönyve.

Bajza József vonzó tulajdonsága volt, hogy amikor egy vállalkozást, témát lezártak vagy folytathatatatlannak ítélt, azt a nyilvánosság előtt is befejezte. Így járt el a *Kritikai Lapok*, utóbb színingazgatói megbízása és az *Atheaneum* ügyében is. Hiszen – amint az a *Dramaturgia és logikai leczkék* utolsó mondatában olvasható: „Nem abban van érdem, hogy sok pályákat fussunk, hanem abban, hogy szerencsével, ki csak egyet futott is így [ti. keveset, de jót írva] meg, méltó a’ koszorúra.”

1 Pest vármegye és a Nemzeti Színház alapításának történetét legutóbb áttekintettük: *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*, Bp., 2002 (Előmunkálatok Pest megye monográfiájához 3.), 90–150.

2 A Bajza-cikk: *Kritikai Lapok* VII. füzet, 1836. (a továbbiakban: KrL) 33–145. és *Bajza József összegyűjtött munkái*, sajtó alá rend. BADICS Ferenc, Bp., 1900, V., 15–67. Az utóbbi közlésben értelemzavaró sajtóhibát találván, idézeteink a KrL-ből származnak; adjuk azonban mindkét jelzetet. A tanulmány kritikátörténeti szerepéről I. FENYŐ István, *Válóságábrázolás és eszményítés 1830–1842*, Bp., 1990, 261–269.; színházelméleti funkciójáról

pedig BÉCSY Tamás írt: *Magyar színháztörténet 1790–1873*, főszerk. SZÉKELY György, Bp., 1990 (a továbbiakban: MSzT), 250–251. Az idézet: KrL 38. és Badics V., 18.

3 A korszak színháztörténeti képére: MSzT. Az itt nem jellemzett folyóiratokra: KÓKAY György (szerk.), *A magyar sajtó története I. 1705–1848*, Bp., 1979. Szöveggyűjteményül szolgálhat: *A magyar színikritika kezdetei 1790–1837*, I–III., Bp., 2000. (Fontes 16–18.) (A továbbiakban: Fontes + kötettség.) A Nemzeti Játékszíni Tudósítás ebben meg nem ismételt, hasonló kiadása: sajtó alá rend. ENYEDI Sándor, Bp., 1979. (Színháztörténeti könyvtár 10.)

4 *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei* (1772–1826), Bp., 1970. (Irodalomtörténeti könyvtár 24.)

5 *Vörösmarty Mihály összes művei*. Kritikai kiadás (a továbbiakban: VÖM) 7. *Drámák II.*, sajtó alá rend. BRISITS Frigyes, Bp., 1971, 331. Bajza barátja, Toldy Ferenc pesti ivén volt előfizetője a drámának: uo., 340.

6 *Külföldi Játékszín*, több tudósokkal kiadja Bajza, I. Pest 1830. [5.]

7 Schröder drámája 1810 óta szerepelt (LÁNG Ádám János fordításában) műsoron, Kotzebue darabjának ez volt az első magyartítása. A két Bajza-szöveg színpadra – ismereteink szerint – nem került.

8 Bajza forrásait a filológia már régen feltárta, vö. PFEIFER János, *Bajza esztétikai dolgozatai*, ItK, 1900, 287–321., PATAI József, *Bajza és Lessing*, EPhK, 1908, 39–41., 213., SZÜCSI József, *Bajza József*, Bp., 1914, 71–76.

9 Toldy véleménye: „Lessing a kritikában Genie, a költésben csak talentum...” *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, sajtó alá rend. OLVÁNYI Ambrus, Bp., 1969, Fontes 9. 75. – a továbbiakban: BTLev. Bajzáé: *Külföldi Játékszín*, I., 102.

10 *Külföldi Játékszín*, I., 99–102.

11 BTLev 329.

12 *Külföldi Játékszín*, I., 214.

13 A vita menetét összefoglaltuk: Fontes 18. 1555–1557.

14 KERÉNYI Ferenc, *Vörösmarty Mihály és a játékszín gyakorlati kérdései* = „Ragyognak

tettei...” *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor és SZÖRÉNYI László, Székesfehérvár, 1975, 239–258. és *Vörösmarty színjátéktípusai a Csongor és Tünde után*, ItK, 1985, 665–674. *Az Elméleti töredékek*: VÖM 14., sajtó alá rend. SOLT Andor, Bp., 1969, 5–59., 286–337. *Az Árpád ébredése*: VÖM 10., *Drámák V.*, sajtó alá rend. FEHÉR Géza, Bp., 1971, 207–228.

15 *Magyar színészek életrajzai*, Bp., 1878, 89–90.

16 Uo., 25.

17 Tóth Lőrinc kritikája: *Hamlet Budán*, Rajzolatok, 1835. november 7. (Fontes 17. 772–773.)

18 KrL 65., Badics V. 35.

19 KrL 63., Badics V. 34.

20 PATAI, i. m., 355–357.

21 Modern magyar kiadása: *Goethe. Antik és modern. Antológia a művészetekről*, szerk. PÓK Lajos, Bp., 1981, 309–328.

22 A Badics-féle összkiadás itt helytelenül járt el, amikor a két utóbbi cikket is a tanulmány részeként közölte: V., 67–68.

23 *Első színikritikusaink*, ItK, 1971, 128–147. Az idézet: 129.

24 Az említés sorrendjében: Fontes 17. 1075., 1091., 1117., 1080., 1112., 1088.; Fontes 18. 1557.

25 *A Kisfaludy Társaság évlappjai I. 1836–1840*, Buda, 1841, 25–26.

Bajza és a költői szerep

Bajza háromszor adta ki versgyűjteményét, 1895-ben, 1842-ben és 1851-ben. Mindegyik élére *A lant*hoz című művét emelte; a későbbi kiadások is ugyanígy jártak el.¹ Programvers ez, tárgykörei és céljai hirdetése, mondhatni retorikai mű. Mintegy szónokként megnevezi kötete tárgyát („Zengj, oh lant, húrodon / Igéző éneket”), ezután következik az énekek témaköreinek, ihleteinek, hangnemeinek felsorolása öt versszakon át (az ifjú kebel küzdései, a remények, a szép álmok, a halál, a „szív bajai”, a leányka szépsége, a természet varázsa, a hazai táj fensége), majd mintegy összegezésként három versszakban a költői cél: lelkesedést akar ébreszteni a haza, a nyelv ügyeiben, együttérzést vidám dalaival avagy „mély gyötrelmivel”, nem kívánván más pályabért. Lajstromán végigtekintve első gondolatunk az, hogy a költészet közheleyeit sorolta fel; szebben szólva, örök, bárkinél megtalálható témáit, az összekezésben pedig célként, erősen és egyértelműen az olvasók érzelmeire hatás szándékát jelöli meg. S ha innen nézünk vissza a vers egészére, árnyalnunk kell az első benyomást, ugyanis egy korszerű, a szubjektív világra építő programot lehet regisztrálnunk. Akkor értjük ezt világosabban, ha a XVIII. század költői és hatáseszmenyeihez hasonlítjuk: e korban az örök érvényű igazságok, az eszmék, a morális tanulságok és posztulátumok hirdetése állt a művek középpontjában, az óhajtott hatás pedig olyan nevelő hatás volt, amely az ideáloknak, a hirdetett értékvilágnak megfelelő életelvek megvalósítására biztatott. Bajza viszont karakterisztikusan érzelmes tárgyakat választ, a célul tűzött hatás is egyértelműen érzelemkeltő, „hő kebleket” kíván a haza ügyei érdekében, együtt-vigadást, együtt-sóhajtást a dalaiban foglalt érzelmekkel, hangulatokkal – írói és befogadói programja hangsúlyozottan szubjektív jellegével már a XIX. század irodalmi irányaihoz kapcsolja műveit.

Az azonban figyelemre méltó, hogy a költő nem személyesen, hanem második személyben, a lanthoz szólva felszólító módban jelöli ki feladatait; a poézis és a poéta formai, nyelvi jegyekben jelölve különválnak. Egységüket az teremti meg, hogy tudjuk, az ő lantjáról, az ő alkotói működésének irányáról, céljairól van szó, noha még csak nem is lanthoz beszél, bár az ő neve olvasható a címlapon. A tárgy- és cél-kijelölés így egyszerre személyesnek és általános érvényűnek tűnik, melyben maga jól körülhatárolt, pontokba sze-

dett témák, feladatok irányítójaként van jelen: szerepet vállal, mint a versből kitűnik, egy karakterisztikusan érzelmes költői szerepet. E körön belül kell megteremtenie a rá jellemző alkotásokat, e körben kell demonstrálnia önazonosságát. Ricoeur szerint ugyanis a szerep a teljes jellemet foglalja magába, amely, alárendelődve a programnak, azonosságot, egységet valósít meg a mű, a művek teljességében. Ricoeur főként az elbeszélő műfaj történetépítésében írja le cselekmény és szereplő kölcsönös összefüggéseit, s bennük az önazonosság megőrzését.² Ha a líra módosító sajátságait, a 19. századi adottságokat, konkrétan Bajza hirdetett szerepvállalását vizsgáljuk, bizvást építhetünk Horváth János sokszor félreértett szerepjátzás-elgondolásaira. Petőfi-könyvében fejtette ki, hogy a Bajzánál is oly erősen vágyott hatás miként teremt visszahatást a költői szerep körében az egész lírai karakter alakulására, miként serkenti a változás, a változtatás szükségességét; a szerepalakulások miként olvasztják magukba a nem-közvetlen, nem-élményi elemeket, s változatai komplex összetételekben miként előlegezik a kész költőt.³ E szerep korántsem adott, készen felvehető, formálódása, kialakítása különféle fázisokon megy át. Ricoeur az alkotói szerep három stádiumáról beszél: az esetlegesség; a megvalósulásra való átmenet vagy ennek hiánya; a befejezettség vagy befejezetlenség.⁴ Hozzátehetjük, hogy koronként és személyenként különféle adottságokkal, problémákkal is ütköző, átmeneti, összetett típusokat, rész-megnyilvánulásokat láthatunk.

A magyar reformkorban sem egyszerű, s korántsem problémamentes a Bajza által is meghirdetett közösségre ható költői szerep kialakítása. Az ekkor dominánssá váló romantika a személyiség erőteljes felszabadítását hozza, az érzelmi végleteknek, a fantázia áradásának, a formák oldásának utat nyitó alkotói elveket; ám az ugyanekkor vállalt elkötelezett közösség- és nemzetszolgálat már súlyos problémát vet fel. A romantika jegyében az egyéni szabadságát élő művész, literátor alávetett lesz egy magasabb rendűnek értékelt célnak, azok megvalósításának, egy más törvényű moralitásnak, posztulátumrendszernek; egyik változatát, problémáit, ütközéseit elemezte Margócsy István Petőfi pályáján.⁵ Másféle magatartást, másféle szerepalakító dilemmákat látunk Kölcseynél. Az 1820-as években Kölcsey filozófiai kérdései, személyisége metafizikai, egyéni és egzisztenciális bizonytalanságai, útkereséseiben, alkotói problémáiban alakít ki különféle költői szerepeket, amelyekben ironikus távoltageással jeleníti meg szerep és önazonosság elbizonytalanított, kérdőjeles egységét (néhány példa e korszakból: *Vanitatum vanitas*, *Hymnus*, *Előbeszéd*, *Mohács* – elemzésükről gazdag szakirodalmunk van). Bajza programversében kételyek, bizonytalanságok nélküli, öntudattal hirdetett elhivatottságot látunk, az érzelmes karakterű költői szerep egységesnek tűnik, s problémátlannak a hatás és az önazonosság összhangja. Megvalósítása azonban a lírikus pályáján, a versek sorozatában korántsem egyszerű; keresések, próbálkozások jellemzik poézisét.

Az érzelmes programot hirdető költő számára megkerülhetetlen például az az egyszerű kérdés, hogy vajon az ő egyéni bánata, vígsága, hazafias lelkesedése mi módokon, milyen eszközökkel pendíthet meg hasonló húrokat a körvonalaltalan, heterogén olvasókör lelkében? Felfokozott vagy éppen mérsékelt érzelmekkel? Milyen stiláris eszközökkel erősítheti a hatást? A versírásról alkotott nézetei erősen körülhatárolják, nehezé is teszik költői szerepe egyéni kibontakozását. 1824 júniusában egy soha nem volt szerelem elképzelt végét, könnyes bánata dalát (*Emlékezés*) küldi Toldynak, s barátja várható csodálkozására fejti ki írásáról, általában a versírásról kialakított módszerét. „Valókat eddig még soha sem tudék festeni nálam minden ábrándozás, kigondolás, a legszorosb értelemben költemény”, majd így folytatja: „...arra, hogy én írjak, középszerű hevület kell; ha nagy mértékben vagyok hevülve még csak egy sort sem tudok írni...”⁶ Kétarcú program: egyfelől vállalja a saját képzelete világába merülést, másfelől gátakat is szab, a közvetlen, a személyes megszólalástól elzárkózik, a fantáziálás, az ábrándozás természetéből következhető szélsőségeket, csapongásokat elutasítja. Az ilyenféle túlaradást, a tisztán a képzelet teremtette elemek költészetbe emelését még a hasonlatokban is megróta. Az emlékezést az éji szívárvánnyal megjelenítő Kőlcsey-sorokat (*Az ábrándozó* című versben) azért bírálja, mert szerinte nem lehet hasonlítani oly dolgokhoz, „melly nincs a természetben, s nem lehet”.⁷ Későbbi lírája alapján nem alaptalanul feltételezhető, hogy olykor őt is elragadta, elragadhatta képzelete, de – úgy látszik – ekkor még a „középszerű hevület” jegyében visszafogta azt, s ha netalán papírra vetett ilyen sorokat, valószínűleg átírta vagy kicserélte őket.

A közép szint ideálját számára a sokszor emlegetett költő-ideál, a görög természetességet megvalósító, az egyszerűségben jelentésgazdag Goethe képviselte;⁸ de Bajzát a tehetség különbsége mellett egyéb alkotói nézetei is más tartományokba vitték. Alkotói elveihez tartozott a fokozott műgond, amelyet a klasszikus költészet iskolájától s nagy hatású mesterüktől, Kazinczytól örökölt. A művészi igényesség, szigorúság jegyében mind a tárgyak, gondolatok kiválasztására, mind a kidolgozásra méretlenül sok időt szán. „Belém a Genius határtalan gyűlölséget oltott a lelketlen versek iránt, azért válogatom olly szorgalommal a tárgyat, azért töltök napokat egy igen kicsiny darabocská mellett, hogy a gondolatok ezrei közzül a leg helyreillőbet választhassam.” A „leg helyreillőbb” pedig nyilvánvalóan az, ami a középszerű hevület hófokához mérséklődött, gondosan, hosszan kimunkált kifejezőeszközök köntösében. Mint írja, azért szeret „szenvedelmesen kevés verset írni”, hogy megtalálja azt az elveinek megfelelő tárgyat és formát, amely „mindég a lélek és szív hatással fog szólni”.⁹ Am ahogy visszatekintünk programverse témaköreire, kitűnik, hogy ez a válogatás elég szűk tartományban marad, innen nézve (különösen pályája elején) nem várhatunk érzelmi mélységben, képzeleti gazdagságban színes poétai termést. Úgy tűnik,

hogy a középszint kialakításának jegyében annak volt fontos szerepe, hogy a tárgyválasztás megfeleljen az általa felmérhető közönség igényeinek, tetszésének, ismereteinek, így – a Goethe-ideálhoz kevésbé illő – közkeletűt, a már megszokottat, az elfogadottat kereste. Néhány példa: az *Éjjel* temetői sétájában találkozás az elhunyt kedves lebegő árnyékával; *A ligethez* az elvesztett leányka keltette bánatra keres enyhülést; *A holdhoz* eltűnt örömei meghitt tanújához fordul vigaszért; *A tűnődés* az eltűnt ifjúkorra, a megfoghatatlan borongásokra, az idő múlásának szomorúságára kérdez, és így tovább. Az almanach-lírában népszerűvé vált szentimentális költészet közhelytárából választott, e lírai körben személyes érzelmeket, ihletet, élményeket nem sejtet, keresnünk sem érdemes ezt, hiszen megírta, hogy „valót” ő nem tud énekelni, hogy nála minden csupa ábránd, képzelgés. Összességüket – egyéb irányelvek nélkül – végül is csak az érzelmi beállítódás természetesen szeszélyes váltakozása irányítja, a közönségnek feltehetően tetsző körön belül. A költői szerep formálása e korszakáról ilyen értelemben elmondható Ricoeur nyomán, hogy az az esetlegesség bélyegét viseli, még akkor is, ha Bajza a tárgy- és gondolatválasztás nagy műgondjáról vallott.

A végül is esetleges tárgyak aprólékos kidolgozásában, a hosszas csiszolásban – a tárgyválasztáshoz hasonlóan – leginkább az olvasók ízléséhez stilizálást véljük jellemzőnek. Két ismétlődő stílussajátságot látunk e művekben. Egyfelől a közhelyfordulatok gyakoriságát (csendes fuvalmak, bájló aranyfény, nyugalmas árnyú ciprusok, lenyugvó est bíbora, mézajkú fülmile stb.); másfelől egyénítő, színesítő elemként a kimódolt, erőltetett díszítettséget szóalakokban, s a Bajzánál különösen kedvelt, mesterkéltszóösszetételekben (kéjlett Syrének hangjain, fenn ragyogló istenek, lebegő dal; körülíhletve szellemedtől, megpihenni nyugpartidon, dicstető, nyughajlék, rétvirány, éjmagány stb.). 1828-ban írja Toldynak kettejük prózájáról, hogy barátja írása egyszerűbb, erőteljesebb; nálam, vallja önkritikusan, az a baj, hogy „gyakran elkap a hímzés szesze”, s noha ennek szerinte „nagyobb publikuma leszen”, Toldyénak „mindenkor több becsének kell lennie”.¹⁰ Erőltetés nélkül vihetjük át önbírálatát lírájára: a túlhajtott választékosságban, díszítettségben korántsem a Goethe-ideálnak felelt meg, inkább a közönség óhajtott tetszését kereste. A „nagyobb publikum” megnyeréséért választott szentimentális sablonok, „hímzések” ilyen mértékű alkalmazása azonban már az effajta költészet és költői szerep határait figyelmeztet. A teljes jellem e korlátozottsága, természetesen megnyilvánulása a sablonokban, a közkeletű tárgyak, a díszítettség túlzásai, ismétlései erősítő öngazolás helyett tagadást hívnak elő vagy legalábbis az újat kereső igényt előlegezik, annak útját készítik elő az alkotónál és a befogadónál.¹¹ Horváth János a közönségre hatás, a tetszés vagy nemtetszés visszahatásáról, az alkotót szerepe átalakítására készítő indítékáról beszélt Petőfinél. Gondolhatunk erre Bajzánál is, akinél még közvetlen irodalmi indíték is közrejátszhatott egy másféle költői szerep kialakítására.

E korszakban sikerültebbek azok a versei, amelyekben az egyes műfajok lehetőségei, kívánalmi segítik; ezekre bízhatja képzelete, írásmódja alakításának változatait. Ilyen ifjúkori leíró verse az *Égiháború*. A viharképekben a természetben létezőről írhat (nem úgy, mint a hasonlata miatt megrótt Kölcsey), tornyosuló felhőkről, villámokról, dühöngő szélről, a látvány félelmetességéről a középszintre mérséklés nélkül, annál is inkább, mert mind a tárgyválasztásban, mind a megformálásban, mind a szabadabb képalkotásban már neves elődök szentesítették fordulatait. „Ordít a zivatar mord szele”, „homály lepi a vidám liget ernyeit”, „Boreás bús szele ott dühöng / S mindent összezavarva hágy” – e sorokban nem nehéz felismerni Berzsenyi (s mögötte Horatius) hangját. A költői erőt sem nélkülöző viharképek sora aztán az utolsó versszakokban lapos idillbe fordul: a pásztorkunyhóba vonuló pár derűs nyugalommal nézegeti az elemek tombolását „picziny ablakán”.¹² – Széles körű elismerést aratott az *Aurora* 1826-os számában megjelent *Borének* című verse.¹³ Maga a költő is elégedett e művével. Bajza itt a műfaj, a bordal megengedett csapongásában, retorikai szabályozottság nélkül írhatott a maga kedvelt, s a közönségnek is (feltehetően) tetsző tárgyairól; nagyobb szabadságot adó szerepben köszönthette a barátságot, a lánykát, az éneklés tűzét, a nemzeti dicsőséget arató hadfiakat, a közjóért buzgó szeretteit, s pohárral a kezében boronghatott a magyar múlt gyászos eseményein, majd ismét lelkesedhetett az új idők nagy hazafias buzgóságán. Összképet adhatott itt ihletköréről olyan közvetlenséggel, oldottsággal, amelyben nem sértette meg a műfaj kereteit, lírai értékének normáit, s egyszerre valósítja meg e szerepben a személyes átéltséget és az elveinek megfelelő követelményeket. A „Félre vízivő előlem, / Mert palaczkba fojtalak!” „Fájdalom, könny, aggodalmak! / Tőlünk messze szálljatok”-féle sorok, az akár köznapinhoz hajló fordulatok megfértek itt a most sem hiányzó, keresett szóösszetételekkel (hangtámadat, Tokaj gyönyörneve). Zádor találóan írta, hogy e műfajban „teljesebbet” nem ismer, hiszen mind a kor ízlésének, s az ezzel összehangzó Bajza-féle ideáloknak maradéktalanul megfelelt, az emelkedettség és a közvetlenség, a még szabályos és az oldott összhangját valószínűsítve meg. Bajza megalapozottan számított a sikerre. „Tudtam, hogy a Borének fog legnagyobb kedvességbe jutni” – írja Toldynak, s öntudattal emeli művét Kölcsey *Bordala*, valamint Csokonaié (*Bacchushoz*) fölé: „e kettőt úgy hiszem az enyim meghaladja vagy ha az utolsót [Csokonaiét] nem is, legalább nincs alatta.”¹⁴ Kölcseyét nyilván a tárgykör szélesítésében, a változottságban, Csokonaiét meg a fennköltebb témák és hang bevonásával vélte általa felülműltnek; nagy öntudattal írja ugyan ezen levélben, hogy az új teljesség, az emelkedett és a közvetlen összhangja „nyelvünkben szokatlan s új meteor volt”. Ma már kissé értetlenül nézzük sikerét s ennek öntudatos nyugtázását, számunkra azonban a *Borének* Bajza költői szerepe alakulásának fontos irányjelzője. A bordal műfaja ugyanis az egyszerűsödés, a közvet-

lenség, s akár az indulatok, illetve itt, stílszerűen, a felhevültség, a felfokozott hangulatok megnyilvánulásait engedi érvényesülni, a költő szabadabban mutathatja meg önmaga érzelmi állapotát, s ugyanakkor mint a borívó társaság egyik, emelkedett kedélyű szószólója bizonyos közösségi szerepet vállal, egyszerre szól a maga és egy tágabb kör nevében. Az esetlegességgel felvett szerepek helyett itt egy magához, mondanivalójához, elvei megvalósításához illő attitűdben jelenik meg, amely a szerep és a teljesebb önkifejezés egységesülése felé nyitott számára utakat. Az új szerep keresései, variációi jellemzik az 1930-as évek verseit.

Feltűnik, hogy e korszakban milyen gyakori a felvett, elképzelt alakok helyzetében, nevében írott dal Bajzánál (például: *Vitéz búcsúdala*, 1831; *Lenke dalai*, 1834; *Halászlegény dala*, 1835; *Az Apácza*, 1835; *Az özvegy*, 1836; *Egy anya keserve*, 1834). A férjet, a gyermeket gyászoló keservei a sírhant mellett, az alkonyi vagy éji homály ismert díszleteiben első szám első személyben szólalnak meg, a költőre jellemző formáltságban. Olyan helyzetdalok ezek, amelyekben Bajza megvalósítja azt a dalideált, amelyet az 1820-as években (a Kultsár István által 1817-ben meghirdetett népdalgyűjtés nyomán) kibontakozó vitákban a népdal és a műdal, illetve a népies műdal lehetőségeiről fejtett ki. Nem célunk itt a vita, a népiesség külhoni és hazai háttérének taglalása; ezúttal főként a Bajza költői szerepe alakulásában fontos műköltői helyzetdalt meghatározó nézetekre utalunk. Az irodalmi műdal új útjait keresve nálunk két irány alakult ki:¹⁵ Kisfaludy Károlyé, aki a népdal minél hívebb utánzását, a népi alakkal, hanggal azonosulást propagálta és próbálta megvalósítani dalaiban; s Kölcseyé, aki elméletben és dalverseiben a megnemesített népies műdalt akarta megteremteni, a költő saját érzelmvilágát a népdal közvetítő formáiba foglalva. Bajza fentebb jellemzett verseiből, nézeteiből már adódik a következtetés, hogy a költői szerepe alakításában jelentős helyzetdalokban ő Kölcsey irányát követi.¹⁶ 1828-ban hosszan vitázik a Kisfaludy dalaiért és irányáért lelkesedő Toldyval, s fejt ki, mint írja, a „magam fejében támadt” teóriáját. Leginkább ide tartozó tétele az, hogy a költő „ne vetkezze-le a maga művészségét”, s a néptől származó dalt „nemesítse meg művészi gonddal”. Ez, mint kifejti, a csodált Goethe-re hivatkozva, megszépített természetet, az „elszórt szép” koncentrációját jelenti, „művészi alakot”, formát, s lehetőleg időmértékes verselést.¹⁷

Az ő dalaiban tehát „Lenke” vagy a „halászlegény” olyan szereplők, akik a költő világával összhangzó, megnemesített érzelmeket mondanak el trochaikus formában, az általa alakított, megszépített természetben, ahol „Domb körül csörögve / Omlik a patak, / Hársak közt madár zeng, / Szellők inganak”, s bánatát a művészi mérséklés jegyében sóhajtja el: „Lengjetelek fuvalmak, / A fán csendesen! / Hadd nyugodjék békén / Megholt kedvesem.” (*Lenke dala*) Figyelemre méltó kivétel *Az Apácza*, az elnyomott szenvedélyeket, életformáját ostromló felkiáltása, a középszintre mérséklés jelei nél-

kül. „Láng emészti keblemet, / Láng, nem mondható, / Szenvedély, nagy és örök, / El nem oltható.” E vers szokatlan érzelmi végletességével, hangjával már sejtet valamit Bajza költői szerepének később kialakult sajátosságairól. E kivételtől eltekintve a többi felsorolt műben a *Lenke dalá*hoz hasonló sajátosságokat látunk, a haláslzegény, az özvegy érzelmei a költő eszményei szerint emelkedettek és mérsékelték, környezetük dekorativitással megszépített természet. Korábbi alkotásaihoz hasonlítva annyi változást észlelünk bennük, hogy a választott alakok szerepében közvetlenebbül, egyszerűbben, egy-egy részletben intenzívebb megnyilatkozásokban mondhatja el a maga lírai világába illő érzelmeiket, burkolt személyességben, részleges hasonulásban. A megtartott „művésziesség”, a „művészi gond” még meghatározóan mérsékli a felvett alakok által elmondható személyességet, a díszítettség a szubjektivitást tompítja s inkább a mesterkéltség távolító hatását kelti. E szerepben a szerző nem identifikus, de nem is elidegenített, inkább a műfaj, a helyzet-dal és a saját normáinak megfelelő implikált szerző.¹⁸ Bajzánál a költői szerep kialakításának – Ricoeur elnevezésével – ebben az átmeneti stádiumában nem ez a verscsoport hoz lényeges változást, inkább jelzi, s talán elő is készíti Bajza műveinek azt a körét, amelyben a kijelölt ihletek lajstromából kiemeli a személyiségéhez, elveihez s önmegvalósításához leginkább illőt, s a szerepvállalásban felszabadítja érzelmeit és képzeletét.

E művei az 1831-ben elbukott, a cári csapatok által leverte lengyel szabadságharc tragédiájához kapcsolódnak. Erről szól – még Vörösmarty hasonló témájú művei (*A hontalan, Az élő szobor*) előtt – 1834–1835-ben több verse: *A vezér búcsúja, Isten hozzád, A rab költő, Az utas* és a leginkább ismert *Apotheosis*. Többféle szerepet variálva szólal meg e művekben. *A vezér búcsújában* narrátor, aki a harcok veszélyeit festi nagyarányú képekben, hol harmadik személyben elbeszélőként, hol első személyű átélőként; a bukás felidézésében elemző, ítélkező, majd a múlt és jelen tragikumáról s a remény kereséséről lírikusként ad képet és vallomást. Hasonló variációs költői szerepet látunk az *Apotheosisban* is. Lírai leírásban, egy sűrített képben szól a befejezett történelmi tragédiáról: „Nyugosznak ők, a hősfiai, / Dúló csaták után, / Nyugosznak ők, sírjok felett / Zöldell bokor, virány”. A természet itt nem egyszerűen szép, enyhet adó díszlet, a virulás az elhulltak véréből erőt, nagyságot, megmaradást sugárzó szimbólummá emelkedik. E szintet nem tartja végig egyenletesen a versben. A szerepváltásban az idézett kezdőszakasz költői felütése után a politikus szólal meg, a politikai terminusok közkeletű szavai, fordulatai disszonánsan hatnak: a népjog csatáját zsarnok tiporta el, a küzdőkben „köz-érdekek” lángoltak, a szabadságért vértettek el. De aztán visszatalálva lírikusi szerepére, költői sugallattal összesít értéket, személyes átéltséget, időközön átlépő halhatatlanságot a dalformához illő közvetlenséggel, egyszerűséggel: „Vértettek és elhulltak ők, / De győzedelmesen: / Tettök sugára átragyog / Időn, enyészeten.”

Az e témakörben választott szerepek: az elbukott vezér, a bujdosó, a búcsúzó, a rab, a száműzött hontalan érzésvilága nagyon is beleillik a Bajza-versekre jellemző tematikába, hangulatokba. Hasonló érzelmi állapotokat láttunk a korai művek kitalált, esetlegesen választott témaköreiben, amelyekben az ismert sémákhoz, a bizonytalan körvonalú közönség igényeihez igazodva kereste kifejezőeszközeit. A lengyel témájú versekben azonban más a helyzet: a történelem tragikus menetét, egy rokon sorsú nép bukását, nemzeti haladásunkat is magába foglaló aggodalmakat, lehetőségek, törvények keresését átélő, értő befogadók széles körére számíthatott.¹⁹ Költő és közönsége egy magasabb rendű tárgykörben, érzelem, töprengés és tanulság keresésében hangolódik össze. A költői szerep alakulását tekintve fontos tényező ez: a hatás biztonságának tudata visszahatásként szerep és egyéniség azonosulását erősíti, személyesebb vonásokat aktivizál, mint a helyzetdalok implikált személyessége. Az intenzívebb egyéni átéltség felszabadítja fantáziáját is. Az *Apotheosis*ban Kölcseytől valószínűleg nem függetlenül, de még Vörösmarty előtt formálja meg a pusztulás nagyarányú, romantikus látomásait. „Hazájok most bús temető, / Népetlen pusztaság”, „Roppant zajongó városok / Utcáin hallgatás”, „Romok között erőtlen agg / Apák lézengenek.”²⁰ A vers kidolgozása, mint kitűnt, nem egyenletes; szerepformálásának ebben az átmeneti stádiumában még elő-előjön korábbi lírikus attitűdjéből a keresettség, például szóösszetételeiben (itt is van égharmat, bájvirág, hírszellő). Túldíszített, a dalformához nem illő *A rabköltő* is, amelyet azért érdemes megemlítenünk, mert a dalforma egy másik, nem lengyel témájú, de hazafias ihletköréhez tartozó versben szerencsésen megszabadította magát és művét a „hímzés szeszétől”. 1834-ből való talán legnépszerűbb verse, a *Sohajtság*, minden kor antológiáinak kedvelt darabja. „Múltadban nincs öröm, / Jövődben nincs remény, / Hanyatló szép hazám! / Miattad vérzem én.” A hazafi mélyen személyes aggodása, a népek istenéhez legalább reménysugárért könyörgő költő szerepében nem kellett töprengenie a közönség együttérzésén, adottnak vehette azt, s feltehetően spontán módon találta meg a formát és a hangot is. A dalforma érzelmi sűrítése, közvetlensége a vers öt szakaszán végig egyenletes marad, s egyszerűre mutatja (érzésben, formában és hangban) a közönségre ható szerep és az önazonosság egységét.

A harmincas évek legsikeresebb versei a szerepvállaló lengyel témájú versekben vagy a közvetlen líraiságú *Sohajtság*ban a közösségi, hazafias érzés változatai, a lelkesedés, a biztatás, a veszteségek feletti kétségbeesés, reménykeresés, aggodás lett a legintenzívebb költészetformáló ihlet Bajzánál.²¹ Az 1840-es években aktív közéleti, politikai ténykedése idején viszont kevés verset írt. Megjegyzendő, hogy pályája egészében is keveset; tehetsége, adottságai nem a költészetre predesztináltak. Töprengő alkata, határozott ítéletre ösztönző igényessége, szervezői képességei elméletírói, történetírói műveiben, intézmények vezetőjeként bontakozott ki, s különösen félel-

metes hírnevet szerzett kritikai munkásságával, majd egyre markánsabban a politikai életben. Kossuth táborában lett vezető személyiség; az Ellenzéki Kör prominens tagja, szerkeszti az *Ellenőr* című zsebkönyvet, majd Kossuth *Hírlapját*. Teljes embert kívánó sokféle tevékenysége, a politikai élet forrongása közepén élve nyilván sem ereje, sem ideje nem jutott a nála mindig hosszas munkát igénylő versírásra; amit írt, az a számára meghatározó közösségi költői szerepnek megfelelő közéleti témákhoz kapcsolódik. A *Honfidal*, az *Ébresztő*, a *Deák Ferenchez* (valamennyi 1845-ből) a bizakodás, hazaszeretet vallomásai, amelyeket a nemzet felemeléséért végzendő feladatokra lelkesítés hat át – miként azt már programversében is kijelölte. A honfiérvés hőfoka, a személyiségéhez s immár életformájához, elveihez illő ihletkör költői szerepet alakító erőssége azonban nem volt ekkor elégséges ahhoz, hogy kiváló vagy akár a harmincas évek értékes alkotásaihoz emelhető verseket írjon. Az *Ébresztő* első és utolsó versszakának szónokias erőssége („Ébredj nagy álmaidból, / Ébredj Árpád fia! / Fölkelt a nap: hazádnak / Föl kell virúlnia!”) után a vers 11 versszaka egyenetlen, dikciója közhelyes. A múltidézés Kölcsey és Vörösmarty hatását mutató képei („Ellenséges hadakkal / Vittál ezer csatát, / Szívvéreden ezerszer / Váltád meg a hazát.”) keverednek, s el is halványodnak a vers derekát képező nagyon is konkrét programmal, a hazai ipar pártolására biztató józan érvekkel. A *Honfidal* Vörösmarty visszhangzó részei („Itt pillantám meg a napot, / E lég táplált, nevelt;” „Ha egykor végórám ütend, / Ez ősi hant temet.” „Itt vítanak nagy őseim / Szabadság s lételeért,”) után nagy magyar ábránd következik a Kárpátoktól a tengerig terjedő erős hazáról, s lapos fohász a népek istenéhez a „szép világ, dicső világ. / Magyarnek édenel!” felderüléséért. A Deákhoz címzett vers jellemkép és biztatás; színtelen, köznapias dikciója még felfogható a megszólítotthoz idomuló egyszerűség keresésének; de a *Szolnok mellett* Damjanich győzelmére írott költeményben disszonánsan hangzik a lelkesedés után a józan meggondolás érvelése: „Egyenként megérdemelné / Mindenik, tisztté emelné / Őtet hadvezér szavam; / Ámde akkor tönkre menne, / Villámától fosztva lenne, / Vészeket hordó hadam.”

A költői szerepformálás átmeneti korszakában, az 1830-as és az 1840-es évek lírájából világossá vált ugyan, hogy Bajza számára a kezdetben elsoroltak közül a hazafias ihlet emelkedett leghatékonyabb versformáló erővé, ám ez nem mindig volt elégséges esztétikai értékű műegész megteremtéséhez. Nem volt elég ahhoz sem, hogy minden alkotásban és maradéktalanul megjelenjék a teljes egyéniséget magába olvasztó költői szerep, az önazonosságot, az egyéni arculatot mutató líra. Részleteredmények, egy-egy vonás mutatkozott meg a helyzetdalok implikált személyességében, a lengyel témájú versekben; de itt is, s még inkább az 1840-es évek néhány alkotásában, a lelkesítésben, a biztatásban még erősen kirajzolódott a felvett szerep kontúrája, a szónok-költőé, aki még felülemelkedve, külön személyként ír együttérzés-

ről, elemez, ítél, lelkesít, olykor költőien, olykor túlságosan józan érveléssel. Annak azonban nincs jele, hogy az egyéniség, a magánember szembekerült volna e szereppel, nem látunk sem elméleti, sem érzelmi, sem magánéleti konfliktusokra utaló direkt vagy indirekt (a megformálásban, a művészi jegyekben észlelhető) utalásokat, mint Kölcseynél vagy Petőfinél.²² Úgy tűnik, hogy Bajzánál a költői szerep alakulásában a közösséget szolgáló feladatvállalás, a vélt vagy tudott azonosulás, a hatás és visszahatás összhangjában nála elsősorban megerősítő erőként észlelhető. Ez a megszilárdult, egyéni meghasonlás nélküli, alapvetően hazafias költői szerepvállalás érteti meg, hogy a bevégzett költői szerep teljes személyiséget magába foglaló s egyzersmind egyénien jellemző egysége Bajzánál az 1849 utáni versekben alakul ki. 1849 nemzeti tragédiáját az üldözött, a bujdosó Bajza közösségi és egyéni katasztrófaélményként éli át, mélysége megteremti a költőnél a szubjektív közlés, az önkifejezés intenzitását, felszabadítja verseiben az érzések akár végletes áradását, megadja a fantázia korlátlan szabadságát, lehántva róla a régi szerepek gátjait, mérséklő kényszerét. Ha egyáltalán tudott verset írni sorsa, betegsége e zaklatott időszakában, tisztában volt avval, hogy a legszemélyesebb alkotások megjelenésére nem számíthat, nem kellett töprengenie a hivatalos elfogadhatóság eszközein, s nem a közönség megnyerésén. Utóbbinál most egészen más a befogadói háttér: jól tudta, hogy 1849 tragédiájának átélésében egy nagy közösséggel azonosulva, annak szószólójaként vállalhatja teljes személyisége érvényesítését verseiben. A hazafias költői szerep e történelmi kataklizmában kiteljesedett egységként jelenik meg, a költői szerep ilyen értelemben bevégzett szerep.

Bajza életének e rövid és tragikus korszakából kevés verset ismerünk. Dominánsan jellemző vonásuk a felfokozott érzellem-kifejezés széles köre, műformáló funkcióvá válása. Ez utóbbi következménye, hogy költői művei eleddig jellemző retorikai vagy poétikai szabályokhoz igazodó szerkezete helyett az érzelmek menetére, hullámozására meri építeni költeményeit. Világosan kiténik ez a gonddal formált *Fohászkodás* (1949) című versében. A cím és a cím jelezte attitűd voltaképpen ironikusan értendő. A vers kezdete Kölcsey védő-könyörgő szerepét kudarcként énekli vissza: „Isten, a ki láttad / E roppant vihart, / S nem nyújtál ügyednek / Védelemre kart,” – a folytatás pedig vád a „legszentebb ügyet” eltiporni hagyó, a gonoszt pártoló istenséghez, hogy aztán a vers derekán ismét Kölcsey szavaival összhangzóan kérjen irgalmat: „Szánd meg, isten, embert, / Szánd meg hívedet!” Ez azonban csak látszólagos fordulat. Az elvesztett hitért, a gonosz büntetéséért felhangzó rövid könyörgést is nyomban visszájára fordítja, s a megrendült bizalom jegyében („ha e világnak / Eljött vége már,”) a második Zrínyi-dalt író Kölcseyvel összhangban kéri egy új emberiség teremtését, amely forgó gép, márvány keblű, jégszívű, tompa, érzéketlen, gondolatra, eszmékre képtelen faj, s akkor – szól az értékek teljes visszájára fordítása után a legmélyebb ke-

serűséggel, iróniával fogalmazott befejezés: „Akkor jobb jövőkéért / Egy szív sem zokog, / S lesznek a világon / Népek boldogok.” Bajza egész költői pályáján tartózkodott az iróniától, a kijelölt költői szerepet meghasonlások nélkül vállaló attitűdbe ez a távolító alkotásmód valóban nem illett. Illett viszont kritikai írásaiba, ahol ugyancsak él vele, látszatértékek értéktelenségét leplezi le eszközeivel. 1849-ben, a *Fohászkodás* alkotása idején, egy tragikus értékválságban, keserűségben érthetően szólal meg poézisében is az irónia, áthatva a teljes művet, kifordított értékek demonstrálásává formálva azt. A fohász itt voltaképpen vád, negatív eszmények, hitek, erények, cserbenhagyott remények tára, egyenletesen díztelen, indulattal fűtött dikcióval, a kétségbeesés szélsőségeire épített szerkesztésben követve indulatait a teljes reménytelenség megvallásáig.

A végletes érzelmek menetére épített versekben aztán hangot kaphatnak, hangot is kapnak ennek szélsőségei, végletei – korábban ezt csak egyetlen szerepversben, *Az Apáczka* címűben engedte meg magának. A pályája végén írott versekben a kétségbeesés feketére rajzolt képei mellett szólal meg személyes hangon a szabadjára engedett indulat. Ilyen érzelmre építette két vádirat-versét: a *Honáruló* (Vörösmarty Görgey ellen írott versének, az *Átok* címűnek párja)²³ egészében a gyűlölet, a megvetés, az elárult ügy, az emberáldozatok felett érzett felfokozott harag dikciójában szól. Az átkozódásból helyenként szuggesztív erejű kép is formálódik: „Te vésznek méhében fogantál, / Nem női érző szív alatt; / Nemző atyád a sors-harag volt, / Rengő bölcsőd a kárhozat.” A szakaszok többsége azonban nem képekbe foglalt indulatközlés, hanem leírás az árulás sötét tettéről, a bűn szörnyűségéről, saját ítéletéről; egységet itt a harag, az indulat hófoka teremt, szélsőségeivel együtt. Még inkább jellemző a végletesség a *Haynau dal* című versre, amelyben a dalforma közvetlensége elsősorban a szidalom sorakoztatására ad alapot. Haynau „hóhérok hadvezére”, „Habsburg-háznak hú ebe”, sőt „vérkutyája”, „gyilkoló gép”. Kidolgozatlan vers, a népharag és a személyes gyűlölet oly erővel egyesül a költői szerepben és az állapotot kifejező hangnemben, hogy intenzitása a műgondot is háttérbe szorította.

Kimunkált mű viszont a *Jóslat* (1850), amelyben még megmutatkozik e korszak egységessé vált költői szerepének értékteremtő ereje. Benne leginkább a képzelet felszabadítását, a képi megjelenítés nagyarányúságát méltathatjuk. A verset indító kérdés („Mit rejt a kétes jövőendő?”) tűnődő egyszerűsége után a kozmikus méretűre tágitott világforrongás kérdőjeles várakozásának sorai következnek: „Végítélet kürtje szólít / Élők- és halottakat? / A Cherub lángszárnya zúg-e / Megnyitván a sírokat?” S bár a következő versszak ennek tagadásával indít („Oh nem! – Népek háborognak”), de nyomban megvilágosodik, hogy e tagadás voltaképpen erősítése az óhajtott forrongás nagyságának, melyben „Megdördül a harci orkán, / S büszke várak, paloták, / Tornokok omladoznak össze, / S vérben úszik egy világ.” E várt, végítélet-mérté-

kú harc az igazságtevés nagy csatája lesz, minden zsarnokság, gazság megsemmisítője, a „természet szent joga”, az igazság, a törvény helyreállítója. Mintha a XVIII. századi előd, Batsányi János *Látójának* profetikus hitét, jóslatát hallanánk a befejezésben: „S a rabszolga újra nép lesz,” „S a Szabadság templomában / Trónt az Igazság emel.” Batsányinak 1792-ben a francia forradalom világot átformáló terjesztése, harcai adtak reményt; Bajzában, miként Vörösmartyban az átrendeződő új politikai helyzet, majd a sokéves krími háborúk, itthon az európai tiltakozás hatására leváltott Haynau és több fogoly szabadulása kelthetett ilyen erejű váráhozást, reményt.²⁴ A költői szerep alakulását figyelve viszont itt mintha visszavenné a biztató, a szónok-költő szerepét, a befejezésben a vigasztalás normáját. Csakhogy ez most többrétegű helyzet, másféle reménynyújtás. Hiszen a maga szubjektív állapota, kozmikus nagyságú váráhozása „milliók” igazságvágyával hangzik össze, az ismerős, a bejáratos szerepben teljességében adhatja önmagát, nem kell fékeznie sem érzései, sem fantáziája áradását – a konvencionális költő-szerep fordulatát itt nem-konvencionális sajátosságokkal formálja egyénivé, modernné. – Ebbe a történeti élménykörbe sorolja Badics Ferenc (évszám jelölése nélkül) a *Remény-dal* című verset is, amelyet gyűjteményes kiadásában (1901-ben) még töredékként közöl, kihagyott sorokkal, versszakokkal, s csak az 1924-ben megjelent cikkében hozza teljes szövegét.²⁵ Kidolgozatlan mű; a magyar múltat idéző Kölcseyre utaló képsorokat vegyíti a szabadságharc dicsőséges csatáinak, hőseinek név szerinti, leíró felsorolásával, az ellenséget, az árulót végletesen indulatos, megbélyegző sorokkal. A befejezés reménykedése bizonytalan vagy legalábbis kevésbé hatásos, mint a *Jóslaté*: „Csend vagyon most a hazában, / Gyászos, mély halotti csend” a reménytelenség légkörét teremti a reményhez; s most kevésnek tűnik az utolsó versszakban a *Hymnusra* utaló biztatás: „Megtanultunk, várni, tűrni.”

Bajza utolsó verse (Badics szerint) a *Nyugasztaló* (1851). Itt arra a tíz versszakon át feltett kérdésre keresi a választ, hogy vajon siron innen és túl örök életű-e az igazságtalanság, mindörökre törvénytörő-e a jók bukása. Az egész mű jelentősen különbözik a többi, 1849 után írott verstől. Találó a kétely kérdések sorozatába öntése, az ismételt kérdőforma erősítő érvénnyel hat. Az írói magatartást azonban a közép szint arc nélküli higgadtsága jellemzi, korábbi költő-szerepe sajtsága szerint. Felépítése is a szónoki sémát követi, a nyomatékosított kétely-kérdés retorikus biztatásba fordul, a *Szózat* „Az nem lehet” fordulatának laposabb átvételével. Az érzelmi mélység helyett itt inkább a közhelyes választékosság jellemző: „Nem lehet, hogy alkotandott / A sors érző sziveket, / Ha torlatlanul hagyná a / Méltatlan keserveket!” Verszáró vigasztalás pedig – Bajzánál szokatlanul – a túlvilág ki-egyenlítő, igazságtevő szerepéről olvasunk. Korábbi szerepvisszavételét említhetnénk, de legyünk óvatosak. Erre intenek azok a szövegváltozatok, amelyek Badics kiadása felsorol. Van például két, a szerkesztő szerint a költő

által elhagyott versszak „az elvérzett szent csata” fiainak tiltott siratásáról; a többi sorváltozatban egy kevésbé csiszolt, a képes megjelenítésnek nagyobb teret engedő kifejezőkészséget találunk. Egy példa: „Képtelen, hogy síron túl / Létünk semmivé legyen, / Szórja szét bár a halálvész / Hamvaink rónán, hegyen.” Ugyanez a kiadásban: „Képtelen, hogy volna isten / E nagy mindenség felett, / A ki csak gyötrelmül adna / Érző lénynek életet.” Nem alap nélkül gondolhatunk arra, hogy a súlyos anyagi gondokkal küzdő Bajza ez utolsó kiadásban esetleg Toldy tanácsára a megjelenés érdekében²⁶ alakította középszintűre konvencionálisra műve érzés- és gondolatvilágát, kifejezései készletét. Betegsége, szellemi leépülése életrajzírói szerint 1851–1852 telén kezdődött, s a következő évben hatalmasodott el rajta.²⁷

Fennmaradt még néhány verstöredék hagyatékában; az 1901-es gyűjteményes kiadásban, keletkezési idejük jelöletlen, talán még 1851 előtt, de talán betegsége néhány világosabb órájában vetette papírra azokat, még végső elborulása előtt. Az 1849 utáni költői szerep hangjait véljük hallani bennük: a hazafi-költő teljes személyiségét felfokozott érzelmvilágával, keserűségével, indulataival: „Mi a magyar hazája most? / Élettelen temető, / Rémes csendű, néma sír!...” „fondor üldöződ vérrel boszúlanám”. A bevégzett szerep e töredékekkel tragikus szószerintiségben bevégeztetett.

*

Végigtekintve Bajza és költői szerepei alakulásán elmondható, hogy egyértelműnek tűnő programja korántsem biztosított számára könnyű utat ahhoz, hogy költészete különböző korszakaiban művészi magasrendűséggel formált művekben megteremthesse a nézeteinek, céljának is megfelelő egyéni arculatú lírát. Ifjúkori verseiben alkotói elvei szerint a közönség ízléséhez alkalmazkodva kitalált tárgyakat, középszintű érzelm- és gondolatvilágot, s az ehhez illeszkedő helyenként közhelyes, helyenként túldíszített kifejezőkészséget alakít ki. Személyes vonás itt nehezen fedezhető fel, legfeljebb a borongás, a szomorúság, az ábrándozás, a tűnődés gyakorisága tűnik ki, visszafogott érzelm- és képzeletvilág. Az 1830-as években, a helyzetdalok felvett szerepeiben, a részleges hasonulásban már szabadabban, több változatban mutatkozhatott meg egyénisége, szubjektív világa; a dalforma szerencsésen hatott egy közvetlenebb megnyilatkozás kialakítására. A lengyel témájú versektől kezdve eldőlt, hogy érzelmes ihletköreiből karakterizáló erővel emelkedik ki a hazafi-érzés költészetét alakító hatása. E témakörben, a befogadók együttérzésének tudatával erősödve, válságélmények nélkül a biztató, az aggódó közösségi költő szerepében teremt olyan önazonosságot, amelyben érzés- és fantáziavilága is jellemzőbben érvényesül. Mindez azonban ekkor és az 1840-es évek alkotásaiban inkább részeredményeket hoz. Személyiségét ugyan teljesebbnek, jellegzetesebbnek látjuk, de a műegészben vissza-visszatérnek a ko-

rábbi, olykor szónokias megoldások, köznapi vagy éppen keresett nyelvi, stíláriis jegyek. A szabadságharc bukása után a nemzeti és az egyéni tragédia intenzív élménykört, egységes szerepet teremt nála, amelyben önazonossága a nagy közsésséggel összhangban a legteljesebben nyilatkozhat meg érzelmi végleteivel a fantázia teljes felszabadításával. E rövid és zaklatott időszak versei is vegyes szintűek. Két kiemelkedő mű (*Fohászzkodás*, *Jóslat*) mellett a többiben változtatva jelennek meg nyers, kidolgozatlan, közhelyszerű sorok az érzelem mélységét és a fantázia gazdagságát sugárzóakkal. A hozzá leginkább illő költői szerep e bevégzett formája sem teremt tehát Bajzánál következményszerűen hibátlan esztétikai értéket, nem vagy csak ritkán alkot átütő erejű, egészében magas szintű verseket.

A markáns kritikusi arcélet mutató Bajzánál végül fel kell tennünk azt a kérdést, hogy mennyiben volt egyedi, sajátos arculata verseinek; mennyiben volt, mint maga írta, „originál költő”. 1827-ben Toldy Schiller-hatást vélt felfedezni egyik versében (*Az eltűnt ifjúkor*). Bajza hevesen tiltakozik az ellen, hogy máshoz, bárkihez méregessék műveit, öntudattal vallja, hogy ő mindig megőrizte originalitását, s csupán „szín és semmi egyéb nem ragad s nem ragadhat rám másról”. Aztán ki is fejt, „mit teszen e mostani korban originál költőnek lenni. Abban áll minden érdemünk, hogy az ezerszer elmondottakat új alakban állítjuk-elő. Olly alakban, hogy rajta interesse s újság ingere legyen előntve.”²⁸ Lényegében klasszicista eszmét fogalmaz meg itt; kérdés azonban, hogy vajon tudott-e „interessét” adni az „ezerszer elmondottaknak”. Költészete dominánsan érzelmi karaktere beilleszthető a XIX. században egyre erősebben meghatározóvá váló romantikus líra értékrendjébe, éppen egységes, érzelemhirdető programjával. Az újdonság értékével tűnt ki a komoly, hazafias téma és a dalforma közvetlenségének, egyszerűségének egyesítése; a szerepversekben az egyre mélyülő, egyéni színeket is mutató érzésvilág, az azonosulás és a szerepjátszás változatossága, a fantázia nagyobb szabadsága. Szokatlanságával, a szenvedély végleteinek megszólaltatásával egyedi *Az Apáczka* című versben, s mint kitűnt, épp a végletesség, a szélsőségek vállalása, valamint a fantázia nagyarányúsága, szabadsága adott egyedi arculatot legjobb verseinek. Többször fedeztünk fel műveiben más költőkre, Vörösmartyra, Kölcseyre, Batsányira utaló sorokat (s nem is említettük azokat a nálunk divatos német költőket, Matthiisont, Salist, Höltyt, Uhlandot, akiknek hatása úgyszólván minden költőknél kimutatható); a három említett alkotótól helyenként nemcsak a „szín”, hanem szövegük is „ragadt” költeményeibe. Azt kell mondanunk azonban, hogy ezek az áthallások nem okvetlenül minősítették az esztétikai értéket, de még az originalitást sem; a hatás, az átvétel szerepe változó, a kontextus, az egységben elfoglalt helyük, jellegük szerint. A *Honfidal* Vörösmartyra utaló képei egy meglehetősen közhelyszerű hazafiúi vallomásban halványodnak el; míg az *Apotheosisban* Vörösmarty pusztulás-képei, a *Fohászzkodásban* Kölcsey

megcáfolt, kifordított fohásza; a *Jóslat*ban Batsányi világforradalmat váró hitte, szavai szerves részei az alkotásoknak, Bajza egyedi, „originális” lelkiállapotának. A költői szerep alakításában, XIX. századi változatai között valóban egyedi utat, tanulságos utat járt be. Igaz viszont, hogy sajnálatosan kevés műben tudta magas szinten megformálni legjobb eredményeit, egyéni vonásait, s ezek az alkotások is, mi tagadás, eltűntek a nagy kortársak, Kölcsey és Vörösmarty árnyékában.

1 *Bajza Versei*, Pest, 1835; *Bajza Versei*, Második kiadás, Pest, 1842; *Bajza összegyűjtött munkái*, I–II, Pest, 1851; *Bajza Versei*, Negyedik, teljesebb kiadás a költő életrajzával Toldy Ferenc által, Pest, 1857; *Bajza Összegyűjtött munkái*, Második, bővített kiadás Toldy Ferenc által, I–VI, Pesten, 1861–1863; *Bajza József Összegyűjtött munkái*, Harmadik, bővített kiadás I–VI, Életrajzi bevezetéssel és jegyzetekkel sajtó alá rend. BADICS Ferenc, Bp., 1901. – a továbbiakban BJÖM. I., e kiadás szövegeit követem az idézetekben. A többi, modernebb kiadásokat nem sorolom fel, valamennyi Badics szövegváltozataira támaszkodik.

2 Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság = Uő, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, vál., szerk. és az utószót írta SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., 1999, 377–378. A tanulmányt fordította JENEY Éva.

3 HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Bp., 1926², 29., 43., 49.

4 RICOEUR, *i. m.*, 379.

5 MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Petőfi szerepdilemmái* című fejezet, Bp., 1999. 75–134.; Kölcseyről, s különösen a *Vanitatum vanitas*ról szóló nagy irodalomból most csak azt a két tanulmányt említem, amelynek középpontjában éppen az irónia, az ironikus szerepjátszás áll: ÖNDER Csaba, *Retorika és irónia. Az Előbeszéd Kölcsey kritikai beszédmódjában*, Alföld, 1991, 1. sz., 54–59.; Z. KOVÁCS Zoltán, *A Vanitatum vanitas és a romantikus irónia*, Kézirat 7–9.

6 *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, sajtó alá rend. és a jegyzeteket írta OLTVÁNYI Ambrus, Bp., 1969, 140. A továbbiakban Bajza–Toldy lev.

7 Bajza–Toldy lev. 325–326.

8 Bajza–Toldy lev. 387.

9 Bajza–Toldy lev. 397–398.

10 Bajza–Toldy lev. 451.

11 Az afirmáció negativitásba fordulásáról, majd ennek klassziczizálódásáról: Hans Robert JAUSS, *Negativitás és esztétikai tapasztalat = Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk. és az utószót írta KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. A tanulmányt fordította BONYHAI Gábor, Bp., 1997, 183–186.

12 Toldy Bajza tudta nélkül megjelentette e verset (több más költeménye társaságában) az *Aspasia* 1824-es évfolyamában, Juliusz álneven. Bajza hevesen tiltakozott az eljárás ellen: Bajza–Toldy lev. 213–214. Bajzának később nem volt jó véleménye e művéről, gyűjteményes munkáiba nem is vette fel; Toldy is csak Bajza halála után, az 1861-es kiadásban közölte a Zsengék között: BJÖM. 337.

13 Toldy számol be a sikerről. Kisfaludy Károly „egészen oda van tőle”; Helmecczy „irigyl”; Kultsárt a könnyekig meghatotta; Károlyi ügyész pedig „karjait össze csapta e remeken”. Bajza–Toldy lev. 238.; Stettner/Zádor György azt írta Kazinczynak, hogy e versnél teljesebbet, lelkesebbet e nemben nem ismer, lásd KazLev. XIX. 455.; majd a sikert maga Kazinczy koronázta meg, azt írta a szerzőnek, hogy gyönyörrel és álmélkodással olvasta. KazLev. XIX. 522.

14 Bajza–Toldy lev. 242.

15 HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*. Második kiadás. III. fejelet. *A magyar népdal bevonulása az irodalomba*, Bp., 1978, 109–215.

16 Kölcsey dalainak dicséretéről lásd Bajza–Toldy lev. 360.

17 Bajza–Toldy lev. 439–440.

18 Paul RICOEUR, *A szöveg és az olvasó világa*, id. kiad., 315. Ford. JENEY Éva.

19 A lengyel téma valóban népszerű nálunk 1835 körül; legfontosabb adalékairól

lásd a Vörösmarty kritikai kiadás jegyzetét VMÖM. II., sajtó alá rend. HORVÁTH Károly, Bp., 1960, 569–571. A lengyel témájú versek értékelése: SZÜCSI József, *Bajza József*, Bp., 1914, 202–203. A továbbiakban: Szücsi.

20 Lehetséges az is, hogy közös forrásról van szó. Dávidházi Péter sajtó alatt lévő könyvében Toldy Schiller-fordításában (*Die Räuber – Haramiák*) talált hasonló képsorokat, s joggal hívta fel a figyelmet az eddig nem vizsgált Schiller-hatásra Vörösmartynál. DÁVIDHAZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet. Történelemformálás* című fejezet. Kéziratban.

21 Toldy is kiemelte a hazafias ihletkör költészetét: „Erős gondolatok, sokszor ódai lendülettel, s polgári magas érzület jellemzi azokat.” Toldy Ferenc, *Emlébeszéd Bajza József felett = Toldy Ferenc Irodalmi beszédei*, I–II, Bp., 1888, II, 13.

22 Komoly elemzésre lennének érdemek Vörösmarty költői szerepvállalásainak konfliktusai, ezek történetfilozófiai háttere, az alkotói elhivatottság ütközése közéleti szerepeivel, feladataival, a magánélet, a családfenntartás anyai gondjaival; továbbá önmagával, örökös elégedetlenségével, nyugtalanságával és még sok minden más tulajdonságával. Ezúttal valóban csak figyelemfelhívó jegyzetre volt lehetőség.

23 1849 őszén a még együtt bujdosó Vörösmarty, Bajza, Vachott Sándor sokat vitatkoztak arról, hogy Görgey áruló volt-e

(Vachott nem tartotta annak); e vita légkörében írta Bajza e versét. BADICS Ferenc, *Bajza kiadatlan forradalmi költeményei*, ItK, 1924, 112–113. A továbbiakban: *Bajza kiadatlan*.

24 E reményeket összegezi BADICS, BJÖM. I. Bajza József életrajza, 125.; *Bajza kiadatlan*, 113–114. Az 1849 utáni versekről írva Szücsi József is a *Fohászokodó* és a *Jóslat* címűeket emeli ki, Szücsi 205–211.; a könyvet felhasználtam a helyzetdalok értékelésében, a szokatlan szóösszetételek jellemző sajátosságának megállapításában is, Szücsi, 180–181., 190–197., 178.

25 *Bajza kiadatlan* 116–117. A későbbi kiadványok nem veszik figyelembe a kiegészített szöveget, így például az egyetemi szöveggyűjtemények, sem az 1955-ös, sem az 1981-es kiadásában.

26 Badics azt írja, hogy az *Apotheosis* helyett e vers közlését engedélyezte a cenzúra. *Bajza kiadatlan*, 114.

27 Toldy azt írja, hogy 1851-ben, munkái rendezése közben jelentkezett betegsége, s 1852–1853-ban hatalmasodott el rajta. *Bajza Versei*, 1857, id. kiad. Életrajz XXXII.; ugyanígy bővebben az 1861–1863-as id. kiad.-ban 14–16.; BJÖM. I. 127. Betegsége e stádiumában az utolsó, az 1857-es kiadást már nem tartom egészen autentikusnak, az ő szerkesztésének; kiadójaként Toldy Ferenc neve olvasható; ezért nem soroltam ezt a másik három könyve mellé.

28 Bajza–Toldy lev. 371., 404.

Test és politika: homoszcíális viszonyok Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében¹

Mi köze lehet Ottlik Géza kultikus regényének a test irodalmi ábrázolásának vizsgálatához vagy éppen a politikához? A kérdés – vagy még inkább az azt követő csodálkozás – jogosnak tűnhet annak fényében, hogy Ottlik életművével kapcsolatban az egyik legtöbbet emlegetett kritikai megjegyzés a szerző óvatos távolságtartása a politikától, az érzékiség és a testiség megnyilvánulásai pedig nem töltenek be központinak mondható szerepet műveiben. Az *Iskola a határon* kapcsán Angyalosi Gergely egy a regény népszerűségéről folytatott kritikai beszélgetés közepette egyenesen arra hívja fel a figyelmet, hogy az, ami alkalmassá tette „ezt a regényt arra, hogy olyan sokan bekapcsolódjanak a légkörébe, a vonzáskörébe, és hogy olyan sokféle ember számára lett otthonos és kiválóan belakható tér,” az

a politikai ideológia abszolút hiánya a regényben. A politika mint ideológia egyszerűen oly mértékben, még áttételesen sincs jelen ebben a könyvben, hogy az elképesztő a 20. században. [...] A politikáról nincs véleménye, nincs álláspontja; az *Iskola a határon* szereplői egyáltalán nem foglalkoznak azzal, hogy aktuálisan Magyarországon milyen társadalmi rendszer van. Valamiképpen mindig a szabadság foglalkoztatja őket, de ez teljesen el van szakítva attól, hogy a szabadság milyen politikai körülmények között jelenik meg. *Ez lehetett talán a hatás egyik tényezője...*²

A politikamentességet hangsúlyozó vélemények mellett³ Angyalosi kritikai tűnődése arra hívja fel a figyelmet az Ottlik-kultusz kapcsán, hogy a szöveg és Ottlik, a „civilpróza” (*Olvasókönyv*, 312.) sikerének egyik lehetséges oka a depolitizáltság. Ennek fényében meglepő lehet Szolláth Dávid azon kijelentése, hogy „[a] hatvanas évek és a hetvenes évek elejének Ottlik- és Mézőly-recepcióját meghatározta, hogy konkrét élethelyzetre vonatkozó politikai allegóriaként (is) olvasták a példázatos regényeiket”. (Szolláth, 1106.) Az adott kultúrpolitikai közegben az *Iskola a határon* „a szabadság enyhe mámor” lengte körül,⁴ mely a kultusz nyolcvanas évekbeli kezdetével szövegszerűen is nyomon követhető, és talán nem túlzás azt állítani, hogy így volt ez a korai, meglehetősen ellentmondásos fogadtatástól kezdődően, noha ez nehezen dokumentálható.⁵ Ami biztos: a regény több írói és kritikai

generáció számára vált kultikus olvasmánnyá, szerzője kultikus irodalmi alakká. Anélkül, hogy az Ottlik-kultusz kialakulásának okait kimerítően tárgyalnám, meg kell jegyezni, hogy több szerző is jelentős szerepet tulajdonít annak a közegnek, melyben a kultusz egyáltalán kialakulhatott. A Kádár-rendszer politikai légköre és a kritikának a rendszerben elfoglalt helye megteremtette az irodalmi kultusz nyilvánosságának (és túlburjánzásának) politikai létfeltételeit. Szolláth Dávid szerint „[a] politikai allegória olvasatát a kritikai diskurzus hatalmi aspektusa hozza létre, amely ugyan nem redukálható az irodalom kultúrpolitikai feltételezettségének állapotára, mégis jól megragadható abban”. Továbbá „[a]z allegorizáló olvasatok konfliktusában zajlik le a »Mészöly« és »Ottlik« nevek trópusá válásának folyamata, ám ez a folyamat az allegorikus olvasatoknak nem kedvező nyolcvanas és kilencvenes években az irodalomkritika perifériáira kerülve kultuszképződésként értelmeződik”. (Szolláth, 1108., 1110–1111.) Mohai V. Lajos némileg eltérő hangsúlyokkal értelmezi a kultusz jelentőségét, amikor arra a következtetésre jut, hogy „elképzелhető, hogy az író teljesítményét olyasfajta túlértékelés nagyította föl, amely a Kádár-rendszer hanyatló periódusában, a nyolcvanas években már nem számított ritkaságnak, s amit Ottlik egyik legmélyebb értelmezője és legkítartóbb népszerűsítője, Balassa Péter esztéta gyakran nevezett a hatalommal szemben érvényes magatartásnak, civil kurázsinnak”.⁶ Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a hetvenes évek végétől folyamatosan, egymással párhuzamosan kialakuló jelenségeknek lehetünk tanúi. Azzal, hogy megindul az irodalomkritika és az irodalom fokozatos függetlenedése a közvetlen politikai befolyástól, két – egymástól többé-kevésbé elkülöníthető, ám – egymásnak ellentmondó stratégiai lehetőség kínálkozik a kritika számára: egyrészt a hatvanas–hetvenes évek allegorizáló prózájának és olvasásmódjának reduktív, morális és politikai kiterjesztése (ez a beszédmód a kultuszban él tovább), másrészt a nyolcvanas évek új prózájának önreflexivitását felértékelő, az irodalomtudomány professzionális, tehát apolitikus, beszédmódjának igényével fellépő új kritika kialakítása. E kettő egymás mellett élése és konfliktusa a nyolcvanas évek elejétől mind a mai napig nyomon követhető Ottlik megítélésében.⁷

Bármelyik szempontból olvassuk is azonban az *Iskola a határon*, a hetvenes évek végétől datálható hatása nehezen tagadható. Figyelemre méltó egyrészt, hogy Ottlik alakja, az *Iskola a határon* interperszonális viszonyai lehetőséget kínáltak az irodalmi közéleten belül kialakuló „passzív szolidaritás” eszméjének kifejeződésére. A rendszerváltást megelőző évektől kezdődően fokozatosan kialakuló és utána megszilárduló irodalmi kánon szerzőinek jó része a nyolcvanas években az *Iskola a határon* személyes viszonyainak mintájára képzelte el az irodalmi közélet szereplői között kialakult kapcsolatokat. Ottlik és regénye lehetőséget adott ennek a sajátos rendnek az idealizált megfogalmazására. Az *Ottlik (Emlékkönyv)* számos szerzője⁸ például az isko-

la metaforáját és az *Iskola a határon* szövegét referenciálisan vonatkoztatja önmagára és/vagy az irodalmi közélet szereplőire. Ezeknek a kegyeletteljes megnyilvánulásoknak a megszólítottja maga Ottlik, kinek alakja és regénye példaértékűvé válik a hozzá intézett szólamok révén. A megfogalmazás szemléletessége miatt Kornis Mihályt érdemes itt hosszabban is idézni:

...Hajnóczy Péter sírba tétele után, már a vaskapu felé tartva – ha hiszi, ha nem – azon kaptam magam, hogy azt mormogom jó ideje: „Én viszont egy rajban vagyok Esterházyval október közepe óta, vagyis amióta megszűnt az újonc-félrajunk, és beosztottak bennünket a századba. Bal kéz felől, előttem csuklózik reggelente, körülbelül ott, ahol Hajnóczy állt azelőtt, csakhogy ő nem csinálta buzgón a fekvőtámaszokat, ha sűrű köd volt, hanem ugyanúgy lazált, mint mindnyájan. Jó minősítése volt, jól tanult, rendes, vallásos fiú volt. De ha leszáll néha ez a vastag, ólmos köd, a kedvünkért száll le és nem a rajparancsnokok kedvéért. Ezt én is megtanultam azon az őszön; s azóta soha nem érzek pánikot sűrű ködökben, általános zűrzavarban, világfelfordulások idején, bombázott, sötét városokban és vesztett háborúkban, hanem csak zsebre vágom a kezem, és nyugodtan ácsorgok egy helyben, az egekből alábocsátott ólomfüggönyök alatt. Ezt is tudni kell, mert Bereményivel például nemegyszer ezzel a kitanult, ősi nyugalommal és belső elégedettséggel eregetjük el fülünk mellett a hatalmasok ködbe kiabált, fejvesztett vezényszavait.”⁹

Másrészt a kultusznak – Ottlik irodalmi példájának – nemcsak ez az *áttételes politikai hatása* követhető nyomon az őt (jelentős késéssel) követő írónemzedék munkásságában, hanem ehhez szorosan kapcsolódva, az *Iskola a határon* nyelvi, „prózapoétikai” problémafelvetése is – ahogyan Radnóti Sándor fogalmaz – egy „termékeny félreértés” (*Olvasókönyv*, 317.) révén. Ennek a termékeny félreértésnek az eredete a kritikai rekonstrukciós kísérletek szerint kettős. Egyrészt arról van szó, hogy mint azt Esterházy Péter egy Takáts Józseffel folytatott beszélgetésben kifejti:

Ahogy kezdődik az *Iskola, Az elbeszélés nehézségei* című első fejezettel, az nagyon aktuális volt a 80-as években – hogy így fejezzem ki magam – prózapoétikailag. Ottlik beszél az elbeszélés nehézségeiről, de igazából, ha nagyon közelről megnézzük, neki ez nem probléma, az írásnak ez nem tárgya. Erről ő csak beszél. Ízig-vérig prózairó volt, tehát pontosan tudta, hogy kicsodák az „elbeszélés nehézségei”, hát persze hogy tudta. De neki nem ez volt a problémája, szóvá tette, de számára mást jelentett, mint számunkra, számára szerkesztési probléma volt, bizonyos linearitási probléma, így mondom, kis laza linearitási probléma.¹⁰

Esterházy ebben a beszélgetésben Ottlik nyolcvanas évekbeli aktualitásának *mibenlétére* csak utalásszerűen tér ki. Egyrészt az „elbeszélés nehézségei” már nem az elbeszélő „szituáltságára” és ebből adódóan történetének elmondására vonatkoznak – mint az *Iskola a határon* esetében –, hanem a prózának az adott történeti szituációban gyökerező általános helyzetét tükrö-

zik; azt, hogy „az irodalmi közlés addig bevált módszerei immár követhetetlenek”.¹¹ A kultusz tehát Ottlikot és az *Iskola a határont* az irodalom helyzetének fényében és függvényében értékeli és értelmezi, mintegy a saját kérdéseire keresve bennük a válaszlehetőségeket. Ebből a szempontból Angyalosinak a korábban idézett beszélgetésből származó érvelése világíthat rá arra, hogy a szöveg és a kultusz viszonya miért vált problematikusá a kilencvenes évekre, még ha értékelésével Ottlik irodalomtörténeti jelentősége miatt (a kultusz történetileg termékeny volta okán), míg a kultusz és a szöveg olvasására tett javaslatával (a szöveg és a kultusz sarkos elválasztása miatt) nem értek is teljes mértékben egyet:

A kultusz maga a visszaélés. Valami visszaélés történik Ottlik művével és személyével. Például belekeverik irodalmi érvekbe, irodalmi hierarchiák föllállításába, megalapoznak vele értékrendeket. Ez bosszantani kezdett, és aztán elgondoltam, hogy mit lehet tenni ezzel a kérdéssel. Az egyik lehetőség (amelyet elutasítottam, és nem mentem bele abba az utcába, amelyikbe Bán most belement), hogy akkor mondjunk legalább még egyet! [...] De ebbe nem akarok belemenni.

A másik lehetőség az, ami számomra sokkal rokonszenvesebb, hogy nézzük meg a szövegeket. Próbáljuk meg, amennyire lehet, lehántani róluk az előfeltevéseket, ezt a kultikus kódöt, amelyet körülöttük teremtettek, és próbáljuk egy kicsit elfogulatlanul megnézni magukat a szövegeket. Vagy nézze ki-ki a maga elfogultsága szerint. (*Olvasókönyv*, 323.)

Angyalosi a kultusz – véleménye szerint egyértelműen kártékony – jelenségével szemben két kritikai stratégiát fogalmaz meg itt. Az egyik egyfajta „ellenkultusz” kiépítése, a másik a kultusz által olvashatatlanná tett szöveghez való – elfogulatlan vagy bevallottan elfogult – visszatérés. Míg az első lehetőséget mint a kultusz irodalmpolitikai gesztusának utánzóját elveti, addig a másodikat – a kultusz előfeltevéseinek lehántását a szövegről – a kritika járható útjának tartja. Adódik azonban egy harmadik lehetőség is, melyet Angyalosi (és beszélgetőpartnerei) nem vesz(nek) figyelembe: a kultusz által a szövegből kiemelt értékszempontoknak a szöveggel való, a többszörös történeti kontextust is figyelembe vevő szembesítését. Ez a megközelítés – az Angyalosi által javasoltakkal szemben – nem állítja élesen szembe egymással a kultuszt és a szöveget,¹² hanem kísérletet tesz a szövegnek a kultusz, a kultusznak a szöveg fényében történő részleges értelmezésére és értékelésére.

Ennek megfelelően az alábbi olvasat a kultusz főbb értékei közül kettőt vesz figyelembe: az „elbeszélés nehézségeit” és a „passzív szolidaritást”. Mint azt bizonyítani igyekszem majd, e kettő egymással szorosan összefügg. Ahogyan Kulcsár Szabó Ernő megjegyzi, Ottliknál „ha hozzáférhetetlenül is, de létezik az a tapasztalat teremtette lényegiség, melynek tudása a szabad emberi önmegértés alapjává válhat”.¹³ Ez a tapasztalat teremtette lényegiség azonban – Kulcsár Szabó vélekedésével ellentétben – nem pusztán a „klasszikus modernség kérdésiránya” felől értelmezhető feltételezés, miszerint

„olyasvalamit kell megőriznünk, ami emberi teljességként ellensúlyozza a világbanlét esetlegességét”, (Kulcsár Szabó, 114.) hanem úgy is, mint annak az elszigetelt, de történetileg korántsem egyedi helyzetnek a folyományát, melyet a katonaiskola homoszociális viszonyaiként írhatunk le. Mint látni fogjuk, ennek a szituációnak a „lényegisége”, magának a tapasztalatnak a létfeltételei egyáltalán nem „hozzáférhetetlenek”, s szoros kapcsolatban állnak az *elbeszélhetőség* problematikájával. Értelmezésem bevallott célja, hogy a kultusz kimondottan moralizáló és politikai beszédmódjának – és a regénytől örökölt értékszempontjainak – a bírálatát adjam olyan kritikai szempontok bevonásával, melyek mindazonáltal nem próbálják az irodalomtudomány professzionális megszólalásának politikailag semleges látszatát keltetni. Az „elbeszélés nehézségeinek” kérdését az *Iskola a határon* szövegösszefüggéseiből átfogalmazva kísérletet teszek annak a sajátos viszonyrendszernek a rekonstrukciójára, mely az elbeszélhető és megélhető történetet más lehetséges viszonyok és narratívák kizárása, illetve virtuálissá tétele révén teremti meg. Olvasatom tehát a referencialitás lehetőségére támaszkodik, amennyiben az *Iskola a határon* szereplőinek és elbeszélőinek történetét lehetséges – és plauzibilisnak feltüntetett – történetként kezeli, s a személyközi viszonyok vázolására törekszik a nemi szerepek, a szexualitás és történeti helyzetük által kontextualizált elbeszélés függvényében. Ottliknál először az elbeszélői és kommunikációs alaphelyzet történeti vonatkozásait és az ebből adódó nehézségeket, majd ennek az alaphelyzetnek a nemi szerepekre vonatkozó vetületét veszem szemügyre, hogy aztán az értelmezés alapján visszatérjek a kultusz és az irodalomtudományos beszédmód kánonképző mechanizmusaihoz, és kimutassam: azokban az Ottlik regényéhez hasonló előfeltevések működnek.

Az elbeszélhetőség kérdésköre

Bébé, az *Iskola a határon* első számú elbeszélője a szöveg bevezetőjének tanulsága szerint azzal a problémával küzd, hogy a közös katonaiskolai múltban gyökerező tapasztalatokat, az azok nyomán kialakult tudást és a hatására létrejött – a társakhoz és a világhoz fűződő – érzelmi viszonyulásokat, illetve az ezeket közvetítő nyelvet érthetővé tegye az olvasó számára. Ezek a problémák alkotják együttesen az „elbeszélés nehézségeit”. Magyarozatuk nyelvi megvalósulása kezdetben a körülírásban ölt testet, mint például a sokat idézett „tökesúly”-hasonlatban. A tapasztalatot, a tudást és az érzelmi viszonyulást közvetíteni hivatott nyelv azonban már maga is fordítás, egy nyelvi regiszterváltás eredménye, amennyiben az elbeszélő egyáltalán nem, vagy csak idézetekben és az olvasó megfelelő mérvű bevezetése után használja a katonaiskola informális nyelvezetét, s akkor is meglehetősen szemérmesen és tartózkodón. A nyelvet, mely az elbeszélésben alig, főleg egy dia-

lektus kiejtését utánzó rövidítések formájában jut szóhoz, Bébé a következőképpen jellemzi:

Szókincsünk, a nemi élet és az emésztés köréből vett féltucatnyi trágárság mindegyike rugalmasan tudta pótolni a legkülönbözőbb igéket, főneveket, mellékneveket, határozószavakat, s ilyen módon százával és ezrével szorította ki a használatból anyanyelvünk megfelelő kifejezéseit. Ezenfelül azonban még azzal is megkülönböztettük magunkat, azaz megkülönböztettek bennünket a pongyola és laza civil világtól, hogy itt lehetőleg más neve volt sokszor a legközönségesebb tárgyaknak is, mesterkéltséggel és félrevezető neve. Nem egyszer megtörtént, hogy odahaza szabadságon a szüleink nem értették a beszédünket, és kénytelenek voltunk a feleletünket visszafordítani a polgári nyelvre, ahogy Medve Gábor is visszafordította a kéziratában. Mikor olvasni kezdtem, eleinte megütődtem ezen. Miért nevezi a kimenőköpenyt rézgombos télikabátnak? Miért ír gyengélkedő, az ismétlés vagy a karabély helyett ilyen furcsa szavakat: beteg, tanulás, puska? *Mintha nem is a közös gyermekkorunkról beszélne. De aztán persze beláttam, hogy igaza van.* (Iskola, 86. Kiem. S. L.)

Az *Iskola a határon* figyelmes olvasóját a narrátor hányattatásai történeteinek révén lépésenként vezeti be a katonaiskola diákjai által fokozatosan elsajátított formális és informális nyelvezetbe. Ez lenne tehát az Esterházy által is említett „kis laza linearitási” probléma. (*Olvasókönyv*, 357.)

Ez a nyelvhasználat alapvetően kontextuális: a katonai „zsargon” és a különböző parancsszavak ismerete mellett arról van szó, hogy melyik kifejezést ki, milyen helyzetben és kivel szemben használhatja. Ennek a problémának ékes példái az újoncok baklövésai, például Medve Gábor esete, amikor Czákó megmentésére siet (*Iskola*, 69–72.), vagy Orbán Elemér árulkodásának megtorlása. (*Iskola*, 75–79.) Az újoncnak a katonaiskola formális rendjének szabályai mellett a különböző verbális regiszterek bonyolult szerkezetét is meg kell tanulniuk; az iskola hivatalos, félhivatalos és hivatalosnak egyáltalán nem mondható kapcsolatainak összetetten hierarchizált viszonyait, a civil és katonai beszédmód egymástól való elválasztását és ötvözését. A regény számtalan példáját szolgáltatja ezeknek a kommunikációs nehézségeknek: Schulze lelki terrorja messze hatásosabb és tiszteletet parancsolóbb, mint a vele egyenrangú Bognár tettlegességig fajuló erőszakossága; az osztályelső Drágh nem parancsolhat Merényinek; a Formes apjával beszélgető őrnagy egészen más hangot használ a fiúval, mint a negyedéves növendékkel, akit az apa megnyugtatása végett az étkezdébe küld az étrendért; Marcell főhadnagy pedig a levelek cenzúrázásakor Medvét arra biztatja, hogy nyugtassa meg édesanyját. (*Iskola*, 81., 154., 55., 94–95.)

A renchez történő idomulás ennek megfelelően maga után vonja a nem verbális kommunikáció elsajátítását, melynek elemei nélkülözhetetlenek a leegyszerűsödött nyelvi kifejezőeszközök jelentéseinek egyértelműsítéséhez az adott szituációban. Az iskola formális és informális rendjének, a csoport egységét és finom hierarchiáját jelölő, és a belőlük fokozatosan kialakuló

összetartozásnak a *mozdulatait* is meg kell tanulniuk a növendékeknek. A hivatalos egységet a formális drillek, „csuklózások” ismétlései biztosítják, melyek olyannyira a csoport mozdulataivá válnak, hogy Bébé szerint hatodéves–hetedéves korukban „nyugodtan nekifoghattak volna délutánonként akár annak is, hogy megpróbáljanak módszeresen leszoktatni bennünket a vigyázállásról – a halálunkig úgysem sikerült volna”. (*Iskola*, 110.) Az informális kapcsolatok és a hierarchia kialakításában és fenntartásában is a test játssza a főszerepet – a szabálytalanságok révén. Ezek közé tartozik – többek között – a seggbe rúgás: „Sűrű, sokféle és árnyaltos rúgásainkkal sok mindent ki tudtunk fejezni. Ezeket a közléseket szintén nagyon nehéz szavakra lefordítani. Önálló érvényű, mással nem helyettesíthető kifejezőmód volt ez, mint a beszéd és az írás vagy a kép, a zene vagy a csók, s rá lehetett szokni, ha egyszer elkezdte az ember.”¹⁴ (*Iskola*, 113–114.)

A *különböző közlések tanulható szabályok szerinti rétegzettségénél* a közösség szempontjából sokkal fontosabb, hogy a katonaiskola zárt világát és benne az azonos neműek kapcsolatát negatív módon határozza meg az, hogy mit nem szabad tenniük a növendékeknek ahhoz, hogy tagjai maradhassanak a csoportnak. A regény történetében három, egymással látszólag össze nem függő epizód utal azokra a viselkedési formákra, melyek a katonaiskola összetett szabályrendszere szerint a kizárást jelentik; Ötvevényi kicsapatása, Merényiék eltávolítása és Apagyi „halála” jelölik ki – negatív módon – nem csupán a zárt világ határait, hanem az elbeszélhető történetek lehetőségeit is. Ezen karakterek „eltűnése” ebben az értelemben tekinthető „konstitutív kizárásnak” is, amennyiben történeteik narratív funkciója éppen az, hogy a katonaiskola diskurzusához képest relatíve kívülről határozzák meg magának a diskurzusnak a határait: „Ez a konstitutív vagy relatív külsőlegesség természetesen egy sor kizárás terméke, ezek a kizárások azonban a rendszerhez képest *belsőnek* tekinthetők, mint annak nem tematizálható szükség-szerűségei. A rendszeren belül a rendszerre nézve inkoherenciaként, ellentmondásként és fenyegetésként jelennek meg.”¹⁵ Ezek az epizódok – narratológiai szempontból – az *elbeszélhetőség* problematikájától terhesek, hiszen Ötvevényi, Merényiék és Apagyi szinte teljesen kiíródnak a történetből azok után, hogy elhagyják az iskolát. Ötvevényi nevét Marcell főhadnagy ejti ki időrendben utoljára, s ő is csak tévedésből, emléke pedig csupán barátja, Jaks Kálmán nagyváradi felbukkanása révén kerül bele a történetbe. Merényi és társai szelleme kicsapatásuk után csak Merényi nótája kapcsán idéződik meg közvetlenül, mikor azt egyik este Bónis kezdi el énekelni szórakozottan a tanteremben, Apagyi „halálának” emlékét pedig csak az akkor kitálat műsorszám rögzíti az elbeszélte időben. (*Iskola*, 190., 167., 362., 290.)

A kizárás aktusa mindhárom esetben jelentéssel bír. Legegyértelműbb talán az, hogy Apagyi miért képtelen beilleszkedni a katonaiskola elszigetelt világába: mint az ezredessel folytatott beszélgetéséből kiderül, édesapján kí-

vül egyetlen tekintélyt sem hajlandó elismerni (*Iskola*, 282.), s makacssága képtelenné teszi az összetett viszonyrendszer szabályainak elsajátítására. Ötvevényi esete valamelyest bonyolultabb, hiszen a rendszer egyetlen hivatalos, de nem engedélyezett csatornáját igyekszik kihasználni: panaszt kíván tenni. (*Iskola*, 178–179.) Ötvevényi panasztétele a katonaiskola írott és íratlan szabályai közötti hézagra, illetve arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek nem feleltethetők meg a formális és informális szabályoknak. Ötvevényi kísérlete éppen ez előbbieket ellentmondásait igyekszik kijátszani, hiszen azért jelentkezhet panaszra, mert azt az írott szabályok lehetővé teszik, noha az íratlan szabályok tiltanak. Lázadási kísérletének kudarcát azonban a formális és informális szabályok, a tisztek és növendékek összejátszása okozza: „Ötvevényit saját bajtársai vetették ki maguk közül.” (*Iskola*, 184. Kiem. S. L.) Úgyében a döntés a katonaiskola viszonyrendszerének függvénye, s ebben az esetben az informális, csoporton belüli szabályok határozzák azt meg a kiközösítés révén. Senki nem beszélhet hozzá vagy érintheti meg a vizsgálat befejezése előtt. (*Iskola*, 181–182.)

Ebben a kontextusban értelmeződik a vizsgálat során elhangzott kijelentések igazságértéke is, melyek révén a döntés legitimálódik. Az igazságot a helyzetben előírt viselkedésformák követelményeinek való megfelelés jelöli ki: igaz az, ami az adott szituációban – egy eleve adott feltételrendszer szerint – helyes. Amikor azonban Ötvevényi a kihallgatásról visszatérő osztályelső felelősségre vonja, átmeneti zavar keletkezik az igaz és a helyes kategóriáinak megfeleltetésében, s ezt a közösség nevében nyilatkozó elbeszélői szólam állítja helyre. Drágh kihallgatása után Bébé magától értetődő természetességgel jegyzi meg róla, hogy „[c]sakugyan nem szokott hazudni, tudtuk róla mindnyájan”. (*Iskola*, 185.) Ötvevényi kizárását a testi megaláztatás és szemlére tétele, illetve a megbélyegeztetés aktusa teszi végérvényessé, ami újra megerősíti a közösség ítéletének érvényét. (*Iskola*, 189–190.) Az elbeszélőnek kulcsfontosságú szerepe van mind az ellentmondások feloldásában, mind a kizárás szentesítésében. Drágh szavahihetőségét – az osztályelső nyilvánvaló zavara ellenére – megkérdőjelezhetetlennek állítja be, míg Ötvevényi magatartását – saját, Merényivel szemben érzett félelme ellenére, vagy talán éppen azért – érthetetlennek tartja. Mi több, Ötvevényi végleges távozásakor – a Merényiék által kitalált „önfertőző” kifejezés mellett (*Iskola*, 188.) – azokkal a jelzőkkel illeti, melyek Merényiék kicsapátása alkalmával Tóth Tibort illető vádjaiként köszönnek majd vissza: „Amikor kedden végül tényleg elment, örökre, nem sajnáltuk. Menjen a fenébe, gyáva áruló. *Férfiatlan, fajtalan alak. Önfertőző.*” (*Iskola*, 190. Kiem. S. L.)

Merényiék kicsapátásakor hasonló problémákkal találja szemben magát Bébé. Ez az esemény is meglehetősen zavarba ejtő, hiszen a „lányos” Tóth Tibor terve és főleg az a tény, hogy kivitelezésében sikert arat, ellentmondásokat szül az elbeszélésben: „Tóth Tibor egyedül csinálta, ez volt a legmegfog-

hatatlanabb. Nem beszéltünk az egészről, egymás közt sem, vele még kevésbé. Aztán később sem beszéltünk róla. Szégyelltük, mert hazug, hamis dolog volt. Zavarba hozott bennünket, mert az *eredménye mégis az igazsághoz hasonlított.*” (Iskola, 358. Kiem. S. L.) Bébé zavara a Merényiék ellen felhozott vádak ismeretében – mármint hogy „erőszakoskodtak, raboltak, verekedtek, basáskodtak, hatalmi klikket szerveztek, és rosszul tanultak” (Iskola, 357.) – érthetetlennek tűnik. De őt ebben az esetben nem az egyébként kívánatos végeredmény vagy a vádak esetleges igaztalansága, hanem maga a módszer zavarja: az, hogy „Tóth Tibor egyedül csinálta”, annak a közösségnek a megkérdése és jóváhagyása nélkül, melybe „lányos” viselkedése miatt amúgy sem illik. Ahogyan korábban megjegyzi: „Amolyan holdkórosnak tartottuk, s szinte kivívta magának a jogot a különcséghhez, egyrészt a konokságával, másrészt azzal, hogy mihelyt gyötörni kezdtek, nyomban sírva fakadt, erőszakos, majdnem kíméletlen, nőies durvasággal.” (Iskola, 169–170. Kiem. S. L.) Bébét azonban nem csupán Tóth Tibor személye, hanem a Merényiék ellen expliciten meg nem fogalmazott vádak is nyugtalanítják. Annak rejtélye, hogy Tóth Tibor miért és hogyan kerüli meg a panasztétel hivatalos, ám egyben járhatatlan útját, s a Monsignor „segítségével” hogyan fogalmazza meg a Bébé által csupán feltételezett, találgatáson alapuló indokokat, melyek Merényiék kicsapatásához vezetnek: „Nem találgattuk, mert egyrészt elég nyilvánvalónak látszott a homályoskodásból, a körülményekből s a Monsignor fantáziáját ismerve, hogy Merényiéket természetellenes nemi visszaélésekkel vádolják, egyébként alaptalanul. Erről a tárgyról pedig egyikünk sem óhajtott beszélgetni; meghagytuk a Monsignornak.” (Iskola, 359–360. Kiem. S. L.) Az elbeszélő szerint a valódi vádak – csakúgy, mint Ötvevényi kicsapatásakor az igazság Drágh esetében – „nyilvánvalók”, de „egyébként alaptalanok”, annak ellenére, hogy „természetes szeméremmel” való tartózkodásuk (Iskola, 360.) miatt nem beszélnek meg őket sem egymás között, sem Tóth Tiborral. A „koholmányt” Bébé a Monsignor fantáziájának tulajdonítja, melyről azt állítja, hogy „ismeri”. Vagyis felmerül a „fajtalanság” vádja, melyről feltételezhetően mindenki tud, annak ellenére, hogy senki nem hajlandó beszélni róla.

A zavart a narráció nyilvános és személyes szintjeinek keveredése jelzi az elbeszélő intra- és homodiegetikus pozícióján belül:¹⁶ az elbeszélő saját reakcióit és a közösség nézőpontját váltogatja, majd – a problémás esetekben – a személyes hang feloldódik a közösség értékeinek közvetítésében, anélkül, hogy az átmenet tematizálna az elbeszélésben. Bébé, csakúgy, mint Ötvevényi esetében, Tóth Tibor egyéni döntését és módszerét kérdőjelezi meg – eredményétől függetlenül. Mindhárom esetben a katonaiskola hierarchikus rendszerének belső ellentmondásaira ismerhetünk rá: arra, hogy a viszonyokat meghatározó szabályok és az alá- és fölérendeltségi kapcsolatokat biztosító jelhasználat módja egyáltalán nem egyértelműek, de az adott kontextus-

ban mindig egyértelműsítődnek – az elbeszélő kommentárjai révén. Apagyi esete ebből a szempontból jelentős: számára a viszonyítási pont mindig is az atyai tekintély és saját szociokulturális közege.¹⁷ Ennek ellenpéldájaként Ötvenyi kicsapatásakor Merényiék, az ő kicsapatásuk esetében pedig Tóth Tibor azért lehetnek sikeresek, mert képesek az eseményeket stratégiaileg befolyásolni. Ennek a stratégiai befolyásnak a kulcsa pedig több esetben is a lehetséges megszólalások kontextusának ellenőrzése. Bébé több ponton is felhívja a figyelmet Merényiék tudatosan kiszámított cselekedeteire, például Ötvenyi időleges elszigetelésére is: „Amíg így függőben volt az egész ügy, kockázatos lett volna, sőt esztelenség lett volna Merényiék részéről, ha tovább erőszakoskodnak Ötvenyivel, vagy bántalmazták. Megértettem, és majdnem csodáltam a bölcsességüket, hogy inkább törvényen kívül helyezték őt, elrendelve, hogy senki sem nyúlhat hozzá egy ujjal sem.” (*Iskola*, 188.) Ilyen stratégiai kontextusválasztásnak minősülhet az is, hogy Tóth Tibor nem hivatalos fórumhoz, hanem a Monsignorhoz fordul, amikor Merényiéket bepanaszolja. Bébé állításaival ellentétben azonban egyáltalán nem biztos, hogy a Monsignor „fantáziájának” terméke a „természetellenes nemi visszaélések” vádja. Elképzelhető, hogy a Monsignor – mivel nem ismeri az iskola belső, informális szabályai által lehetővé tett árnyalt közlések rendszerét – egyszerűen szó szerint értelmezi annak a Tóth Tibornak a beszámolóját, aki maga is hajlamos hasonló módon érteni a közösség alapesetben semlegesnek minősülő trágárságait. (*Iskola*, 335.) Vagyis a regény – egyes karakterek révén – életben tartja annak lehetőségét, hogy egyrészt a katonaiskolai trágárságokat, ha nem is szó szerint, de referenciálisan a testre vonatkoztatva olvassuk, másrészt a kialakult „passzív szolidaritást” az elbeszélő történetében is megjelenő érzelmi kötődések érzéki megnyilvánulásainak tilalmaiként értelmezzük. Az alábbiakban erre teszek kísérletet a homoszociális viszonyok, a „passzív szolidaritás” és az érzékiség lehetséges kapcsolatainak feltárása révén.

Homoszociális viszonyok, a passzív szolidaritás és az érzékiség

A homoszociális viszonyok kritikai tárgyalásának legismertebb – irodalomra vonatkoztatott – szövege Eve Kosofsky Sedgwick *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* című munkája, mely a következőképpen magyarázza saját fogalomhasználatát:

A „homoszociális” szót a történet- és társadalomtudományokban használják elvéve, ahol is azonos neműek társas kapcsolatának leírására vonatkozik; olyan neologizmusról van szó, melyet nyilvánvalóan a „homoszexuális” analógiájára képeznek, ám éppen ennyire nyilvánvaló az is, hogy a „homoszexuálistól” való elhatárolás végett. Valójában olyan tevékenységek leírására használják, melyek – mint például a „férfiak kötődése” – társadalmunkban erőteljes homofóbiával, a homoszexualitás iránt érzett félelemmel és gyűlölettel jellemezhetők.¹⁸

Sedgwick azonban nem leíró, hanem kritikai értelemben használja a „homoszociális” kifejezést, mert szerinte kizárások és paradoxonok rendszerét rejti magában. (Sedgwick, 1.) Ezeknek az ellentmondásoknak a megközelítése érdekében kapcsolja össze a homoszocialitás fogalmát a vággyal, és beszél „homoszociális vágyról”, mely szerinte oxymoronikus szerkezetű:

A „homoszociális” értelmezését a „vágy”, tehát potenciálisan az erotika körébe utalni annyit tesz, hogy a homoszocialitás és a homoszexualitás között egy valószínűsíthetőleg töretlen folytonosságot feltételezünk, melynek nyilvánvaló mivolta a társadalmunkban élő férfiak számára radikális törést szenved. Érvésem folyamán világossá válik majd, hogy a folytonosság töretlenségére vonatkozó hipotézisem nem a *genitális szférára* vonatkozik – nem a genitális homoszexuális vágyak mint a homoszocialitás „eredetének” a vizsgálatára törekszem –, hanem stratégiai feltételezésről van szó, melynek révén általánosíthatók és történeti különbségeket rajzolhatok meg a férfiak közötti viszonyok *szerkezetét* illetően. (Sedgwick, 1–2.)

Fontos azt is hangsúlyozni, hogy Sedgwick érvelése szakítani igyekszik az azonos neműek közötti viszonyok női és férfi csoportok esetében feltételezett szimmetriájával. Számos példára hivatkozva rámutat arra, hogy a női homoszociális közösségek esetében a „homoszociális” terminus történetileg nem alkot leíró kategóriaként dichotómiát a „homoszexualitással”. (Sedgwick, 2–3.) Érvéle ezert csupán a férfi homoszocialitás kapcsán felmerülő kérdésekkel foglalkozik.

Sedgwick szerint a szexualitás és a hatalom – bár korántsem egyértelmű vagy problémátlan módon – összekapcsolódik a homoszociális közösségek esetében. A nemi szerepek és az általuk közvetített szexualitás a hatalom jelölőivé válnak az adott szociokulturális közegben érvényben lévő reprezentációs játékszabályok szerint. Mindez úgy jelenik meg az *Iskola a határon* esetében, hogy – mint ahogyan fentebb rámutattam – a homoszociális viszonyrendszer konstitutív alapfeltétele az egyetlen személyhez rendelhető kizárólagos tekintélyelvnek, valamint az írott és íratlan, illetve a formális és informális szabályok ellentmondásainak a kizárása mellett a homoszexualitás kiiktatása a diskurzusból.

A „fajtlanság” jelző ráadásul a „férfiatlansággal” szinonim az elbeszélő retorikájában. (*Iskola*, 190.) Mindez azt is jelenti, hogy a férfiasság eszménye a közösséghez való tartozással és a kollektív ideállal való azonosulással kapcsolódik össze.¹⁹ Paradox módon ez a férfiasság eszmény a passzivitás, a tűrés és a csoporton belül előírt pozíció elfogadásának és elfoglalásának központi értékei köré szerveződik. Ezeknek az értékeknek a megerősítése és a velük való azonosulás azonban korántsem problémátlan az egyes karakterek esetében, illetve a közösségen belül, s ezt jól példázzák Medve és Bébé súrlódásai és nézeteltérései.

Az elbeszélő esetében már láttunk példát ezeknek az ellentmondásoknak az elhallgattatására, Medve élettörténetében azonban ezek nyíltan is tematizálódhatnak Bébé elbeszélői szólamán belül. Medve kételyei és a normával szemben táplált ambivalenciája például így fogalmazódik meg annak kapcsán, hogy fogdára ítélik:

Gyalázatos érzés fogta el. Más is ült már fogdában, de java részük nevetett rajta fölényesen, még hetvenkedtek is vele, amúgy vagányosan. Ő pedig titokban mély szégyent érzett, züllöttséget, felbomlást. Mert nyomorult, langyos, középszerű. Se nem bátor vagány, se nem jó magaviseletű, jeles tanuló. Se nem tudja megvédeni a zsíros kenyerét vagy elszedni a másét, se nem tud fölébe emelkedni a falánk, éhes mivoltának. Se nem hívó, vallásos lélek, mint Tóth Tibor, se nem életrevaló istentelen. Tétova, bizonytalan, gerinctelen ember. Ahelyett, hogy tárt mellel szembefordulna velük, még büntudatot is érez a másfélesége miatt, és olyan akar lenni, mint a többiek. De ezt sem képes határozottan és teljes odaadással csinálni, hanem csak botladozik a félúton. Amellett mindenkinél különbnék tartja magát. S ha egy kicsit körülnéz, hát jóformán mindenki különb nála. (*Iskola*, 204–205.)

Paradox módon éppen a bezártság vezet Medve esetében az ellentmondások feloldásához. A fogdában eltöltött idő alatt döbben rá, hogy a magány a belső függetlenség megszerzésének, a külvilág megszüntetésének az eszköze is lehet egyben – az önsajnálát és a magányos sírdogálás révén. (*Iskola*, 205.)²⁰ Ennek a belső függetlenségnek a folyománya azonban a külső körülmények figyelmen kívül hagyása. Ez a tapasztalat szinte teljesen lehetetlenné teszi a társakhoz való kapcsolódást – az iskola növendékei esetében közös, de magányosan átélt élményről van szó. A civil élet intim-, privát- és publikus szféráját a katonaiskola rendszerén belül a belső és a külső dichotómiája váltja fel, melyben alig jut hely a személyesség különböző társas megjelenési formáinak. A külső és belső radikális szétválasztásának ebben a kontextusában a személyes közlések felértékelődnek: Szeredy és Bébé jót szórakoznak Szeredy „Ereklye? Piff!” történetén; a szabadságosvonaton a féktelen jókedv lehetőséget teremt a bolondozásra és a szabályok áthágására; a házi kabarékban mindenki tehetsége és vérmérséklete szerint nyilvánulhat meg; Medve és Bébé közösen rajzolnak és írnak füzetükbe. (*Iskola*, 194–195., 257–258., 292–293., 296–297.) Ezek a közösen átélt élmények a csoporton belüli hovatartozás mellett a baráti kapcsolatokat és a csoport tagjai közötti szolidaritást is megerősítik, s alapját jelentik a leszerelés után is fennmaradó összetartozás érzésének – olyan lelki kötődést építve ki a katonaiskola növendékei között, melyet az elbeszélő igyekszik többszörösen metaforizálni.

Van azonban Bébé és Medve történetében egy olyan epizód, mely kimondottan arról árulkodik, hogy az összetartozásnak és ebből adódóan a passzív szolidaritásnak az eszménye sem mentes bizonyos ellentmondásoktól. Medve és Bébé bolondozása a gyengélkedőn arról tanúskodik, hogy sorsközös-

ségüknek és egymás iránt érzett szeretetüknek határt szab a testi érintkezés internalizálódott tilalma.

Váratlanul rám ugrott. Tudtam, hogy rájött a bolondóra, de erre nem számítottam.

– Szervusz, Bébé! – kiabálta a fülembé. – Szőrös kaméleon!

Ilyenkor teljesen gyerekesévé vált. Ahogy gyanútlanul feküdtem az ágyban, nyakamig húzta a pokrócot, és lefogott vele. Rátérdelt kétfelől, a kezével pedig lefogta a két vállamnál. Mozdulni sem tudtam a pokróc alatt hamarjában, hiába próbáltam őt lelökni.

Egy arasznyira volt fölöttem az arca. Dühösen és tehetetlenül néztem szembe vele. Majomkodott, kaján pofákat vágott; vadul csillogó, barna szemében tisztán láttam, hogy mennyire szeretjük egymást.

Ettől egy percre mind a ketten zavarba jöttünk, amikor végre sikerült lelöknöm őt. Medve még sokkal jobban, mint én. Elkomorodott. Úgy tettem, mintha zajt hallanék a folyosón, és intettem, pszt, figyeljünk. Persze nem volt semmi zaj. De annyi időt nyertem, hogy természetes hangon tudjak megszólalni:

– Ne kuplerájozzunk itt öregem, mert úgy kirúgnak *innen* mind a kettőnket, mint a patyolat.

Medve magához tért, elvigyorodott. Nem volt semmi baj. Fellélegeztünk. Marhaskodtunk tovább személytelenül. Úgy tettünk, mintha nem történt volna semmi, és soha életünkben erről nem beszéltünk. Mint ahogy csakugyan elég semmiség volt az egész; csak Medve pillantásából és főképp a zavarából tudtam meg, hogy hirtelen ő is olyasfélét érzett, mint én. Valahogyan aztán mégsem felejtettük el soha ezt a semmiséget. Nem csodálkoztam, amikor három évtized múlva olvashattam Medve hátrahagyott kéziratában; csupán az lepett meg, hogy szóról szóra emlékezett minden részletrre: még a „patyolat” kifejezésre is, amit pedig máskülönben én sohasem használtam. (*Iskola*, 308–309. Kiem. S. L.)

Bébé elbeszélői szövegeiben a zavart ebben az esetben nem az egyes és többes szám első személy közötti elmozdulás jelzi, hiszen az itt az élmény feltehetően azonosságára utal, melyet utólag Medve kézírata is megerősít. A probléma sokkal inkább tetten érhető az emlék hallgatóságossá tételeiben: abban, hogy „[ú]gy tettünk, mintha nem történt volna semmi, és soha életünkben erről nem beszéltünk”. Ugyanezt azt ellentmondást fogalmazza meg az az elbeszélői mondat is, mely szerint „mégsem felejtettük el soha ezt a semmiséget”. Kettejük beszélgetésében viszont a civil nyelvhasználat „patyolat”-ja regisztrálja a zavart.

Annak ellenére, hogy az elbeszélő szerint ő maga „máskülönben sohasem használta” ezt a szót, elbeszélésében mégis visszatér, mégpedig összetartozásuknak – a kritika által unos-untalan idézett – testi metaforákat használó megfogalmazásában. Bébé Medve gondolatait parafrázeálja:

Uramisten, gondolta Medve, hogy *megszoktam* őket. *Mint a patyolat*, gondolta nagyjából. Memphis, Nílus, Tutankhamen. Keresztrejtvények, *kórház*. Uramisten, gondolta, tulajdonképpen micsoda *lappangó*, *rejtett*, *megbízható* boldogság ez, velük lenni. Igazán kinyalhat-

ják a fenekemet, de ha ez a vén marha most beleesne a korlátról a vízbe, utánaugranék, mint a mindennapi kenyeremért. *Nem is a szép szeméért.* De hát össze vagyunk kötözve, s még csak nem is úgy, mint a hegymászók vagy a szeretők, nem azzal a részünkkal, amelyiknek neve, honossága, lakcíme van, s tesz-vesz, szerepel, ugrál a világban, hanem igazából a nagyobbik részünkkal vagyunk összekötözve, amelyik nézi mindezt. Tejsav vagy gyanta, valami kitermelődött izomlázból, sebekből, sárból, hóból, életünk gyalázatából és csodáiból; valami kenyérízű, ami nélkül most már nehéz volna megenni. Pedig nem erről volt szó eredetileg. Nemcsak kenyérről. (*Iskola*, 375–376. Kiem. S. L.)

Mielőtt azonban a fenti gondolatokat Medvének tulajdonítanánk, fontos hangsúlyozni, hogy a homoszociális viszonyok eredetét ismét csak Bébé köti a vágy zavarba ejtő jelenlétéhez, s aztán ő az, aki igyekszik kínos megjelenési formáitól megszabadulni. A vágy és a testek szépségének kiemelése végig jelen van az elbeszélés menetében; Bébé külön figyelmet szentel neki, s nem mindig – a regény konvencióival összhangban – a belső tulajdonságok pozitív vagy negatív korrelátumát látja benne. Az első oldalakon Szeredyvel „az emberek szép pucér hasát, de leginkább a lányokét nézik”; az orvosi vizsgálatkor meztelenre vetkőző és emiatt piruló Tóth Tibort Bébé ismeretlenül is „szépnek” találja; Medvének „mindjárt az első látásra nagyon megtetszett” Merényi, akit sokáig „önfeledten” néz; Varjúnak „züllött angyalarca” van; Schulze „egészen jóképű ember”, Marcell főhadnagy pedig „csinos, fiús és mégis férfias” Bébé szerint; Kappéter teljesen tudatában van saját szépségének; Medvét Tóth Tibor szemtelensége és szépsége vonzza. (*Iskola*, 5., 29., 47., 55., 66., 171., 192., 204., 248., 333.)

Ezeknek az esztétikai ítéleteknek és a hozzájuk kötődő vonzalmaknak vagy éppen undornak nem csupán az elbeszélés leíró passzusaiiban jut szerep. Azt, hogy katonaiskolába kerül, Bébé utólag a következőképpen magyarázza:

A gyerekkorunk sokkal valódibb és izgalmasabb világába kíváncsi voltam én vissza, és nem, ahogy Medve Gábor állítja önmagáról, a felnőtté, a férfiaság megtisztelő világába.

Szeredy azt is mondta, amikor úgy elragadta a szónokiasság, hogy azzal a budai kislánnyal olyan hallgatóságos, emberi fogalmakban ki sem fejezhető, mélységes és titkos szövetségben éltek, mint egy halandók közé csöppent, álruhás pogány isten és pogány istennő. Ők tudták egymásról, hogy az emberi világ fölött járnak, és a földi mértékek nem érvényesek rájuk; de a többiek, a felnőttek nem tudták ezt róluk. Hát ilyesfélét éreztem én is, amikor a kettes hálóteremben a betóduló másodévesek közt egyszerre csak megpillantottam Halász Péter ősidőktől fogva ismerős ábrázatát. Ilyen titkos kötés kapcsolt össze bennünket is; így lebegtünk mindig pár arasszal az emberek feje fölött, szabadon, és senki sem gyanította, hogy nem közöttük járunk a földön. (*Iskola*, 42–43.)

Bébé saját, Halász Péterhez fűződő viszonyát Szeredy és Barika gyermekkori kapcsolatahoz hasonlítja, melyet barátja Magdához fűződő viszonyában vél újra megtalálni. Ezeknek a kapcsolatoknak a lényegét Szeredy így jellemzi:

Ez a kilencéves budai kislány olyan mohó és könyörtelen vadsággal játszott velem szerelmesdít, mint egy kiéhezett leopárdcsorda; őrző és zabolátlan szenvedéllyel esett nekem, sem fékezni, sem leplezni nem igyekezett erőszakos durvaságát; s mégis olyan odaadó gyöngédség volt minden mozdulatában, hogy később, hosszú évekig, azt hittem, nincs is ilyenfajta gyöngédség, csak káprázat volt, rosszul emlékszem, megcsal a távolság és az idő. Ősszel katonaiskolába mentem. Akkor sokáig a gyöngédségnek semmiféle fajtájára nem emlékeztem többé. Aztán lassan megtanultuk, hogyan kell élni az emberek közt, hogyan kell féken tartani természetes durvaságunkat, erőszakos önzésünket a szerelemben éppúgy, mint más emberi kapcsolatokban. Így telt el mértéktartással, óvatossággal, bölcsességgel harmincöt esztendő, s most kiderült, hogy mégiscsak jól emlékeztem, igenis létezik ez a vadállatias gyöngédség, s a zabolátlan önzés összefér a teljes odaadással, vannak pancsolatlan emberi kapcsolatok, mert Magdával ott folytathatom az életemet, ahol tízéves koromban abbahagytam. Ezért mondom, hiábavaló tapasztalatok... (*Iskola*, 37–38.)

Bébé Szeredyvel ellentétben képtelen a gyermekkor felhőtlen vonzalmait és kapcsolatait helyreállítani. Vitájuk, hogy élettörténetük közösen eltöltött szakaszát milyen megnevezéssel illessék, erről tanúskodik. Szeredy a „vicissitudes” kifejezést használja, melyet ő maga korábban „fölösleges viszontagságokként” fordít le, míg Bébé a „superfluous experiences” (*Iskola*, 35.) kifejezéshez ragaszkodik, melyet „hiábavaló tapasztalatokként” adhatnánk vissza. Szeredy kifejezése azonban olyan konnotációkkal is rendelkezik, melyekre a „superfluous experiences” kifejezés nem utal; a „vicissitudes” szó viszontagságokat, hányattatásokat jelez, s Szeredynek azt a fentebb idézett véleményét erősíti, hogy ő nem csupán feleslegesnek, hanem küzdelmesnek is tartja részben közös múltjukat. Bébé ellenben a közös tapasztalat és az elmentmondásoktól terhes viszonyok folyamatosságát hangsúlyozza – számára a katonaiskola élménye olyannyira meghatározó, hogy képtelen visszatalálni a Halász Péterrel a katonaiskola előtt eltöltött időszak felhőtlen boldogságába. A homoszociális kapcsolatok maradványaként kialakuló „passzív szolidaritás” eszméje határozza meg teljesen érzelmi életét, s ez azzal jár, hogy egy zárt közösségen belül, felületes – ám közös történetükből adódóan mély értelemmel felruházott – jelzések segítségével érintkezve marad hű egy szűk csoport tagjaihoz. Ezek a jelzések az elbeszélés folyamán azonban fokozatosan elveszítik érzéki formájukat, s egyre inkább „metafizikai értelmű szubsztanciájuk” (Kulcsár Szabó, 114.), lelki aspektusuk domborítódik ki a matematikai hasonlatok révén mind Bébé elbeszélői szólamában, mind az általa idézett Medve-kéziratban. (*Iskola*, 373–374.)

Kanonizációs stratégiák és homoszociális viszonyok

Az a két értelmezési tendencia – a kultikus, illetve az irodalomtudományos beszédmód, melyeket a bevezetőben tárgyaltam – a tematikus és retorikai kérdéseket teljesen elkülönítve, más-más értelmezési keretben tárgyalja. Ott-

lik alakjának példaszzerűségét a kultusz a regény tematikus egységeinek ki- ragadása révén látja igazolódni, nagy hangsúlyt fektetve a kritika és a kriti- kus személyes érintettségére. Ez paradox módon oda vezet, hogy a kritika nem csupán azonosul a regényből – mellesleg szelektíven – kiemelt érték- szempontokkal, hanem szélsőséges esetben „az egyetlen autentikus hozzá- szólást az *elhallgatásban* véli megvalósíthatónak”. (Szolláth, 1114.) Ez az „el- hallgatás” „nem az értelmező nyelvének a mű világától való elválasztottsá- gaként jelenik meg, hanem az olvasónak a művel való közösségeként, *velehallgatásként*, a műben való részvételként jelentkezik, sőt a (kimeríthetet- len szentségekből való) *részesülés* kvázi-szagrális viszonyulását is implikálja. Az allegorikus olvasat világnézetté, erkölcsiséggé vagy történelmi valóság- gá alakítja a fikciót, így létrejöhet olyan interpretáció is, amelyben az olvasó- kommentátor a mű szereplőjévé lép elő.” (Szolláth, 1115.) Mindeközben a kultusz számos szövege kritikátlanul magáévá teszi a regény azon előfelte- véseit, melyek vélt vagy valós tarthatatlanságuk okán magyarázkodásra késztetik a kritikust. Nem csupán arról van szó, hogy a kultusz beavatottjai védelmükbe veszik Ottlik életművét és személyét a *Buda* megjelenése utáni kritikai támadások ösztüztében,²¹ hanem arról is, hogy a „passzív szolidari- tás” értékének védelmében azokat a konzervatív értékeket igyekeznek megerősíteni, melyek a homoszociális viszonyok velejárói. Kelecsényi Lász- ló monográfiájában például számtalan homofób utalást találhatunk a konzervatív női szerepek és egy férfias, ám egyben deszexualizált polgári világ védelmében. Kelecsényi a *Buda* elbeszélőjével egyetértve azt állítja, hogy a nők csak arra kellene, hogy „fogják az ember fejét, ha hány”, mert „[e]z több és fontosabb a szerelemnél, tartósabb mindenféle eszménél; ez a legmé- lyebb szeretet, mert földtani türelmen alapszik, a türelmes ősanagy megértő harmóniája sugárik belőle”. Valamint „[e]rre jók a nők. Húséges Penelopé- ként várhatják férjüket. Áldozatokat hozhatnak érettük. Szolgálhatják őket, egész életükön át.” Majd Ottlik második feleségéről szólva: „A »cicanó« és a »csattogó« férfiú talán egymásnak voltak teremtve. Gyöngyi ugyanis elfo- gadta az örök asszonyi sorsot. Bárhogy is tiltakoznak ellene a feministák – akad, akinek örömet okoz ez ...” Az alkotás és a szerelem kapcsolatát a kö- vetkezőképp tárgyalja: „A szeretet, ha valódi, nyűg és bilincs, súlyos teher olyasvalaki számára, aki gyakorolja, nem csupán szavakban vállalja. A mű- vésznek általában tilos szeretnie. Nem azért, amiért Thomas Mann Adrian Lewerkühnjének, az ördöggel kötött egyezsége miatt, egyszerűen nem jut rá ideje. Vagy ha igen, annál rosszabb: közepes alkotó marad, mindörökre.” A testiségre vonatkozóan *A hegy lelke* kapcsán egyetértőleg azt a következte- tést vonja le, hogy „[a] puszta testiség, a meztelen vágy egyenesen undor- keltő – hökkent meg jó előre a gondolattal, ám némi őszinte tünődés után az olvasó igazat ad az írónak”. Két oldallal később újra megerősíti ezt a vélemé- nyét: „A szexualitás nem megismerés, ellenkezőleg csak növeli a lélek zava-

rát, kaland, idegenség, enyhe undor okozója.” A szexualitás elutasítása Kelecsényi érvelésében kapcsolatban áll a homoszociális viszonyokkal is. A *Virrasztók* kapcsán fogalmazza meg azt a véleményét, miszerint „[e]zeket a katonok, elszánt férfiakat igazán csak a nők tudják zavarba hozni. Van valami titkos tisztázatlanság a gyengé(de)bb nemhez fűződő viszonyukban. Mintha egyáltalán nem is volna szükségük a nehézségeket elsimító asszonyi kezekre, mintha édesanyjuk kezének valamikori elengedése után mindörökre fölöslegessé válna számukra mindenféle gyengédség, kedvesség, szeretet. Spártai [sic!] katonák lettek, kiket szülőanyjuk is azzal búcsúztat: »Ezzel – vagy ezen!« Pedig delejesen vonzza őket a nőiesség.” (Kelecsényi, 22., 24., 53., 59., 67., 69., 76–77.)

A kritikus hasonló helyzetben találja magát a Musillal történő összevetés során is. Szegedy-Maszák Mihály monográfiájában²² az *Iskola a határon* és a *Törless iskolaévei* összehasonlításakor a monarchia szellemi örökségének az egységességét emeli ki, s a két szerző különbségét csupán abban látja, hogy „Musil válságban láttatja, Ottlik visszasóvárgott eszményként idézi föl a polgári szabadelvűség értékrendjét”. (Szegedy-Maszák, 115.) Hasonló – ám végkövetkeztetésében ellentétes – gondolatmenetet követ Györffy Miklós összehasonlító tanulmánya is, amikor a két regény összevetésekor arra a konklúzióra jut, hogy „[v]égeredményben mind Musil, mind Ottlik művei összemérhetetlen külön világok. Összehasonlításuk igazában, mint láttuk, csak azt eredményezheti, hogy egy-két közös pontjukon, mint egy rászterhálót, egymáshoz igazítva őket, megmutatkozzék az összes többi pont eltérése. A *Törless* is, az *Iskola a határon* is attól az, ami – amiben különböznek egymástól is és minden más műtől is. Az össze nem illő pontok hálója adja ki mindkét mű lényegét.”²³ A különböző értelmezői pozíciók más és más nézőpontból igyekeznek Ottlik irodalomtörténeti státusát védelmezni. Kelecsényi szerint például „[a]z Ottlik-felejtés éveiben járunk. Életműve most került bele abba a purgatóriumba, melynek lángjai megvilágítják – és eldöntik – a kérdést, vajon latensen klasszicizálódó (értsd: mindenkoron más és más, megújuló útmutatást adó) vagy apránként másodlagossá váló, pusztán irodalomtörténeti érdekű szerző válik belőle a XXI. században.” (Kelecsényi, 15.) Szegedy-Maszák a „keresztény középosztály” szerzőjét látja Ottlikban,²⁴ kinek regénye „a huszadik század közepének legjelentősebb magyarul írott elbeszélő művei közé tartozik” (Szegedy-Maszák, 12., 9.), míg Györffy „mindenekelőtt néhány meglepő életrajzi párhuzam” (*Emlékkönyv*, 275.) alapján vázolja föl a *Törless iskolaévei* és az *Iskola a határon* tematikus és „prózapoétikai” összehasonlítását. A kultikus megszólalásmódok önellentmondásai azonban nem csupán abból adódnak, hogy különböző értelmezési keretekben igyekeznek Ottlik kanonikus pozícióját biztosítani.

Azzal, hogy a kritika affirmálja az Ottlik-regény értékeit, a homoszociális viszonyrendszer ellentmondásaival is kénytelen (lenne) szembesülni. Ez az

ellentmondás leginkább a Musillal történő összehasonlításokban kerül a felszínre.²⁵ Míg Kelecsényi „az írói egyéniség” mellett lándzsát törve egész könyvtárnyi, az összehasonlítás lehetőségét kínáló művet említ (Kelecsényi, 126–137.), addig Szegedy-Maszák és Györffy a Musillal való összehasonlításnál csak a különbségeket hajlandó kiemelni. Kelecsényinél a zavar egyértelmű szöveges formát is ölt:

A *Törless iskolaévei* a katonai nevelőintézet belső légkörének megvilágítása mellett legalább olyan súllyal kezeli a tizenéves fiúk ébredező szexualitását; a nemiség először mindig auto- és mindig önkéntelenül is homoerotikus formáit érzékelteti. Aki ma újraolvassa Musil művét, az *Iskola a határon* élményének birtokában hasonlóságokra lelhet, de nem a témában, hanem sokkal inkább a két író gondolkodásmódjában, a nyelv elégtelen kifejezési rendszerének megkérdőjelezésében, a XIX. században még értett nagy társadalmi és tudományos összefüggések rendjének XX. századi alkalmatlanságában, a modern fizika és lélektan inkább csak sejtett, mint tudatosan alkalmazott új tanainak felhasználásában. (Kelecsényi, 135.)

A két regényt tehát semmiképpen sem a homoszexualitás és/vagy homoszocialitás témája kapcsolhatja össze, mert az Ottlik regényében semmilyen formában – sem „fizikailag”, sem „lélektanilag” – nem jelenik meg, legalábbis Kelecsényi szerint. Ezt a gondolatmenetet karolja föl Szegedy-Maszák Mihály összehasonlítása is, aki a két regény kapcsolatát a személyiség problematikája felől közelíti meg:

Az iskola első hatása Ottlik és Musil regényében egyaránt úgy nyilvánul meg, hogy bebizonyítja: a hősnek nincs egyénisége, mely képessé tenné arra, hogy ellen tudjon állni a külső erőszaknak. Törless is, Medve Gábor is személyiségválságon megy át, mely először honvágyként, majd ürességként, közönyként nyilvánul meg. Mindkét könyv kétségbe vonja a személyiség azonosságát önmagával. (Szegedy-Maszák, 106.)

Ennek értelmében „Ottlik és Musil hősei egyaránt küzdelmet folytatnak a kifejezhetetlennel”. (Szegedy-Maszák, 108.) Szegedy-Maszák azonban ebben az értelmezési keretben azt a következtetést vonja le, hogy „Musilnál és Ottliknál tehát nem ugyanaz okozza a megfogalmazás nehézségeit. Az *Iskola a határon* az »ahány értelmezés – annyi tény« igazát támasztja alá, a *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* viszont a tudat kifejezhetetlen mélységeire emlékezik.” (Szegedy-Maszák, 112.) Ottlik tehát egy posztstrukturalista közhely szószólója, míg Musil pszichologizál. Az fel sem merül, hogy Törless a „magát megnevezni nem merő vágy” problémájával küszködik, s feloldását „esztétizáló intellektusában”²⁶ találja meg, míg Medve, Bébé és a többiek a vágy lehetőségének kizárása révén egyfajta sorsközösséget teremtenek.

Györffy is kitér a két regény kapcsán a szexualitás megjelenítésének összehasonlítására: „Musilnál főszerepet játszik a szexualitás, míg Ottliknál ez a

kérdés alig jelentkezik, legfeljebb csak lappangva, szublimálva.” (*Emlékkönyv*, 281.) Az összevetés azonban csak Musilra terjed ki, s Györfly a kérdés ottlikói vonatkozását egyvonalúan a pszichoanalízis vizsgálati területére utalja:

Ottliknál kisebbek a gyermekek, mint Musil serdülő kamaszai – tizenegy-tizenhárom évesek. Azonkívül bizonyos szűkszavú, férfias szemérmesség jellemzi az ő világát, ahol fő értékeknek szolgálat, helyállás, barátság számítanak. Ottlik-kommentárjában Balassa Péter a katonaiskola „pokoli értelemben vett pozitivitásáról” beszél. Olyan nagyszabású hely ez, ahol „minden megvan”, ahol megtanulható a létezéshez szükséges tartás. Bizonyos szolgálatetika eszményét, elsüllyedt, XVI–XVII. századi nemesi-katonai erények dicséretét olvassa ki a regényből. A nők ennek megfelelően itt távoli ideálok, amolyan trubadúri-lovagi rajongás tárgyai. [...] Mindamellet nem zárható ki, hogy pszichoanalitikus elemzéssel kimutathatók olyan rejtett mozzanatok Ottlik regényében is, amelyek a szexualitás lappangó, szublimált jelenlétére vallanak. (*Emlékkönyv*, 282–283.)

Az értelmezői stratégia ebben az esetben is furcsa logikát követ. A szexualitás jelenlétét az uralkodó sztereotípiának megfelelően a növendékek életkora korlátozza, majd mielőtt még a homoszexualitás kérdése felmerülhetne, Györfly a férfiasság eszményét hangsúlyozza – mintha az kizárná a homoszexualitás lehetőségét. Majd Balassa Péterre hivatkozva ehhez a férfias világhoz az egyetemesség érvényét rendeli a „létezéshez szükséges tartás” révén, csak azért, hogy egy konkrét történeti példára hivatkozva a nők jelenlétéről is szót ejtsen. Ezután tér vissza a szexualitás kérdéséhez, melynek lehetőségét ugyan nem veti el, ő maga azonban a lehetséges utalási tartomány felvázolásán kívül (a „trubadúri rajongás tárgyai”) nem kíván foglalkozni vele.

A kritikai szövegek, csakúgy, mint az *Iskola a határon* elbeszélője, lényeges pontokon hallgatnak el, szakítják meg érvelésüket. A kultusz kapcsán megfigyelt „velehallgatás”, az „együthhallgatás”, a kritikusként önmagát a szövegbe beíró gesztusa ezen a ponton hasonlóságot mutat azzal a kritikusi fegyverletéssel, mely elhallgatja azt a nagyon fontos momentumot, hogy Ottlik regényének a *Törless iskolaéveivel* való összehasonlítása óhatatlanul is felvetné a homoszociális viszonyrendszer kritikai tárgyalását. Ez a kérdés az irodalomtudományos megközelítésben sem merül fel. Az uralkodó diskurzus egy univerzalizáló retorika mentén kanonizálja Ottlik regényét, melynek központi eleme a modernséghez való viszony. Kulcsár Szabó Ernő Ottlik kanonizációjának folyamatára is reflektál, amikor Ottlik regényét saját modernségkoncepciója értelmében anakronisztikusnak tartja: „Amikor a magyar kritika – némi elővigyázatlan sietséggel – jelentősebbnek ítélte Ottlik művét a *Törlessnél*, nyilvánvalóan arról a különbségről feledkezett meg, hogy Musil műve a klasszikus-modern individuum-felfogás első válságjegyével, az *Iskola a határon* viszont ugyanezen individuum megalkothatóságának korlátaival szembesült.” (Kulcsár Szabó, 113.) A tematikus hasonlósá-

gok szembeötlő volta ellenére Kulcsár Szabó szerint „a két mű összevetésének nem magától értetődőek a koordinátái”. (Kulcsár Szabó, 113.) Az összehasonlítás az érvelés szerint – a könyv formatörténeti megközelítésével összhangban – a korábban már Szegedy-Maszák és Györffy által felvetett „implicit nyelvfelfogás” (Kulcsár Szabó, 113.) felől kísérelhető meg. Ez a szempont Kulcsár Szabónál – szemben a korábban értelmezett kultikus elemzőkkel – a regény kritikáját is lehetővé teszi: „Metaforikus és metonimikus jelentésképzés egyensúlya [...] egy redukált alkatú, reflektált fejlődésregény keretei között jön létre. Ám a két nézőpont együttesen sem jut túl azokon az individuummértelmezési határokon, melyek az odaértett emberi lényeg megnevezhetetlenségéből következnek.” (Kulcsár Szabó, 114.) A kritika azonban a modernség azon „individuum-felfogásának” a szempontjai szerint fogalmazódik meg, mely elsősorban nyelvreleg problematizálható. Bár Kulcsár Szabó – véleményem szerint – helyesen észleli Ottlik regényének tendenciáját, hogy „egyetlen mű végérvényes nyelvi univerzumába kívánja belefoglalni az emberi viszonylatokról való tudást”, egyáltalán nem számol azzal, hogy ezek az „emberi viszonyok” a modernség tapasztalatán belül is a nemi szerepek ellentmondásaitól terhesek. Vagyis figyelmen kívül hagyja azt – az *Iskola a határon* esetében nyilvánvalónak tetsző – „belátást, hogy az esztétikai szféra igen komplex módon, már létrejöttétől kezdve nemi szimbolikával terhelt, s ez mindmáig meghatározza az irodalommal kapcsolatos előfeltevéseinket”.²⁷ Különösen feltűnő ez az előítélet Kulcsár Szabó értékelésének azon a pontján, ahol csupán a szöveg nyelvi megformáltságát kifogásolja, ám azt az univerzálisként feltételezett tapasztalatot, melyet ez a nyelvi megformáltság közvetíteni hivatott, a könyv értékeként hosszan kiemelve idézi is saját érvelésének bizonyítékeként: „Vagyis, ha hozzáférhetetlenül is, de létezik az a tapasztalat teremtette lényegiség, melynek tudása a szabad emberi önmegértés alapjává válhat...” (Kulcsár Szabó, 114.; *Iskola*, 16.)

Javaslat történeti értékelésre

Az *Iskola a határon* sikere – mint azt a fejezet bevezetőjében Angyalosi érvelése alapján láthattuk – egy politikával közvetlenül nem érintkező, ám az átpolitizált közegben óhatatlanul politikai értelmet nyerő világ és értékrend felmutatásával áll kapcsolatban. Bár Ottlik regénye közvetlenül nem tematizálja saját politikai beágyazottságát, a kultusz – melynek kialakulása a hetvenes évek végére datálható – egy politikai érték, a „passzív szolidaritás” eszméje mentén igyekszik kanonizálni az *Iskola a határon*t. Ezt a kritikai stratégiát ideologikusnak kell tekintenünk abban az értelemben, hogy – ahogyan Sedgwick Marx *Német ideológiájára* hivatkozva megfogalmazza – „az ideológia egyik fontos strukturális eleme, hogy egy korábbi rendszer idejétmúlt értékeit idealizálásuk révén vonzónak tartja annak a későbbi rendszer-

nek a védelmében, mely gyakorlatilag aláássa ezen értékek materiális alapját”. (Sedgwick, 14.) Ebben az esetben ez annyit jelent, hogy az Ottlik regényét kanonizáló és kultikus magasságba emelő kritika az *Iskola a határon* világa után érzett erős nosztalgia révén olyan kritikai kapcsolatok és irodalmi viszonyrendszer megteremtésére törekszik, melyek figyelmen kívül hagyják Ottlik regényének történeti aspektusait; azt, hogy annak – a „hátranézés-vitában” erős negatív előjellel tematizált – értékrendje történeti, politikai és társadalmi kérdésekhez köthető. Az ottliki „passzív szolidaritás” értéként való felmutatása ugyanis teljesen mást jelent a két világháború között, a háború alatt és közvetlenül utána, a Kádár-rendszer viszonyai közepette, vagy éppen a rendszerváltás utáni politikai váltógazdaságban.

A történeti értékelés kérdésének megválaszolása a „passzivitás” történeti kontextust is figyelembe vevő megítélésének függvénye. A regény diegetikus világának referenciálisan megfeleltetett történeti kontextusban az ellentmondások többé-kevésbé világosan láthatók. Almási Miklós szerint:

Ottlik ennek a „történelmi középosztálynak”, pontosabban a húszas évekkel meginduló újabb, lefelé expanzív bővülésének világát keresi fel, mégpedig egy szélsőséges változatán, a tisztí-államhivatalnoki-dzsentri rétegen mutatja ki ennek a problematikus létnek és magatartásnak jegyeit. Mégpedig éppen a látszólag legtöbb értéket kikristályosított közegében – a nevelődésben, pontosabban a *dresszúrán*. Mert ez a problematikus életmód, a lét és fikció között lebegő életforma nem közvetlenül öröklődik át – mint a nyugat-európai, polgári modellben –, hanem a kíméletlen dresszúra eredményeképp. Természetesen – mint láttuk – ennek a fiktív életformának és morálnak alapelemeit magukkal hozzák a növendékek – ilyen volt a már említett „lefelé” és „felfelé” való exkluzivitás, ami a növendékek egyenrangú társadalmát már az indulásnál atomizálja. Az a terror, melyet az iskola mesterségesen alakít ki, s melyet az osztály mikrostruktúrájában Merényiék maffiája alakít tovább, erre az exkluzivitás-tudatra építve atomizálja aztán végérvényesen ezt a mini-társadalmat. (*Olvásokönyv*, 147–148.)

A „passzív szolidaritás” Almási érvelése szerint tehát a „középosztály nevelődési elvei”, „az alkalmazkodás »külső« rétegein belül kiépített tartása”, valamint „a sajátos túlélési képesség” közötti feszültség megfelelője, melyet a homoszociális viszonyok bonyodalmai tovább árnyalnak: Ottevényi, Apagyi és Tóth Tibor nem számíthatnak arra, hogy társaik sorsközösséget vállalnak velük. A második világháború alatt ezek a viszonyok részben átrendeződnek. A „passzív szolidaritás” a körülmények hatására lehetővé teszi, hogy a növendékek egymáson és másokon is segítsenek, még akkor is, ha eközben az elbeszélő szerint „mindenen túl mindnyájan külön mérközést játszunk a magunk sorsával”. (*Iskola*, 167.) A szolidaritás ezen elképzelése révén lehetővé válik az elkötelezett cselekvés, hiszen például Jaks nagyváradi látogatása Szeredy és Magda menekülését eredményezi. A regény azonban egyáltalán nem ejt szót a háború alatti ellenállás – a szolidaritás aktív és kollektív vál-

lalásának – lehetőségéről és szükségéről, melynek közreműködői már nem egy fasizálódó társadalom „atomizált individuumai”.

Ebből a szempontból érdekes adalékokkal szolgálhat Szabó Magda *Abigél* (1978) című regénye, mely tematikus kapcsolatai okán akár az *Iskola a határon*nal való összehasonlítás lehetőségét is felvetheti. Nem csupán arról van szó, hogy az *Abigél*ben az iskolaigazgató ajtaja felett diszjelző címet az *Iskola a határon*ból jól ismert latin idézet, a *Non est volentis* folytatása, a *Non est currentis* ékesíti.²⁸ Sokkal fontosabb ennél, hogy Vitay Georgina – miután apja a számára védettséget biztosító leánynevelő intézet falai közé menekítette – a beilleszkedés nehézségein túlesve olyan közösségre talál a növendékekben, mely a homoszociális viszonyok közösségi értékeinek felmutatása és elfogadtatása révén képes otthont teremteni számára. Gina – csakúgy, mint Medve Gábor az *Iskola a határon*ban – a magány és a számkivetettség állapotában döbben rá kiszolgáltatottságára (*Abigél*, 106–107.), de válasza nem a befelé fordulás, hanem a társak megkövetése. A lányok a háború őket alig érintő borzalmainak megtapasztalása révén képesek felülemelkedni kicsinyes sérelmeiken és megbocsátani egymásnak – hatalmas zokogás közepette. (*Abigél*, 186–187.) Az intézet szigorú szabályaihoz is teljesen másképp viszonyulnak az *Abigél*, mint az *Iskola a határon* növendékei. Az *Iskola a határon* esetében megfigyelhető formális és informális, valamint írott és íratlan szabályok közötti összhang megteremtése helyett Gina és társai a közösség független belső világának megteremtésére törekszenek; minden évben az osztálynévsor szerint férjhez mennek a leltárjegyzék tételeihez; kettős házi dolgozatot írnak: egyet az órára beaadandó, egyet pedig saját szórakoztatásukra. (*Abigél*, 66–68., 215–218.) Az *Abigél* növendékeinek helyzetét az is megkönnyíti, hogy a tanári karban is segítőkre lelnek. Nemcsak az *Abigél* legendáját életben tartó Kőnig tanár úr, hanem Zsuzsanna nővér, és az egykori tanulóként az intézetet támogató Horn Mici segítségével is számíthatnak. A felnőttek nem csupán megpróbálják elviselhetővé tenni az iskolában eltöltött időt, hanem szükség esetén környezetüket megtévesztő viselkedésük biztos védelme alatt abba az ellenállási mozgalomba is bekapcsolódnak, melynek egyik feladata Ginának védelmet biztosítani. Ez az ellenállási mozgalom – ahhoz hasonlóan, ahogyan az *Iskola a határon* esetében Tóth Tibor – a közösség bevett kódjainak stratégiai használatával igyekszik befolyást gyakorolni. A Miklós-napi istentiszteleten például az ilyenkor szokásos egyházi énekeket cserélik ki a szertartás rendjének követését elősegítő énekmutató táblán; „A drága advent, köszöntünk” helyett az adott kontextusban politikai üzenetet hordozó „Uram, a te ítéletedet adjad a királynak” kezdetű zsoltárra zendít rá a gyülekezet. (*Abigél*, 262–264.)

Ez az összehasonlítás azonban nem fogható fel az Ottlik-regény közvetlen kritikájaként, hiszen az irodalmi megszólalás feltételei, a megjeleníthető tartalmak és a forma 1978-ban már minden bizonnyal mások, mint az *Iskola a*

határon születésének évében. Erre a momentumra utalhat az a tény is, hogy Bébé a könyv elején 1957-ben a Lukács-fürdő lépcsőjén Szeredyvel lefelé ment a „szabadság enyhe mámorát” annak tulajdonítja, hogy „a két lépcső közül azt választhattuk, amelyiket jólesett”. (*Iskola*, 16.) Az *Iskola a határon* kultikus fogadtatása ezt a „belső” szabadságot ünnepli, s közben megfigyelkedik arról, hogy ez olyan viszonyok elfogadásának folyománya, melyek több szempontból is problematikusak. A kultusz (és az irodalomtörténeti értékelés egyaránt) eltekint a homoszociális viszonyok bonyodalmaintól és a megszólalás történeti kereteitől, illetve attól, hogy ezek hogyan befolyásolják Ottlik regényének narrációs alaphelyzetét és a személyközi viszonyokat. Az *Abigél* történeti összehasonlítása az *Iskola a határon*nal nem csupán arra mutat rá, hogy ezek a viszonyok hogyan képzelhetők el egy adott történeti helyzet kapcsán nagyobb politikai hatásokkal, hanem arra is, hogy ennek értékelése nemcsak a szóban forgó történeti helyzetnek, a megjelenés időpontjának, hanem a nemi szerepek problematikájának is függvénye. Az *Abigél* példájánál maradva két lehetőség képzelhető el a regény figyelmen kívül hagyásának magyarázataként: a kritika vagy azért nem vesz tudomást róla, mert nem tartja komoly irodalmi alkotásnak (lányregény), vagy pedig saját allegorizáló olvasásmódjának történeti alakulása folytán csak az allegória szó szerinti értelemben referencializált utalási tartományát figyelembe véve képes értelmezni. Az *Iskola a határon* esetében ez a két kritikai stratégia éppen ellenkező előjellel érvényesül: a regény nemiszerep-vonatkozásait nem veszik figyelembe, míg a konkrét történeti szituációra vonatkozó utalásokat általános érvényüként olvassák. Véleményem szerint a rendszerváltás után ez a kettős kritikai mérce nem tartható.

1 A tanulmány előadás formájában a *Nő és férfi, férfi és nő: a társadalmi nemek kutatása Magyarországon az ezredfordulón* címmel a BKAÉ-n 2002. november 22–23. között megrendezett konferencián hangzott el.

2 ANGYALOSI Gergely–BÁN Zoltán András–BECK András–RADNÓTI Sándor, *Irodalmi kvartett* = KELECSÉNYI László (szerk.), *Az elbeszélés nehézségei: Ottlik olvasókönyv*, Bp., Holnap Kiadó, 2001, 311–323., 311–312., (Kiem. S. L.) (A továbbiakban a kötetben szereplő írásokra a szerző és a cím pontos megjelölése után *Olvasókönyvként* hivatkozom az oldalszám megjelölésével.)

3 Meg kell említenem azt is, hogy az ellenkező vélemények is fellelhetők a regény megjelenésének idején, az úgynevezett „hátránézés vitában”. Ezek az értelmezések – a

szocialista realizmus kritikai normájával összhangban – világnézeti alapon bírálják az *Iskola a határon*ot, amiért az nem hajlandó elítélni a háború előtti viszonyokat. Lásd: HERMANN István, *A hátránézés irodalma*, ÉS, 1960. június 24., 5–6.; MIHÁLYI Gábor, *Nézünk még egyszer hátra*, ÉS, 1960. augusztus 5., 4.; KÉRY László, *Hátránézés egy kritikára*, ÉS, 1960. augusztus 12., 4.; HERMANN István, *Hátránézés egy vitára*, ÉS, 1960. szeptember 23., 3.; KOCZKÁS Sándor, *Realizmus vagy dekadencia. Egy vita epilógusa*, ÉS, 1960. november 4., 1–2. A szövegek rövid kritikátörténeti értékelését lásd: SZOLLÁTH Dávid, *A példázatoság, az allegorizáló olvasás és a kultusz kérdései a Mészöly- és az Ottlik-kritikában*, Jelenkor 2002/10, 1104–1117. (A továbbiakban Szolláth.) Lásd meg ALMÁSI Miklós, *Egy nevelő*

dési regény a középosztályról = *Olvasókönyv*, 142–155.

4 Erre a szöveg helyre utal KELECSÉNYI László monográfiájának címe: *A szabadság enyhe mámora: Ottlik Géza életei*, Bp., Magvető, 2000. (A továbbiakban Kelecsényi.) Az idézet az *Iskola a határon*, Bp., Móra, 1988 (a továbbiakban *Iskola*) 16. oldaláról származik.

5 Erre utalhat az a tény, hogy Nadas Péter az 1977-es *Egy családregény vége* című művében a lázadót Merényinek hívják, s az *Iskola a határon* történetével ellentétben az ő büntetése nem a kicsapatás, a civil világba való visszakerülés lehetősége, hanem hogy az intézet falai között kell maradnia. Nadas – történeti érzékenysége folytán – már nem „maradék nyári nagyvakációnak” látja a civil életet, hanem megpróbál annak diktatórikus kötelmeivel is elszámolni.

6 MOHAI V. Lajos, *Pletykák Ottlik körül* = *Olvasókönyv*, 339–347., 341.

7 Lásd például KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi műalkotás kérdései a hetvenes években* (= *Uő, Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., Magvető, 1987), vagy KELECSÉNYI László monográfiájának *Szépírásból elégséges* (Kelecsényi, 272–299.) című fejezetét.

8 Lásd LENGYEL Balázs, *Iskola a megmaradásra* = KELECSÉNYI László (szerk.), *Ottlik (Emlékkönyv)*, Bp., Pesti Szalon, 1996, 101–106. (A kötetben szereplő írásokra a továbbiakban a szerző és a cím pontos megjelölése után *Emlékkönyvként* hivatkozom az oldalszám megadásával.); NEMESKÜRTY István, *Ottlik Géza, avagy a dolgok fontossága és e fontosság lényegtelenége* = *Emlékkönyv*, 154–157.; FERENCZ Győző, *Az iskola örök* = *Emlékkönyv*, 307–308.; GYÖRE Balázs, *Iskola Budán* = *Emlékkönyv*, 415–418.

9 KORNIS Mihály, *Ottlik Gézához* = *Emlékkönyv*, 179–180.

10 TAKÁTS József, *„Hát mért oly fontos nekünk ez az ember?” – beszélgetés Esterházy Péterrel (részlet)* = *Olvasókönyv*, 351–357., 357.

11 KUROLI László, *„Ülepmagasságban: Ottlik Géza: Minden megvan; Esterházy Péter: Ki szavatol a Lady biztonságáért?”* = FÜZFÁ Balázs (szerk.), *Mélylélegzés: Adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, Szombathely, Savaria University Press, 1997, 9–18., 10.

12 Hiba volna azt gondolni, hogy a szöveggel való foglalatatoskodás, a kultusz hordalékának eltávolítása képes a szöveg lehetséges értelmezéseit teljes mértékben megtisztítani a kultusz befolyásától. Kiss Gábor Zoltán hívja fel arra a figyelmet, hogy „[a] szerepek, melyeket az Ottlik-recepció és -kritika – nem csupán a világirodalmi összevetések megtételekor – önmagára oszt, lényegében a kultikus megszólalás logikájának megfelelően szerveződnek. Jellemző módon, még a legszélsőségesebb, elmarasztaló – kultikusnak a legkevésbé tűnő – vélemények is »kegyeleti« alapon érvelnek.” Angyalosinál például a kultusz „visszaélés Ottlik művével és személyével”. (Köszönetet szeretnék mondani Kiss Gábor Zoltánnak, hogy „A világirodalom helye az Ottlik-életműben” című, a Jyváskylái Egyetemen 2001. augusztus 9-én elhangzott előadásának kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.)

13 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1994, 114. (Kiemelés az eredetiben. A továbbiakban Kulcsár Szabó.)

14 Bébé módszere, hogy a diskurzus árnyalt és összetett szabályrendszerét példák sorozatán keresztül ismerthesse meg olvasójával, meglehetősen hasonlatos ahhoz, melyet Clifford Geertz – Gilbert Ryle nyomán – „sűrű leírásnak” nevez. (Lásd: CLIFFORD GEERTZ, *Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 2001, 194–226.) Bébé „bevezetésének” rekonstrukciójánál is a geertzi maximát igyekeztem szem előtt tartani, hogy „[a]z elemzés tehát annyit tesz, hogy kiválasztjuk a jelentésteli struktúrákat – azt, amit Ryle bevett kódoknak nevezett, ami mellesleg kissé félrevezető kifejezés, mert így a vállalkozás a deszifrozó szakemberére emlékeztet, jóllehet sokkal inkább hasonlít az irodalomkritikuséra –, s megállapítjuk társadalmi alapjukat és horderejüket”. (201.)

15 Judith BUTLER, *Jelentős testek* = BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Bp., Osiris, 2002, 538–559., 548.

16 Erről bővebben lásd Susan S. LANSER, *Egy feminista narratológia felé* című tanulmányát (= *A posztmodern irodalomtudomány kiala-*

kulása, 520–537.), de különösen azt a narratív modellt (531.), mely formális és kontextuális szempontokat kíván ötvözni a különböző narrátori hangok leírására. A többnézőpontúság és az értékítéletek problémája kapcsán az *Iskola a határon* esetében TANDORI Dezső hívja fel a figyelmet arra, hogy nevelődési regényként olvasva a regény elveszti árnyalt megfigyeléseinek érvényét. (*Egy hiúszerűes regény = Emlékkönyv*, 107–128.) Tandori érvelése különösen a labdarúgás (112.) és a tízórailopás (114.) eseteire hívja fel a figyelmet. Szegedy-Maszák Mihály a következőképpen kommentálja a kizárások elbeszélő általi szentesítését: „Lélektani tényé minősül az, ami eleinte erkölcsi értékítéletnek látszott, s ebből arra lehet következtetni, hogy Ottlik művében nemcsak lélektani, hanem szociológiai tényen is kell alapulnia az értékítéletnek. Az egyéni felháborodás önmagában nem kap érvényt az *Iskola a határon* világában, a kevélység megnyilvánulásának minősül, mivel a magatartásokat szemléltető példázat az egyénített jellemeket közösségi értékrend alapján minősítő regény műfajával ötvöződik. A katonaiskola növendékei nem azonosítják magukat lázadó társukkal.” (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 92.)

17 Erre utalhat tájszólása is, „mert Apagyi a leggarázdább népszínműkiejtéssel beszélt, amint egyszerre kiderült. »Haaat! Honne! – így hangzott valahogyan”. (*Iskola*, 281.)

18 Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia UP, 1992, 1. (A továbbiakban Sedgwick.)

19 Lásd például azt a részt, amikor Medve Gábor földhöz vágja a zsíroskenyerét. (*Iskola*, 200–203.) Az elbeszélő ekként kommentálja Medve érzéseit: „Medve nemtetszése főként erre irányult: hogy voltak, akik fölényesebbek, férfiasabbnak látszottak nála.” (*Iskola*, 203.) Vagy amikor az elbeszélő Medve ügyetlenségét úgy kommentálja, hogy „szinte már kezdett esetlenné válni, mint egy lány”. (*Iskola*, 148.)

20 Érdemes ezt a részt összevetni Bébének Tóth Tiborról alkotott véleményével. Medve esetében a sírás mint menekvés azért lehet el-

fogadható, mert nem publikus, hanem magányos „cselekedet”, míg Tóth Tibor viselkedése – azáltal, hogy a közösség zárt világának publikus terében nyilvánul meg – zavart kelt a viszonyok tekintetében. (*Iskola*, 208.)

21 Ezeknek a támadásoknak és a védekezésnek az elfogult összefoglalóját, mely maga is Ottlik védelmében foglal állást, s meglehetősen minősíthetetlen hangnemben foglalja össze a kérdéskört, lásd: Kelecsényi, 260–299.

22 Bár Szegedy-Maszák monográfiájának fejezeteit a kultikus megszólalásmódokkal együtt tárgyalom, fontos kiemelni, hogy olvasatai végig a regény példázatosága és öntüköző mivolta között oszcillálnak, s – mint azt Szolláth Dávid megjegyzi – különösen igaz ez az 1982-ben született *Példázat a belső függetlenségről* című fejezetre. (Szolláth, 1112., n. 35.) Monográfiája így – már csak a műfaji sajátosságok miatt is – átmenetet képez az irodalomtudományos és a kultikus beszédmodok között.

23 GYÖRFFY Miklós, *Ottlik és Musil = Emlékkönyv*, 274–292., 292.

24 Szegedy-Maszák, 98–101., 106–108., 129–132. Szegedy-Maszák annak ellenére hangsúlyozza értelmezésében a vallás szerepét, hogy Ottlik arra figyelmezteti, hogy túlbecsülte „a kereszténység mibenlétét az ő regényében”. (Szegedy-Maszák, 106.) Az *Iskola a határon* efféle olvasata persze nem előzmény nélküli, és jól illeszkedik a kultikus beszédmód „kegyelemtanába”. Az *Emlékkönyv* egy teljes fejezete viseli ezt a címet (221–310.), s a kötet más írásai is a „megváltás” fontosságát hangsúlyozzák. Ennek a beszédmódnak a sajátos utótörténetét az *Iskola a határon* és az *Egy családregény vége* kapcsán lásd: HERNÁDI Mária, *Vég és határ*, Kalligram, 2002/10, 65–81.

25 Ottlik maga is ellentmondásosan nyilatkozik a *Törless iskolaévei* kapcsán: „Musil katonaiskolai regényéről csak nagyon későn értesültem, és akkor már szándékosan nem próbáltam megszerezni, mert nem akartam, hogy befolyásoljon. Musil egyébként egészen más témát írt meg fiatalkori művében, mint amibe én vágtam bele a fejszém. Ahogy nyilatkozta is: szándékosan megváltoztatta az összes körülményeket, mert nem volt célja, hogy megreformálja a monarchia katonai ne-

velésügyét.” (Beszélgetés *Lengyel Péterrel* = OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., 1980, Magvető, 201–210., 207.) A beszélgetésből nem derül ki, hogy Ottlik mikor értesült Musil regényéről, vagyis mit jelent a „későn” kitétel, illetve miért gondolta úgy, hogy az befolyásolná őt az *Iskola a határon* megírásában.

26 Robert MUSIL, *Törless iskolaévei – Három elbeszélés*, Bp., Európa, 1965, 169.

27 HORVÁTH Györgyi, *A modernség neve*. Kalligram, 2002/9, 3–8., 5.

28 SZABÓ Magda, *Abigél*, Bp., Szépirodalmi és Magvető Kiadó, 1983, 24. (A továbbiakban *Abigél*.)

VADERNA GÁBOR

Emlékezet és felejtés, intentio és distentio
(Esterházy Péter *Harmonia caelestis* című regénye
és Szent Ágoston)

Balassa Péter emlékére

És íme a szomszédos házból hangot hallok. Ének csendül, nem tudom hogyan, mintha fiú vagy leányka mondaná, és többször ismételné:

Tolle, lege
Tolle, lege
Vedd föl, olvasd
Vedd föl, olvasd...

Arcom íziben megváltozott. Kutattam rögtön emlékezetemben, akad-e olyan játékféle, amelyben ilyet szoktak énekelni a gyerekek? Egyáltalán nem jutott eszembe, hogy hallottam volna valahol ilyesmit.

Visszaszorítottam könnyeim patakját és fölugrottam. Csupán arra magyaráztam ezt a szózatot, hogy mennyei parancs zendül most felém: üssem föl a könyvet és olvassam el a legelőször szemembe ötlő fejezetét. Hallottam ugyanis Antaltól, hogy intést kapott az evangéliumból, pedig egészen véletlenül toppant be annak olvasásakor. Mintha neki mondotta volna a fölolvastott szöveg:

„Ha tökéletes akarsz lenni, add el, amid van, az árát oszd szét a szegények között, így kincsed lesz a mennyben. Aztán gyere és kövess engem!” És hozzád tért azonnal erre a csodálatos megnyilatkozásra. Tehát följajzottan siettem vissza a helyre, ahol édesapám üldögélt, mert ott tettem le Esterházy könyvét, midőn fölkeltem onnan. Kezembe kaptam, fölütöttem és csöndben olvastam azt a fejezetet, amelyre először esett a szemem: a 354. számozott mondatot.

Nem akartam már tovább olvasni. Nem is volt erre szükség. E mondat végeztével tüstént a bizonyosság derűje ömlött el szívemben és a kételkedés minden homálya szertefoszlott.

Jobb, hogy Isten engedte édesapámnak a bűnt, mint hogy megakadályozta volna, mert ezt csak úgy tehetné volna, ha édesapámmal, akár a kővel vagy sziklával, erőnek erejével bánik. És akkor édesapám nem ismerné és nem dicsőítené az Ő nevét. Mert elbizakodna, a bűnről nem tudván éppolyan tisztának látná magát, mint az Úristent. Ennélfogva összehasonlíthatatlanul jobb, hogy Isten engedte neki a bűnt, mint hogy megakadályozta volna. Mert a bűn (az édesapámé) Istennel szemben semminek tekintendő: bármilyen nagy legyen is Isten legyőzheti, legyőzi és valóban le is győzte önmaga számára, önmaga örök dicséretére, anélkül, hogy édesapámban bármi kárt tett is volna. Ám Isten nem tudta volna megmásítani rendeléseit, hogy édesapámat büntelenségben tartsa, anélkül, hogy kárt ne tegyen örök érvényű igazságában. Mert máskülönben édesapámnak nem lehetett volna dicsérnie Őt teljes szívéből, ami az első és egyedüli oka volt a teremtésnek.¹

Ilyen, jaj, az emberi lélek.

Vak, tunya, undorító és tisztetetlen. Rejtőzni akar, de nem akarja, hogy másvalami rejtőzzék előle. Azzal bűnhődik tehát, hogy nem rejtőzhet az igazság elől, de az igazság rejtőzik előle.²

1. „Kutya nehéz úgy hazudni...”³

„Magna quaestio est de mendacio...” – A hazugságról van egy nehéz kérdésünk... Így kezdi Szent Ágoston *De mendacio*⁴ című értekezésének első mondatát. Jelesül pedig e nagy kérdés abban áll, hogy azokat a hazugságokat, melyek jó szándékból, becsületességből, irgalomból születnek, tekinthetjük-e hazugságnak. Úgy tűnik, hogy Ágoston számára is nagy gondot okozott, hogy a pokolba vezető út jó szándékkal van kikövezve. Ki hazudik? Mi a hazugság?

Hogy Ágoston számára milyen komoly problémát jelentett a hazugság kérdése,⁵ jól mutatja, hogy a kora kereszténység legnagyobb hatású alakja két munkát is szentelt a hazugság problémájának, a korai *De mendació*t és a kései *Contra mendacium*⁶ címűt, illetve egyik beszédét (*Sermo LXXXI*),⁷ mely a Vulgata 115. zsoltárának egy sorát („omnis homo mendax”)⁸ értelmezte. Mindhárom helyen amellett érvel, hogy sohasem kell hazudnunk, még akkor sem, ha valakinek az üdvösségét óvhatjuk meg,⁹ még akkor sem, ha rejtgetnünk kell vallási meggyőződésünket egy ellenséges társaságban,¹⁰ akkor sem, ha eretnekek csapdájába kerültünk.¹¹ A hazugság kimondása ugyanis azáltal érinti különlegesen a lelki életet, hogy a belső magatartásban gyökerezik, ami elzárkózik a valóság elől.

A *De mendació*ban Ágoston felismerte, hogy valótlanságot kimondani, akár a valótlanság kimondásának szándékával is, nem számít hazugságnak,¹² és az sem számít annak, ha valaki úgy téved, hogy közben azt hiszi, igazat mond (bár van, aki vétkes lehet abban, hogy nem ismeri az igazságot).¹³ Ennél továbblépve: úgy is lehet hazudni, hogy az ember az igazságot mondja ki, Ágoston véleménye szerint ugyanis egy valótlanságot kimondani sem nem elegendő, sem pedig nem szükségszerű a hazugság kimondásához.

Hogy valaki igazat vagy valótlanságot állít, az részben attól függ, hogy milyen a környező világ. Viszont az, hogy valaki hazudik-e vagy sem, nem a környező világ által meghatározott, hanem sokkal inkább a vágyaktól és indítéktól, szándéktól. Az Ágoston által a 4. szakaszban felsorolt eseteket William E. Mann rendszerezte, foglalta össze szemléletesen.¹⁴ Két út között kell választanod; az első úton ördögök várnak rád, a második biztonságos és meleg otthonhoz vezet. Nem tudod, melyik út melyik, viszont Szabó és Kovács (Mann-nál Jones és Smith) tudják, de azt is tudják, hogy te mélységesen bizalmatlan vagy velük szemben. Tudtod nélkül Szabó meg akar óvni az ördögöktől, míg Kovács szeretné, ha az ördögök keze közé kerülnél. A jóságos Szabó azt mondja neked, hogy nincsenek ördögök az első úton, mert az re-

méli, hogy az a tény, hogy nem bízol meg benne, arra indít, hogy a második utat válaszd, mivel arra gondolsz majd, hogy az első úton ördögök vannak. Kovács azt mondja neked, hogy az ördögök az első úton vannak, mivel ő is számít arra, hogy nem bízol meg benne, és ez arra indít majd, hogy azt hidd, az első út ördögmentes. Ágoston (és Mann) az alábbi következtetéseket vonja le ezekből az esetekből:

1. Ha egy hazugság együtt jár a valótlanúság kimondásának vágyával, akkor Szabó hazudik és Kovács nem.

2. Ha egy hazugság együtt jár a csalás vágyával, akkor Kovács hazudik és Szabó nem.

3. Ha egy hazugság együtt jár a valótlanúság néhány vonása iránt érzett vágygal („cum voluntate alicujus falsitatis”), akkor mind Szabó, mind pedig Kovács hazudott; Szabó azért, mert arra vágyott, hogy amit mond, az hamis legyen számodra, Kovács pedig azért, mivel arra vágyott, hogy valami valótlant higgy el úgy, mintha valójában igaz volna.

4. Ha egy hazugság együtt jár annak a vágyával, hogy félrevezetés céljából mondjunk valami valótlanúságot. Ebben az esetben sem Szabó, sem pedig Kovács nem hazudtak; Szabó azért nem, mert azt remélte, hogy az igazságról győz meg azzal, hogy hazugságot mondott, Kovács pedig azért nem, mert ő meg éppen az igazat mondta, azt remélve, hogy ez vezet el minket a valótlanúsághoz.

Ágoston következtetése szerint tehát az az ember hazudik csak egyértelműen, aki szándékosan hamis állítást tesz, hogy félrevezessen,¹⁵ viszont az az eset, melyben az igazmondással hazudik valaki, arra enged következtetni, hogy még többféle hazugság létezik. Mi a hazugság? Mitől válik egy hazugság rossz cselekedetté? Mikor hazudik valaki? Ágostonnál a kérdésekre különböző válaszokat kapunk. A hazugság példának okáért rossz, mert megszegi a parancsolatot, hogy „non loqueris contra proximum tuum falsum testimonium” (Ex 20,16).¹⁶ A *De mendacio* első szakaszaiban Ágoston megkísérli az első kérdést megválaszolni, megkísérli definiálni a hazugságot. Azok a lehetőségek, melyek a fenti négytagú leírásban megjelentek, nemcsak attól válhatnak tanulságossá, hogy milyen opciókat tartalmaznak, hanem attól is, hogy milyeneket nem. Úgy tűnik, hogy amikor Ágoston a *De mendaciót* írta, úgy gondolta, hogy közelebb juthatunk a válaszhoz, ha nemcsak azt tudjuk, hogy mi zajlik egy ember lelkében, de sokkal inkább azáltal, ha azt tudjuk, hogy mi zajlik az ember akaratában. A hazugságban mint belső magatartásban azáltal hibázik az ember, hogy megpróbálja elkendőzni vagy kicsinyíteni az igazságot. A személyiség belső kibontakozása megköveteli a belső őszinteség kialakítását, hogy az ember ne zárkózzék el kellemetlen belátások, esetleg a bűn beismerése elől, mert ezeket csak így lehet feloldozni Isten kegyelmének erejével. Az embertársak miatt is elvetendő a hazugság, mert kisebbiti a szó meggyőző és kötelező erejét.

A továbbiakban Ágoston még tovább bontja a felvetett problémát, úgy gondolja, hogy egyes hazugságok komolyabban esnek latba, mások kevésbé: egészen a hazugságtól, amely a vallási tanításokban vezet félre, a hazugsáig, amely senkinek nem okoz kárt és megóv az evilági (fizikai) bemocskolástól. Előbbi a lélek elvesztéséhez vezet,¹⁷ utóbbi ugyan a lelket nem menti meg, továbbra is bűn marad, de ez a legkevésbé bűnös, amennyiben figyelmünket a testünkről a lelkünkre tereli.¹⁸ A hazug ember megismerte az igazságot és a szívében hordja, de az ellenkezőjét mondja, hogy másokat becsapjon: „labium veritatis firmum erit in perpetuum qui autem testis est repentinus concinnat linguam mendacii” (Prov 12,19).¹⁹

Esterházy Péter regényéről, a *Harmonia caelestis*ről lesz szó, leginkább az első feléről, konkrétan a 354. számozott mondatról (annak is a szilánkjairól), az igazság és a hazugság, az emlékezés és a felejtés, a történelem és az írás kapcsolatáról, illetve a regénynek az ágostoni teológiához fűződő viszonyáról. A továbbiakban sok közhelyet mondok, miközben a közhelyekről is szólok.

„Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot” – hangzik a *Harmonia caelestis* már (sic!) sokat idézett 1. számozott mondata. A hazugság és igazmondás, a fikcionális és nem-fikcionális problémakörét idézi fel a regény nyitómondata: vajon, aki történelmi témában ír regényt, képes lesz-e a történelmi hűségnek megfelelően elbeszélni a múlt kódébe vesző eseményeket. Esterházy szellemesen kifordítja azt a jól ismert arisztotelészi maximát, mely szerint a fikcionális szövegek nem tartanak igényt a valóság minden mozzanatának pontos ábrázolására (Arisztotelész *Poétikája* olyan cselekmények [műthoszok] ábrázolását tartja a művész feladatának, melyek valószínűek, melyek akár meg is történhetek volna), ugyanis a mondat szerint nem az igazság jelenvalóvá tétele a regényíró célja, hanem az igazság feltétlen megkerülése, melyet keresztülhúzhat az igazság nem-ismerete miatti véletlen egybeesések (mármint az igazsággal) elkerülhetetlensége. Mármost mindebből szükségszerűen az következik, hogy amennyiben a szerző nem ismeri az igazságot, nem tudja elkerülni, hogy esetenként eltalálja azt, tehát a regény (intencionált) fikcionális jellege sérül. Nem szabad azonban ilyen egyszerűen lezárni a problémát, ugyanis a mondat első fele is egy súlyos állítást fogalmaz meg: aki ama sorokat írta, nincs birtokában az igazság tudásának. Szent Ágoston teológiájában Isten léte az igazságból fejtik ki, a fentebb elemzett Ágoston-könyv értelmében pedig a hazugságnak fokozatai vannak, és akkor beszélhetünk igazi értelemben vett (tisztá) hazugságról, ha a hazugság állítója birtokában van az igazságnak. A *Harmonia caelestis* elbeszélője a hazugság melyik fokán áll? És melyik úton indul el (az olvasóval együtt): azon, amelyen ördögök várnak, vagy pedig azon, mely az üdvösséghez vezet?

Szedjük darabokra a 354. számozott mondatot!²⁰

2. Történelem és fikció

E könyv helyszínei, a csipők és vizesések, eseményei, szereplői valóságosak, a valóság szerinti, megfelelnek a valóságnak, például édesapám paripája tényleg megcsúszott az augusztusi vízmosás sarában.

A történettudomány gyakran szembesül az objektivitás, a valóság, az igazság fogalmaival, s a fenti Esterházy-mondat, mely szándékolt esetlenségével is kétségbe vonja önnön igazolhatóságát, azt a klasszikus rankei meghatározást idézheti fel, mely szerint a történész küldetése a múlt bemutatása „wie es eigentlich gewesen ist”.²¹ A történész feladata eszerint a számára adott források alapján egy olyan narratíva előállítása, melynek „legitimitása abból a forrásból táplálkozik, hogy a [történész] tevékenysége nyomán feltáruló múlt megmutatkozik előttünk”.²² A történész tehát nemcsak állítások sorozatát fogalmazza meg, hanem azokból egy elbeszélést szerkeszt, s ennek legitimitása szorosan összefügg a tárgy történeti jellegével. A múltról megfogalmazott állítások csak akkor tekinthetők igaznak, „ha a kijelentés olyan időbeli struktúrát hordoz, mely egyértelműen kifejezi, hogy a vizsgált tárgy múltbeli, tehát megváltoztathatatlan”.²³ S mivel a történész a történeti valóság leírására az elbeszélő módot alkalmazza, a történeti szöveg végtelenül közel sodródik az irodalmi szöveghez, sőt egyenesen elválaszthatatlanná válik attól. A történelem és irodalom ilyenén együtt kezelése pedig a mondottak (rankei értelemben vett) valóságosságát kérdőjelezi meg.²⁴

A fenti Esterházy-idézet is kijátssza ezt a problémát: az egész regény kontextusában megkérdőjeleződik az állítás. A *Harmonia caelestis* első felében (melyre vizsgálatunkat leszűkítettük) számos kívülre történő utalást találhatunk. Az Esterházy család alakjai *valóban* (és éppen e *valóban* mibenléte lesz a kérdés) léteztek, sőt a magyar történelem igen sok el nem feledett alakja került ki e család tagjai közül. A szerző mégis furcsán kezeli a családtörténetet, a családnév korábbi viselőit „édesapám”-nak nevezi, sőt olyan személyeket is, akik nem voltak a család tagjai, a családnév erősségét pedig a név kimondásának ignorálásával ellensúlyozza („s itt édesapám neve következik”). Ezzel a módszerrel (is) Esterházy eltávolít minket egy esetleges mimetikus olvasat lehetőségétől, s figyelmünket azokra a retorikai eljárásokra irányítja, melyek a történetiség megképzésében vannak a segítségére. Az édesapámokat szabadon lehet váltogatni, akár ugyanazon történet különböző szereplőiként is feltűnhetnek, mint például a 105. és 106. számozott mondatok esetében, vagy elegendő felidézni például a 288. számozott mondat lajstromát, mely az édesapám lehetséges megtestesüléseinek felsorolását „Satöbbi. Édesapám.” mondatokkal hagyja nyitva, és teszi lezárhatatlanná.

3. Esztétikai eszme és képzelőerő

Édesapám fia semmit nem talált ki, és ha, megrögzött szokása szerint, a regényírás felé kanyarodván a képzeletére hagyatkozott – hogy például édesapámat a maga állata, paripája hordja a hátán, s ez a paripa: az ő természete, egyéni meghatározottsága, aki tehát édesapámat ismerni akarja, ne a ruha szabását nézze, ne eltanult mozdulataira figyeljen, hanem vegye szeme ügyére annak titkos paripáját –, azonnal úgy érezte (édesapám fia), az így írtakat ki kell hajtanania.

Érdekes, hogy nemcsak nekem nyílt ki a könyv ezen a két oldalon: kinyílt itt Bacso Bélának,²⁵ Szirák Péternek,²⁶ Bojtár Endrének,²⁷ Bombitz Attilának,²⁸ Olasz Sándornak,²⁹ Dobos Istvánnak.³⁰ (Satöbbi. Édesapámnak.)

E számozott mondat *közhely* lett a mű recepciótörténetében, *locus communis*. Olyan hely (*locus*), melynek idézése feltár, világossá tesz, megvilágít, ahol ott ragad tekintetünk (*loco citato*). Ezek a helyek mindig *aequo loco ac tempore* tűnnek elő, épp mikor szükségünk van rájuk. A Szentírás magyarázatának (exegézisének) bibliai hermeneutikája analóg módon működik a filológiai hermeneutikával: a regénybeli helyek idézése a bibliai helyek idézésével analóg, a kritika pedig a bibliamagyarázatokkal.³¹ Ez a „hit hermeneutikája” (Ricoeur): „Higgyünk, hogy értsünk, értsünk, hogy higgyünk. Ez a hit maximája”,³² a hermeneutika pedig egy értelem megnyilvánulása és visszaállítása. Ágoston olvasáselméletében, melyben *A keresztény tanításról* ír, s melyben a Biblia olvasásának útmutatóját adja, a jeleknek³³ két típusát különbözteti meg: vannak természetes és mesterséges jelek. Utóbbiak kapcsán pedig szükségszerűen kell szólnia a szubjektumról, aki létrehozza és használja a mesterséges jelek rendszerét, az emberi nyelvet. Tehát kétféle szubjektumot feltételezünk: az előbbi a jelölés aktusát végzi, utóbbi a jelet értelmezi. A Szentírás helyzete különleges ebből a szempontból, mivel ott Isten szavairól van szó, melyek egy-egy ember közvetítésével kerülnek a többi ember elé. A megfelelően felkészült keresztény olvasó értelmezi a Szentírás jeleit, és képes megállapítani, hogy azok mely dolgokra vonatkoznak. „Van olyan eset, amikor a szavak szokásos jelentése nem elegendő, ilyenkor voltaképpen a Szentírást író emberek, még inkább: a Szentlélek szándékát kellene felismernie.”³⁴ E felismerés vagy jelentéstulajdonítás Ágostonnál három fázisból áll: „Mindenekelőtt [...] az a dolgunk, hogy az Istentől való félelem segítségével eljussunk Isten akaratának felismeréséhez, hogy megtudjuk, parancsai értelmében mit kell követnünk, és mit kerülnünk. A következő lépésben meg kell enyhülnünk a jámborság révén, és nem szabad ellentmondanunk a Szentírásnak, sem akkor, ha megértettük, és azzal szembesülünk, hogy éppen hibáinkat ostorozza, sem pedig akkor, ha nem értettük meg: ne tegyünk úgy, mintha mi bölcsebbek lennénk, vagy jobban értenénk ahhoz, hogy mit kell előírni. A félelem és jámborság e két lép-

csőfoka után elérkezünk a harmadikhoz, a tudás lépcsőfokához [...].³⁵ E három lépés pedig azt jelenti, hogy előfeltevéseinket megalkotjuk, majd elfogadjuk a szerzőt és művét kanonikusnak, végül pedig eljutunk annak értelméhez. Íme e hermeneutika szerkezeté; ugyanaz a mozgás vezet Isten, édesapám és Esterházy Péter felé. „Tehát, mivel a megértés az örök szemlélésben van, a hit ellenben mintegy tejjel táplálja kicsinyeit a mulandó dolgok bölcsőiben, továbbá, mivel most *hitben járunk, nem szemlélésben*,³⁶ ezért, ha nem járunk előbb a hitben, akkor nem érkezünk el a szemléléshez, amely már nem múlik el, hanem megmarad számunkra a megtisztult értelem révén, amikor az igazsághoz kapcsolódunk.”³⁷

Bacsó Béla éppen a számozott mondat eme idézett részlete kapcsán hozza játékba a dokumentum/monumentum kritikáját (Le Goff), s Foucault nyomán problematizálja az irodalom és történelem szétválaszthatóságának kérdését. „Az író tehát mikor betért a hősök vagy nem-hősök, a valakik és senkik csarnokába, akkor látta, hogy édesapja ott ül a »paripa« hátán, s ahogy ül, az az ülés az ő lován, az csak és kizárólag ő, ebben van/lenne az ő *sajátossága*, vagy akár abban, ahogy »Édesapám« emléket az adott irat, fennmaradt tárgy (leltár) vagy levélrészlet, vagy emlékfoszlány, festmény stb. őrzi. A megőrzött és megörökített »Édesapám«-ról persze lehet tudni rögtön, hogy mégsem csak olyan, van róla másik történet is, s egyébként is, amit megőriznek az éppen csak az, *ahogy ült a lován*, ám mi hajtotta »titkos paripáját«, az nem látszik a képen, nem olvasható ki a fennmaradt levélből. Összetépték, elégett...”³⁸ Persze e megragadhatatlanság, a jelen elillanása ellenére is lehetséges regényt írni, lehetséges a történelmi regény, a vallomásirodalom belső, feszítő ellentmondásait felgerjeszteni, kijátszani.

A szerző alteregója, édesapám fia, a fenti részletben a képzelőerejére támaszkodik, hogy a valóságot, a valóság szerintit, a valóságnak megfelelő meg tudja jeleníteni, ám a képzelőerőt kevésnek érzi. A valóságos tehát csak a képzelőerő működése által konstituálódik, hiszen a valóság megjelenítése mindig szelektív, a valóságot nem lehet jelenvalóságában megragadni. Kant *Az ítélőerő kritikájában* a képzelőerővel az esztétikai eszmét hozza kapcsolatba: „esztétikai eszmén pedig a képzelőerő olyan megjelenítését értem, amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni.”³⁹ Kantnál tehát az esztétikai eszme mint a képzelőerő szemlélete minden olyan gondolkodással áll szemben, amely egy fogalomban oldaná fel a képzelőerő megjelenítését. Paul de Man Kant-olvasatában felhívja a figyelmünket arra, hogy a fenséges definiálásakor le kell mondanunk minden fenomenális megfeleletésről, hiszen a fenséges túllépi a képzelőerő határait, nem lehet elképzelni, így – de Man szerint – Kant a tapasztalati világ jelenségeinek tapasztalatilag

megközelíthetetlen fundamentumát kísérli meg föltárni, és eközben az abszolút totalitás fogalmi megjelenítésével küzd.⁴⁰ A fentiek alapján tehát olybá tűnhet, mintha édesapám fia a képzelőerővel mint az esztétikai eszme megnyilvánulásával szállna szembe, mintha harcolna az abszolút totalitás uralma ellen a metafizikai és a valóságos oppozíció mentén.

4. *Kivéve a név*

A nevek is valóságosak (édesapám). Minthogy a könyv írása során erős viszolygással viseltetett minden kitaláció iránt, egyszerűen képtelennek bizonyult az eredeti nevek, melyek elválaszthatatlannak tűntek valós viselőjüktől, megváltoztatására. Lehetséges, hogy lesz, ki nem fog örülni, hogy saját nevén, keresztnévén szerepel e lapokon.

Az „erős viszolygás minden kitaláció iránt”, az esztétikai eszme totalizációja iránt a nevek kérdésének felvetését vonja maga után. Jacques Derrida *Kivéve a név* című esszéjében azt a problémakört kísérli meg körbejárni, ami „a név körül, különösen a név neve, Isten neve körül forog, és arról [értekeznek], ami vé az úgynevezett negatív teológiában válik, ahol az El-Nevezés a nevezhetlent nevezi meg, akár egyúttal azt, amit nem lehet és nem is kell megnevezni, meghatározni vagy megismerni, mert amit elnevez az először is a *léten túltra* menekül, anélkül, hogy ott tartózkodnék.”⁴¹ Esterházynál a név problémája szintén metafizikai (és teológiai) kérdéseket vet fel. Említettük, hogy a regény első felében egyetlen édesapámba tömöríti a múlt megannyi valós (?) és képzelt személyiségét, miközben a név kimondhatatlanságával tüntet („és itt édesapám neve következik”). Ezzel egyszerre vonja játékba a névadás gesztusainak transzcendentalitását (a nevezhetetlen megnevezése), illetve vissza is vonja onnan, amennyiben az alcímben világosan megjelöli magát a nevet is, mely különböző időben – a valóságban és a történelemben egyszerre – élő embereket foglal össze (*Számozott mondatok az Esterházy család életéből*). Így lesznek az édesapámok egyszerre az Esterházy család tagjai és a fikció hősei, itt realizálódik az esztétikai eszme és a valóságosság feszültsége. Miként a Derrida-dialógus egyik résztvevője mondja: „Ugyanaz teszi lokalizálhatóvá a negatív teológiát egy történelmi helyen és teszi azonosíthatóvá saját nyelvhasználatát, ami gyökerestül kitepi onnan. Ugyanaz jelöli ki saját helyét, s így *belevonja* egy univerzáló fordítás mozgásába.”⁴² Az édesapámok szerepcseréivel kikényszerített állandó mozgások újabb *sokat idézett helyet* idézhet fel: Paul de Man híres írását az önéletrajz és fikció kapcsolataról, ahol de Man (Genette nyomán) a forgóajtó metaforájával teszi szemléletessé azokat a figuratív elmozdulásokat, melyek az olvasás kimeríthetetlen retorikusságára irányítják a figyelmet: „[...] a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetetlenesség. Azonban *benne* lehet-e maradni egy eldönthetetlen helyzetben [...]?”

Meglehetősen kellemetlen élmény, amint azt bárki tanúsítja, aki egyszer is ottragadt egy forgóajtóban [...]. A mi esetünkben pedig annál is kellemetlenebb, hiszen ez az örvénylő forgás [...] a végtelenségig gyorsulhat, és igazából nem szukcesszív, hanem egyidejű.”⁴³ S mindez azért érdekes, mert amennyiben Paul de Man (*Az olvasás allegóriái*) esetében egy olvasási modellről lehet beszélni, annyiban azt abból a tapasztalatból származtathatjuk, hogy a megnyilvánulás során érvényre jutó *közös referencia* illúzió csupán.

A referencialitás azonban visszacsempésződik a szövegbe, nem törlődik el teljesen, hiszen illúzió volta is annak köszönhető, hogy még látszik, csak éppen e látszatvalóság eredete tűnt el, illant tova. A *Harmonia caelestis* befogadását kísérő újabb *közhely*: a regény (fő- és al)címei is éppen ezt az elbizonytalanítást fejezik ki. A regény második részének alcíme (*Egy Esterházy család vallomásai*) a vallomásirodalom műfajára utal, mely műfaj (a napló műfajával együtt) éppen arról nevezetes, hogy miközben őszinteségével látszólag a leghitelesebb, hiszen az elbeszélő és az elbeszélte szubjektum itt vannak a legközelebb egymáshoz, aközben – és ez éppen a fentebb idézett de Man-esszé nyomán *közhely* – a legzavarbaejtőbb műfaj, amennyiben nem engedi, hogy az olvasó továbbhaladjon az írott betűn, nem engedi, hogy kiszabaduljon a vallomástevő teremtette világból és nyelvből.⁴⁴ A regény címe, *mennyei harmonia*, pedig valami olyasmit sejtet, hogy Esterházy regénye valamiképpen az istenkeresés(/-találás) ágostoni hagyományához csatlakozik, ugyanúgy, ahogyan a vallomásirodalom hagyományait messzemenőig mozgósította a történelem–fikció határpont szétírására, ám az a gesztus, melyre ez idáig majdnem minden értelmező kitért, tudniillik, hogy a könyv címéül szolgáló énekeskönyv egy hamisítvány, azt is sugallja, hogy bizonyos értelemben e hagyomány (e perlekedés Istennel) ellehetetlenül. Teljesen egyetértek Margócsy Istvánnal, aki Bojtár Endre bírálatához fűzött margináliájában hívja fel a figyelmet arra, hogy a cím jóval több egyszerű játéknál, a vendégszöveg-játékra való utalásnál, „hiszen hivalkodóan utal arra a (lehetséges? jelenváló? egyszer volt?) *mennyei harmóniára*, amely e könyvben egyik szinten *sem* jön létre (sem tematikailag, sem a szerzői intenciók körében, sem a megformálás intenzív és ironikus töredezettségében)”.⁴⁵ Balassa Péter is a címet elemezve jut el a teológiai hagyományig: „A könyv e játékos bevezető filológizálással az égi összhangot és rendet, vagyis önmaga elnevezését máris apokrifé nyilvánítja.” S így persze a főcímben ígérték valóban a visszájukra fordulnak, „három hiány” – Isten, édesapám és az igazság hiánya – teszi izgalmassá a minden és semmi játékát, s mindebben – Balassa szerint – „a Név hordozójának távolléte érzékelhető, a negatív teológia »színtelen hangja« (apofázis) és a definíció mint tagadás kötelező hagyománya jegyében”.⁴⁶ S Balassa a továbbiakban részletesen be is mutatja e teológiai tradíciók működését a regényben: a név kimondásának tabuja („és itt édesapám neve következik”), a filius ante patrem képlete, az ige és főnév ellentéte, a teodicea-

kérdés kétértelműségei stb. Ezt a lajstromot egészíteném ki a vallomás- és meditációirodalom istenkereső és -találó metafizikai hagyományával.

A főcím tehát egy hamisítvány címének a megisméltése, így magát a regényt is hamisítványként szituálja, s ezzel a gesztussal az illúziók és látszatok világába utalja. Az eredeti *Harmonia caelestis* egy Esterházy-édesapám neve alatt jelent meg, de valójában több szerző kompilálta, s a szerzői név csak a tekintélye miatt került fel a címoldalra. Bizony, azt, hogy éppen ez a cím, a szerzői név oldaláról értékelhetjük önironikus gesztusként is: hiszen ezt a regényt egy Esterházy (Esterházy Péter) írta, márpedig ki tudhatna többet e család életéről, mint éppen ő. A szerző egy tévés interjúban (Esterházy-vacsora) az akkor még készülő regényről beszélve így nyilatkozott: „Kötelességem kihasználni azt a helyzetet, amibe én kerültem, kötelességem íróként kihasználnom azt, hogy ez egy olyan anyag, ami az enyém, és csak az enyém.”⁴⁷ Valaki egy regényt írt a családjáról, s mindezt úgy, hogy nem írta le a család nevét, sőt egyszerűen kitörölte, vagy inkább áthelyezte. A szerzőség ezen furcsa eljárása (megírás és *kitörlés* játéka) mellett a narráció is megbontja a hagyományos történetmondás eljárásrendjét. A hagyományos egyes szám első személyű elbeszélő ugyan megmarad, viszont az csak a birtokos személyrag által válik pozicionálttá. A narrátor a család része, *birtokol* valamit abból, amit ez a család jelent, sőt önmagában hordja a család történetét, amennyiben képes rá, hogy egyetlen pillanatban (édesapámban) vázolja fel azt. Viszont ez a birtoklás egyben az időben való felfüggesztettséget is indukálja, a narrátor megnevezése törvényszerűen halasztódik el az édesapámok lajstromában, az a tudat, mely a másik birtoklása révén létezik, felfüggeszti saját magát.

Hasonló elhalasztódások leírására alakította ki Derrida „az iterációs formák tipológiáját” a *Marges*-ban: „Ebben a tipológiában az intenció kategóriája nem tűnik el: megvan a helye, ahonnan azonban nem uralhatja többé a megnyilatkozás teljes színterét és rendszerét. Mindenekelőtt különbözőfajta jegyekkel vagy iterábilis jegyek láncolatával foglalkozunk majd, nem pedig a citációs megnyilatkozások és az egyedülálló s eredeti esemény-megnyilatkozások oppozíciójával. Ennek első konzekvenciája a következő lesz: az iteráció eme struktúrája folytán a megnyilatkozást elevenné tevő intenció sohasem lesz áthatóan jelen önmaga és tartalma számára. Az intenciót *a priori* strukturáló iteráció belevisz egy lényegi felfeslést és hasadást [*brisure*].”⁴⁸ S mindezt Derrida színre is viszi az aláírások problémája kapcsán. *Signature évènement contexte* című írását azzal zárja, amit „valószínűtlen aláírásnak” nevez, a nyomtatott „J. Derrida” fölé kézzel írt „J. Derrida” reprodukálásával, melyet a következő „Megjegyzés” kísér: „(Megjegyzés: ezen szóbeli közlés írott szövegét el kellett küldeni az *Association des sociétés de philosophie de langue française* számára az ülés előtt. A küldeményt ily módon kellett aláírni. Amit megteszek és hamisítok itt. Hol? Itt. J. D.)”⁴⁹ Amiképpen az aláírás Derrida példájában iterábilis, megismételhető, s ezért elválasztódik a létreho-

zásának jelenbeli és egyedi szándékától (éppen ugyanaz volta, az azonosság és egyedülállóság megváltoztatásával, megsokszorozza nyomait), ugyanígy Esterházy édesapámja is az egyszerűség és megsokszorozódás (iterabilitás) játékában *feszül szét*.⁵⁰

5. *Intentio és distentio*

Édesapám fia erre nem tud mit mondani. Csupán azt írta, amit emlékezete megőrzött. Így lesz olvasó, ki krónikaként forgatva a könyvet ezernyi hiátust fedez majd föl. Noha a valóságból teremtette, mégis regényként kéne ezt olvasni, és se többet, se kevesebbet nem követelni tőle, mint amennyit egy regény tud adni (mindent).

Az édesapámok már sokat emlegetett felcserélhetősége (kombinatorikai műszóval – permutálhatósága) a hagyománynak egy igencsak másfajta megközelítést nyújtja, mint például a rankei történetiség, s inkább a Szent Ágostontól ismert időmeghatározásra épül.⁵¹ *Vallomásainak* XI. könyvében Szent Ágoston három időről beszél: „jelen a múlttól, jelen a jelenről, jelen a jövőről. Lelkemben ugyanis ez a három valami ott van, de máshol meg nem található.”⁵² Látszólag egyetlen pontba fut össze e három egymás ellenében ható feszítőerő: belső időmérésünk a most szétfeszítésére épült, a lélek megosztja magát múlt, jelen és jövő érzékelése, vagyis az emlékek jelene (*emlékezés*), az összpontosító *figyelem* és a reményteli *várakozás* között.⁵³ „Várakozik, figyel és emlékezik a lélek. És amit vár, azon át, amire figyel, abba enyészik el, amiről emlékezik.”⁵⁴ A jól ismert szkeptikus érvvel – az időnek nincs léte, mivel a jövő még nincs, a múlt már nincs (jelen), viszont a jelenvalóság-nak még nincsen tartama – szemben Ágoston szerint mégis úgy beszélünk az időről, mintha jelen lenne: a jövőbeli dolgokról azt mondjuk, hogy jelen lesznek, az elmúltakról, hogy jelen voltak, és a jelenvalókról azt, hogy elmúlnak; maga az elmúlás sem semmi, hanem valami. Ezek szerint, ha a jelenvaló jelen lenne, és nem menne át az elmúltba, akkor a jelenvaló már nem lenne idő, hanem örökkévalóság lenne; a jelenvalóság nem „mindig” – vagyis az *elmúlás* megköveteli a *maradást* mint ellenpárját.⁵⁵ A vulgáris nyelvhasználatban az időt rövidnek vagy hosszúnak mondjuk; holott az igék körüli határozók szerint az idő már nincs, még nincs, nem mindig van. Hogyan, milyen tekintetben beszélhetünk hát hosszúságról és rövidségről?⁵⁶ Úgy tűnik, e kérdéssel Ágoston hátat fordít annak a vulgáris bizonyosságnak, hogy a múltat és a jövőt mérjük. Midőn aztán később a múltat és a jövőt az emlékezés és az elvárás kerülőútján a jelenbe helyezi át, ezt a kiindulási bizonyosságot képes lesz megőrizni a látszólagos összeszakadástól. A hosszú jövő és hosszú múlt elképzelését átviszi az elvárásra és az emlékezésre.

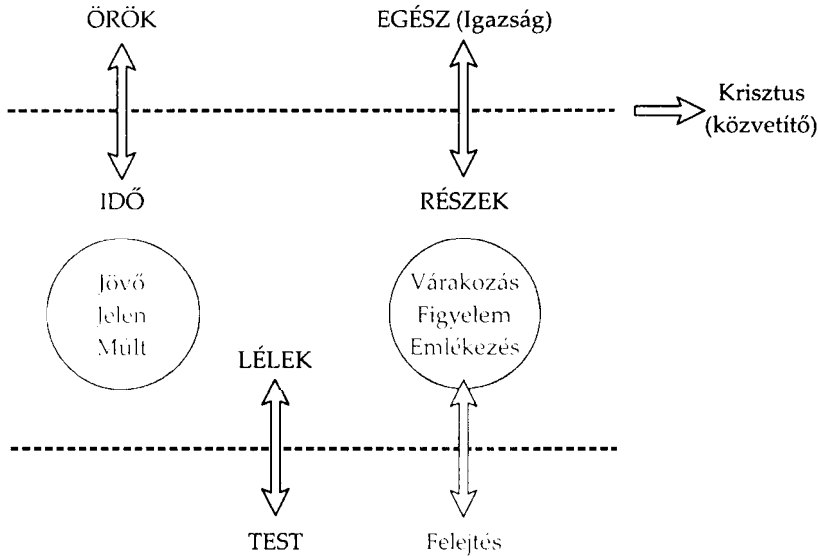
Azonban ha egy kissé visszalépünk, és a X. könyvben mélyedünk el, melyet a hippói mester az emlékezés kérdésének szentelt, világossá válik szá-

munkra, hogy a lélek létformái közül az emlékezés az alapvető, mivel a múlt uralma alá hajtja a másik két időt.⁵⁷ Ugyanis a figyelem a jelenvalóságban létezik, s ami éppen jelenvaló, azt Ágoston szerint igen bajosan ragadhatjuk meg: feltehetjük a kérdést, hogy mikor van a jelen, de mire rávágjuk, hogy *most*, már tova is illant; ha pedig egy *tartamot* adunk meg jelenként, akkor azal a problémával szembesülünk, hogy adekvát módon nem ragadható meg (mindig lehet tovább aprózni – év, hónap, nap, óra, perc stb.), másrésről egy jelenbeli pillanatban nem lehetséges előttem és utánam, tehát a kérdés eleve értelmetlen. Ágoston azoknak a kétkedőknek, akik Isten létezésének tagadására időbeli érveket hoznak – felteszik a kérdést, hogy vajon mit csinált Isten a világ teremtése előtt –, igen egyszerű válasszal szolgálhat: Isten ugyanis kívül áll az időn, s időben nem megragadható a létezése, Isten örök, Isten birtokolhatja a jelen pillanatát, tehát a kérdés értelmetlen: „tuus est dies et tua est nox tu fabricatus es auroram et solem tu fecisti omnes terminos terrae aestatem et ver tu plasmasti ea” (Ps 73,16–17).⁵⁸

A másik oldalon a várakozás található, azonban a közvetlen isteni megnyilatkozásokat nem számítva, az emlékezés elemeiből felépülő narrációt viszi tovább a várakozás, miként ez az elvárásban tetten is érhető: „Midőn tehát emlegetjük, hogy látjuk a jövőt, nem a nem létező jövőt látjuk, hanem a jövő okát, vagy esetleg jeleit szemléljük, amelyek már vannak.”⁵⁹

S mindezekén túl úgy tűnik, hogy az emlékezés hatalmának dilemmája mindent lesöpör maga elől: „Nagy az emlékezés ereje, Istenem. Túlságosan nagy, határtalan és mérhetetlen szentély. Ki juthat el titokzatos rejtekéig? Ez az erő lelkemé és a természetemhez tartozik. Magam sem értem egészen magamat.”⁶⁰ És Istent kutatva a lélekben Ágoston meglepő következtetésre jut: „Az emlékezetet léleknek nevezzük. Ha azonban így van a dolog, miképpen lehetséges, hogy régi szomorúságomra örömmel emlékezem? [...] Tehát valamiképpen lelkünk gyomra az emlékezet, az öröm és a szomorúság pedig olyan, mintha édes és keserű eledel volnának. S mikor emlékeztünkre bizzuk őket, mintha gyomorba dobnánk, ahol rejtőzhetnek, de ízük már nem lehet? Nevetségesnek látszik ez a hasonlat ilyen dolgok körül, de van mégis valami alapja.”⁶¹ Ily módon az emlékezés akadály (nem véletlenül az érzéki/anyagi gyomorral példálózik), megakadályozza az Isten megtalálását, s éppen ezért át kell lépnünk rajta: „Nagy ereje van az emlékezetnek. Meghökentően nagy és magam sem tudom, Istenem, hogy mi ez. [...] Átlépek ezen az emlékezet nevű erőmön is, túlhaladok rajta, hogy elérkezem hozzád, édes fényességem. [...] Ámde hol találok Rád, valóban jó és biztos édességem? Ugyan hol talállak? Ha emlékezetemen kívül találok Reád: megfeledekzem Rólad. És hogyan találjalak, ha már nem emlékezem Reád?”⁶² Tehát az emlékezet, mely az emberi gyarlóság egyik forrása, kénytelen önmagába visszatérni, és az istenkeresés inkább annak révén megy végbe. Szent Ágoston utolsó kérdése már csak az, hogy emlékeztünk me-

lyik fokán találhatjuk meg Őt. Ám a kérdés felvetése az, ami ismét elhibáztottnak bizonyul, ugyanis az emlékezet részekre hullásával szemben Isten az egészet képviseli, így az egész lelket betölti, a két dimenzió végletes módon elszakad egymástól. Ha egy (igencsak leegyszerűsített) ábrán szemlél-tetjük a X. és XI. könyv tanulságait, akkor jól látható az ágostoni logika két alapvonása, egyfelől a világra (a létezésre) vonatkozó kérdéseket mindig a megfelelő szinten kell feltenni, másrészt mindegyik fogalom megköveteli a maga ellenpárját:



A világ ezen szinteződése (fentről lefelé) persze azt is magával hozza, hogy az isteni szintet leszámítva nincsen semmilyen támpont a világban, nincs semmi, ami ezt a talajtalanságot feledtetné, s ennek megfelelően az a fogalmi rendszer is tökéletlen, tudniillik önmagába tér vissza, amellyel mindeddig megpróbáltuk leírni: „Emlékezem íme az emlékezésemre, és ha utóbb majd emlékezem arra, hogy most emlékeztem, bizonyára emlékezetem erejével cselekszem...”⁶³ vagy: „Említem az emlékezetet. És ráeszmélek, hogy mit említettem. Ugyan hol eszmélhetnék erre, ha nem magában emlékezetemben? Tehát emlékezetem képével van jelen önmagában és nem valóságosan?”⁶⁴ A felejtés bedobása azért is érdekes, mert létrehozott oppozíciónk (emlékezés vs. felejtés) az emlékezés javára billen fel, mivel a felejtés nemcsak ellenpontja az emlékezésnek, hanem rész-egész viszonyba is kerül vele, ugyanis a felejtés önmagában nem létezik, csak a párja hívta életre: „Ha ezt

elfelejtettem volna, mit sem érne a hang, nem ismernék rá a fogalomra. Tehát ha az emlékezetre emlékezem, valóban maga az emlékezet van jelen magában. Ha pedig a feledésre emlékezem, jelen van az emlékezés meg a feledés is. Az emlékezet, mert vele emlékezem, és a feledés, mivel reá emlékezem.”⁶⁵

A híres ágostoni időfelfogás, melyből egész gondolatfutamunk kezdetét vette, egyben a szétfeszítettség (*distentio animi*) paradoxona mint a semmibe veszés, az elfolyás, a dolgok képmásai közötti lét, a temporalitás („időt emésztve elemésztné az időtől”), aktivitás és passzivitás közötti feszültség.⁶⁶ Az időtapasztalat apóriája tehát az énfelfogás apóriája is Ágostonnál: „Szerteszóródtam az idők futásán, pedig rendjüket sem ismerem. Zavaros változások során foszladozik szét lelkem legbensőbb élete és gondolataim árja, míg majd beléd kanyargok magam is, megtisztultan s szerelmed tüzetől fényesen.”⁶⁷ A *Vallomások* egyszerre fájdalommal és felszabadult reflexió, melynek tárgya a rossz súlyos igája és az üdvösség szinte meglepetésként érkező, ingyenes adománya. Talán e kettősségnek (is) köszönhető, hogy Ágoston nem oldja meg megnyugtatóan az általa felvetett problémákat. S itt nemcsak arról van szó, hogy vajon a *Vallomások* jól megszerkesztett mű-e vagy sem,⁶⁸ hanem inkább arról, hogy a „lélek szétfeszítése [distension], a kiterjesztett jelen képzete és az örökkévalóság ideája nem vezet eredményre Ágoston dilemmájában”.⁶⁹ Ágostonnak ugyanis mindig nehezebbé esett, hogy az embert lényegi egységében szemlélje, s tétovázása az idők során mély nyomot hagyott a nyugati gondolkodásban, másrészt pedig Isten személye számára továbbra is felfoghatatlannak maradhatott meg. Az Isten az a lény, akiben semmilyen tökéletesség nem járulék, hanem minden: ő maga; a tulajdonságai azonosak a lényegével. „Felfoghatatlansága pedig abban áll, hogy bár világosan látjuk, hogy ez így van, mégsem tudjuk elképzelni, mit jelent. Még inkább pedig abban, hogy halandó életünk folyamán nem láthatjuk meg őt, mivel itt Szent Pál szavaival csak »tükör által mint valami talányban« szemlélhetjük.”⁷⁰

Mindezen elmékedések tanulságossá válhatnak a *Harmonia caelestis* felépítésére nézve is,⁷¹ különösen, ha számot vetünk a fentebb már elemzett nyitómondat és az egyik Szent Ágoston-passzus meglepő hasonlóságával. „Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot” – mondja Esterházy regénye. „Mindenek fölött trónoló igazság vagy. Kapzsisággal nem akartam, hogy elveszítselek, tehát veled együtt kívántam a hazugság birtoklását: senki sem akar úgy mondani hamisat, hogy maga sem tudja, mi az igaz. Elveszítettelek, mert méltónak nem ítéled, hogy a hazugsággal együtt légy enyém”⁷² – mondja Szent Ágoston vallomása. E szöveghely történetesen az emlékezésről szóló X. könyvben fordul elő, egészen pontosan az istenkeresés: az eltévelyedés és bűnbánat újabb összeírásában, mikor Ágoston az emlékezetben (az emlékezet valamelyik fokán) keresi Istent, majd lajstromozza a bűnöket, mintegy újrainja, összefoglalja, tematikusan

újracsoportosítja a korábbiakat, hogy eljuthasson arra a következtetésre, mely lényegében az emlékezés kérdését is feledteti, feleslegessé teszi, hogy Krisztus az a közvetítő, akinek „az Isten és az ember között szükségszerűen hasonlónak kellett lennie: valamiben az Istenhez és valamiben az emberhez”.⁷³ E kérdések még akkor is összekötik a két művet, ha ez a textuális kapcsolat nem volt szándékos, s akkor is, ha csak jelen elemzés hozza őket – önkényesen – kapcsolatba egymással.

A Szent Ágostonnal való összevetés azonban nemcsak eszmetörténetileg tanulságos, hanem narratológiai szempontból is kiaknázható. A regény első felének azon vonása, melynek értelmében egy hatalmas hagyományanyag folyik egyetlen pillanatba, illetve, hogy – mint arról már korábban volt szó – a narrátor azáltal határozza meg önnön jelenvalóságát, hogy ezt a hagyományt a birtokába veszi, egyetlen pillanatba sűríti mindazt, amit a történeti emlékezet megőrzött, azt is jelenti, hogy ezzel mintegy magába szívja, összesűrűsíti az egyén emlékezetének valamennyi mozzanatát (*intentio animi*), másrészt össze is keveri azokat, bár lajstromok sorát gyártja, a teljességet nem érheti el („Satöbbi.” a lajstrom végén), ez a tudás nem rendszerezhető, széttart, s ezzel együtt (persze bármilyen patetikus vagy tragikus felhang nélkül) a személyiség is darabokra hullik (*distentio animi*). A regény meglepő időkezelése egyben istenkísértéssé is válik azáltal, hogy az ember (édesapám fia) az örök jelen pillanatába (s ez a pillanat csakis az Istené) sűrítve kísérli meg, hogy az időben emészthető embert felszabadítsa az idő alól. Istenkísértés akkor is, ha játékba hozzuk a nyitómondat és pretextusa közti kapcsolatot: A bűnös ember kísérlete ez: mivel (kutya) nehéz úgy hazudni, hogy (ha) az ember nem ismeri (ösmeri) az igazságot, az ember szükségképp a világ teljes birtoklására vágyik, olyan birtoklásra, mely paradox módon több Istennél, hiszen Isten eleve nem a teljesség (van másik oldal). „Praecipitque ei dicens ex omni ligno paradisi comede de ligno autem scientiae boni et mali ne comedas in quocumque enim die comederis ex eo morte morieris” (Gen 2,16–17).⁷⁴ Ezt a bűnbeesés-mítoszt dolgozza át a regény, a megistenülés (*exaltatio*) ígérete csábítja az embert: „scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo aperientur oculi vestri et eritis sicut dii scientes bonum et malum” (Gen 3,5).⁷⁵

Esterházy regénye a Minden-t keresi: „Noha a valóságból teremtette, mégis regényként kéne ezt olvasni, és se többet, se kevesebbet nem követelni tőle, mint amennyit egy regény tud adni (mindent).” Margócsy István szerint azonban ez a játék „valóban zseniálisan megtévesztő: hiszen a *minden* teljessége úgy jön benne és általa létre, hogy a folyamat során *minden egyes* teljesen elveszti karakterét, s [...] átcsap ellentétébe, s tulajdonképpen *semmivé* válik”.⁷⁶ Ezt a minden–semmi oppozíciót leginkább az állandó számvetések, a puszta felsorolások uradalmakról, ékszerekről, édesapám mellényeiről stb. teszik még inkább hangsúlyossá, ugyanis a „puszta lajstromba vételben mindig van

valami, szinte materiálisan idegen, rémületes, ami se nem emberi, se nem természetes, valami végelszámolásszerű”,⁷⁷ s a befejezés/lezárás e dimenziója, szembesítve az eredendő bűn alapsémáival, nemcsak egy ember (édesapám), nemcsak egy (a) család történetét sűríti össze, hanem az európai ember, az emberiség egész történetét a kezdetektől a „végelszámolásszerű” végig.

Nem véletlenül hívja fel a figyelmet Szegedy-Maszák Mihály a regénybeli folyton visszatérő játékoság alapvetően komoly, vagy komollyá váló karakterére: „Játék és élet kettőssége ugyanúgy lerombolódik, mint kitaláltság és tény szembeállítása.”⁷⁸ S erre példának a második könyvből az önfeljelentés igen hangsúlyos jelenete kínálkozik: EP katonatársa helyett magáról készít önfeljelentéseket, ám Molnár őrnagy közli az elbeszélővel, hogy az első pillanattól tudták, vagyis – mint azt az elbeszélő kijelenti – részese lett saját történetének: „Sok tréfa nincs benne.”⁷⁹

Ha felidézzük a fentebb felrajzolt ábránkat, arra a következtetésre juthatunk, hogy Esterházy szövege a legfelső szint elérésére törekszik (elérését ígéri), miközben folyton-folyvást szembesül az alsó két szint önmagába fordulásával, fiúként maga akar a közvetítő lenni („omnis homo Adam, omnis homo Christus”),⁸⁰ de nem találja a kapcsolatot Istennel (édesapámmal), szétfeszül, s nem lehet egyetlen jelenvaló pillanatba sűríteni. Nem véletlen, hogy a regény egyik legfontosabb visszatérő trópusa éppen az (Ágostonnál is oly jelentékeny) tekintet-metafora, „amely a múltat kérdező szöveg »témáját«, az »édesapámat« hol mint változó látószöveget értelmezi [...], hol ezzel összefüggésben – akár egy önszemlélő metaforaként – mint az eredet elé lépő *hasonmást*”⁸¹ –, egy jelenbeli pillanat rögzítésének egyrészt látószövegre bontó és helyettesítő, tehát széttartó, másrészt azonban sűrítő, az *egy* látószöveget egybegyűjtő, a hasonmásokat összefűző, tehát összetartó trópusa.⁸²

Szent Ágoston szerint az emlékezet a *múlt jelene*, de mielőtt az emlékezet-történelem-felejtés hármast szemügyre vesszük, itt az ideje, hogy hozzáolvassunk még szövegünkhöz egy újabb darabot.

6. Emlékezés és felejtés

Ehhez jön még, hogy sok minden olyat is elhagyott, amire emlékezett, főként azokat, melyek őt személyesen, direktben érintették. Nem nagyon akaródzott magáról beszélnie. Vagyis nem a maga, sokkal inkább édesapám családja történetét írta, ha nem is meg.

Balassa Péter a regényben az emlékezés mindvégig hangsúlyos alakzatait a hegeli *Gedächtnis* és *Erinnerung* terminusokkal hozza kapcsolatba: „Az első könyv ilyen értelemben a *Gedächtnis*, a második az *Erinnerung* jegyében áll, és ez az alapvető különbség, a külsődleges és a belsőleges emlékezés módé, ami a nagy differenciát és szembenállást megteremti. Annál azonban jelentékenyebb alkotóról van szó, semhogy pusztán erre az egyszerű ellentétre

épülne az egész.”⁸³ Természetesen mindkét alapforma megtalálható a két részben egyaránt, ám arányaikat befolyásolja a történelmi emlékezet és a személyes emlékezet közti régtől ismeretes szakadék. Jan Vansina 1985-ben megjelent *Oral Tradition as History* című könyvében ezt a személyes emlékezetet terjeszti ki egy kollektív emlékezeti formára, melyet a nemzedéki jelleg strukturál, s a keletkező aránytalanságot *sodródó hasadéknak* (floating gap) nevezi. Vansina szerint két típusa létezik az emlékezetnek: az egyik egy szájról szájra terjedő hagyomány (oral history), mely megközelítőleg nyolcvan év távolságig emlékezik vissza, addig él ugyanis közvetlen, személyes emlékek formájában a történelem, míg a másik egy messzebbre tekintő történelmi emlékezet. Ez utóbbi esetében is nyilvánvalóan egyre kevesebb információval rendelkezünk, minél távolabb haladunk a jelentől, s a két emlékezési forma között óriási szakadék tátong az adatok mennyiségét és pontosságát tekintve.⁸⁴ Nem szükséges talán részletesen boncolgatni, hogy a *Harmonia caelestis* miként jeleníti meg ezt a hasadékot: Az Esterházy-család vs. Egy Esterházy-család, az elbeszélés módozatainak különbségei a két részben stb.

A fenti részlet tanúsága szerint édesapám fia egyrészt a felejtés kikerülhetetlen csapdájába esik, másrészt személyes érintettségét igyekszik eltüntetni⁸⁵ (édesapám történetét szeretné papírra vetni). A múltról való beszéd (egy történet megírása) szükségszerűen az emlékezés alakzataival él. Ez két következménnyel jár: egyrészt a múlt fikcionálissá válik, amint egy történet kereteibe ágyazzuk, másrészt az emlékezés mindig felejtést is jelent egyben, már csak azon egyszerű oknál fogva is, hogy mindenre emlékezni lehetetlen. „A kulturális emlékezet a múlt szilárd pontjaira irányul. Benne sem képes megőrződni a múlt, mint olyan. A múlt itt szimbolikus alakzatokká alvad, ezekbe kapaszkodik az emlékezés. [...] Úgy is mondhatnánk, hogy a kulturális emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja.”⁸⁶ *A számozott mondatok az Esterházy család életéből* a kulturális emlékezet eme történelemkonstituáló, s ezzel együtt történelem(/emlékezet)romboló potenciálját maximálisan kiaknázza. A történelem rombolása (vagy talán inkább: romlása) együtt jár ezek szerint az emlékezet romlásával is, melyről édesapám fia is panaszkodik. „Amikor emlékezetről beszélünk, szükségképpen felejtésről is beszélünk, hiszen végül is sohasem emlékezünk mindenre. A hiánytalan emlékezet elviselhetetlen lenne a számunkra.”⁸⁷

Az emlékezet és felejtés kérdése azonban ismét többet kínál, mint egyszerű narratológiai (az elbeszélhetőséget firtató) probléma, s könnyen végzi dolgát azon értelmező, aki ennyivel is beéri. Szent Ágostonnál láttuk, hogy az emlékezet és felejtés kérdései a test és lélek ellentétén keresztül képzelhetőek el, s így ez a kérdés – a megistenülés (lehetetlen) programjaként is olvasható regény esetében – különös jelentőséggel bír, ugyanis a felejtésben megtestesülő pusztulás teszi képtelenné az embert, hogy teljes mértékben birtokolja az édenkerti kigyó által felkínált jó és rossz tudást, igazságot és hazug-

ságot. A 4. és a 352. számozott mondatokban például éppen ez a felejtésben megtapasztalható pusztulás jelenik meg: „Rémlik, törte apám hosszan és mindhiába a fejét, hogy a legszentebb dolog mégis az, amire nem emlékezünk.” S ide citálhatjuk Ágoston vonatkozó fejtegetéseit is arról, hogy a felejtés önmagában nem létezik, mivel csak az emlékezet által tudunk létezéséről: Emlékezem, hogy elfelejtettem valamit („rémlik”), s így magára a felejtésre, az emlékezés nem-létére emlékezem. Ez az örökkön önmagába visszatérés, „az enfarkába harapó posztmodern kelgyó”, teszi lehetetlenné az Ember–Isten-, az Apa–Fiú-találkozást, ezért szakad részekre a világ, ezért lesz képtelenség az elbeszélése, ezért nem lehet a lajstromot befejezni. Innen válnak igazán nagy jelentőségűvé azok az állandó ismétlések, melyek át-meg átszövik a szöveget, s ebből a nézőpontból az állandó metamorfózisok, átalakulások, ellentétbe fordulások is ennek a keresésnek újabb és újabb állomásait tüntetik fel.

7. A szövegek játéka

Hozzá kell tennie, hogy már gyerekkorában gondolt erre, hogy ír egy könyvet, amely körülötte élőkről mesél. Az előszót megmutatta édesapámnak, nagyon tetszett (édesapámnak). Ez csak részben az a könyv, mert az emlékezet véges és bizonytalan, és azon könyvek, melyek a valóságból teremtettek, többnyire csupán sápadt visszfényét adják: annak, amit láttunk és hallottunk.

Számozott mondatunk végére érve, tekintsünk egy kicsit előre, s olvassuk hozzá a 355. számozott mondatot is:

Édesapám fia nem akar írni édesapámról. Nem kíván. Szeretné édesapámat, édesapám személyét, alakját távol tartani ettől a cirkusztól, ennyivel, gondolja, tartozik neki. Édesapám a legjobb édesapa volt a világon, akit csak elképzelni tudott, tud, mert édesapám, ahogy a személyrag mutatja (lefordíthatatlan szójáték), az övé, övé apa, és ez az övé visszavonhatatlan és egyszeri. És nemcsak nem akar, nem is tud. Visszakoznak a szavak. Vagy az, ami édesapám mint édesapám, az bújik ki a szavak hatótükréből; megfoghatatlan. Miközben nincsen egyetlen olyan szó, amelyet ne érintene ez az „övé”. Enyém.⁸⁸

A történetek szabad átalakulása. Az elbeszélői pozíció (előző számozott mondatához képesti) megingatása, ugyanakkor hasonló (birtokló) formában való pozicionálása. A név körüljárása, és ismételt elvesztése. A keresés. Nemtalálás. Stb.

Mindezek egy olyan problémát érintenek, mely mindvégig – legyen szó akár a történelemről, akár a személyiség disszeminációjáról, akár az *exaltatio* hagyományáról – jelen volt a háttérben: az intertextualitás kérdését. Mint fentebb bemutattuk, Esterházy regénye az ismétlések és elhalasztások de-

konstruktív játékaként (is) elemezhető, ily módon az intratextualitásnak egy sajátos esetével van dolgunk: nemcsak egyszerű ráutalással, az ismétlés általi megerősítésről, az újragondolás kikényszerítéséről van szó, hanem a nyelv játékainak szabadságáról, kissé sarkítva úgy is megfogalmazhatjuk a problémát, hogy a *Harmonia caelestis*ben ami megtörténhet, az meg is történik, avagy elhalasztódik. Az állandó ismétlések, a szereplők meghökkentő körforgása arra kényszeríti a regény olvasóját, hogy már-már elvárja az újabb átfordulásokat. Persze ezen intertextuális logika nemcsak az intratextusok vonatkozásában érvényes, hanem az extratextusokéban⁸⁹ is: a regényben Esterházytól nem szokatlan módon rengeteg vendégszöveget azonosíthatunk. S ezek a vendégszövegek vagy felismerhetőek, vagy azonosíthatatlanok, vagy egyik sem. Az első a felismert idézetekre vonatkozik: „egyrészt az egyébként is irgalmatlanul jelentésgazdag textus tovább dúsul, mert a felismert idézet óhatatlanul magával hoz valamit az eredetiből, másrészt az olvasó (nem támaszkodhatván az író egyetlen, mégoly közvetlenül megfogalmazott kijelentésére sem, hisz mindegyikről kiderülhet, hogy pusztá idézet) elbizonytalanodik és kénytelen maga megtalálni vagy meg nem találni a jelentéseket”⁹⁰ – véli Bojtár Endre. A második az a Farkas Zsolt által („természetesen idézet [fogalmam sincs, kitől]”⁹¹ gesztusában) felvetett idézési módszerre vonatkozik, melyet az olvasó idézetként értelmez, ám nem tudja honnan való, s melyet Bojtár Endre „ál-idézet”-nek nevezett. Bojtár erre példaként éppen az első számozott mondatot hozza, „az »ösmeri« miatt idézetnek gondolná az olvasó”,⁹² s melynek idézet volta azért kétséges, mert későbbi használata során a regényben visszavonódik a régies használata, s maira vált. Szilágyi Ákos veszi tűz alá Bojtár vendégszövegekről kialakított véleményét: szerinte ugyanis egyfelől egy szövegben egy idézet csak felismert lehet, mert különben nem tekinthető idézetnek, másrészt az első mondat kapcsán megjegyzi: „Mint olvasó örömmel jelenthetem, hogy »gondolta a fene«!”⁹³ S ez a harmadik lehetőség felé viszi az álidézetet: az olvasó pusztá szöveggént olvassa azt. Nem állítom, hogy az első mondat valódi Szent Ágoston-idézet, ám az meggyőződésem, hogy a regény egészét tekintve a megidézett ágostoni teológia szoros kapcsolatba hozható a *Harmonia caelestis*szel. Így ezt az intertextuális kapcsolatot leginkább hipertextusként (Genette) érdemes kiaknázni. Az extratextusok egy jelentős csoportját magába szívó édesapám figurája többnyire történelmi személyeket jelenít meg egy (vagy egyszerre több) narratíva részeként, azonban nem mint egy narratíva áldozata, *halott*, cselekvésképtelen elem, hanem a hagyomány által lezárt narratíva átírója, újraéledő aktív tagja, az emlékezet és felejtés eljárásai során alakuló figura. Így lesz édesapám a regény hőse.

S mindezen olvasóra leselkedő veszélyforrások („bizonytalanság”) mellett, az egymás ellentéteiként előkerülő 354. és 355. számozott mondatok kapcsán, érdemes még külön hangsúlyoznunk, hogy Esterházy művészeté-

nek egyik legfőbb sajátossága és varázsa éppen abban rejlik, hogy foglyul ejti olvasóját, a legkülönfélébb olvasásmódoknak (akár ágostoni-teológiai) nyit lehetőséget (és nagyrészt attól függően, hogy az olvasója milyen vendégszövegeket képes és hajlandó felismerni), ám e lehetőséget önmaga megvonja, ami fölött könnyen elsiklik tekintetünk. Balassa Péter számol leginkább eme olvashatatlansággal/értelmezhetetlenséggel: „Esterházy Péter szentenciákban, mondásokban, verdiktekben bővelkedő szövegformálása sokszor arra csábítja a kritikusokat (engem is) [és engem is], hogy ezekre összpontosítsanak, ezeket csemegézzék ki, és sűrű idézgetésükkel belesétálganak az előre megadott, felkínált, túl erős jelentés és az egyértelműség álarcát magára öltő jelölés csapdájába. Holott éppen ez a gyanúsán erős mondásszerűség az olvasás és az olvasó vezetésének a fonákja, az egyértelműség és a zárt jelentés csábításából kivezető valódi, írói hermeneutika. Esterházy-nál a szentencia inkább a »gyanakvás« trópusa kellene hogy legyen az olvasásban, felhívás az elterelésre, a jelentésadás halogatása.”⁹⁴ A „gyanú hermeneutikájának” (Ricoeur) lehetőségét azonban jelen értelmezés csak jelezheti, ugyanis kényszerűen záródott be a „hit hermeneutikájába”, azzal leszámolni nem tudott, mivel a *Harmonia caelestis* éppen önnön mondhatatlanságával, illetve olvashatatlanságával tüntet (ki), s aligha lehet véletlen, hogy – tolle, lege, tolle, lege... – (nekem is, mint annyi másnak) éppen itt nyílt ki a kötet.

Nem akartam már tovább olvasni. Nem is volt erre szükség. E mondat végeztével tüstént a bizonyosság derűje ömlött el szívemben és a kételkedés minden homálya szertefoszlott.

1 ESTERHÁZY Péter, *Harmonia caelestis*, Bp., Magvető, 2000, 97. (91. számozott mondat).

2 SZENT ÁGOSTON *Vallomásai*, ford., bev., jegyz. VÁROSI István, Esztergom, Testvéri Szolgálat K. Alapítvány, é. n., 10,23,34. A továbbiakban mindig ezt a fordítást használom. Latinul: „sic, sic, etiam sic animus humanus, etiam sic caecus et languidus, turpis atque indecens latere vult, se autem ut lateat aliquid non vult. contra illi redditur, ut ipse non lateat veritatem, ipsum autem veritas lateat.” A latin nyelvű szöveg megtalálható: <http://www.thelatinlibrary.com/august.html>.

3 Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik inspiratív óráikkal, tanácsaikkal hozzájárultak e dolgozat megszületéséhez, különösen Balassa Péternek, aki elindított ezen az úton, Oláh Szabolcsnak, aki Szent

Ágoston felé terelt (anélkül, hogy tudna róla), és Bengi Lászlónak, aki számos megfontolandó észrevételt tett készülő munkámmal kapcsolatban. 2001 őszén a Dayka Gábor Társaság előadás-sorozatának keretében előadhattam ötleteimet, az ott elhangzott hozzászólások nagyon sokat segítettek.

4 AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De mendacio. Liber unus*. Megtalálható: <http://www.augustinus.it/latino/menzogna/index.htm>. A szöveget mindig innen idézem. Sokat segített a szöveg angol fordítása: http://www.ccel.org/fathers/NPNF1-03/html/On_Lying.html, a szerkesztő: Philip Schaff, a fordító: ismeretlen.

5 Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy Ágoston XX. századi értelmezői számára, úgy látszik, nem jelentettek különösebb problémát a hazugság paradoxonai, ugyanis

Ágoston eme értekezéseit a legtrikább esetben idézik. A gyakrabban idézett művek (*Confessiones*, *De civitate Dei*, *De Trinitate*, *De Genesi ad litteram libri duodecim*, illetve a korai munkák Ágoston közvetlenül megtérése utánról – a *De Acedemicis* [amely *Contra Academicos* címen is ismert], *De ordine*, *De beata vita*, *Soliloquia*, *De libero arbitrio voluntatis*) árnyékában Ágoston kisebb munkái eltűnnek, vagy legalábbis alig látszanak.

6 AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Contra mendacium*. *Liber unus*. Megtalálható: http://www.augustinus.it/latino/control_menzogna/index.htm.

7 AUGUSTINI *Sermo LXXXI*. Megtalálható: <http://www.thelatinlibrary.com/augustine/serm81.html>.

8 Ágoston persze nem a Vulgátát használta, csak a hivatkozás pontossága miatt adtam meg itt éppen ezt a latin szöveget. Vö.: „Szent Ágoston nem a Vulgata szövegét használta.” VAROSI István, *Bevezetés = SZENT ÁGOSTON Vallomásai*, i. m., 11.; vö. még: „Ami pedig a fordításokat illeti, az Itala változatot kell legelőbbre tartanunk, mert ez a többenél jobban ragaszkodik az eredeti szavakhoz, és egyúttal a mondottak érthetőségéhez. Bármely latin kézirat javításához a görög szövegeket kell alapul vennünk, melyek közül az Ószövetséget illetően tekintélyben kiemelkedik a Hetvenek fordítása.” SZENT ÁGOSTON, *A keresztény tanításról*. ford., bev., jegyz. BÖRÖCZKI Tamás, Pécs: Paulus Hungarus–Kairosz, é. n., 104–105. (2,15,22). A Károli-Bibliában még e latin változat fordítása jelenik meg: „Csüggedezésemben ezt mondtam én: Minden ember hazug.” (Zsolt 116,16), azonban az újabb fordítások már másképp olvassák e sort: „Kétségbeesésben ezt mondtam: »Az emberek gonoszak mind.«” (Zsolt 116,16 – utóbbi idézet a Szent István Társulat katolikus Bibliájából származik, melyet – az egyszerűség kedvéért – a továbbiakban mindig idézek.)

9 *De mendacio* 8,11.

10 *Contra mendacium* 2,2.

11 *Contra mendacium* 3,4.

12 *De mendacio* 2,2.

13 *De mendacio* 3,3.

14 William E. MANN, *Inner-Life Ethics = The Augustinian Tradition*, szerk. Gareth B.

MATTHEWS, Berkeley–London–Los Angeles, University of California Press, 1999, 140–165. Itt: 154–155.

15 *De mendacio* 4,5.

16 „Ne tégy hamis tanúságot embertársad ellen.” (Kiv 20,16).

17 *De mendacio* 14,25.

18 *De mendacio* 21,42. Vö. MANN, i. m., 155–156.

19 „Az igazmondó ajak mindig megmarad, de a hazugság nyelve csak egy pillanattig” (Péld 12,19).

20 Idézzük e tanulmányban az egészet is egyszer: „E könyv helyszínei, a csipők és vízcsésék, eseményei, szereplői valóságosak, a valóság szerintiek, megfelelnek a valóságnak, például édesapám paripája tényleg megcsúszott az augusztusi vízmosás sarában. Édesapám fia semmit nem talált ki, és ha, megrögzött szokása szerint, a regényírás felé kanyarodván a képzeletére hagyatkozott – hogy például édesapámat a maga állata, paripája hordja a hátán, s ez a paripa: az ő természete, egyéni meghatározottsága, aki tehát édesapámat ismerni akarja, ne a ruha szabását nézze, ne eltanult mozdulataira figyeljen, hanem vegye szemé ügyére annak titkos paripáját –, azonnal úgy érezte (édesapám fia), az így írtakat ki kell hájtanía. A nevek is valóságosak (édesapám). Minthogy a könyv írása során erős vizolygással viseltetett minden kitaláció iránt, egyszerűen képtelennek bizonyult az eredeti nevek, melyek elválaszthatatlannak tűntek valós viselőjüktől, megváltoztatására. Lehetséges, hogy lesz, ki nem fog örülni, hogy saját nevén, keresztneven szerepel e lapokon. Édesapám fia erre nem tud mit mondani. Csupán azt írta, amit emlékezete megőrzött. Így lesz olvasó, ki krónikaként forgatva a könyvet ezernyi hiátust fedez majd föl. Noha a valóságból teremtette, mégis regényként kéne ezt olvasni, és se többet, se kevesebbet nem követelni tőle, mint amennyit egy regény tud adni (mindent). Ehhez jön még, hogy sok minden olyat is elhagyott, amire emlékezett, főként azokat, melyek őt személyesen, direktben érintették. Nem nagyon akaródzott magáról beszélnie. Vagyis nem a maga, sokkal inkább édesapám családja történetét írta, ha nem is meg. Hozzá kell tennie,

hogy már gyerekkorában gondolt erre, hogy ír egy könyvet, amely körülötte élőkéről mesél. Az előszót megmutatta édesapámnak, nagyon tetszett (édesapámnak). Ez csak részben az a könyv, mert az emlékezet véges és bizonytalan, és azon könyvek, melyek a valóságból teremtettek, többnyire csupán sápadt visszfényét adják: annak, amit láttunk és halottunk.” ESTERHÁZY, *i. m.*, 330–331.

21 Vö. Georg G. IGGERS, *A német historizmus. A német történetfelfogás Herdertől napjainkig*, ford. TELEGDY Bernát–GUNST Péter, Bp., Gondolat, 1988, 102–140.

22 BRAUN Róbert, *Történelem, valóság, igazság = Holocaust, elbeszélés történelem*, Bp., Osiris–Gond (Horror Metaphysicae), 1995, 15. 23 Uo., 17.

24 Hayden White (vagy legalábbis a *Metahistory*) narrativizmusának középponti tézise az, hogy a történelmi eseményeknek nincsen inherens modalitásuk, önmagukban sem tragikusak, sem idilliek nem lehetnek, egyedül narrativizációjuk dönti el, milyen műfajú elbeszélés születik belőlük. Ezen elméletet óriási hatása mellett kemény bírálatok is érték, minek hatására maga White is változtatni kényszerült elképzelésein. A narrativista történettudományról és annak kritikájáról vö. GYÁNI Gábor, *Történelem: tény vagy fikció? = Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Bp., Napvilág, 2000, 48–70. Különösen: 63–70. „Nem vitás: White iskolateremtő historiográfus, aki nagyszámú bírálója mellett híveket és csodálókat is vonzott maga köré. Ennek egyszerű a magyarázata: valami olyasmire hívta fel a figyelmet, ami ma újszólván a levegőben van. Nevezetesen hogy a nyelv nem valamilyen semleges és átlátszó közvetítő médium, hanem konstitutív eszköz, amely gondolataink tartalmáért is felelős. Nem véletlen tehát, hogy a *Metahistory* megjelenése óta érzékelhetően megnőtt azoknak a történelmi diskurzus-elemzéseknek a száma, melyeknek szerzői mind White köpönyegéből bújtak elő.” Uo., 69.

25 BACSÓ Béla, *Talapat és szobor. Esterházy Péter*: Harmonia caelestis, Jelenkor, 2000, 8. sz., 1048–1049.

26 SZIRÁK Péter, *Nyelv által lesz. Esterházy Péter*: Harmonia caelestis, Alföld, 2001, 1. sz., 97.

27 BOJTÁR Endre, *Esterházy Péter: Harmonia caelestis (Marginaliák)*, 2000, 2001, 5. sz., 59. és 63.

28 BOMBITZ Attila, *Akiről tudunk, akit sohasse láttunk. Esterházy Péter: Harmonia Caelestis*, Forrás, 2001, 5. sz., 74–75.

29 OLASZ Sándor, „Családfamászás”. *Esterházy Péter: Harmonia caelestis*, Új Forrás, 2001, 7. sz., 41.

30 DOBOS István, *Bevezetés az önéletírásba. Bevezetés és önértelmezés. Fogalmak lerombolása és újralkotása*, Alföld, 2002, 6. sz., 81.

31 Vö. Richard E. PALMER, *A hermeneutika hat modern meghatározása. Bibliai egzegézis, filológia, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer*, ford. KÁLLAY Géza = *A hermeneutika elmélete. Tanulmányok*, szerk. FABINY Tibor, Szeged, JATEPress (Ikonológia és Műértelmezés 3.), 1998, 77–87.

32 Paul RICOEUR, *Az interpretációk konfliktusa*, ford. MARTONYI Éva = uo., 145.

33 „Minden tanítás vagy dologgal, vagy jelekkel kapcsolatos, de oly módon, hogy a dolgokat jelek útján ismerjük meg.” SZENT ÁGOSTON, *A keresztény tanításról, i. m.*, 40. (1,2,2) „A jel ugyanis nem más, mint az a dolog, amely lehetővé teszi, hogy az érzékszerveinkhez eljutó külső forma alapján valami más is eszünkbe jusson. Így, ha nyomokat látunk, arra gondolunk, hogy állat járt arra, és ezek az ő nyomai; ha füstöt veszünk észre, akkor feltételezzük, hogy tűz van.” Uo., 81. (2,1,1).

34 BÖRÖCZKI Tamás, *Előszó* = uo., 17–18.

35 Uo., 88–89 (2,7,9–10).

36 2Kor 5,7.

37 Uo., 98–99 (2,12,17).

38 BACSÓ, *i. m.*, 1048.

39 Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1997, 240. (49. §. *Az elme azon képességeiről, amelyek a zsenit alkotják*).

40 PAUL DE MAN, *Fenomenalitás és materialitás Kantnál = Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus–Osiris, 2000, 54–79.

41 Jacques DERRIDA, *Esszé a névről*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor–ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor (dianoia), 1995, 6.

42 Uo., 83.

43 Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongalás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997, 2–3. sz., 93.

44 A vallomásirodalom kezdőpontja, reprezentatív alkotása, Szent Ágoston *Vallomásai* sem különbek. Egyrészt Ágoston egy olyan figurájává vált a nyugati kultúrtörténetnek, akinek életét nagyon is jól ismerjük, másrészt közismert, hogy Ágoston nagy gondot fordított arra, hogy egységes narratívába rendezze életét, s nemcsak *Vallomásai* megírásával próbálta megörökíteni azt, hanem utolsó éveiben még egy katalógust is készített kiadott munkáiról *Retractiones* címmel, melyben a javítások és kiegészítések mellett megadta a felsorolt művek keletkezési körülményeit és a megírás okait is. A magától feltáruuló múlt és a konstruált-narrativizált múlt között érdemes különbséget tennünk, bár ez meglehetősen nehéz, sőt lehetetlen vállalkozás, mivel utóbbi úgy tesz, mintha az előbbit mondaná. Az önéletrajziságról és a narrativitásról vö. Ann HARTLE, *Augustine and Rousseau. Narrative and Self-knowledge in the Two Confessions = The Augustinian Tradition*, i. m., 263–285.

45 BOJTÁR, i. m., 57.

46 BALASSA Péter, *Apádnak rendületlenül? Esterházy Péter: Harmonia caelestis = Törésfolyamatok*, Debrecen, Csokonai (Alföld Könyvek 7.), 2001, 65.

47 Nincs hivatkozás. El kell hinni nekem.

48 Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, 389. Idézi: Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, ford. MÓDOS Magdolna, Bp., Osiris–Gond (Horror Metaphysicae), 1997, 179.

49 DERRIDA, *Marges*, i. m., 393. Idézi: CULLER, i. m., 177.

50 „A nyomból következik, hogy a beszéd mindig mást mond, mint amit mond, a másikat mondja, aki »előtte« és »kívüle« beszél, és akit hagy az allegóriában beszélni” – jegyzi meg a Paul de Manra emlékező Derrida. Jacques DERRIDA, *Mémoires Paul de Man számára*, Bp., Jászöveg Műhely, 1998, 57.

51 A továbbiakban többször támaszkodom Roland Teske tanulmányerőtelű könyvére: Roland TESKE, *Paradoxes of Time in St. Augustine*, Milwaukee: Marquette UP (Aquinas Lecture 60), 1996.

52 *Confessiones* 11,20,26: „praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. sunt enim haec in anima tria quaedam, et alibi ea non video praesens”.

53 Persze ezen elméletet el lehet helyezni kora keresztény kontextusában is. Például: „Az első feltámadás »mostja« a Kereszt jelenvalósága; második eljövétel *jövője* a páli idő, amely nem a Keresztben való hit bizonyosságában rejlik, hanem a Kereszt *utáni* hit bizonyosságában.” Vincenzo VITIELLO, *Desert, Ethos, Abandonment: Towards a Topology of the Religious*, ford. David WEBB = *Religion*, szerk. Jacques DERRIDA–Gianni VATTIMO, Cambridge, Polity Press, 1998, 136–169. Itt: 161. El lehet helyezni Ágoston műveinek kontextusában. Például: Hannah ARENDT, *Love and Saint Augustine*, ford., szerk., bev. Joanna VECCHIARELLI SCOTT–Judith CHELIUS STARK, Chicago–London, University of Chicago Press, 1996, 45–76. Sőt el lehet helyezni tágabb filozofiatörténeti kontextusban is, ez pedig megtörténhet hátrafelé és előre is: az előbbi esetben a szakirodalom elsősorban az újplatonikus tendenciákra hívta fel a figyelmet (vö. Robert O’CONNELL, *St. Augustine’s Confessions: The Odyssey of the Soul*, Cambridge, Belknap Press of Harvard UP, 1969), ám talán joggal figyelmeztetett Perczel István e tendencia túlzó voltára, és mutatott rá arra, hogy Ágoston (élet)műve „megdöbbentően egybehangzik a keleti keresztény misztikus hagyományokból ismert leírásokkal” (PERCZEL István: *Isten felfoghatatlansága és leereszkedése. Szent Ágoston és Aranyszájú Szent János misztikája*, Bp., Atlantisz, 1999, 125.). Ágostonnak a nyugati gondolkodásra gyakorolt hatásáról született művekkel pedig Dunát lehetne rekeszteni (egy példa a közelmúltból: Gareth B. MATTHEWS, *Post-medieval Augustinianism = The Cambridge Companion to Augustine*, szerk. Eleonore STUMP–Norman KRETZMANN, Cambridge, Cambridge UP, 2001, 267–279.). Mindezen kontextusokról e tanulmányban nem fogunk többet szólni.

54 *Confessiones* 11,28,37: „nam et expectat per id quod adtendit transeat in id quod meminerit”.

55 Vö. *Confessiones* 11,14,17.

56 Vö. *Confessiones* 11,15,118–19.

57 Az emlékezésről Ágostonnál általában vö. Roland TESKE, *Augustine's philosophy of memory = The Cambridge Companion to Augustine*, i. m., 148–158. Az emlékezésről különböző álláspontok jelentek meg a szakirodalomban: egyesek az újplatonizmus anamnézis-tanához kötik, tehát úgy gondolják, hogy a lélek a boldogság és harmónia állapotából halandó testbe került, elvándorolt otthonából, de eközben visszaemlékezik erre az egykori boldog állapotra (vö. O'Connell idézett monográfiájával), míg mások hiába keresték a *Vallomásokban* e hellenisztikus hagyomány nyomait (vö. Gerard O'DALY, *Augustine's Philosophy of Mind*, Berkeley, University of California Press, 1987, 202–204.).

58 „A tied a nappal, a tied az éj, te helyezted el a napot és a holdat. Te jelölted ki a föld határait, te alkottad a nyarat és a telet.” (Zsolt 74,16–17) Szent Ágoston ezt a helyet idézi a XI. könyvben. *Confessiones* 11,2,3. Erről a kérdéstről vö. Simo KNUUTTILA, *Time and creation in Augustine = The Cambridge Companion to Augustine*, i. m., 103–115.

59 *Confessiones* 11,18,24: „cum ergo videri dicuntur futura, non ipsa, quae nondum sunt, id est quae futura sunt, sed eorum causae vel signa forsitan videntur, quae iam sunt”.

60 *Confessiones* 10,8,15: „Magna ista vis est memoriae, magna nimis, deus, penetrare amplum et infinitum: quis ad fundum eius pervenit? et vis est haec animi mei atque ad meam naturam pertinet, nec ego ipse capio totum, quod sum.”

61 *Confessiones* 10,14,21: „ipsam memoriam vocantes animum [...] nimirum ergo memoria quasi venter est animi, laetitia vero atque tristitia quasi cibus dulcis et amarus: cum memoriae commendantur, quasi traiecta in ventrem recondi illic possunt, sapere non possunt. ridiculum est haec illis similia putare, nec tamen sunt omni modo dissimilia.”

62 *Confessiones* 10,17,26: „Magna vis est memoriae, nescio quod horrendum, deus meus, [...] transibo et hanc vim meam, quae memoria vocatur, transibo eam, ut pertendam ad te, dulce lumen. [...] ut ubi te inveniam, vere bone et segura suavitas, ut ubi te inveniam? si praeter memoriam meam te

invenio, in memoriam tuam sum. et quomodo iam inveniam te, si memoriam non sum tuam?”

63 *Confessiones* 10,13,20: „ergo et meminisse me meminisse, sicut postea, quod haec reminiscere nunc potui, si recordabor, utique per vim memoriae recordabor.”

64 *Confessiones* 10,15,23: „nominem memoriam et agnosco quod nominem. et ubi agnosco nisi in ipsa memoria? num et ipsa per imaginem suam adest ac non per se ipsam?”

65 *Confessiones* 10,16,24: „quam si obliviscerem, quid ille valeret sonus, agnoscerem utique non valerem. cum memoriam meminisse, per se ipsam sibi praesto est ipsa memoria; cum vero meminisse obliviscerem, et memoria praesto est et oblivio, memoria, ex qua meminere, oblivio, quam meminere. ” A test és lélek viszonyáról vö. Gareth B. MATTHEWS, *Thought's Ego in Augustine and Descartes*, Ithaca, Cornell UP, 1992, 49–51.; vö. még: KATONA Gábor, *Test és (kül)világ Szent Ágoston és Szent Tamás önismeret-elméletében = Az önismeret paradigmái*, Bp., Janus–Osiris, 2000, 47–72. Itt: 43–55.

66 Lloyd Derrida différenciá-fogalmával hozza kapcsolatba az ágostoni időfelfogást: „A *différence* Derrida változata az »idővel való számvetés« problémájára, méghozzá az örökkévalóság korlátozott ideájának hamis biztatása nélkül.” Genevieve LLOYD, *Augustine and the „Problem” of time = The Augustinian Tradition*, i. m., 39–60. Itt: 59. Azonban mindkét esetben nem veszi figyelembe azt, hogy az ágostoni dilemma egyaránt vonatkozik a *distintio* és *intentio* problémájára.

67 *Confessiones* 11,29,39: „at ego in tempora dissilui, quorum ordinem nescio, et tumultuosis varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae, donec in te conflam purgatus et liquidus igne amoris tui.”

68 Az Ágoston olvasó tudósok gyakran érezték szükségét, hogy a *Vallomások* megszerkesztettségére reagáljanak, és ennek kapcsán a mű státusát hozzák szóba. Például O'Meara szerint „az ágostoni tudomány közhelye, hogy Ágoston nem volt képes megtervezni egy könyvet [...]”, amellyel ő maga is egyetért. John J. O'MEARA, *The Young Augustine*, New York, Alba House, 1965, 44.

Míg a másik oldalon a mű apológiája található, mely éppen az önéletrajzi jelleg és a teológiai eredmények együtt olvasását javasolja (mintha utóbbi mentené és magyarozná előbbi gyengeségeit). Például Henry Chadwick szerint „[h]iba volna a *Vallomásokat* úgy olvasni, mintha egyszerű önéletrajz volna a szövegtől idegen, erőltetett teológiai kitérőkkel”. Henry CHADWICK, *A korai egyház*, ford. ERTSEY Krisztina–TORNAI Szabolcs, Bp., Osiris, 1998, 206. Persze sokan olvasták életrajzként, többek között két magyar nyelvre is lefordított monográfia: Giovanni PAPINI, *Szent Ágoston*, ford. RÉVAY József, bev. VASS József, [Szentendre]: Kairosz, é. n. [1998 – az 1920-as első kiadás reprintje]; illetve Agostino TRAPÉ, *Szent Ágoston az ember, a lelképásztor, a misztikus*, Bp., Szent István Társulat, 1987. E hosszan tartó értelmezéstörténeti hagyomány méltó betetőzése Peter Brown nagyszabású monográfiája, amelyben az ír származású szerző nemcsak az Ágostont tárgyazó életrajzi narratívát festi át, hanem Ágoston korának sokféleségét és e kor változásainak többértelműségeit tölti fel léttel, színezi gazdagon: Peter BROWN, *Augustine of Hippo*, Berkeley, University of California Press, 1967. Legutóbb James J. O’Donnell kísérelte meg újraalkotni az Ágoston-narratívát. Ő három Ágostont különböztet meg: a szövegek szerzőjeként megjelenő Ágostont („textual Augustine”), a politikus, közéletben szereplő Ágostont („public Augustine”) és végül az önarcképét megalkotó Ágostont („self-presentation”). Persze az továbbra is kérdéses marad, hogy ez az út járható-e, szét lehet-e szálazni ezen egymás ellenében dolgozó történeteket. James J. O’DONNELL, *Augustine: his time and lives = The Cambridge Companion to Augustine*, i. m., 8–25.

69 LLOYD, i. m., 59.

70 PERCZEL, i. m., 56. Perczel itt Ágoston *De trinitate* című művének egy helyét értelmezi: AURELIUS AUGUSTINUS, *A Szentháromságról*, ford., bev., jegyz. GÁL Ferenc, Bp., Szent István Társulat (Okeresztény írók 10.), 1985, 50–55. (XV,5,8).

71 Ágoston és egy mai regényíró, John Updike regényeit Richard Eldridge olvasta össze: Richard ELDRIDGE, *Plights of*

Embodied Soul. Dramas of Sin and Salvation in Augustine and Updike = The Augustinian Tradition, i. m., 361–381. Nála csupán tematikus összefüggésekre irányul a figyelem. Merem remélni, hogy nálam bonyolultabb (lesz) a helyzet.

72 *Confessiones* 10,41,66: „tu es veritas super omnia praesidens. at ego per avaritiam meam non amittere te volui, sed volui tecum possidere mendacium, sicut nemo vult ita falsum dicere, ut nesciat ipse, quid verum sit. itaque amisi te, quia non dignaris cum mendacio possideri.”

73 *Confessiones* 10,42,67: „mediator autem inter deum et homines oportebat ut haberet aliquid simile deo, aliquid simile hominibus”. Jézus személyének értelmezése éles viták keresztútjében állt a kora kereszténység századaiban, ám itt csak utalhatunk a homoiousion–homousin–vitára, s a főszövegünkben megmarad a leegyszerűsítő megoldás. Erről vö. KATONA, i. m., 53–55.; Ghislain LAFONT, *A katolikus egyház teológiai-története*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Bp., Atlantisz, 1998, 71–83.

74 „Az Úristen parancsot adott az embernek: » A kert minden fájáról ehetsz. De a jó és rossz tudás fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz.«” (Ter 2,16–17).

75 „Isten jól tudja, hogy amely napon abból esztek, szemetek felnyílik, olyanok lesztek, mint az istenek, akik ismerik a jót és a rosszat.” (Ter 3,5).

76 BOJTÁR, i. m., 59.

77 BALASSA, i. m., 70.

78 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Harmonia caelestis = Újraértelmezések*, Bp., Krónika Nova, 2000, 189.

79 ESTERHÁZY, i. m., 639. Egy másik Szegedy-Maszák által idézett szöveghely: „Mert sokat gondolkodtam a játékról, sokat kellett arról a feszültségről, hogy a játékot mindenki komolytalannak tekintí, alsóbbrendűnek, csak játéknak, miközben nekem homlokegyenest ellenkezőek a tapasztalataim.” Uo., 612.

80 E méltán híres ágostoni közhely nyomán jegyzi meg Lafont, hogy e ponton „[h]angsúlyosabbá válik az egyház misztikus arculata, ami kétségkívül kiegyenlíti a kereszt-

tény társadalom intézményi oldalának túlsúlyát. Mintegy a nyugati spiritualitás forrásvidékén járunk, ahol már most együtt van a megfeszített Megváltó arcának alázatos és szeretetteljes szemlélése és a Lélekben elnyugvó passzivitás hajlama, amely nem a lemondást, hanem a szabadság transzfigurációját jelenti." LAFONT, *i. m.*, 88.

81 SZIRÁK, *i. m.*, 96.

82 Ágoston megtérése is a látáshoz kapcsolódik, amennyiben a fény, a világosság metaforáival leírható, „a világosság illékony, de mélyreható és megkérdőjelezhetetlen tapasztaláshoz kötődik” (LAFONT, *i. m.*, 90.), mindemellett nála „mindenfajta megismerés modellje a megvilágosodás: Istent olyan mértékben ismerjük meg, amilyen mértékben megvilágosodások útján megismerheti magát. Hasonlóképpen (és megfordítva), semmilyen ismeret nem nélkülözheti Isten segítségét.” (Uo., 91.)

83 BALASSA, *i. m.*, 62.

84 Jan VANSINA, *Oral Tradition as History*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985. Különösen: 3–32. A neves afrikanista vonatkozó elméletét részletesen leírja: Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 49–56. Hasonló problémát taglal Paul Ricoeur *Emlékezet – felejtés – történelem* című tanulmányában: „Azt mindenesetre még tisztázni kell, hogy hogyan lehet összeegyeztetni egymással az emlékezés kontinuitását és az emlékek meghatározott lezártóságát. Talán azt mondhatnánk, hogy az emlékek olyan értelemükön strukturálódnak és oszlanak el, amelyeket, mint valami szigeteket, szakadékok választanak el egymástól. Ezzel szemben az emlékezet képes rá, hogy törölje az időt, visszafelé menjen benne, és hogy ezt a folyamatos mozgást elvileg semmi ne szakítsa meg.” Paul RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, Bp., Kijarat, 1999, 54.

85 Mintha csak a Szent Athanasziosz által leírt önmagunk megírásától tartana az elbeszélő: amennyiben önmagunkat megírjuk, koherens személyiséggé válunk. („Tanúk előtt soha nem paráználkodnánk. Ha tehát leírjuk minden gondolatunkat, mintha csak el kellene egymásnak mondanunk azokat, könnyebben megtartóztatjuk magunkat a tisztátalan gondolatoktól, mert megismerve őket, szégyenkezünk miattuk. A szerzetestársunk tekintetét helyettesítse az írás: írás közben szégyenkezve, mintha valaki figyelne bennünket, megőrizhetjük magunkat a rossz gondolatoktól.” Idézi: Michel FOUCAULT, *Megírni önmagunkat*, ford. KICSÁK Lóránt = *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 331.)

86 ASSMANN, *i. m.*, 53.

87 RICOEUR, *i. m.*, 63.

88 ESTERHÁZY, *i. m.*, 331.

89 A szót nem mint a külső referenciára irányultságot fogom fel, hanem más szövegekkel való játékként, ha úgy tetszik, a különböző narratívák játékaiként.

90 BOJTÁR, *i. m.*, 57.

91 FARKAS Zsolt, *Garaczi-kommaentárok*, Alföld, 1993, 7. sz., 60.

92 BOJTÁR, *i. m.*, 58.

93 Uo. Szilágyi álláspontja még ennél is radikálisabb: „Ez az Esterházy-szövegek kapcsán mindig előkerülő »vendégszöveg«-dolog körülbelül olyan, mintha valaki azt mondaná, hogy egyre több szavában ismerik föl a magyar értelmező szótár szavait”; vagy: „Olvasó vagyok, mit érdekel engem az idézet maga? Mint olvasó soha nem éreztem, hogy Esterházy-szövegekben bizonytalan talajon járnék, kénytelen lennék jelentéseket megfejtetni, idézetek lelőhelye után kutakodni. [...] Röviden: örömteli és nem kénytelenségekkel teli, találó és nem kereső-kutakodó jellegű volt saját olvasói szövegben-nyelvben időzésem.” Uo., 57–58.

94 BALASSA, *i. m.*, 67.

A másik nő – azonosság és másság felfogásai jelenkori magyar íróknak műveiben

Jelenkori íróknak prózai munkáiban a női szubjektivitás és a női írás megnyilatkozásait tanulmányozom. Mindkettő vitás kérdése a szakirodalomnak, amelyre nehéz megnyugtató megoldást találni. Kutatásaimban nem elsősorban a helyes választ keresem, hanem inkább azt, miként fogalmazzák meg a művek a feloldhatatlannak tűnő ellentmondásokat. Azt vizsgálom, hogyan képes a női próza erős, ugyanakkor szóródott szubjektivitást kijelölni; hogyan képes sajátos női nyelv lehetőségét állítani és tagadni. Azt a női írást kutatom, amely a nőiség (nyelvi) kiszolgáltatottságának történetéről is hírt ad, ezért olyan műveket tanulmányozok, amelyek előtérbe állítják nőiség és nyelv kapcsolatát.

A feminista kritika és a posztmodern elméletek között a legfontosabb különbség a szubjektum felfogásában van. A posztmodern elméletek a szubjektum decentralizálódásáról, az identitáskategóriák konstrukció mivoltáról, a szubjektum ideologikus-textuális és ösztönös meghatározottságairól beszélnek, vagyis az önazonos személyiség megkérdőjelezéséről. Ezzel szemben a feminista kritika – amennyiben a nők érdekeit kívánja képviselni vagy nőként akar fellépni – kénytelen egységes „én” vagy „mi” szubjektumot feltételezni. Több feminista teoretikus azzal érvel, hogy azért követik az identitásnak olyan definícióját, melyet a posztmodern elvetett már, mert ők sohasem rendelkeztek önazonos szubjektumképpel. A nők a *másik* diszkurzív pozíciójába kényszerítve sosem tapasztalhatták meg a koherens, önmagát beteljesítő, egységes szubjektum helyzetét. Ebből adódik az, hogy másképp viszonyulnak a szubjektum problémájához, hiszen hogyan is lehetne meghaladni azt a pozíciót, amelyet sohasem tudhattak magukénak.¹ Kutatásom középpontjában az áll, hogy erre az ellentmondásra milyen válaszokat, milyen további kérdésfelvetéseket adnak a mai magyar női szerzők írásai. Kiindulópontja a dekonstruktív feminista kritika állítása, mely szerint a logocentrikus nyelv és gondolkodásmód, a dichotómiákra épülő nyelvi kultúra elfojtotta az olyan női látásmódot és artikulációt, amely nem a férfi–nő viszonyban és a hozzájuk kapcsolódó oppozíciókban határozta meg önmagát. A francia feminista kritika *női írás (écriture féminine)* elméletei Derrida és Lacan nyomán rámutattak arra, hogy a nőkkel kapcsolatos beidegződések,

hátrányos megkülönböztetések kitörölhetetlenül beleíródtak nyugati gondolkodásunkba. Az anyanyelvvel együtt sajátítjuk el és termeljük újra nap mint nap a nők alárendeltségét.² Hélène Cixous szerint a női testet folyamatos cenzúra alatt tartják, amivel együtt a lélegzet, a beszéd is cenzúra alá esik. A *női írás* lenne az az aktus, amely létrehozza a nő cenzúrától mentesített kapcsolatát saját női létével.³ A női írás iránya sok vitát váltott ki, abban viszont a különböző feminista kritikai áramlatok megegyeznek, hogy a nőiségre ható maskulin társadalmi dominancia közege a nyelv mint különböző diszkurzusok együttese.

A kortárs magyar regényekben a prózanyelv töréseit, megszakításait és kihagyásait vizsgálva az oppozíciós alakzatokba nem illeszkedő alternatív női látásmódnak a maradványait, elfojtásának nyomait és helyeit keresem azzal a céllal, hogy az elfojtottal való szembesülés olvasása maga is olyan diszkurzív teret hozzon létre, amely ha töredékesen is, ha ellentmondásosan is, de képes legyen megszólaltatni eltűnt női hangokat, vagy legalábbis képes legyen megjelölni azt, ami már elveszett. Szöveghelyeket és nem életműveket vizsgálok, olyan helyeket keresek, amelyek *egyszerre* állítják előtérbe a női identitás és a nyelv kérdését. A női alárendelt megszólalásának, megszólításának lehetőségeit tanulmányozom Erdős Virág, Forgács Zsuzsa, Köves Viktória, Polcz Alaine, Rakovszky Zsuzsa, Halász Margit és Szécsi Noémi prózájában.

I. A női szubjektivitás

Posztmodern kultúránkban a szubjektum decentralizálódásáról, az önzonos személyiség megkérdőjelezéséről beszélünk. A női identitás képviselői nehéz helyzetbe kerülnek: akkor kell középpontba állítaniuk a kérdést, amikor az összefüggő, önmegvalósító identitásfelfogások érvénytelenné válnak. Ebben a fejezetben arra szeretnék rámutatni, hogy azok a művek, amelyek a szubjektum textuális meghatározottságaira irányítják a figyelmet, egyszerre képesek decentralis szubjektumfelfogást fenntartani és erős női identitást képviselni.

Erdős Virág írásaiban az elbeszélés előrehaladása gyakran nem más, mint a gyermekrajz alakulásának folyamata: a történet kirajzolódik és a rajz történik előttünk. A vázlatos gyermekrajz mint narratív eljárás nagy teret ad az olvasó fantáziájának, ugyanakkor az elbeszélés üres helyeit nyomasztó sejtésekkel kénytelen kitölteni. A *Belső udvar* kötet *Mária* című elbeszélésének csak a közepén derül ki, hogy nem is gyerek, hanem egy kiskutya született, a *Lenni jó* kötet *Józsefváros felett az ég*, *Úfók* és *Verzió* című elbeszéléseiben végig találgathatunk, hogy ki is az angyal, az ufó vagy a szegény ember. Mindhárom esetben olyan kategóriákról van szó, amelyek határai az olvasás során folyamatosan változnak. Az újabb információk nem a szöveg tárgyának

vagy alanyának közelebbi meghatározásához, hanem folyamatos átalakításához vezetnek. Az *ufók* értelmezési lehetősége például egyre szélesedik: először megtudjuk, hogy zellert esznek, majd hogy metrón utaznak, lovakkal kommunikálnak, és lézerezik a tyúkokat, aztán azt is, hogy van, amikor ugyanúgy néznek ki, mint az emberek, de van, amikor nem. Végül kiderül: a beszélő anyja is, sőt ő maga is ufó. A szöveg utalhat a szleng „ufó” szavára is, vagyis mindarra, amit „furcsának” nevezünk.

Erdős Virág *Lenni jó* című kötetének nyitó darabja egy női portré, annak látószögében olvassuk a többi írást. A könyv alakja képes gyermekkönyvekre emlékeztet, ez is a gyermeki nézőpont figyelembevételére ösztönöz. Gyermek és nő viszonya sokféleképpen vetődik fel a kötetben, az anya–gyermek kapcsolat mellett visszatérő motívum a nő mint gyermeki léthelyzetbe szorított ember is.

Portré

Ez egy nő.
 Onnan lehet gondolni, hogy nincsen fütyije.
 Még az Ördögnek is van, de még a Zöldmajomnak is.
 Még a Nagymamából is lóg valami vonal.
 Ennek meg csak hasa van, meg három pici melle.
 Lába sincs, csak keze.
 Azok is inkább szárnyak.
 Nevet, pedig nincsen szája.
 Piros a szeme.
 Olyan hosszú haja van, hogy majdnem ki se fér.
 Lila csík az abroszon, lehet kiabálni.
 Mondtam én, de nem figyelsz.
 Rángatod a tollat.
 Ha még egyszer rángatod, letöröm a kezedet.
 Na nézd, ennek még füle sincs, csak ez az idétlen bizbasz a fején.
 Szarvak ezek, vagy mik?
 Azt mondja a Boldizsár, hogy az az idétlen bizbasz a fején, az a koronája.
 Hogy én vagyok az Anyakirálynő, ő meg a király.
 Nézzem, ott van ő is, csak persze nem nagyon lehet látni.
 Benne van még a hasamban, tudniillik, azért.
 Benne van, de mindent lát.
 Engem is lát, mást is.
 A lap tetején a szokásos, fekete gomoly.
 Talán a nap.

Minden sor egy mondat, a szűkszavú állítások nem állnak össze kerek történetté vagy összefüggő leírássá. A sorvégi pontok inkább megszakítást jelentenek, mintsem lezárást, mintha valamennyi egy-egy ceruzavonás lenne a be-

széd közben alakuló rajzon. A kezdő mondat alapján nőalakot várnánk. A vers Esterházy *Egy nő* című írását is felidézheti bennünk, amely kilencvenhét történetet mond el, s amelyek mindegyike a *Van egy nő* állítással kezdődik.

A szubjektumpozíciók nem világosak, nem dönthető el egyértelműen, ki beszél és miről beszél, sem az alany, sem a tárgy nincs rögzítve. Folyamatosan alakuló szubjektivitásról beszélhetünk inkább, mintha előttünk formálódna egy gyermekrajz. Ezt a rajzot hol a gyerek, hol az anya nézőpontjából látjuk. Az *Ez egy nő* után személytelen fogalmazás (*lehet gondolni*) következik, majd a nő leírása, amelyet gyerek is, felnőtt is mondhat. Utána az anya hangján folytatódik a beszéd. Az ő szemével látjuk, ahogy alakul a gyermekrajz. A fekete-fehér sorokból lassan előtűnik egy kép a tetején fekete gomolylyal. A rajz vázlatos, néhány tollvonás csupán. Az *idétlen bizbasz* kétszer is előfordul, durva kiszólás, nem illik idealizált anya-gyermek-képünkbe, a szó beleront a rajzba. A női szubjektivitást, a nőt, az anyát és az anya-gyermek-viszonyt úgy állítja középpontba vers, hogy az olvasó is részt vesz a képalkotásban, látja a nőkép folyamatos átalakulását, látja, hogy anya és gyermek együtt és egymás ellenében rajzolja a képet.

Az írás ellenáll a megfejtésre (és határozott lezárásra) törekvő olvasásnak: mire megállapítjuk a vershelyzetet, a szöveg túllendül rajta, és az addigiakkal összeegyeztethetetlen szituációt teremt. A „Benne van még a hasamban, tudniillik, azért. / Benne van, de mindent lát.” sorok visszautalhatnak az első sorra, ekkor az alakot tekinthetjük az ultrahangvizsgálaton látott magzatnak is, ami persze megkérdőjelezi a gyermekrajz-felfogást mint a verset szervező alapvető alakzatot. Az olvasó elbizonytalanodik, nem világos számára, miről és kiről is van szó. A bizonytalanság sejtéseket, félig tudatos emlékeket is felidéz, az értelmezőt azzal is szembesítheti, hogy az identitásképződésnek vannak nem tudatos összetevői is. Az, hogy új meg új erőfeszítést kell tennie azért, hogy megértse, mi a beszéd tárgya és alanya, az olvasót arra készíti, hogy a szubjektumpozíciókat mozgásban levő folyamatnak, nem pedig statikus adottságnak tekintse. Az identitás kialakításának fáradságos küzdelme meghatározó olvasási tapasztalatává válik.

Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című regényében női nézőpontból megfogalmazott önéletrajzot látunk, amely a gyermekkortól az öregkorig alapvetően lineáris szerkezetben követi nyomon Ursula Lehmann életét. Az önazonos szubjektum megformálódását, a ki vagyok én, illetve kivé leszek én kép kirajzolódását azonban lépten-nyomon megzavarja valami. Orsolya Lehmann tizenhat évesen egy meggondolatlan kaland folytán teherbe esik, mostohaanyja viszont elvetél. Az apa, lánya helyzetét mentendő, kitalálja, hogy költözzenek Lőcséből Sopronba, és új feleségével neveljék fel sajátjukként lánya gyermekét. A mostohaanya váratlan halála és egyéb bonyodalmak miatt Sopronban már kénytelenek házastársaknak feltüntetni magukat. Az identitástör-

ténet az identitás töréseiről számol be. Orsolya mostohája fejfáján a saját nevét, az „Ursula Lehmann”-t olvassa. Mikor Sopronban váratlanul összefut egy lőcsei ismerősével, az már maga sem emlékszik rá pontosan, hogy kivel is beszél: „Ott laktak, ugye, maguk a Landfeld szabóéval szomszédos házban? – kérdezte végezetül, minekutána a lehető legkevesebb szóval útbá igazítottam, s meleg tekintetével végigsimogatta arcom vonásait, melyeket kővé váltni éreztem a réműlettől. – A patikáriusnak a leánykája, igaz? Vagy a felesége?”⁴ (374.)

Mikor Láng Mátyás, a család régi barátja, Orsolya első kérője váratlanul megjelenik soproni házukban, a következő beszélgetés zajlik le közte és Orsolya között:

Azután meg azt hallottam, folytatta szemrehányóan, hogy magát, Orsicska, még idefele le úton érte valami, s ide, Ödenburgba már meg sem érkezett. El sem mondhatom, mennyire lesújtott ez a hír, mondotta meghatottságtól rezgő hangon, és nagy merészen a kezem után nyúlt. Összerezentem, de engedtem, hogy kis időre az enyémre simítsa a kezét. – Ha tudtam volna, hogy maga életben van, már régebben fölkerestem volna magukat... Nem is tudom, hogyan lehetséges ilyen tévedés... Azt a személyt, akitől a hírt hallottam, talán az zavarhatta össze, hogy maguk ketten, maga és a mostohája mindketten Orsolyák voltak. Én meg, ugye, azt hittem, maga volt az, aki meghalt...

Nem, nem én voltam, Mátyás! – villogtattam rá a szememet eszelős dévajsággal. – A másik Orsolya, az halt meg, nem én... Én, amint látja, élek! – és vadul, szinte gonoszul fölnevettem. A boldogtalan visszahőkölt e nevetés hallatán, s láttam rajta, hogy egy szempillantásnyi időre elfogja a félelem. Lesütöttem hát a szememet, s engedtem, hogy meggyőzze magát róla: csak képzelődött az imént.

A „másik Orsolyát” úgy is lehet érteni, mint Orsolya másik énjét, azt az eltemetett ént, akit Ursula Lehmann-nak hívtak. Vagy azt az ént, aki belőle válhatott volna. A „Ki is a halott?” játék előrevetíti Láng Mátyás halálát is, akit azért kénytelen megölni még akkor este az apja, mert tudja róluk az igazságot.

A mű akkor fejeződik be, amikor egy tűzvész alkalmával Orsolyának sikerül kiszabadulnia apja fogságából. Néhány rövid megjegyzésből, beismerő megállapításból megtudjuk, hogy később ő is hasonlóképpen keserítette meg férje életét, mint apja az övét. A regény olyan nő életét meséli el, aki nem azonos önmagával, aki egy másik személy életét kénytelen élni. Az identitástörténet arról szól, hogyan nem találta meg valaki helyét az életben. Annak már tulajdonképpen nincs helye a szövegben, miként jut végre döntéshelyzetbe, szabad életét, házasságának történetét ugyanis csak néhány oldalon említi a történetmondó.

A főszereplő élete során és élettörténetének elmesélése közben többször is rádöbben, hogy sorsa alakulását nem ő, hanem megfoghatatlan, személytelen folyamatok irányítják. Ezekből az önmagára eszmélő és önmagára kérdező szövegekből sajátos metanarratíva rajzolódik ki, amely nemcsak az elbeszélő én horizontjával folytat párbeszédet, hanem az olvasóban kialakított

identitásnarratíva elvárásaival is. Így a történet előrehaladásának „nagy” narratíváját több háttérnarratíva is kíséri.

A könyv első részében csak rövid megjegyzések utalnak arra, hogy a hősnő megpróbál alakítani, lendíteni a sorsán, illetve arra, hogy a tőle függetlenül alakuló folyamatokat abból a szempontból is figyelje, változtathatnak-e az ő helyzetén. Megpróbál elcsábítani egy jó családból származó fiatalembert abban reménykedve, hogy általa kiemelkedhet környezetéből. Ezt a kalandot félig-meddig tudatos kitérés kísérletnek foghatjuk fel. Később terhességének ténye sodorja tovább őt is és a többi szereplőt is a történelem hányattatásai közepette. Csak a viszonylagos nyugalom, a külső események háttérbe szorulása teremt ismét olyan helyzetet, hogy Orsolya újra rákérdezhet önmagára. Érdekes módon – hosszú hallgatás után – a könyv vége felé ezek a részek megsokasodnak, ami a hősnő önmagára ébredésének, tudatosodásának történeteként is értelmezhető. E korai önreflexiók, melyek az önmagára kérdés metanarratíváját írják be a történetekbe, a későbbi részek felől visszatekintve válnak jelentőssé. A könyv nagy részében csak nyomokban található efféle utalások, majd az utolsó részben hirtelen megsokasodnak. Az öntudatosodás háttérnarratívája az elfojtás, elhallgatás és kitérés alakzatait rajzolja bele a regény lineáris előrehaladásának „nagy” narratívájába. Az utolsó részben szinte egymást érik az önmagára eszmélés hangjai, amelyek tulajdonképpen ismétlések, az első öntudatos gondolatok újrafogalmazásai, s ekként a kitérés aktusát is színre viszik.

Midőn az ostrom után visszaállt az élet szokott rendje, rá kellett eszmélnem, hogy úgy tűnik, egyszer és mindenkorra fogva vagyok azon egérfogóban, amelybe magam sem tudom, hogyan kerültem, mert sem azt nem mondhattam igaz lélekkel, hogy belekényszerítettek volna, azt azonban még kevésbé, hogy szabad akaratomból léptem volna bele. (371.)

Azt reméltem, ha ismét tulajdon nevetem viselhetném, ha az lehetnék megint a világ szemében, akinek az emberek tekintete elől elfödözve, házunk falai közé zárva érzem magam, ez olyan volna, mintha föltámadnék e félig élő, félig holt állapotból, mintha teljes épségben kelnék ki a lázárfalvi sírdomb hantja alól, amely fölébe egykor a nevetem viselő fejfát tűzték. (378.)

Tulajdon magam ezen valótlan, világtól idegen mivoltának érzése, amely hol enyhébben, hol erősebben, de állandóan gyötört, úgy tűnt, lassanként átterjed minden tárgyra és személyre, amellyel érintkezésbe kerülök, s mintha csak valami ragály, a pestis különös formája lenne, fokként megfertőzi az egész világot. (384.)

Néha úgy tűnt föl előttem, mintha kétféle vált volna bennem ama külső személy, aki a világ szemében, s ama másik, aki önmagam számára vagyok, s most bizonyos távolságból, gyanakvó szemmel méregetné egyik a másikat, s mintha e kettéhasadás következtében a körülöttem zajló emberi életek szövedékéből kihullottam s magamban állóvá, előzmény és folytatás nélkülivé, súlytalaná váltam volna, mint a szélben úszó ökörnyal

vagy mint a kísértet, melynek ködből való testén a valóságos emberek oly könnyedén haladnak által, mintha nem volna más ott, csak üres levegő. (388–389.)

A szereplő a regény elejétől fogva saját identitáskép kialakítására törekszik, de csak azt tudja megfogalmazni, hogy mit nem ért el. Ez a „nem-én-állapot” rögzül: Orsolya semmi mást nem tehet, mint hogy újra és újra ki mondja életének zsákutca voltát. Az ismétlés a mű meghatározó beszédmódjában, a lineárisan előrehaladó történetmondásban töréseket, megszakításokat okoz, ezeken a helyeken a szöveg hangos közlésében csend támad.

Richard Aczel a narratív hang problémájához kapcsolódva Shakespeare 23. szonettjéből (*To hear with eyes belongs to love's fine wit*) kiindulva az olvasás alatti nézést egyfajta hallásnak, hangok áthallásának tekinti. Nem fogadja el Derrida általánosan elterjedt nézetét a hangról, nem tekinti a hangot a jelenlét, az eredet metaforájának, vagyis a metafizikai gondolkodásmód megtestesztőjének. Bahtyinra hivatkozva állítja, hogy egyetlen kijelentés sem rögzíthető a beszélő jelenlétéhez, minden hang már önmagában is különbséggel és késleltetéssel teli, sokszólamú, idézetszerű megszólalás, nem lehet visszavezetni eredeti forrásához. Aczel Derrida *differance*-konceptiója helyett visszatér Heidegger nyelvfelfogásához, a *Die Sprache* című írás *Unter-schied* fogalmához, s egyúttal azt is jelzi, hogy ez az írás időben megelőzi és meg is előlegezi Derrida gondolatait. Azt is feltételezi, hogy Heidegger gondolatai szolgálták Derrida kiindulópontjául annak ellenére, hogy a francia szerző nem hivatkozik Heideggerre. Aczel szerint a jelölők szabad játéka mint az írás sajátossága nem más, mint visszatérés a karteziánus dualista felfogáshoz, hiszen a nyelvet olyan megfoghatatlan tárgyként kezeli, amely minduntalan kibújik az elmélkedő szubjektum ellenőrzése alól. Az írás csak akkor lehet meghatározatlan és olvashatatlan, ha már elolvasták, és ez az olvasás már eleve valamiként való olvasás, amely sajátos hangoltságon (*Gestimmtheit*) és diszpozíción (*Befindlichkeit*) alapszik. Ez a hangoltság és irányultság ad az olvasásnak irányt. Pontosan azért jöhet játékba a jelölők szabad mozgása, mert az ittlét (*Dasein*) hallása már eleve hangolt és szituált – érvel Aczel. Heidegger a *Lét és idő* és az *Útban a nyelvhez* egyes részeire hivatkozva megállapítja, hogy a dialógust mindig megelőzi a hallás, de a hallás hangoltságát a dialógus határozza meg. Ez a dialogikus mozzanat korlátozza a *differance* szabad játékát, és hozza létre a ráhangolódott és szituált fül számára a hallható hangokat. Ez a hallás tulajdonképpen dialogikus áthallás.⁵

Aczel gondolatait folytatva feltehetjük a kérdést: hogyan hallja meg az olvasó az el nem mondott vagy elmondhatatlan hangokat és hogyan adjon nekik hangot? Fejlődéselvű narratív folyamatban nem tud megfogalmazódni alternatív női identitás, csak annak törései mentén. Át kell törnie a fennálló diszkurzust, hogy rámutasson a hiányokra. A női szempontokat szem előtt tartó olvasónak rá kell hangolódnia a művet általában jellemző narratív be-

széd mód megszakításaira, a történetmondás hangjai közé rekedt szünetekre, a hiányokra, az érzékelhető kihagyásokra, a szöveg hangos csendjeire.

Orsolya egyik alkalommal az Ódenburg környéki erdőben egy mérges kígyóval találja magát szemben. Az első riadalom után rájön, hogy véget vethetne szenvedéseinek, és a kígyó elé lép.

Közeledésemre a kígyócska hirtelen fölágaskodott, ahogyan nagyobb testű és veszedelmesebb testvérei tenni szokták, s így fölegyenesedve, karikába hajlított farka végén ülve méregetett sárga körrel övezett, hidegen csillámló szemével. A lassan alászálló nap végső sugarai oly hosszan elnyújtóztatták árnyékát az aranyos fénnel izzó gyepen, hogy fejének kissé kiszélesedő árnyképe ráhullott csupasz lábfejemre. Dermedten álltam, várva, hogy árnyéka után az eleven állat testének hidegét s fogának marását is ott érezzem csupasz bőrömön, a kis fekete féreg azonban, minekutána egy darabig farkaszemet néztünk egymással, közönyösen elfordította rólam a tekintetét, mintha eldöntötte volna, hogy semmi hasznomat nem veheti, s eliramlott a fű közt. (401.)

A kígyó árnyéka rávetül egy másik szövegrészre is. Összecseng a könyv zárójelenetével, amikor már valóban a halál árnyékában és a boszorkányper fenyegetettségében a holdsugár Orsolya kezére vetődik ugyanúgy, ahogy korábban a kígyó árnyéka a lábfejére.

Tudom azt is, hogy előbb-utóbb valaki jelenteni fogja különös magaviseletemet a tanácsnak, s hogy akkor vén korom nem fog megóvni a vallatástól, a tömlőtől, s talán a máglyától sem... Itt magamban, szobám sötétségében jól tudom mindezeket, de tudom azt is, hogy reggelre kelve elfeledem, vagy legalábbis megpróbálok elfeledkezni e tudásról, mert ellenállhatatlanul húz majd kifelé, a fák közé a vágyakozás szerény keresményem s ama néhány szem számocca után, amelyet egy málnabokrokkal szegett kis kerek tisztáson, ahol leveleit egyszer, még kora tavasszal észrevettem, találni remélek.

Hanyatt fekszem az ágyon vékony takaróm alatt, s várom az álmot. A holdfény zöldes csíkja kettőbe vágja az ágyat, s én *két egymásba kulcsolt kezet látok a takarón nyugodni, két öreg kezet*, amelyekben sehogyan sem bírok a magam kezére ráismerni. Azután a hold följebb halad az égen, a fénycsík kialszik, s nem látok többé semmit sem. (467.) (Kiem. Zs. E.)

A holdfény csíkja felidézi azt a pillanatot, amikor a kígyó nézett fel Orsolyára. A holdsugár közönyösen továbbhalad, akár csak a kígyó, még egy kis haladékot ad az életre és az életért vívott küzdelemre. A hold után maradó sötétség azonban előrevetíti az örök sötétséget is, a könyv bezárulását, a színes történetek nyomán kezünkben maradó sötétséget, az olvasó magára maradását is érzékeltetheti.

A kezek útmutatását követve Kaffka Margit *Színek és évek* című regénye is felmerülhet az olvasó emlékeiben. Az összekulcsolt kezek képe a történetet elbeszélő nő önreflexióit megfogalmazó részekben fordul elő, ott kötődik az alkotás kérdéséhez.

Valamivel ki kell tölteni az időt, el kell hitetni magunkkal egy s más dolgokról egy időre, hogy az fontos. Mert különben egybekulcsolt kezekkel ülnénk az útszélen, és talán ez volna a természetes – minden egyéb csak magahitető fontoskodás. (5.)

Tudok sokáig ülni egy helyt, ölembe kulcsolt kézzel; ki hitte volna ezt? Ennek a kis lakásomnak külön kerti ajtaja van egy szűk utcácskára; azon át szoktam templomba járni, a háziakat – módos, öreg svábok – látnom sem kell, ha nem akarom. Segítségre pedig közel vannak és jámbor népek. Így ülök néha a tornácban; délutáni csendes harangszó bong felém a nyári kék-fehér levegőőgen át, és meleg szagú, kis vénasszony-virágaim illatoznak felém a tenyérnyi helyen. (7.)

Hallottam egyszer, hogy ha az ember hegyes vidéken jár – néha csak egypár lépést megy odább, és egészen megváltozik szeme előtt a tájkép; völgyek és ormok elhelyezkedése egymáshoz. Minden pihenőhelyről nézve egészen más a panoráma. Így van ez az eseményekkel is talán; és meglehet, hogy amit ma az élettörténetemnek gondolok, az csak mostani gondolkodásom szerint formált kép az életemről. De akkor annál inkább az *enyém* – és érdekesebb, tarkább, becsebb játékszert ennél el sem gondolhatok magamnak. Ilyen harangszós, meleg, magános délutánokon. (Kiemelés az eredetiben.) (9.)⁶

Az utolsó idézet utolsó mondata hozzáadásként, kiegészítésként értelmezhető. Olyan kiegészítésként, derridai értelemben vett szuplementumként,⁷ amely aláássa az addig mondottakat. Az előző mondat örök érvényű, kétségeket kizáró állításként hangzik el. Majd a kiegészítés következik, egy hiányos, állítmány nélküli mondat, amely az előző mondatához kapcsolódik, nélküle nincs értelme. Így viszont a kiegészítés aláássa a „főmondatot”, a hátravetett időhatározó korlátok közé szorítja az addigiakat. Ezek a mondatok el is játsszák a bekezdés témáját. Az utólagos kiegészítés – ahogy a hegy tetején egy újabb emelkedő, néhány lépés távolság – más megvilágításba helyezi az addig látottakat. Az elbeszélés tevékenységének jelzése, a harangszómotívum és az összekulcsolt kezek hármasa megjelenik a *Színek és évek* zárószöveiben is, amelyek emlékeztethetnek *A kígyó árnyéka* fent idézett befejezésére.

Szép, nagy csendesség van, tisztán hallik a harangszó, és én ölembe ejtett kézzel tudok egy helyben ülni, soká, egyedül, és eltűnődni – százféleképpen fűzve, magyarázva, felújítva – a messzi, messzi élet dolgain. (237.)

A kígyó árnyékában erős fényhatás (holdsugár), itt hanghatás (harangszó) kíséri az elmélkedést, pontosabban ezekkel együtt formálódik a gondolat. A lezáródó élet és a lezárult mű a halál árnyékában újraértelmeződik. Az utolsó mondat azonban távolról sem kerek lezárás, tele van az olvasást zavaró zökkenőkkel. A közbeékelés kitéríti a nyugodt, előrehaladó olvasást, a határozói igenevek után tárgyragot is várhatnak, vissza kell térni a főmondat igéjéhez,

az *eltűnődni*hez, hogy a befejezés nyelvi szempontból zavartalan legyen. A felsorolással, kiegészítéssel, hátravetett határozókkal megtűzdelt mondat zaklatottságot, nyugtalanságot társít a keretes szerkezet lekerekítést sugalló gondolatához. A kiegészítés ezúttal is „veszélyes szupplementum”, megkérdőjelezi a kerek, egységes, lezárt élettörténet és lezárt mű gondolatát.

Szécsi Noémi *Finnugor vámpír* című regényében az elbeszélő vámpír, és az ezredforduló Magyarországon fiatal bölcsészdiplomásként tengeti életét. A női szerzőre utaló név és az egyes szám első személyű hang felidézi az olvasóban a vallomásos női prózairodalom hagyományát, aminek alapján a szöveget könnyen női elbeszélőnek tulajdoníthatnánk. Ám ha a művet közelebbről megvizsgáljuk, rájövünk, hogy nem lehetünk biztosak az elbeszélő nemében, sőt a mű olvasása során a nemi kategóriák is bizonytalanná válnak. A vámpír az első részben férfihoz, a másodikban nőhöz vonzódik. Az is lehetséges, hogy feltámadása után a másik nemet választja, és az is, hogy az egyik részben az azonos neműeket kedveli. A nemi identitás meghatározásának nehézségei elbizonytalanítják a nemi kategóriák stabilitását. A történetmondó a regény számos pontján fanyar kritikával illeti a nők kategóriákba kényszerítésének kulturális beidegződéseit.

Férfiszellem és női test, erről szól a világ története. A fő fajtákat is összefoglalhatom vázlatosan: a szőke nők szelídek, jók és kedvesek; a barnák, feketék vérmesek, akaratosak, és ritkán lakozik bennük jó szándék. Más változat szerint: a feketék titokzatosak, a vörösek temperamentumosak, a barnák okosak, a szőkék nem, viszont hűvösek. Ezt is könyvből olvastam, de elhiszem, mert nagy emberismeretet mutat.

A nők érdekében szóló beszédhez a nemek bizonytalansága miatt nem köthető egyértelműen női beszélő, így a *Finnugor vámpírról* is megállapítható, hogy női identitáskérdések képviselője nem kapcsolódik össze önazonos női szubjektivitással. A női alárendelt nem a saját hangján szólal meg, csupán az évezredek kulturális előítéletek okozta nem-megszólalás „hangzik el”, pontosabban még ez a megszólalás is áttételesen történik, hiszen a beszélő könyvre, a női sztereotípiákat újratermelő szövegekre hivatkozik.

A vizsgált művek úgy képesek centrális és decentrális szubjektumfelfogást egyszerre képviselni, hogy a női identitás kérdéseivel szembesítik az olvasót, de határozott válaszra, az egyértelműséget sugalló lezárásra nem ösztökélnek. Erdős Virág és Rakovszky Zsuzsa művei kettős játékot űznek velünk: a *Portré* cím és *A kígyó árnyéka* névcseréi könnyen kiválthatják a ki is a női én kérdést, de erre világos választ nem nyújtanak. Vagyis a művek centrális szubjektivitást implikáló kérdések megfogalmazására készítetnek, de állandó átalakulásban-mozgásban lévő decentrális szubjektivitást sugallnak.

Az én megtalálásért folytatott küzdelem, a keresés kényszere viszont alapvető olvasási tapasztalattá válik, amely az olvasói ént is elmozdíthatja rögzített helyzetéből. A művek így a megoldás nyugvópontja felé haladó olvasói vágyak kielégítése helyett mozgásban levő, saját önazonosságát is megkérdőjelező befogadói magatartást alakíthatnak ki.

II. A női írás

A túlzás retorikája

Polcz Alaine írásainak nyelvhasználatában a nőket illető sztereotípiák, meggyökeresedett nyelvi fordulatok, nőinek tulajdonított beszéd- és gondolkodásmódok eltúlzott formáira ismerhetünk rá. Köves Viktória *Aki bújt, aki nem* című regényében a női elbeszélő minden önmeghatározása férfiakkal kötődik, a szenvedélyes megfelelni vágyás mintha túl tökéletes lenne. A gyors sodrású, szenvedélyes beszédmód nem feltétlenül ragadja magával az olvasót, nemegyszer túlzásnak hat, kétségessé teszi a kimondott állításokat.

A *Leányregényben* női elbeszélő-szereplő meséli el romániai tengerparti nyaralásának történetét, amelyet olvasva nehezen tudjuk eldönteni, mit is tartunk a kezünkben. A mű a szépirodalom peremén helyezkedik el abban az értelemben, hogy nem viselkedik kiadásra szánt szöveggént, első ránézésre útinaplónak tűnik, amely magánhasználatra, a nyári élmények megörökítéseként íródott. Irodalmi elbeszélésben furcsán ható mondatok is előfordulnak benne: „A csomagom még benn van Constantában, de a kicsi szatyor, amit magammal hoztam, elégséges, nem probléma. Ezzel el is búcsúzunk egymástól. Nem emlékszem, hogy ezt a másfél napot hogyan töltöttem. Egész egyszerűen nincs emlékem.” (19–20.)⁸

A könyv könnyed nyári olvasmány helyett egy tengerparti szálloda életét mutatja be a Ceaușescu-rezsim idejéből. Rosszindulatú pletykák, besúgás, kezeletlen betegségek teszik gyötrelmessé a szálloda dolgozóinak életét. Az útinapló kialakította beszédhelyzet teszi lehetővé, hogy a női elbeszélő ne áruljon el magáról túlságosan sokat, ismertként tünteti fel magát az olvasó előtt. Barátságot köt a szálloda két alkalmazottjával, Izabellával és Terikével, akik gyűlölik egymást – a háttérben egy szívtipró férfi áll. A kamaszlányokat megrikató, boldog házassággal végződő lányregény műfajától meglehetősen távol eső történet bontakozik ki előttünk, a könyv címe sem lányregény, hanem „leányregény”. Egy nyelvbtlás a különbség csupán, egy kis félrelépés az eredetihez képest, ahogy a regényben is vélt vagy valós félrelépések sorozatáról olvashatunk. Mi igaz, mi nem, nem derül ki, pletykák jönnek-mennek, a szépen megterített ebédlő „mögött” szenvedélyes „alvilág” bontakozik ki, amelyről a nyaralóknak csak feltevéseik, sejtéseik lehetnek. Izabella és Terike egymásnak ellentmondó történetei között nem tehet igazságot az elbeszélő. Izabella és Terike hajadonok: megannyi csalódással a há-

tuk mögött várják a nagy Őt. Mindkettőjükéről kiderül például, hogy gyakran van petefészek-gyulladásuk. Izabella elmeséli, hogy betegsége egy házilagosan elvégzett terhességmegszakítás következménye (40.). Terike, szintén petefészek-gyulladás miatt, nem merészkedik a vízbe (70.), bár nem tudjuk pontosan, az ő esetében mi okozta a betegségét, felmerülhet, hogy e tekintetben a két nő sorsa is hasonló.

Az elbeszélő női szereplő a kívülálló kellemes pozíciójába helyezkedhet.

Váratlanul kérdi: „Mondd, nincs bennem valami, ami túl sok? A festék vagy valami, nem lehet, hogy egy kicsit kihívó?” „Egy csöppet, Teri. Igen, túl sok a modorod, meg minden. De nekem tetszik.” „Úgy érted, hogy kicsit kurvás vagyok?” „Egy kicsit.” (72–73.)

Még ott, a piscina mellett mondom: „Tudod, Teri, ha túl sok ékszer van rajtad és túl sok festék, akkor az köti le az ember figyelmét, és a szemedet, a mimikádat, a lényedet takarod el a sok díszítéssel. Ne takard el magad! Próbálg jobban magad lenni.” Fürkésze néz rám, megértés villan a szemében. Azon tűnődöm, vajon milyen ént mutathat Teri, ha mindezt a csillogást leveszi? Vajon nem ez az igaz énje? Erre vág rá: „Tudod, frissen fürödve, mikor szépen föl vagyok öltözve, besütöm a hajamat, odaállok a buszba, odaveszem a mikrofont és rámosolygok az emberekre, vagy megyek az utcán és megfordulnak utánam, ezt szeretem! Szeretek kipihent, kialudt, sima lenni.” Hirtelen rám néz: „Van egy krémem, amivel el lehet tüntetni a ráncokat, majd adok belőle, jó? És ha megfelel, akkor még szerzek.” „Jó” – mondom. (74.)

A beszélgetés idézetei folyamatosan illeszkednek az elbeszélésbe, Terike saját beszéde így nem kap önálló teret, külön bekezdést a lapon, idézett mondatai belesimulnak a domináns, a nyaralást elbeszélő narratívába. A Terikére jellemző másság, a „túlzások” már el vannak tüntetve a beszédéből. A túlzás és a „normális” kérdése a kulturális különbségekre is rámutat. A beszélő sokallja Terike ékszereit, ruháit kihívónak találja, tehát magának tartja fenn a normális pozícióját: helyzete jelöletlen, hozzá képest minősül valami túlzásnak. Erről a névtelen, indulatoktól és érzelmi kilengésektől mentes, neutrális beszélőről, a normális kategória birtoklójáról később mégis kiderül, hogy ő is hajlamos a túlzásokra. Terike újabb és újabb láncokat, csatokat, festéket és krémet rak magára, s ahogy az elbeszélő sorolja ezeket a kiegészítőket, az olvasó érzékeli, hogy Terike női mivolta a hozzáadás alakzata mentén bontakozik ki. Később viszont kiderül számára, hogy az elbeszélő sem öltheti magára a rögzített pozíciót: a névtelenségbe burkolózó magabiztos női énről kiderül, hogy ő is a kiegészítők rabja.

A nyaralás végén a bevásárlás következik, s ekkor az eseményt elmondó narratív szöveg felsorolásba megy át. Az elbeszélő bevásárlólistája hasonló olvasói élményt nyújt, mint Terike kiegészítőinek felsorolása. A kiegyensúlyozott, kulturált, visszafogott magatartás elszabadulni látszik rögzített, „normális” helyzetéből. Ironikus felhangot is érzékelhetünk. A vásárlás mint

hagyományosan női tevékenység előtérbe kerül, álnaiv, részletekben elmerülő, „jellegzetes” női beszédet hallunk.

Mindenképpen vágyom egy többágú gyertyatartóra. Veszek egy pár tányért, és kistányért hamutartónak. Nem tudom, miért, alkuszom. Meg vagyok döbbenve, hiszen van pénzem. Azt hiszem, annyira megszoktam, hogy Romániában alkudni kell, már a véremben van. Ők sem haragusznak meg, szívesen engednek. Mondom: „Veszek tizenkét kistányért, akkor ennyivel olcsóbb?” „Igen” – mondják készségesen. Örömmel csomagolják újságpapírba. Minden munkatársamnak akartam hozni egy hamutartót, de egyrészt túl sokba került volna, másrészt túl sok cipelni, azonkívül másoknak is kell egyet-mást hazavinnem. Mit is vigyek a munkatársaimnak? Gondolkodom. Ez a harmadik külföldi utam, és tizenkét ember. Ezen kár gondolkodni. (95–96.)

A szöveg a komoly és a nevetséges határán egyensúlyoz, pontosan visszaadja, sőt mintha túl is hangsúlyozná az aggályoskodó, a részletekben elmerülő „női”-nek tartott gondolkodásmódot. A vásárlási lázban gyertyatartó, tányér, kistányér, hamutartó villan fel gyors egymásutánban. A következő két oldalon még egy piros öv, egy sötartó, gyufatartók és egy felfűzött kagylókból készült nyakék csatlakozik hozzájuk (97–98.). Csak az utolsó oldalon lesz teljes az ajándékok listája: „Tekintettel arra, hogy korondit vásároltam, meg hozok Egonnak konyakot, Miklósna cherryt, vállfát, kosarat és mozsarat, somot és vinetát, túró, olajbogyót üvegestül, épp elég csomagom van.” (141.) Ez a mondat nyelvtani értelemben is meg van terhelve tárgyakkal, alig lehet megtalálni az állítmányát. A tárgyak halmozásában a túlzás retorikai alakzatára ismerhetünk. A női bevásárlás elmondása „túlszárnyalja önmagát”, ezáltal kimozdul rögzített, elfogadott helyzetéből. Az elmozdulás láthatóvá teszi a láthatatlant, azt a közhelyszerűen elfogadott képet, ami a nőinek tulajdonított gondolkodás- és beszédmódhoz kötődik.

Polcz Alaine *Fodrozódik az élet és a tenger* című elbeszélése szintén értelmezhető a túlzás alakzata kapcsán. A mű olvasása során női testek részletes leírásával találkozunk. A nőkkel kapcsolatos hagyományos felfogás – egyrészt a passzivitás képzete, másrészt az, hogy a (férfi) diszkurzusokban a nő testként van jelen – erősödik fel olyan mértékben, hogy önmagát kérdőjelezi meg, a mű ugyanis nem szól semmi másról, csak arról, hogy nők napoznak. Nem történik benne semmi: a nőknek tulajdonított passzivitás felerősítését láthatjuk abban, ahogy a beszélő a mozdulatlanul fekvő női testeket sorra veszi. Ez is valamiféle lista, felsorolás, női testek egymás után. A „maszkulin tekintet és vágy tárgya a női test” mint nyugati kultúránk egyik mindenütt jelen lévő alakzata⁹ látható itt megsokszorozva, felnagyítva és kifordítva, hiszen ebben az esetben női szemlélő figyel a nőket. Nemcsak a látvány tűnhet akár fárasztónak is, hanem a női tekintet szerepeltetése a férfi helyett, a

szokványos helyzet elmozdítása a természetesnek, a magától értetődőnek az áthelyezését is eredményezheti. A női testek látványától az olvasó figyelme így a néző perspektíva felé fordulhat. Ebből a távlatból jobban látható, és így akár kritika tárgyává is tehető a maskulin nézőpont „természetes” volta. Ebben az elbeszélésben szokatlan térbeli nézőpontból a női test olyan részleteibe pillantunk bele, amely lerombolhatja a női testhez kapcsolódó (maskulin) fantáziát és illúziót.

Ha nézek, óhatatlanul látok. Így egyszer fölébredek, félálomban kinyitom a szemem: másfél méterre az orrom előtt egy napraforgó fenékű nőt látok. Úgy képzeljük el, hogy gyönyörű négerbarna, és ahogy lehajol, fehér sugárvonalak tűnnek elő. Hófehér választóvonalakat látunk, vörösésbarnában, középpütt ott a sötét bozont. A napraforgó ellenállhatatlanul humoros, gyorsan ébresztem Mártát is, hogy nézze meg. Persze egy nőnek sejtelme sem lehet arról, hogy milyen a saját fenéke mélye. Mert ha én nézem egy tükörben, azt csak állva tehetem, és így a mélye és az anusnyílás teljesen rejtett. Ki látta a saját fenéknyílását?

Most meg tudom azt is, hogy a szörzet előlről teljesen hátra jöhet, fölkúszva a fenékvágásba – persze nem mindenkinél. Bővebb megfigyelésre van szükség – az idő elromlott, nem lesz már lehetséges.¹⁰

A férfit meghaladó női beszéd a fennálló beszédekből nem kilépve, de mégis a túlzás révén kilépve létrehoz egy sajátos női diszkurzív teret. A túlhangsúlyozás retorikája teremt olyan szöveg helyzetet, amelyben a női jelleg, a női nézőpont meg tud szólalni. A női nézőpont túlszárnyalja a férfi nézőpontot, olyan részletesen tárgyalja a női testrészeket, hogy az messze meghaladja a nőkről szóló szokványos beszédeket. A túllépés jelenthet túllépést kultúránk bevett nyelvi fordulatain és értékein, de jelentheti annak meghaladhatatlanságával, a nyelvi megelőzöttség női helyzetével való szembenézést is. Polcz Alaine idézett művei tekinthetők sajátos női írásnak abban az értelemben, hogy nyelvteremtő, nyelvkereső eljárásai a női nem képviselőinek adnak helyet. Elkerülik viszont az *écriture féminine*-t érő leggyakoribb kritikát, az esszencializmus vádját. A fennálló diszkurzusok elmozdításával, áthelyezésével hoznak létre nemi sajátosságot, nem törekszenek a női lényeg megszólaltatására vagy anyai hangok felidőzésére. Az érvényben lévő (maskulin) diszkurzuson belül, annak működését tudomásul véve, azt a végsőkéig feszítve, annak kereteit tágítva hozzák létre a női artikuláció sajátos helyeit, de nem sugallják egy teljesen más női nyelv megalkotásának lehetőségét.

A női nézőpontból előadott hétköznapi történetek sorát folytatja Köves Viktória *Aki bújt, aki nem* című regénye. Ez a mű is a női identitás ellentmondásait állítja előtérbe, szenvedélyesen, szinte kétségbeesetten keresve a választ a „Ki vagyok én?” kérdésre. A főszereplő, akárcsak Pórtelky Magda a Szí-

nek és éveken, kizárólag férfiak által határozza meg magát: szerelemből szerelembe esik, életét csakis a férfiakhoz fűződő viszonya alapján fogalmazza meg. Az időbeli távolság ellenére a két regény értékrendje kísértetiesen hasonlít egymásra, egy lényeges dologban azonban különböznek: Pórtelky Magda kétségbeesett küzdelme egyúttal a létfenntartás küzdelme is, az *Aki bújt, aki nem* főszereplőjének viszont nincsenek anyagi gondjai, mégis teljes testi-lelki függésben és alárendeltségben él az éppen soros férfival.

Az egész regény a női elbeszélő által egyes szám első személyben elmondott levél, amely az apának és elsősorban az apáról szól. Az apa kétéves korában elhagyja kislányát és feleségét, kivándorol Amerikába. A lány kamaszkorában többször meglátogatja, mígnem egy alkalommal a szeretet szerelemmé változik: apa és lánya között szexuális kapcsolat alakul ki. A lány elvesztett apját keresi minden egyes kapcsolatában, a kalandok és szerelmek elbeszélésében az apa elvesztésének fájdalma, a mohó és kétségbeesett ragaszkodás történetei ismétlődnek. Oidipusz mitikus története idéződik fel a háttérben fordított, női szemszögből. A női nézőpontból és női beszélőpozícióból megírt családregényben szövevényes szerelmek, barátságok és cserbenhagyások történeteit ismerjük meg. Családi mesék egymás után. A beszélő még be sem fejezte az egyiket, s máris belekezd a másikba. A csapongó gondolatfűzés baráti beszélgetésre emlékeztet, az elbeszélő „kiönti a szívet”. A bizalmas helyzet a beavatott pozícióját kínálja fel a megszólított olvasónak. Egy zaklatott ember őszinteségi rohamának tanúi vagyunk. A magánélet részleteibe, a női test intim világába pillanthatunk be. Felnőtteknek szóló történeteket hallunk, ám a női elbeszélő az esetek többségében ragaszkodik a gyerekszerephez. A kapkodó és lehengető stílus „kibeszelésre” emlékeztet, a beszélő szinte saját szavába vágva zúdítja a gondolatait.

Apám is szépnek látott, emlékszem, egyszer azt mondta, fantasztikus, milyen bársonyos, puha a bőröm, milyen fiatal még, öt évvel később olvastam Nabokov *Lolitáját*, a főhős valahol arról elmélkedik, milyen gyönyörű a nimfácskák bőre, a hideg futkározott a hátamon, egyetlen pillanat alatt visszajött az a nyár, este mondtam Kálmánnak, akkor már házasok voltunk, tudta a történetemet, életem fontos férfi szereplői mind tudták, mindnek elmondtam, el kellett mondanom, tudjanak választani, hátha a történetem már nem kell, Tibornak is elmondtam, már az autóban ültünk, hozzám mentünk egy könnyű őszi estén, mindketten tudtuk, miért...¹¹

Hosszú, többszörösen összetett mondatokat olvasunk, igen gyakori a közbeékeléses mondat szerkesztés, amelyhez időbeli előre- és visszautalás társul. Így a mondatépítés szintjén is szövevényes szerkezet jön létre, amely önmagában is megteszteli a szerteágazó családi és szerelmi szálakat. A szóhasználat ugyanakkor a hétköznapi társalgás nyelvére utal. Szinte mániákus, beszédkenyszeres előadást hallunk. Itt is, éppúgy, mint Polcz Elaine ír-

saiban, érdekes eltérések alakulhatnak ki az aktuális olvasó és történetmondó által megszólított olvasó, a történetbefogadó figurája között. Az elbeszélő ugyanis mindvégig baráti, egyetértő hallgatót feltételez, a tényleges olvasó azonban több esetben távol kerülhet ettől a szereptől. Hol azonosul a történet befogadójával, hol eltávolodik tőle. Olyan intim történeteket is meghallunk, amelyekkel nem biztos, hogy azonosulni tudunk. Ebben az esetben is a férfinak mindenáron megfelelni kívánó értékrend jelenik meg túlon túl tökéletesen, a szöveg retorikája, a szenvedélyes, kapkodó beszédmód azonban kissé ellene beszél a kimondott állításoknak.

A kirekesztettek hangja

Olyan írásokat veszek sorra ebben a részben, amelyek a társadalom perifériájára sodródtak, az önérvényesítés és önmegvalósítás esélyétől megfosztott női szereplőket szólaltatnak meg. Erdős Virág írása az erőszakot elszenvedő nők nyelvén beszél, Forgács Zsuzsa az amerikai emigrációban megrekedt, New Yorkba kivándorolt „negyedosztályú” állampolgárok női világát mutatja be. A kisebbségi beszélőpozíció valamennyi írásban együtt jár a nyelvi játékoknak nagy teret adó poétikával.

Nagy Gabriella találó megállapítása szerint: egy benső vagy gyermeki nézőpontból a test kerül központba, de nem az ábrázolás pusztá tárgyaként. Így kerül fókuszba Erdősnél a szegény, a titok, a butaság, a kisszerűség, a szorongás, a szerencsétlenség, elesettség, elveszettség, a testi hibák: mind közvetve vagy közvetlenül a testre vagy a személyes létezőre vonatkoznak. „Salonképtelen, irodalmon kívüli, nem épp illendő dolgainkról ír” – állapítja meg Nagy Gabriella.¹² A nők testi és lelki kiszolgáltatottságáról, családon belüli erőszakról, vérfertőzésről is hallhatunk. Az egyik jellegzetes írás a *Na ne a Lenni jó* című kötetből.

Aranyélet akkortól lett, mikorra az anyám végleg kiöregedett. Még segítettem is apámnak kivinni a házból. Akkor aztán minden úgy lett, ahogy mindig akartam. Tüszí nyúllal beköltöztünk mi is a nagyágyra, onnan aztán éjjel-nappal lehetett látni a tévét. Mikor pedig meglétt a baj, apa szerzett pirulát, közös erővel kinyomtuk, aztán szépen lehúztuk a vécén a babát. Másnap apa reklamált, hogy mit ülök ott még mindig, és biztos nagyon nem örült, mikor látta, hogy mi van.

A mű tizenegy ilyen részből áll, egy nő meséli életének stációit gyermekkorától felnőttkoráig, de a hangnem végig a korlátozott tudású gyereké marad. Ez a „gyerekes” nézőpont mit sem változik, a gyermek felnőttekkel szembeni kiszolgáltatottsága átalakul a nő férfiakkal szembeni kiszolgáltatottságává. Ahogy a kislány sorsként és adottságként fogadja el a szüleit, a beszélő a világ rendjeként fogja fel a bántalmazásokat, a mindennapos megáláztatást, a szexuális erőszakot. Az élet legkülönbözőbb szakaszaiban, ame-

lyeket a szöveg sorra vesz, a nőt érő (testi vagy lelki) erőszak az ismétlődő motívum. A narrativa időrendet követő folyamatossága a gyermekkori, családon belüli erőszak és a felnőttkorban átélt erőszak között nyílegyenes összefüggést mutat. Az összefüggést a hangnem változatlansága teremti meg. A hangnem változatlan, nem „öregszik” a beszélővel együtt. Az utolsó előtti szakasz így hangzik:

A gyerekekkel minden évben elmentünk nyaralni, persze nem is ragaszkodtunk feltétlenül a *nyárhoz*, legutóbb is november volt, mire végre nekivágtunk, emlékszem hogy aznap esett először a hó, a férjem sose jött velünk, csak odabentről ordibált, maximum ha kihajigált még utánunk ezt-azt, mi is inkább szaladtunk, mert általában este volt, és nagyon kellett futnunk, hogy még lássuk a dagályt, olyan is volt persze, hogy csak bebújtunk a budiba, annyi volt az nekünk, mint egy olcsó kis motel, élveztük a nyugalmat, a békét és a csendet, csak hát sajnos *végül* mindig elröpült a nyár. (Kiemelés az eredetiben.)

A szöveg kezdő és záró tagmondata teljesen szokványos, ami e kettő között olvasható, a legkevésbé sem emlékeztet megszokott pihenésre. A szituáció kirajzolódásának folyamata a szöveg előrehaladásával ellentétesen mozog: az első mondat után családi nyaralás képe vetődhet fel, amely egyre sivárabbá, egyre gyanúsabbá válik, és fokozatosan átalakul a házból gyerekeivel kimenekülő asszony képévé. A *Na ne* legmegrázóbb ellentmondása, hogy olyan női kiszolgáltatottságot artikulál, amely még az artikulációig sem jutott el. A beszélő nincs tisztában azzal, milyen sérelmeket szenved el. A nőket sújtó férfierőszakot a világ rendjeként éli meg, személytelen sorscsapásnak tekinti. Az írás hangneme emlékeztet a *Szent-Gál-annalesre* (709 *Kemény tél. Gottfried gróf meghalt; 710 Nehéz év és elégtelen termés; 711; 712 Árvíz mindenütt*) Hayden White sokat hivatkozott tanulmányában.¹³ Az egyik oszlopban levő évszámok olyan narratívának nem tekinthető sorozatot alkotnak, amely az isteni világrend végeláthatatlan uralmát sugallja – állítja White. Ezzel a sorozattal állítható párhuzamba Erdős Virág *Na ne* című alkotása, amely pusztán felsorolja a bántalmazásokat. Az okság nélküli időbeli előrehaladás ebben az esetben is megingathatatlan világrendet jelez: a férfi hatalmát és a nő kiszolgáltatottságát. Az idő változását a férfi és a nő kapcsolatának különböző stációi jelzik: kislány–apa, párkapcsolatok, férj–feleség, anya–fiú viszonya. Ezekre épülnek az egyes részek, látjuk, ahogy a kislányból lassan felnőtt lesz, nő, feleség, anya. Az egyes részek nem alkotnak összefüggő történetet, csupán események felsorolását olvashatjuk. A *Na ne* beszélője, ugyanúgy, ahogy az annales hangja, mindössze lejegyzik az eseményeket abban a sorrendben, ahogy azok a látómezején felbukkannak. Olyan világot mutat be, amelyben a dolgok történnek az emberekkel, s nem olyat, amelyben az emberek alakítják sorsukat.¹⁴ White a narrativitás, a jog, a legalitás és az autoritás között összefüggést feltételez. A történetírásban akkor

jön létre központi alany, oksági viszony és lineárisan előrehaladó szerkezet, ha a beszélő előtérbe állítja a törvényt, a társadalmi rendet, illetve annak fenyegetettségét.

E gondolatmenet függvényében a *Na ne* beszélője a narratíva (a törvény, a jog) kultúrájából kiszorult térből beszél, onnan, ahol a nőket érő sérelem meg sem tud fogalmazódni a jog nyelvén. A *Na ne* cím lezáró beszédaktusként is értelmezhető. Azzal, hogy a szöveg hírt ad erről az artikulálatlan világról, egyben be is lépteti az érdekérvényesítés közegébe. Az is alátámasztja ezt az értelmezést, hogy a NANE a közismert női érdekérvényesítő egyesület rövidítése: *Nők a Nőkért Együtt az Erőszak Ellen*. A cím így új perspektívába helyezheti a törvényen és jogon kívül rekedt női világot, utat mutathat a jog dimenziói felé. Véget vet annak, hogy – miként az annales is – balsorsként értelmezzük a női kiszolgáltatottságot, és ezzel együtt felveti a személyesség és a személyes felelősség kérdését. A NANE összefüggésében még inkább nyilvánvaló a *Na ne*ban a megnevezés és a lezárás beszédaktusa: kimondása és lezárása az artikulálatlan női sérelmeknek.

Forgács Zsuzsa *Leltár pasim jó cselekedeteiről* című elbeszélése a *Talált nő* című kötetből hasonló retorikát mutat.

Szeptember 19.

Pasimon ma könnyes kegyeletteljesség lett úrrá. Egyáltalán nem kritizált, amiért túl sok időt töltök a barátnőimmal, ehelyett sanyarú sorsáról mesélt nekem, és utána kegyesen hagyta, hogy beszámoljak a saját nyomoromról. Annyira megbocsátó hangulatban volt, hogy még azt is megengedte nekem, hogy felvidítsam azzal, hogy a szemébe mondom, milyen erős és félelmetes is ő, magyaráz félelmetesen csodálatos. Értelmi képességeimet meghaladó okokból kifolyólag takarékra állította szokásos elmefuttatását arról, hogy mennyire nem vagyok jó semmire, továbbá, hogy milyen elviselhetetlenül neurotikus vagyok.¹⁵

Naplófeljegyzéseket olvashatunk, amelyek, ahogy a cím is mondja, leltárba veszik a férfi nőt leromboló cselekedeteit. Néhány részlet szeptember 10. és november 26. között. Nem derül ki, melyik évről van szó, nem tudjuk narratív folyamatba rendezni az olvasottakat. Az időtlenségéből felbukkanó és az időtlenségbe mutató véletlenszerű lista ez a férfiteror mint elkerülhetetlen sorscsapás (mint a gesztákban az árvíz vagy a háború) eseményeiről. A nő nem cselekvője, hanem elszenvetője az eseményeknek, a női hang is – az annales beszédmódját felidézve – névtelen rögzítőként, a végzetes események lejegyzőjeként nyilatkozik meg. A tiltakozás hiánya, vagyis a tudatos női alany hiánya válthat ki ellenállást a befogadóban, ez a hiány ébresztheti rá annak szükségességére, hogy kimondassanak a nő emberi jogai.

A *Talált nő* sokféle, látszólag rendezetlen, több műfajt magába foglaló elbeszélésből áll össze. Kicsit hanyag módon, össze nem illő ruhadarabok egy-

másra dobálására emlékeztető szerkesztéssel vannak a fejezetek egymás mellé rakva. A szövegek laza elrendezése összhangban van a műben megformált kövérkés, slamos, az öltözködés konvencióira nem sokat adó figurával. A történetekben a női félnek mindig a kirekesztett, a félreismeret, az elnyomott szerepe jut. A férfiak több írásban is írók vagy költők, a női elbeszélőnek-szereplőnek elsősorban az a feladata, hogy hiúságukat táplálja. És ő maradéktalanul meg is felel az elvárásoknak. Az alkotó és egyben a nőt elnyomó fél mindig a férfi, a nőben hasonló igények meg sem fogalmazódnak. A mű voltaképpen ezekről a meg nem született női alkotásokról szól, hiszen a *Talált nő* metalepszisnek fogható fel, amely végig ellene beszél az *Egy emigráns nő levele New Yorkból* és a *Hálaadás napja* című elbeszélésben tematikusan megjelenő női alkotóképtelenségnek. Amikor ezekben a szövegekben arról olvasunk, hogy a nőnek csak a férfi tehetségének visszatükrözése és felértékelése jut, akkor már tudjuk, hogy ő lesz az, aki megírja ennek az alkotásból kizárt női sorsnak a történetét, ő lesz az, aki megírja a regényét, létrehozza, megalkotja a művet, amit a műben szereplő férfiak (M. úr és Dimitrij) nem tesznek meg. Női írás paradox módon az írás elfojtása nyomán jön létre. Az annak megírása, ami nem íródik meg ellentmondásos helyzete szembesítheti az olvasót a nem megírt női művekkel, a nem létező helyett hiányként tudatosulhat a megszületni nem tudott, csírájában elfojtott, női hangot, női látókört megszólaltatni képes művek sokasága.

Halász Margit *Forgószél* című novellafüzérében hasonló jelenséget figyelhetünk meg. Az első személyű történetmondó neme nem derül ki ugyan, de az elveszettnek emléket állító gesztus és a marginalitás iránti érzékenysége alapján a női írás irányvonalához köthető. A mű mintegy krónikaszerűen végletesen perifériára szorult és elfeledett hangokat szólaltat meg, a Liget lakóinak történetét. Az utolsó részben kiderül, hogy mindez már egy letűnt világ, a Liget lakói rég kihaltak vagy elköltöztek. Az utolsó elbeszélésben a szereplővé előlépő korábbi passzív elbeszélő visszatér a faluba. Ebben a történetben tűnik fel a huszonhetes kilométerkő, amelynél valaha a Liget kezdődött. Most viszont már alig látszik ki a gazból: „Mint egy megunt, kidobott kerti törpe, sértődötten gubbasztott a fűben.”¹⁶ A kilométerkő a *Forgószél* önértelmező trópusának is felfogható, maga a mű válik kilométerkővé, emléket állító beszédaktussá, de akár a női írás metaforájának is tekinthetjük: a kő az út margóján állva, a fő irányvonalból kirekesztve, de azt megjelölve utal egy eltűnt és visszahozhatatlan világra.

A jelenkori írónők műveiben együttérzés és (ön)lenézés ellentmondásos perspektívái gyakran keverednek az elbeszélői értékelésben, ami annak belátására vezethet, hogy a nőiség körülhatárolhatóságának kérdéséhez hozzátartozik az álláspont kialakításának bizonytalansága is. A művek azonosu-

ló és távolságtartó olvasói magatartást feltételező, egymásnak ellentmondó értelmezési lehetőségeket egyszerre alakíthatnak ki, ez a női szubjektivitás ellentmondásos voltára figyelmeztet. Sokszor erőfeszítést kell tennünk azért, hogy megértsük, mi a beszéd tárgya és alanya, így a szubjektumpozíciókat mozgásban levő folyamatnak tekinthetjük. Az olvasói szubjektum is folyamatos változásra, önreflexióra kényszerül, annak belátására, hogy csak az önmaga másságára, belső különbségeire ráismerő befogadó képes a művekben formálódó, ellentmondásos és elkülönöződő női szubjektivitással párbeszédet folytatni.

Az igen gyakori vallomásos hangvétel könnyen zavarba is hozhatja a befogadót. Az intim terekben, intim beszédhelyzetekben nem feltétlenül érzi magát otthon. Olyan helyekre, mentális terekbe is bepillanthat, amelyek a lefelé fordított pozíciót jelölik ki számára. Ekkor a látvány mellett a látószög is zavaró lehet, ami a (láthatatlan) maszkulin nézőpontot teheti láthatóvá és kritika tárgyává.

Kortárs írók művei nem hoznak létre új női nyelvet, *écriture féminine*-t, amely mentes volna a patriarchális beidegződésektől, viszont a meglévő irodalmi tradícióban olyan nyelvi alakzatokat részesítenek előnyben, amelyek a nemek kérdését új megvilágításba helyezik. Polcz Alaine és Köves Viktória műveiben a túlzás, a túlhangsúlyozás retorikája és az elmozdítás alakzata a nőiség sajátos hangját szólaltatja meg. A nőiség artikulációjának új helyeit írja be az irodalmi kommunikációba Erdős Virág prózája, amely a beszédből és a kultúrából kiszorított női hangokat tesz az irodalom részévé. Szembetűnő jelenség az előrehaladó, cselekményelvű narrativa megszakítása, az olvasás folyamatosságát kizökkentő hozzáadási alakzatok, a felsorolások, a kiegészítések nagy száma. Listázó felsorolás olvasható Forgács Zsuzsa, Erdős Virág és Polcz Alaine műveiben. Forgács Zsuzsa *Leltár, pasim jó cselekedeteiről* című írása ironikus felsorolás, mindarról, amit a férfi nem tett meg. Erdős Virág a férfi erőszakos cselekedeteit szedi sorrendbe. Polcz Alaine írása a női kiegészítők, ékszerek, ruhadarabok pontos leírását és bírálatát adja, majd következik a bevásárlás listája. Mindegyik közös vonása, hogy az elbeszélés addigi menetét, az olvasóval kialakított kommunikáció rendjét szakítja meg. A hagyományos történetelvű elbeszélésnek nagyobb tere van, mint például Garaczi vagy Parti Nagy prózájában, éppen ezért ezekben a művekben a megszakítás, a törés eseménye erőteljesen érzékelhető, a törések mentén létrejövő betölthetetlen üres helyek a nyugati nyelvi kultúrából eleve kirekesztett női másság pótolhatatlan hiányával szembesíthet minket.

1 Patricia WAUGH, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London and New York, Routledge, 1989, 14–16. Patricia WAUGH, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London and New York, Routledge, 1989, 14.

2 Luce IRIGARAY, *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendelése* = CSABAI Márta és ERŐS Ferenc (szerk.), *Freud titokzatos tárgya. Pszichóanalízis és női szexualitás*. Bp., Új Mandátum Kiadó, 1997, 225–236; Julia KRISTEVA, *A nők ideje* = KIS-KOVÁCS-ODORICS (szerk.), *Testes Könyv II*, Szeged, Ictus, 1997, 327–356.

3 Hélène CIXOUS, *A mediúza nevetése* = KIS-KOVÁCS-ODORICS (szerk.), *Testes Könyv II*, 363.

4 RAKOVSZKY Zsuzsa, *A kígyó árnyéka*, Bp., Magvető, 2002.

5 Richard ACZEL, *Understanding as Overhearing: Towards a Dialogics of Voice*, *New Literary History*, 2001, 600–604.

6 KAFFKA Margit, *Színec és évek*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.

7 Jacques DERRIDA, *Of Grammatology (De la grammatologie)*, ford. Gayatri Chakravorty SPIVAK, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, 141–145.

8 POLCZ Alaine, *Leányregény*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000.

9 Teresa de Lauretis a feminista elméletek, a filmelméletek, a narratológia és a psi-

choanalízis eredményeit veti össze és érdekes összefüggéseket állapít meg. A nők reprezentációját a mozivásznon egész nyugati kultúránkra jellemző perspektívának tartja. A nő a látvány, a test szerepét tölti meg, amely a mozinézó tekintetének és vágyainak a tárgya. Ez a tekintet tipikusan maskulin, a nyugati kultúrát képviselő és kisajátító látókör. Teresa de LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 6–8.

10 POLCZ Alaine, *Fodrozódik az élet és a tenger* = KÖRMENDY Zsuzsa (szerk.), *Körkép*, Bp., 1996, 209.

11 KÖVES Viktória, *Aki bújt, aki nem*, Bp., Ab Ovo, 2001.

12 NAGY Gabriella, *Jelenkor*, 2001, XXX. évf., 2. sz., 202.

13 Hayden WHITE, *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében (The Value of Narrativity in Historical Representation)*, ford. BRAUN Róbert = Uó, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 113.

14 *I. m.*, 118–119.

15 FORGÁCS Zsuzsa, *Talált nő*, Bp., Q:E:D, 1995, 96.

16 HALÁSZ Margit, *Forgószél*, Bp., Kijárat Kiadó, 1998, 110.

Románhistóriák közt a történelem

Hangozzék bár közhelyesen és az értelmező lapos mentegetéseként, nem egyszerű feladat egy mai történelmi regényről írni. Különösen nem az, ha metanarratív regényről van szó, amely hosszas elbeszélői és szereplői elmélkedéseket tartalmaz a fikció és a történelmi valóság viszonyával, a történelmi múlt irodalmi megismerhetőségével kapcsolatban. A metanarratív, vagy: metafikatív (történelmi) regény olvasója gyakran úgy érezheti, hogy a szöveg az elbeszélő folytonos reflexiói révén önmagát értelmezi, megnevezi poétikai vállalásait, s bejelenti, hogy sikerült-e ezeket teljesítenie; ezért a befogadónak nem is marad más feladata, mint hogy vitába szálljon a regény történelemfelfogásával (már amennyiben épp nem vallja azt magáénak). Ez kellemetlen következményekkel jár, de nem azért, mintha a befogadó nem fejtene ki értelmezői aktivitást, nem szembesülne a szöveg poétikai problémáival – ugyanis kifejti és szembesül: interpretációs problémaként jelentkezik az önreflexív elbeszélői szöveg és az implicit szerzői szöveg azonosságának dilemmája –, hanem mert az óvatlan értelmező olyan kérdésekbe ütközik, amelyek megválaszolására egyrészt a történettudomány, másrészt a történelemfilozófia, a tudományfilozófia és az ismeretelmélet szakértője érezheti magát jogosultnak. (Persze elgondolható olyan felfogás, amely az interdiszciplinaritás dicséretét zengve tagadja, hogy veszélyes, ha az irodalmi-poétikai vizsgálat filozófiai elmélkedésbe csap át, sőt állítja, hogy nincs is poétikai vizsgálat filozófiai relevancia nélkül, sőt még egy bon mot-t is segítségül hív: a poétika tulajdonképpen a filozófia folytatása más eszközökkel. A poétikát, illetve tágabban: az irodalomtudományt a filozófiáról leválasztani kívánók és e leválasztás lehetőségét tagadók érvei és ellenérvei számára ebben az írásban nem nyílik tér – mindazonáltal elgondolkodtató az a módszertani megjegyzés, amely szerint a legtöbb irodalmi műnek nem tesz jót, ha filozófiai mércék szerint versenyztetjük filozófiai művekkel, hiszen egy metahistorikus tanulmány rendszerint sokkal egzaktabban és jóval árnyaltabban, tudományosabban kezeli a felvetődött szakmai kérdéseket, mint egy [mégoly nagy jelentőségű] regény.) Tovább nehezíti az értelmező helyzetét, ha a metanarratív történelmi regény szerzője egyben a kortárs történelmi regény egyik jelentős teoretikusa, aki, legalábbis tanulmányai és recenziói tanúsága szerint, az írói

gyakorlatot, az irodalomtörténet-írást és a kritikairást egyetlen közös vállalkozás részének tartja, aki számára az irodalom története formaproblémák története (Takáts 2000: 811). Azaz az értelmező, még ha megtartóztatja is magát attól, hogy a metareflexív elbeszélői szöveget az implicit szerző szövegének véve filozófiai természetű vitákba bonyolódjon vele a történelem és a történelmi megismerés természetével kapcsolatban, könnyen beleeshet abba a csapdába, hogy a regényt a – megint csak az elbeszélői szöveg, valamint a tanulmányok és a szerzővel készített interjúk szövegeinek alapján rekonstruált – szerzői irodalomtörténeti koncepció alátámasztásaként olvassa; s száll e koncepcióval vitába, ha történetesen nem ért vele egyet. (És ez a vita nem biztos, hogy gördülékenyen zajlik, épp az alapfogalmak, így a „történelmi regény” homályossága folytán – erről lásd később. Talán ennek tudható be, hogy az új történelmi regényről szóló recenziók, tanulmányok a legkritikább esetben mulasztják el megtenni azt az óvintézkedést, hogy az írás elején hangsúlyosan felhívják rá a figyelmet: Márton László, Háy János, Darvasi László, Láng Zsolt, Benedek Szabolcs, Szilágyi István, Krasznahorkai László, Esterházy Péter stb. regényei ugyan bizonyos megszorításokkal, kiegészítésekkel nevezhetők történelmi regénynek, de poétikai jellegzetességeiket tekintve alapvetően, vagy legalábbis nagymértékben különböznek egymástól – anélkül, hogy a magyar irodalmi gondolkodásban valóban kimutatható lenne egy olyan álláspont jelenléte, amely az említett szerzők vonatkozó műveit fenntartások nélkül egy kalap alá venné prózapoétikai értelemben.)

Márton László történelmi nagyregénye, a három egymást követő évben három kötetben megjelent *Testvériség* olvasója mindkét fenti csapdát könnyű szerrel kikerülheti. A *Testvériség* nem egyszerűen metanarratív, metafiktív regény,¹ hanem olyan narrációs, tágabban: prózapoétikai eljárásokat alkalmaz, amelyek megakadályozzák, hogy az elbeszélői szöveget aggálytalanul, vagy akár komolyabb interpretációs erőfeszítések árán azonosítsuk az implicit szerzői szöveggel. Ugyanezek a poétikai, szövegszervezési technikák azt is megakadályozzák, hogy a regény elbeszélőjét a Márton-tanulmányok és interjúk beszélőjével egy nevezőre hozzuk: még ha kitartunk is amellett, hogy a *Testvériség* az irodalmár Márton László tudományos, irodalomtörténeti koncepciójának igazolása, „demonstratív visszafordítása a regény lehetséges nyelvébe” (Bombitz 2002: 99), akkor sem magától értetődő és egyértelmű a válasz arra a kérdésre, hogy a regény hogyan és pontosan mennyiben támasztja alá e koncepciót. A *Testvériség* korai recepciójában zajló (latens) vita is bizonyítja, hogy a regény egésze által megkonstruált irodalomtörténeti hagyományok többféle történeti koncepció révén is leírhatók. Ezzel a vitával is foglalkozom írásom utolsó három, a *Testvériség* és a történelmi regény poétikai kapcsolatait vizsgáló részében – előbb azonban szemügyre veszem a regény prózapoétikai eszköztárának leginkább jelentős, mert a történelmi regény hagyományait a legmélyebben átalakító elemeit.²

(a paradox narrátor) A *Testvériség* elbeszélője, Rónai András terminusával élve, *paradox narrátor* (Rónai 2002).³ A paradox narrátor nem a megbízhatatlan elbeszélő egyik változata: a paradox narrátort alkalmazó szövegekben az elbeszélés legtöbb szintjén logikai-narrációs önellentmondások, paradoxonok jelentkeznek. Öt jól megragadható elbeszéléstechnikai jellegzetességet veszek szemügyre.

(a) A *Testvériség* elbeszélője egyszerre mindentudó, onnipotens, és egyszerre korlátozott hatalmú. Belelát (bizonyos) szereplőinek a fejébe,⁴ ismeri a regényvilágon kívüli „sorsukat”, azaz az elmesélt eseményeket megelőző és követő történéseket,⁵ részletes tudomása van a regénybeli helyszínek mint valós világbeli terek történeti változásairól,⁶ sőt néha képes az események időrendjét tekintve önkényesen eltérni az ismert forrásoktól⁷ – ugyanakkor gyakran nincs tudomása arról, hogy az adott szereplő mit gondol, mi a szándéka,⁸ kulcsfontosságú ismeretei hiányoznak egy-egy szereplő múltjával kapcsolatban,⁹ nem képes azonosítani a cselekmény helyszínét.¹⁰ A heterodiegetikus elbeszélő gyakran homodiegetikus vonásokat vesz fel (Rónai 2002) – azaz a narrátor pozíciója egyszerre külső és belső az általa teremtett regényvilághoz képest. Ez ismétlődik meg a „130 évvel ezelőtt meg nem írt regény” kapcsán: az elbeszélő a feltételes mód hatálya alatt beszámol egy fikatív irodalmi műről (erről lásd később), amelyben a narrátor hol mint fikatív befogadó, hol mint fikatív szerző viszonyul az általa megteremtett regényhez (Rónai 2002).¹¹ Az elbeszélő és az általa teremtett regényvilág kapcsolatának önellentmondásosságára az első kritikai megszólalások is felhívták a figyelmet. Az egyszerre mindenható és korlátozott elbeszélő paradox tevékenységét Bazsányi Sándor a „mindentudó és önkényes” fogalom párral írja le, ahol az önkényesség egyszerre vonatkozik a mindentudás ironizálására-relativizálására és képmutató fitogtatására (Bazsányi 2001: 25). Bombitz Attila lényegében ezt az állítást ismétli, amikor azt írja, hogy a *Testvériség* elbeszélője hiába mozgatja a mindentudás retorikai alakzatait, „a minden mögött a semmi tárul fel” (Bombitz 2002: 94). S ezt egészíti ki Keresztesi József azzal a kijelentésével, hogy a korlátozottság kibővíti az onnipotens narrátorként megképződő „demiurgoszi” elbeszélő mozgásterét (Keresztesi: 2003: 36).

(b) A narrátor ellentmondásos viszonyt létesít történet és elbeszélés között: a hitelesség paradox koncepciójára támaszkodik. Elbeszélői döntéseit alátámasztandó nem egyszerűen történeti dokumentumokra vagy nyilvánvalóan fikciós szövegekre hivatkozik (mint például a *Jacob Wunschwitz igaz története* című regényben [Thomka 2001: 126]), hanem az elbeszélői közlést igen gyakran az egyes szereplők „pillantása”, tanúságtétele helyettesíti, amely éppannyira a megalkotott szövegvilág része, mint az esemény, amelyről a narrátor beszámol (Bazsányi 2001: 25 – a példa¹² részletesebb elemzése: Rónai 2002). (Átmeneti esetet képez az *Árnyas főutca* című Márton-regényben alkalmazott eljárás: az elbeszélői közlés hitelességét a fikciós szövegek és a fikatív

szereplői tanúskodások mellett fiktív szövegek teremtik meg [egy nem hozzáférhető fotóalbum].)

(c) A *Testvériség* alapvető szövegszervező eljárásainak egyike a metalepszis. A szövegbeli metaleptikus utalások jó része arra a jelenségre vet fényt, hogy az elbeszélő egyszerre állítja és tagadja a történetmondás és az elbeszélő események idejének egybeesését.¹³ (Erről lásd [Kálmán C. 2001: 1311–1312]-t.) A történet és elbeszélés időviszonyaira vonatkozó jelek ellentmondásossága természetesen szoros kapcsolatban áll az elbeszélő és a teremtett regényvilág viszonyának ellentmondásosságával (lásd [a]-t).

(d) A *Testvériség* elbeszélője paradox, lehetetlen, önfelszámoló beszédaktusokat hajt végre. Ennek leglátványosabb és leggyakoribb példája, amikor a narrátor egy „nem beszélünk arról, hogy”-féle tagmondatlal kezdi a több eseményt elmesélő, összefoglaló összetett mondatait (lásd kivonatos elbeszélés)¹⁴ – azaz explicite tagadja, hogy a kijelentés aktuálisan rendelkezik azzal az illokúciós erővel, amellyel formája alapján bizonyos feltételek teljesülése esetén rendelkeznie kellene. A beszédaktus attól válik paradoxszá, hogy a beszélő ezzel a tagadással nem egyszerűen módosítja az illokúciós erőt (azaz: nem egyszerűen visszavesz az állítás erejéből, mint mondjuk a „Én nem állítom, hogy odament, csak annyit mondom, hogy láttam arrafelé sétálni” mondatban¹⁵), hanem felszámolja az illokúciós aktust, amelyet az elbeszélő mindazonáltal mégiscsak végrehajt. Szintén paradox beszédaktust hajt végre a narrátor azokkal a mondatokkal, amelyekben a nem létező regényről, vagy annak elbeszélőjéről tesz nem feltételes módú állításokat,¹⁶ ugyanis ezekben explicite tagadja a proпозиionális aktus, azon belül is a referálás aktusa egyik sikerességi feltételének teljesülését – persze ez a beszédaktus rögtön nem tűnik annyira paradoxnak, ha figyelembe vesszük a mondat kontextusát is, ami alapján világossá válik, hogy a mondat valójában feltételes módú. Egyértelműen paradox viszont az a beszédaktus, amelynél a sikerességi feltételek közé tartozik, hogy a perlokúciós szándék ne váljon explicitté, s ahol a narrátor ezt mégis explicitté teszi.¹⁷ Az elbeszélő tehát a fiktív olvasóval folytatott dialógusa során a legváltozatosabb módokon sérti meg a kommunikációs-pragmatikai szabályokat – azaz egyszerre kódol olvasói szerepeket a regény szövegébe s bontja le, bizonytalanítja el ezeket a kódokat.

Ezen a ponton megfogalmazódhat azonban egy ellenvetés: a paradoxonok csupán azért jelentkezők, mert személyként megképződő elbeszélőt feltételezünk, aki dialógust folytat a megcélzott olvasóval, és erre a kommunikációs folyamatra alkalmazhatónak véljük a különféle pragmatikai elméletek központi kategóriáit. Pedig, szól az ellenérv, a nem személyként megképződő elbeszélő esetén teljesen természetes, hogy a pragmatikai fogalmak használata zavarhoz vezet (lásd ezzel kapcsolatban [Kálmán C. 1990: 77]-t) – és a *Testvériség* elbeszélője „nem ölt alakot” (Bombitz 2002: 94). Az ellenvetésre a következő választ lehet adni: amennyiben nem kötjük ki előzetesen, hogy az

irodalmi szöveg elbeszélője nem képes személyként megképződni (és én nem látok erős érveket egy efféle feltételezés jogossága mellett), úgy igenis számot kell vetni vele, hogy a *Testvériség* tartalmaz arra utaló (nyelvi) jeleket, hogy a narrátor egy hangsúlyozottan a XX. század végén élő személy, aki esetenként közvetlenül az olvasóval kommunikál, valamint olyan jeleket is, amelyek ezt a szerkezetet lebontani látszanak. Az utóbbiak közé tartoznak, többek között, a paradox jellegű beszédaktusok.

(e) A paradox elbeszélői működés egyik legnyilvánvalóbb következménye – s az elbeszélői pozíció rögzíthetlensége (lásd [a]-t) mellett ezt a jelenséget elemezte a legalaposabban a regény korai recepciója – a narratív szintek egymásba csúsztatása, a regénybeli valóság és regénybeli fikció elkülöníthetlenné válása. Saját terminológiámmal: a *Testvériség*ben feltűnő lehetséges elbeszélői világok fikcionális indexelhetetlenek. A következőkben részletesen kifejtem ezt az állítást.

Világos narratológiai különbség tehető beágyazott (intradiegetikus) elbeszélés és az egyik szereplő elbeszélő tevékenységéről szóló narrátori beszámoló között: míg az első esetben narrátorváltás történik, azaz az első szintű elbeszélő átadja a szót a második szintű intradiegetikus elbeszélőnek, addig a második esetben ez nem történik meg – amely világos különbséget aztán persze elmosni látszanak az átmeneti esetek, mint például a szabad függő beszéd alkalmazása. Mégis talán érdemes megtartani az intradiegetikus elbeszélés és a szereplő elbeszélő tevékenységéről szóló narrátori beszámoló fogalmi különbségét, azzal a kiegészítéssel, hogy az utóbbi esetben a szereplői szólam nyelvi-stilisztikai érvényesülésének több fokozata van (ahol a skála egyik végpontját a tartalmi idézet, a másikat a szabad függő beszéd alkalmazása jelenti). Ennek mintájára különbséget tehetünk egy elbeszélő szövegen belül egy valós vagy fiktív mű idézete (az utóbbi esetben elbeszélői szerepet játszik, lásd stílusimitáció) és a valós vagy fiktív műről szóló narrátori, esetleg szereplői beszámoló között. Itt is fontos átmenetet képez, amikor a narrátor nem egyszerűen összefoglalja a mű cselekményét és/vagy megkísérli leírni annak stilisztikai-retorikai-poétikai jellemzőit, hanem engedni, hogy ezek a jellemzők az ő szövegében is érvényesüljenek. *Lehetséges elbeszélői világról* abban az esetben beszélhetünk, ha egy elbeszélő szövegben narrátori vagy szereplői beszámoló olvasható egy másik irodalmi műről. (A „lehetséges” jelző az elbeszélői szövegen belüli idézettől van hivatva elválasztani a jelenséget. A kategória kizárólag az irodalmi szövegekről szóló elbeszélői, szereplői beszámolókra vonatkozik, tehát nem tartoznak ide a művek szövegbeli említései – természetesen bizonyos esetekben nagyon nehéz különbséget tenni a beszámoló és az említés között, de ez nem olyan fajta elvi bizonytalanság, ami miatt el kellene kerülni a kategória használatát. Másrészt nem tekintem a lehetséges elbeszélői világok megjelenésének azt az igen ritka esetet, amikor a szereplő vagy a narrátor úgy

számol be egy irodalmi műről, hogy nem tudatosítja magában, illetve az olvasóban, mit tesz.)¹⁸

Lehetséges elbeszélői világok egy elbeszélő szövegben megjelenhetnek a narrátor metareflexív játékának eredményeképp (a narrátor elmondja, hogy egy másik szerző művében hogyan lenne elmesélve egy bizonyos esemény-sor, vagy egy másik mű narrátora hogyan viselkedne bizonyos elbeszélői helyzetekben), valamint azáltal, hogy az elbeszélő szerepet szán a cselekményben egy irodalmi műnek. A *Testvériség*ben mindkét jelenség megfigyelhető, s a lehetséges elbeszélői világok megjelenése a legtöbb esetben összekapcsolódik a fikcionális indexelhetetlenséggel. (i) Az elsőre jó példa az a bizonyos, a Márton-regény korai recepciójában oly bőven elemzett 130 éve meg nem írt regény: az elbeszélő beszámol róla, hogy egy a XIX. század második felében élő szerző hogyan formálta volna regénnyé a Károlyi Sándor-történet egyes, a *Testvériség* narrátora által hozzáférhetetlen mozzanatait (lásd Bazsányi megjegyzéseit az elbeszélői szerepjátékról [Bazsányi 2001: 25]). Csakhogy itt a fiktív mű által elmeséltekhez nem tartozik az elbeszélő által hitelesített kontrolltörténet, azaz nem tudjuk meg, hogy a megíratlan és a főelbeszélés a fikcionalitás tekintetében hogyan viszonyulnak egymáshoz, sőt a 130 évvel ezelőtti elbeszélő regényének bizonyos mozzanatai (például: Ahmed keresztény fogságba esése) cselekményelemekként beépülnek a *Testvériség* szerkezetébe. Erre utal Bengi László azt állítván, hogy a regényben a történetmesélési módok megkérdőjelezzik egymás igazságát (Bengi 2002: 81). (Teljes egyenrangúságról mindazonáltal nem beszélhetünk, hiszen a *Testvériség* elbeszélője a metareflexív szövegrészekben sokszor hangsúlyozza: az az elbeszélői pozíció, amely a 130 évvel ezelőtt meg nem írt regényben agálytalanul elfoglalható volt, lett volna, mára már nem az.) (ii) A második jelenségre a *Kártigám* című regény és a *Testvériség* kapcsolata szolgáltatja a példát: a Márton-mű bizonyos szereplői többször olvasnak részleteket a barokk kalandregényből – ám, akárcsak a *Don Quijotéban*, a regénybeli regény szereplői átszivárognak a regény cselekményébe is. Míg az előző esetben az elbeszélő, itt a szereplők fikcionális indexelhetetlenségét figyelhetjük meg. Schein Gábor úgy írja le a vizsgált narrációs eljárást, hogy az elbeszélő az eltérő időindexű mozzanatokot egy térbe rendezzi (Schein 2002: 25), azaz ő elsősorban nem a fikciós, hanem (ami ezzel együtt jár) az időindexek alkalmazhatatlanságára hívja fel a figyelmet. (És hozzáteszi: az egyidejűsítés kényszerű egynyelvűsítéssel jár együtt [Schein 2002: 25], ami az itt használt terminusok segítségével úgy fogalmazható meg, hogy a valós és a fiktív irodalmi szövegekről szóló elbeszélői beszámolók közelebb vannak a tartalmi idézethez, mint a szabad függő beszédhez.¹⁹)

Az utóbbi jelenség egy elbeszéléstechnikailag bonyolultabb változatában is megfigyelhető: a *Tzingáriász* című fiktív eposz mint lehetséges elbeszélői világ úgy jelenik meg a regényben, hogy a narrátor beszámol az egyik sze-

replő, Károlyi Sándor emlékezésfolyamatáról.²⁰ A fikciós indexelhetetlenség itt is fennáll, hiszen az eposz szereplői átszivárognak a *Testvériség* cselekményébe.²¹ – A fikciós indexelhetetlenség egyébként nem csupán a lehetséges elbeszélői világokkal függ össze: a szereplők álmai mint fikciók és a regényvilág valós eseményei között sem húzható egyértelmű határ, az álombeli történések ugyanis a nem-fiktív szövegszinten is nyomokat hagynak (erről lásd [Bengi 2003: 94]-t).

A paradox narrátor működése tehát tetten érhető abban, hogy (a) mind az elbeszélő és az általa teremtett regényvilág viszonyában, (b) mind a történet és az elbeszélés viszonyában, (c) mind az elbeszélés időviszonyaiban, (d) mind az elbeszélő és a fiktív, megcélzott olvasó viszonyában, (e) mind az elbeszélés fikcionális szerkezetében nyílt önellentmondásokkal, paradoxonokkal, vagy legalábbis paradox jelenségekkel találkozik az olvasó.

(*poétikai változatok*) A *Testvériség* meglehetősen szabályosan szerkesztett mű: mind a három kötet hat fejezetet tartalmaz (igaz, a második kötet valójában csak négyet, mert az első és az utolsó fejezet kettéoszlik), s főcímként mindig az utolsó fejezet címét viseli – ám a regény paradox narrátora minden fejezetben, esetenként fejezetcsoportban más és más poétikai feladatot kell megoldjon. (Lásd erről [Bazsányi 2002: 1495]-t és [Bazsányi–Márton 2002: 21]-t.) A tizenegy fejezet és a három fejezetcsoport²² különböző narratív szerkezettel rendelkezik, elbeszéléstechnikai megoldásaival más és más próza-poétikai hagyományt szólít meg.

Felépítését tekintve viszonylag egyszerűnek tekinthető a regény első fejezete, amelyben az elbeszélő a rövid, lineárisan vezetett cselekményt (Károlyi Sándor megérkezik Bécsbe, ellátogat a kancelláriára, majd megszáll a fogadóban, ahol megebédel és találkozik az ágenseivel, akikkel utána az utcán sétál) meg-megszakítja, hogy elmesélje a közvetlen előzményeket (amelyek miatt Károlyi Sándor Bécsbe utazik), valamint felvázolja az ezek megértéséhez szükséges hátteret (a Koháryak és Károlyi László viszonya, a hegyaljai felkelés). A fejezet tehát – eltekintve a regényt felvezető első bekezdéstől – in medias res kezdődik, s a főcselekményt feltartóztató narratív váltások tulajdonképpen értelmezik az eseményeket, megteremtik azok kontextusát; az olvasói érdeklődés állandó szinten tartásáért az elbeszélő jól működő információadagolási technikája felelős. Ezt a narratív szerkezetet variálja a másik utazás-fejezet (*II.*: 1–2.), amelyben a főcselekmény eseményei motivikusan szabályosan váltakoznak a közvetlen előzményekkel (Károlyi Sándorék hazautójuk során három helyen töltenek el hosszabb időt, a narrátor mindhárom esetben megszakítja a [fikció és regénybeli valóság határait átmosó] cselekményt, hogy előadja a bécsi eseményeket, amelyeket Károlyi Sándor nem mesélhet el aktuális házigazdájának), valamint a közvetlen előzményeket magyarázó-értelmező további előzményekkel, no meg természetesen a köz-

vetlen és távolabbi előzmények megértéséhez szükséges ismereteket közlő (például: az új szereplőket bemutató) szövegrészekkel. Bonyolultabb struktúrát eredményez, amikor ez a – a főcselekményt az előzmények elmesélése és a háttér felfestése miatt meg-megszakító – szerkezet maga is előzmény-elemként van beágyazva egy (elég sovány főcselekménnyel rendelkező) fejezetbe (*III.*: 1.). Van, hogy ez a fő- vagy keretcselekmény megszűnik: a narratív keretet egy-egy szereplő elmékedései jelentik (például: *III.*: 3.).

Több olyan fejezettel is találkozhatunk, amelyben a főcselekményt intradiegetikus elbeszélés szakítja meg. Ilyen az első kötet utolsó fejezete, amely tulajdonképpen egy jelenetre (Károlyi Sándor és Kollonich Lipót találkozása) korlátozódik, és amelybe egy olyan intradiegetikus elbeszélés ágyazódik be (Liszkay Miklós [*I.*: 170–183]), amely két szereplő (a szmirnai ember, Ibrahim pasa) elbeszélő tevékenységéről szóló beszámolót is tartalmaz (*I.*: 175–176, 179–180). A legbonyolultabb beágyazott elbeszélés-szerkezetet a *III.*: 5. fejezet állítja elő: a sovány keretcselekményt megszakító intradiegetikus elbeszélésbe (Kiss Balázs [*III.*: 204–216]) beágyazódik egy szereplő elbeszélő tevékenységéről szóló beszámoló (Mosdóczy Bertalan [*III.*: 205–209]), amely egy újabb intradiegetikus elbeszélést (Károlyi István [*III.*: 207–208]) tartalmaz – ez utóbbi különös fontossággal bír, ugyanis a teljes regényben egyedül itt szólal meg összefüggően, intradiegetikus áttételeken keresztül, de elvileg a saját (?) hangján Károlyi István (?).

Előfordul, hogy a fejezet látszólag lemond a nagyobb időbeli és narrációs ugrásokról, a főcselekmény megszakításáról, ezért a központi szereplő múltját bemutató felvezetéssel (no meg egy nagy, intradiegetikus elbeszélést tartalmazó kitérővel) indul, ám ez a felvezetés Károlyi Sándor elmékedéseibe mint narratív keretbe ágyazódik bele (*III.*: 3. – hasonlít erre a felépítésre a *II.*: 3.-é, amennyiben Barkóczy Krisztina bemutatását félig-meddig a szereplő elmékedése foglalja keretbe). Lényegesen egyszerűbb a *II.*: 4. – a kötet szerkezetet kompozicionális okokból kissé megtörő (Ágoston 2003: 25) – fejezet felépítése: az elbeszélő egy fikatív múrról való szereplői emlékezőfolyamatról szóló beszámolót ágyaz be az álomjelenetbe torkolló főcselekménybe. A *III.*: 2.-ben az elbeszélő nem kell, hogy megszakítsa a főcselekményt a közvetlen előzmények elmesélése miatt, itt ugyanis több nap eseményeit sűríti egy bevallottan fikatív napba (időkezelését tekintve ez a fejezet élesen szemben áll azokkal, amelyek főcselekménye hangsúlyosan egy nap történéseit beszéli el [például: *I.*: 1., *I.*: 5.]).

Az eddig említett szövegrészek – valamint az itt részletesen be nem mutatott, de a fent említett prózapoétikai eljárásokat a legváltozatosabban és – bonyolultabban vegyítő *I.*: 2–4. – hol többé, hol kevésbé, de hierarchikusan szerveződnek. A fő- vagy keretcselekmény elbeszélését az előzményekről tájékoztató, a háttér felfestő narratív vagy leíró részek, valamint kitérők és intradiegetikus elbeszélések szakítják meg, amelyek lezárultával a fő- vagy ke-

retcselekmény folytatódik. Ez a hierarchia sokszor elbizonytalanodik: a főcselekmény gyakorlatilag irrelevánssá válik az elbeszélői tevékenység (információadagolás, előre- és visszautalások stb.) által befolyásolt olvasói elvárások számára, az így vagy úgy beágyazott szövegrészek terjedelme sokszorosán meghaladja a főcselekményét. Ennek ellenére van értelme hierarchiáról beszélni, mert az elbeszélő általában rögzít egy regénybeli tér-idő pontot, kiválaszt egy (gyakran szereplői) nézőpontot, amelyhez legkésőbb a fejezet végéig visszatér. – Azonban nem minden fejezet ilyen. Az *I.*: 5. hangsúlyosan egy nap eseményeit meséli el, de három párhuzamos cselekményszál futtat egymás mellett. (Ez egyértelműen a klasszikus romantikus történelmi regényt idézi: együtt halad és néha találkozik a történelmi [a törökök Bécsben, a zentai csata, diplomácia], a korfestő-anekdotikus [a még idejében megfékezett pogrom] és a magánéleti-kalandos [Kártigám megkeresztelése, Ahmed szökése] szál, erről lásd később.) A szmirnai ember nagykarolyi ténykedését elmesélő kettős fejezetben (*II.*: 5–6.) az elbeszélő hol a helyszín (például: istálló), hol a szereplői nézőpont (lásd Lackó, Sennyei Katica) alapján rendeli egymás mellé az eseményeket, néha kissé asszociatívan. (Éppúgy, ahogy a *III.*: 6.-ban három kimerevített, különböző idejű pillanatképet mutat fel az elbeszélő, s a fejezet teljes cselekménye a képekhez vezető előzmény.) Ebben a szövegrészben még a fejezetek, alfejezetek határai sem esnek egybe a jelentősebb narratív váltásokkal. A legalább érintőlegesen hierarchikusnak nevezhető szövegszervezést itt egyértelműen felváltja a mellérendelő technika.

Hiába alkalmaznak azonban a *Testvériség* fejezetei rendkívül változatos narratív eljárásokat, hiába különböznek az időkezelés, a cselekményszegmentálás, a különböző narratív lendületek (jelenet, kivonat, szünet, ellipszis) használatának gyakorisága szempontjából: a regény egységéért a karakteres elbeszélői hang, a paradox narrátori működés felel. (Vö. Schein Gábor megállapításával a szöveg egynyelvűségéről [Schein 2002: 25].)²³ Az elbeszélő metareflexív tevékenysége nem korlátozódik az egyik vagy másik szövegszintre, a 130 évvel ezelőtt meg nem írt regény a narratív struktúra bármely pontján feltűnhet. A paradox, tehát nyílt logikai-narrációs ellentmondásokat termelő elbeszélő szavatol a legkülönfélébb prózapoétikai eljárásokat alkalmazó fejezetekből összeálló regény egységéért – újból az értelmezést próbára tevő, ellentmondásos helyzetet teremtve.

(*történet-változatok*) A *Testvériség* korai recepciójának majd minden megszólalója említést tesz róla, hogy a regény rengeteg szereplőt mozgat, hogy az elmesélt eseménysorok egymásra torlódnak, hogy a szövegvilág látszólag (de csak látszólag és csak egy-két pillanat erejéig) kaotikus benyomást kelt. Bazsányi Sándor szerint az elbeszélő munkahipotézise: minden történet egy-egy meg nem írt regény, amely újabbakat hoz játékba, így a *Testvériség* írói gyakorlata voltaképpen azon a tézisen nyugszik, hogy nincs elmesélhetetlen

történet (Bazsányi 2001: 25). Kálmán C. György állításának értelmében a regény azt példázza: a történelem nem megfejtethetetlen, a szálak kibogozhatók, az oksági rendszer rekonstruálható (Kálmán C. 2001: 1312). Bombitz Attila is kiemeli, hogy a *Testvériség* impliciten felteszi: a történet elbeszélhető (Bombitz 2002: 98). Bengi László felhívja rá a figyelmet, hogy a regényben elsősorban az elbeszélhetőség mozzanata lesz kérdésessé, nem a ténytörvényként adódása (valamint hozzáteszi, hogy ezért nem válik nyomatékossá az egymást kizáró történetek szövegszervező elve, mint a *Jacob Wunschwitz igaz történetében*) (Bengi 2002: 82), majd a második kötetéről írott recenziójában kiemeli a cselekménybeli ismétlések szerepét (Bengi 2003: 96). Mivel az idézett kritikák, tanulmányok túlnyomórészt a regény befejező részének megjelenése előtt íródtak, a *Testvériség* korai recepciójának vizsgálata éles fénnel világít rá arra, ami a harmadik kötetben meglepetésként hat, ami az első két rész ismeretében nem volt várható: a cselekmény (egy ponton) rekonstruálhatatlanságára.

A konzisztencia, a koherencia hiányának apróbb jeleivel a korábbi kötetekben is találkozhat az olvasó, de ezeket az implicit szerző figyelmetlenségének számlájára érdemes írni: nem rendelkeznek önálló poétikai jelentőséggel. Például egyértelmű toll- vagy nyomdahiba, hogy ugyanaz a szereplő először Schallenberger (*I.*: 90), a továbbiakban Schallenberg néven nevezetik (például: *I.*: 127), hogy Laokónidész fuvaros első említésekor János (*II.*: 163), utolsó említésekor Teofil (*III.*: 85). Zavaró, mert megnehezíti az események időrendi és fikciós viszonyainak tisztázását, hogy az első kötet 63. oldalán úgy olvassuk: Dietz seborvos „1686 kora őszen” sietett a Duna-partra mosdani, noha a későbbi szövegrészekből²⁴ nyilvánvaló lesz: a mosdás napja a Károlyi Istvánnal való találkozás napja, azaz július 21., s a kora őszen történi esemény Kártigám és Dietz találkozása.²⁵ Más szövegrészek egymás mellé állítva, ha nem is inkonzisztenciára, mint a fenti esetben, de bizonyos mértékű inkoherenciára utalnak – ám ez az inkoherencia jóindulatú értelmezési lépések révén megszüntethető. A harmadik kötetben szerepel Barkóczy Krisztina (a *Kártigám* által kiváltott) erotikus álma, amelyben a nő „végre megtudta, mi az, hogy testi gyönyör” (*III.*: 40); a második kötet szerint Barkóczy Krisztina a téli estéken rendszeresen meglátogatta hálóján a nemrég hazatért férjét, akitől hajnaltájt „a diadalmas kielégültség nyugalmaival vonult vissza földszinti szobájába” (*II.*: 214). A második kötetben Laokónidész fuvaros szállítja el a szmirnai embert Olcsvára (*II.*: 275); a harmadik kötetben a fuvarosnak már két társa is akad (*III.*: 86). Néha az elbeszélő analeptikus utalásai sem érnek célra. Két példa: „Néhány héttel a most leírt jelenet előtt, aznap, amikor a szabadult ember megérkezett Nagykarolyba, és a jelenlévők szeme láttára oly csúfosan szállt a magas lóról [...]” (*II.*: 205), olvasható egy helyen, ám a felidézett jelenet nem szerepel a regényben; „Egy korábbi fejezet végén egyszer már elmondtuk, hogy ebben a történetben nemigen fordulnak elő csodák, vagy ha mégis, akkor mérsékelt, önmagukat

korlátozó csodáknak számítanak [...]” (III.: 240–241), szól az elbeszélő, ám nem teljesen világos, hogy melyik fejezetvégre utal vissza.²⁶

A konzisztencia és a koherencia megsértésének imént felsorolt jelei nem jelentenek problémát a befogadás számára, hisz egyrészt rendkívül kevés van belőlük (összevetve a teljesen rendben lévő időpont- és szereplő-megjelölések, előre- és visszautalások nagy számával), másrészt a jóindulatú értelmezési lépések feloldják az esetleges ellentmondásokat. Nem ez a helyzet azonban a kézirat vízbe vetését és az ennek előzményeit elbeszélő szövegrészekkel kapcsolatban: a cselekmény időrendje egy ponton egyértelműen, „jövőtehetetlenül” felbomlik. A második kötetben miután Barkóczy Krisztina nem tudja elégetni a kéziratot (II.: 244–246),²⁷ megparancsolja, hogy szállítsák Olcsvára, s vessék a Szamosba (II.: 269), ám a harmadik kötetben a vencesellői halászok kifogják a papírköteget, elviszik a szatmári kapitánynak, Auersperg ezredesnek (III.: 75–76), aki az amúgy is hazainduló szmirnai emberrel visszaküldeti Nagykárolyba (III.: 82), így jut vissza a románhistoria Barkóczy Krisztinához (aki azután a másik két mitikus őselem segítségével is megpróbálja elpusztítani: elásatja, majd szétszórja a levegőben). A harmadik kötet megismétli az Olcsvára szállíttatás jelenetét, valamint elmeséli annak közvetlen előzményét, Barkóczy Krisztina erotikus élményét a kézirattal (III.: 32–42) – csakhogy a jelenet idejét 1698 tavaszára teszi, amikor már folyik a szmirnai ember ellen indított per, s amikor már a kis Lackó állapota válságosra fordul (Lackó azután esik vissza a betegségbe, hogy a szmirnai ember hazatérve örült dühében kivágja a meggyfáját). Azaz: ez a jelenet nem lehet a második kötetbelinek a variációs megisméltése (az ismétlésekről lásd [Bengi 2003: 96]-t), mert míg az a szmirnai ember visszaérkezése előttre, ez a visszaérkezése utánra esik.²⁸ Pontosabban fogalmazva, akár azt feltételezzük, hogy a két szövegrész ugyanazt a jelenetet írja le, akár azt, hogy két különbözőt, mindenképpen önellentmondáshoz jutunk: az elbeszélő idő önmagába hajlik, az elbeszélő esemény egyik előzménye szerepel az eseményre rákövetkező események között is. (Lásd Barkóczy Krisztina erotikus élményt él át a kézirattal, miközben a szmirnai ember hazatérése miatt ágyának esett Lackót ápolja, és székelyében-dühében vízbe veteti a kéziratot, amelyet majd a hazatérő szmirnai ember hoz vissza.)

Az elbeszélő idő és a cselekmény önmagába hajlása önellentmondásos, paradox jelenség, így a paradox narrátor működésének számlájára írható. Felvetődhet azonban a kérdés: *képes-e* egyáltalán a paradox elbeszélő hibázni? A kérdés fordítottja: vajon minden szöveg, amelyben narrációs-logikai ellentmondások találhatók, paradox elbeszélőt alkalmaz? Az utóbbira könnyebb válaszolni: ha ezek nagy mennyiségben fordulnak elő, s az őket eredményező elbeszéléstechnikai eljárások nagy változatosságot mutatnak, úgy érdemes feltenni, hogy a szövegben paradox narrátor működik (Rónai 2002). Valamennyit az előbbi kérdés megválaszolásában is segít, ha az önellent-

mondásos prózapoétikai jelenség gyakoriságára hivatkozunk: minél többször és minél rendszeresebben fordul elő, annál nehezebb az implicit szerző figyelmetlenségének számlájára írni. A *Testvériség*ben csupán egyszer figyelhető meg az elbeszélő idő és a cselekmény önmagába hajlása. (Igaz, több olyan jelenet is van, amely rendszeresen, akár fikciós szinteken átívelően is ismétlődik, például az ég meglövése [lásd: *II.*: 148, 268, 274, *III.*: 36, 62], mint ahogy variációsan ismétlődnek az egymás hasonmásaként funkcionáló szereplők típuscselekvései is [például: *II.*: 166, 217, 258] – ám ezek miatt nem jelentkezik nehézség a cselekmény időbeli viszonyrendszerének leírásában.) Ebben a pillanatban nem látható előre a *Testvériség* recepciótörténetének alakulása, ennek ellenére valószínűsíthető, hogy az egyes értelmezők poétikailag minél sikeresebbnek tartják a regényt, annál kevésbé jelent majd számukra problémát a cselekmény és az idő önmagába hajlásának jelenségét a paradox narrátor tevékenységének betudni, s nem az implicit szerző hibájára, figyelmetlenségére hivatkozni. (Megjegyzés: ez a jelen sorok szerzője számára sem jelent különösebben nagy nehézséget.)

(*elmélkedések, értekezések, bölcselmek, allegorikus képek*) A *Testvériség* nemcsak a diegetikus, történetmesélő szövegrészek tekintetében mutat nagy poétikai változatosságot, hanem a regénybeli leíró szünetek is jelentősen különböznek egymástól: olykor filozofikus-esszéisztikus elmélkedések, máskor a cselekmény háttérét képező, a történet korához tartozó történeti-kultúrtörténeti és tárgyi ismereteket összefoglaló betétek, megint máskor allegorikus értelmű leírások.

Az elmélkedő-értekező betétek gyakran a narrátor nyíltan önreflexív tevékenységének eredményei (ilyenek azok a passzusok, amelyekben az elbeszélő a saját és a 130 évvel ezelőtt meg nem írt regény elbeszélőjének poétikai lehetőségeit veti össze), ám az sem ritka, hogy a narrátor monológja, bár nem nyíltan az elbeszélői tevékenységről szól, a regény (esetenként allegorikus) önértelmező részletei közé tartozik. Jó példa erre a második kötet nyitó értekezése az utazásról (*II.*: 5–6),²⁹ amelyet Bengi László a mélyszerkezeti egységet kereső és a jelenségeket a felszíni különeműségükben meghagyva egymás mellé rendelő szemléletek szembeállításának allegóriájaként értelmez (Bengi 2003: 92–95), s amely szemléleti kettősséget aztán igen következetesen alkalmaz is a másik ember megértésére (általános emberi jellemvonások vs. pillanatnyi benyomások), a történelmi megismerésre (a történelem lényegalakzatai vs. összefüggéstelen, kaotikus események), s a mindenkori olvasásra (allegorikus jelek vs. elkülönülő jelentések). Az elbeszélői monológoktól – legyenek azok akár metareflexív, akár önértelmező betétek – különböznek a más fikciós és narratív szinten elhelyezkedő szereplői elmélkedések (ről szóló elbeszélői beszámolók). Szinte az összes jelentősebb szereplői elmélkedés a románhistoriákról, a fikció és a valóság kapcsolatá-

ról, valamint a politikai-történelmi és a poétikai cselekvés azonosságáról szól. Ezek a szövegek gyakran ellentmondanak egymásnak és az elbeszélői monológoknak, néha szellemesek, néha közhelyesek, nemritkán ismert történelemfilozófiai gondolatmeneteket visszhangoznak, gyakran önellentmondásosan (lásd Kollonich bíboros az egyik pillanatban elfogadni látszik a magától is értelmes cél felé tartó történelem hegeli vízióját, amelyben az „ész cseleként” az egyének összehangolatlan cselekvése a történelmet a célja felé hajtó értelmes tettként szcenírozzák, a másik pillanatban viszont jó nietzscheánusként azt állítja, hogy azé a múlt és a jövő, aki képes a sajátjává interpretálni).³⁰ Már csak az ellentmondások e bonyolult játéka miatt sem olvashatók ezek a szereplői monológok, vagy szereplői monológokról szóló elbeszélői beszámolók az implicit szerző reflexióinak (erről lásd [Kálmán C.: 2001: 1312]-t). A prózai Márton-oeuvre-rel szemben oly gyakran hangoztatott kritikai megjegyzés a *Testvériség* korai recepciójában is előkerül (igaz, félig-meddig visszavont formában), miszerint a narratori és szereplői elmékedések mint nemritkán tételkifejtő, értekező részletek „korlátozzák a befogadás játékanak szabadságát” (Bengi 2002: 87). A felvetés nem megalapozott, ugyanis a narrációs paradoxonok, ellentmondások miatt sem az elbeszélői, sem a szereplői szövegek nem azonosíthatók az implicit szerzői szöveggel – ráadásul a regénybeli gondolatmenetek a legtöbbször annyira ellentmondásosak (és utolérhetetlenül szellemesek!), hogy vajmi kevésbé relevánsak a (történelem)filozófia számára.

Olyan szövegrész, amelyben az elbeszélő a történelmi, kultúrtörténeti vagy tárgyi háttérrel vázolná, nincsen sok, s ezek közül is a legtöbb a 130 évvel ezelőtt meg nem írt regényről szóló elbeszélői monológokba ágyazódik.³¹ Ez nem meglepő, hisz épp a történelmi múlthoz való aggálytalan, naiv odafordulás lehetőségét utasítja el a *Testvériség* narrátora. A szociológiailag-társadalomtörténetileg-politikatörténetileg hitelesnek tételezett, „leckefelmondó” bekezdéseket helyettesítik egyrészt az elbeszélő (nemritkán paradox) bölcselmei, *bon mot*-i,³² másrészt a „rég Magyar” *gondolkodás*, mentalitás természetéről szóló elmékedések.³³ Keresztesi József szerint ezek adják a *Testvériség* mint a múltra irányuló regény hitelességét (Keresztesi 2003: 36); ahogy Ágoston Zoltán írja a történelmi regényről szóló híres Márton-esszé idéze: a „tárgyi, tudati, nyelvi referenciák »hagyományba ágyazottságuk miatt ,valóságként’ funkcionálnak.«” (Ágoston 2003: 25).

Az (egyébként kevés számú) allegorikus értelmű kép leírása,³⁴ s az (igen nagy számú) allegorikus értelmű jelenet, cselekménymozzanat³⁵ a barokk heroikus regény poétikáját idézi (Borbély 2002: 15). Persze miközben a *Testvériség* allegorikus nyelvet használ, a létrehívott allegorikus jelentéseket rendszerint látványosan le is bontja – ám a Márton-mű és az allegorizáló barokk regény kapcsolatának vizsgálata már átvezet a *Testvériség* által (re)konstruált irodalomtörténeti hagyományok kérdéséhez.

(irodalomtörténeti hagyományok) A regény korai, nagyjából szinkrón recepcióját konszenzus uralja a tekintetben, hogy a *Testvériség* átlép a historista megalapozottságú, romantikus történelmi regény tradícióján, s visszanyúl a valójában alig-alig létező magyar barokk regény hagyományához – és, nem mellékesen, megteremti a magyar irodalom nem létező homéroszi kezdeteit (Schein 2002: 25). Egyszerre újrafelfedezi és a maga műfaji-poétikai sokszínűségében visszamenőleg életre hívja a felvilágosodás előtti „rég magyar” irodalmat. (Ez a törekvés tökéletes összhangban látszik lenni Márton László *A kitaposott zsákutca* című – a történelmi regényről való jelenkori irodalmi gondolkodás egyik első és legfontosabb dokumentumának tekintett – tanulmányának megállapításaival, amely tanulmányt ráadásul épp a nagyregényre való felkészülésként írt meg a valós szerző.) A *Testvériség*ben megjelenő lehetséges elbeszélői világok közül a 130 éve meg nem írt regény a korábbi poétikai formákhoz való visszatérés által meghaladandó, de hagyományba gyökerezettségünk miatt megkerülhetetlen romantikus történelmi regény tradíciójának feleltethető meg – a *Kártigám* és a *Tzingáriász* viszont a romantika előtti meglévő és hiányzó irodalmi tradíciókhoz tartoznak.

A *Testvériség* korai recepciójának tanúsága szerint a legkevésbé sincs viszont szakirodalmi-kritikai konszenzus a 130 évvel ezelőtt meg nem írt regény kapcsán. Az egyik álláspont szerint a fiktív mű egy XIX. századi romantikus történelmi kalandregény, amely a *Testvériség* elbeszélőjének „vitapartnere” (Keresztesi 2003: 37), és amelyet a Márton-nagyregény a maga poétikai teljességében azáltal halad meg és ért újra, hogy a fiktív mű elbeszélőjét lecseréli egy paradox narrátorra, valamint kapcsolatot létesít az őt megelőző irodalmi tradíciókkal: a romantikus történelmi regény elbeszélőjének vállalásait „csak bizonyos retorikai áttételekkel érvényesíti” (Bazsányi 2001: 25), lemond annak a történetek problémátlan elmesélhetőségébe („sors és jellem egysége”³⁶) vetett naiv hitéről. Schein Gábor állítása szerint a *Testvériség* azáltal haladja meg (megszüntette-megőrizve) a romantikus történelmi regényt, hogy a *Kártigám* révén visszanyúl annak eredetéhez: a pikareszk regényhez, amely bizonyos megvalósulásaiban (különösen ilyen az egyik első, a *Don Quijote*) jóval reflektáltabb viszonyt létesített a történelemmel (Schein 2002: 25). A másik álláspont szerint a 130 éve meg nem írt regény a Jókai-féle romantikus történelmi kalandregénynél jóval összetettebb, a történelmi regényírás poétikai nehézségeivel számot vető, „az anekdota hagyományát sorstragédiává mélyítő” (Keresztesi 2003: 37) Kemény Zsigmond-i regénynek felel meg (Ágoston 2003: 25, Nagy-Márton 2001: 1299 – azaz a szerzői önértelmezés is ezt az interpretációt támogatja). A regény meg nem írt volta a Kemény Zsigmond-i poétikai törekvések folytathatatlanságára utal (noha a Márton-interjúkban többször esik szó arról is, hogy a Károlyi Sándor-történet megírását Mikszáth is tervezte, de végül nem maradt rá ideje [Bazsányi-Márton 2002: 23, Nagy-Márton 2001: 1299]). E második álláspont szerint

a Márton-mű a fiktív regénnyel, akárcsak a *Tzingáriással*, egy irodalomtörténetileg hiányzó láncszemet teremt meg.

A vita a *Testvériség* szövege alapján nem dönthető el, hisz a fiktív regény elbeszélője hol a Márton-esszé emlegette „gárdonyizós” ifjúsági kalandregény (lásd például: színes csataleírásokat, a hazafiasság és a hősiesség didaktikus hangsúlyozása), hol a Jókai-féle történelmi regény (lásd például: tájtörténeti leírások, anekdotikus szerkesztés), hol a Kemény Zsigmond-i regény (lásd például: a nézőpont aprólékos kijelölése) narrátorához tűnik hasonlatosnak. Az ellentmondás feloldhatóan látszik, ha azt állítjuk, hogy a *Testvériség* egésze bizonyos értelemben a Kemény Zsigmond-i regénytradíció örököse, amennyiben olyan formára próbálja hozni a romantikus történelmi regényt, hogy az képes legyen „az elbeszélés nehézségeinek” ismeretéből fakadó kérdéseinkre is választ adni – ám ebben az esetben már annyira tág irodalomtörténeti kategóriákkal dolgozunk, hogy képtelenek vagyunk az állításunknak relevanciát biztosító kellő pontossággal fogalmazni.

(*romantikus történelmi kalandregény*) A *Testvériség* a klasszikus, Walter Scott-i történelmi regény számtalan konvencióját megsérti. Az ilyen regény a történelmet egzotikumnak láttatja, illeszkedik a történelmi eseményekről szóló bizonyos közkeletű ismeretekhez (ezért lehet és lesz belőle a XX. század ifjúsági irodalmában, Márton László szavaival élve, „kiszínezett leckefelmondás”), s a kalandos főcselekmény elkülönül a valós történelmi személyiségeket mozgató, az egykorvolt történelmi eseményeket dramatizálva újratemtő mellékselekménytől. (Az ilyen regény, főként későbbi változataiban, ideológiailag igencsak megterhelt, ám a műfaj bonyolult üzenetek közvetítésére nem nagyon alkalmas, a benne megfogalmazódó morális tanítás: a hazaszeretet, a bátorság, a hősiesség vehemens dicsérete jól megfér a szórakoztatás funkcióival.)

Ezzel szemben a *Testvériség* a történelmet – a maga egyszerre adott és sajátunkká interpretálandó voltában – nem egzotikumnak, hanem az elbeszélés és a cselekmény közegének láttatja. A főhős történeti személyiség, viszont a története nem történelmi érdekességű (hisz Károlyi Sándor nem aulikus nagyúrként, hanem kurucvezérként kerül a történelemkönyvek lapjaira) – a valóban történeti szál egyik főszereplője (Ibrahim beglerbég, a karlowitz-i török főtárgyaló) viszont nyilvánvalóan fiktív figura. A történelmi és a fiktív-kalandos cselekményszál nem egyszerűen összetalálkozik, még csak nem is összekeveredik, hanem azonos egymással, fogalmilag nem szétválasztható. (Mint említettem, leginkább az I.: 5. fejezet idézi a romantikus történelmi regény felépítését: egy ideig párhuzamosan fut a történeti, a korfestő-anekdotikus és a magánéleti-kalandos cselekmény.)³⁷ Mindez azt eredményezi, hogy a regényben a történeti idő és a nem-történeti idő, a szereplők saját ideje immár nem elválasztható: amiképp a történelem nem egzotikus háttére a

cselekménynek, úgy a cselekmény ideje sem telik más tempóban, mint a történelemé. A morális üzenetek közvetítése, az agitatív hazafiasság helyett a *Testvériség* megteremti a Magyar Haza erősen ironikus szimbólumrendszerét (Bombitz 2002: 96), pontosabban folytatja (többek közt) az *Árnyas fűtca* ez irányú törekvéseit. (A *Testvériség* aktualizálhatósága is rendkívül nagy, s csak sajnálhatjuk, hogy a nemzeti múlttal kialakított, a révült csodálatra alapozott, különösen üres és reflektálatlan, ám rendkívül patetikus és agresszív, az alternativitás lehetőségét is harcosan tagadó viszony nemegyszer fergeteges paródiája ez idáig nem talált utat a nyilvános politikai közbeszédhez. Persze az sem lenne szerencsés, ha a mű recepcióját csupán ez a tényező határozná meg, mint az *Árnyas fűtca* egyik-másik kritikájában.)

(*barokk heroikus regény*) A *Testvériség* cselekményét, szövegszervező eljárásait, konstruált irodalomtörténeti viszonyrendszerét (tehát: poétikáját) az azonosság problémája határozza meg. Azonos-e a szmirnai ember Károlyi Istvánnal, Ormancsics Fülöp Kenyérkés Palkóval (stb.), az aulikus nagyúr a kurucvezérrel, a szereplőket mozgató elbeszélő a cselekmény helyszínén járóval, a regénybeli regény hőse a regény hőisével, a lerajzolt szereplő a leírt szereplővel, a Kollonich–Ibrahim–Menander-féle *Kártigám* a ma ezen a címen olvasható unalmas barokk regénnyel, a harmadik kötetben leírt kézirat-égetési jelenet a másodikban leírttal, a régi Magyarország az újjal (és a legújabbal) stb.? Az azonosság problémája alapvető poétikai szerepet játszik a barokk regénytradícióban, tehát a *Kártigám* műfaji hagyományában.

Menander regényét Mészáros Ignác fordította magyar nyelvre (az eredeti cím: *Buda várának visszavételekor a keresztények fogságába esett egy Kártigám névű török kis-asszonynak ritka, és emlékezetes történeti, mellyeket némely különös feljegyzésekből magyar nyelvre foglalta Bodó-baári és Nagy-lútsei Mészáros Ignátz.*); a mű öt kiadásban jelent meg (1772. Pozsony, 1778. Kolozsvár, 1780. Pozsony és Kassa, 1795. Pozsony, 1880. Buda-Pest³⁸). Az ötödik kiadás alapos szerkesztői előszavából kiderül, hogy Menander műve eredetileg, német nyelven 1723-ban látott napvilágot, s nem tudható pontosan, kit takar az álnév (Schein Gábor megadja a szerző nevét: Johann Leonhard Rost [Schein 2002: 25], Bombitz Attila hozzáteszi, hogy az 1723-as regényt már David Christian Walther írta Rost 1710-es műve alapján [Bombitz 2002: 99]); a szövegnek valószínűleg volt egy francia eredetije, Mészáros azonban a német nyelvű szöveg alapján dolgozott. Heinrich Gusztáv filológiai megjegyzései alapján az is megállapítható, hogy Mészáros fordítása, bár helyenként túlcirádázott, alapvetően hűen követi a forrásszöveget, csak kevés helyen fedezhetők fel eltérések.³⁹

A *Kártigám*, amely a magyar irodalom egyik első regényének tekinthető, poétikai értelemben nem túl jelentős mű. Elbeszélés-szerkezetének egyszerűsége – lásd például: a cselekmény csak egy egészen rövid ideig fut két szálon, ám az elbeszélő csak egy-egy nagyobb narratív egység lezárultával vált

át a másik szálra –, kalandos cselekménye széleskörű olvashatóságot biztosított a kortárs befogadói közösségek számára. Egy, a saját korában rendkívül sikeres vándortörténetről van tehát szó, amely több nemzet ponyvairódmalmát gazdagította. Mészáros regényét tulajdonképpen egyetlen cselekményszervezési elem határozza meg: a folytonos szerepváltás (ami gyakran nemváltással is együtt jár).⁴⁰ Ahogy Borbély Szilárd és Schein Gábor kifejtette, a barokk regény identitás-konceptiójának megfelelően a szereplők azonosságáért a nevek szavatolnak (Borbély 2002: 15), az azonosság nem több egy név átmeneti rögzítésénél (Schein 2002: 25). A barokk heroikus regény szereplői – az átöltözés antik mintája szerint szerveződő – ornamentális cselekmény során egészen addig nem ismerik fel egymást (lásd: anagnorizis [Borbély 2002: 15]), amíg meg nem tudják a másik *valódi* nevét, vagy nem találnak más olyan jelet (például: seb, vagy más testi jel), ami egyértelműen szavatol a szereplő azonosságáért. Tehát a barokk regény nem egyszerűen allegorikus jelfejtésre biztatja az olvasót, illetve dolgoz ki erre utaló olvasói kódokat, hanem maguk a szereplők is efféle tevékenység révén mozgatják a cselekményt. Az eredeti *Kártigám* is azon az előfeltevésen alapul (az a kitétel szerepel az olvasóval kötött szerződésben): mind az ábrázolt világban, mind a fiktív olvasó világában olyan erők hatnak, amelyek örökre egyértelmű viszonyokat teremtenek a világ egyes tényezői mint jelek és más tényezői mint a jelek által megjelöltek között. (Az anyajegy, a név minden lehetséges szituációban és kontextusban ugyanazt a személyt, a felebaráti-testvéri szeretet mindig a krisztusi szeretetet stb. jelöli.) A Márton-szöveg az abszurdumig fokozza a barokk regény identitás-konceptióját: itt már nem arról van szó, hogy a hasonlóság nem szükséges feltétele az azonosságnak, hanem arról, hogy a tökéletes hasonlóság nem elégséges feltétele az azonosságnak (lásd [Cserdi Pócos Balázs–Jóember Lénárd–]Ormanics Fülöp–Kenyérekés Paló–Henter Gotthárd–Matkó István–Benkovits Ágoston–Ibrahim beglerbég–Menander)⁴¹ – másrészt fel is mondja azt: az azonos nevek nem szavatolnak az azonosságért. A *Testvériség* az azonosság nevekre alapuló paradox tükörijátékával nyíltan megsérti azt az elvet, hogy a világban működő erők szavatolnak az örökre egyértelmű allegorikus jelviszony meglétéért.

Ezt a paradox tükörijátékot⁴² játssza a *Testvériség* a Menander-regénnyel is: a Márton-műbe a *Kártigám* szereplői megváltozott személyazonossággal szivarognak be⁴³: a *Kártigám* megnevezett cselekménye csak egy-két ponton tart kapcsolatot az eredetivel, viszont további fiktív és valós (barokk) kalandregények jeleneteit is tartalmazza. Bengi László állítása szerint a regénybeli *Kártigám* és a *Testvériség* kölcsönös viszonyban állnak, amennyiben kölcsönösen magukba foglalják egymást: az egyik regény főszereplői a másikban mellékszereplők, és fordítva (Bengi 2002: 85) – ez azonban könnyen támadható értelmezés, mert nincsen rá szövegszerű bizonyíték. Az első kötet alapján még várható volt, hogy a Márton-regény egy ilyen szerkezetet épít

fel (ugyanis Dietz seborvos valóban szerepel a megtalált kéziratban is [I.: 85]), ám a későbbi kötetek nem igazolták a hipotézist: a Károlyi Sándor-történet szereplői legfeljebb álmukban jutnak be a *Kártigám*-regény világába, valamint a keresztnévük alapján (Sándor, Krisztina) azonosítják magukat egy-egy szereplőjével, de nincs nyoma, hogy mellékszereplői lennének a török lány kéziratbeli történetének.

A *Testvériség* szövegvilágában a fikciós tevékenység (románhistoria-írás, rajzolás, képmáskészítés) révén létrehozhatók hasonmások, ám ezek mégsem lesznek azonosak az eredetivel: ha az eredeti jeltermészetű dolog (és a barokk regény konvenciói szerint a regényvilág minden eleme az), megváltozik a jelölésviszony⁴⁴ – a fikciós tevékenység ugyanis paradoxonokat termel.

Amely paradoxonokat egy jelentős nagyregény képes poétikai erénnyé kovácsolni. A *Testvériség*nek, úgy vélem, sikerült.

A *Testvériség* három kötetének adatai

(I.): MÁRTON László, *Kényszerű szabadulás (Testvériség)*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001

(II.): MÁRTON László, *A mennyország három csepp vére (Testvériség II.)*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2002

(III.): MÁRTON László, *A követjárás nehézségei (Testvériség III.)*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003

Felhasznált irodalom

(Ágoston 2003): ÁGOSTON Zoltán, *Regényes hagyományok*, Élet és Irodalom, 2003/29. (július 18.), 25.

(Bazsányi 2001): BAZSÁNYI Sándor, *Mindentudó és önkényes*, Élet és Irodalom, 2001/34. (augusztus 24.), 25.

(Bazsányi 2002): BAZSÁNYI Sándor, *Regényszerű ötletek jegyzéke*, Holmi, 2002. november, 1495–1497.

(Bengi 2002): BENGI László, *Törés és ígért: átmenet*, Alföld, 2002/5., 80–89.

(Bengi 2003): BENGI László, *Átlépés és számvetés*, Alföld, 2003/5., 91–98.

(Bombitz 2002): BOMBITZ Attila, *Feltételes múlt, feltételes történelem*, Tiszatáj, 2002/4., 91–99.

(Borbély 2002): BORBÉLY Szilárd, „A tovább gondolkodó olvasó...” *Márton László regénye és a Kártigám*, Élet és Irodalom, 2002/35. (augusztus 30.), 15.

(Kálmán C. 2001): KÁLMÁN C. György, *Önkéntes raboskodás*, Jelenkor, 2001. december, 1310–1315.

(Keresztesi 2003): KERESZTESI József, *Biankó regény*, Magyar Narancs, 2003/25. (június 19.), 36–37.

(Rónai 2002): RÓNAI András Gábor, *Márton László prózájának narratológiai elemzése*, szakdolgozat, ELTE BTK, 2002, Kéziratban – várható megjelenés: Szabad Vátozók, 2004/1.

(Schein 2002): SCHEIN Gábor, *Az igazi bonyodalom*, Élet és Irodalom, 2002/38. (szeptember 20.), 25.

(Bazsányi–Márton 2002): „Maguk a tények azok eléggé bizonytalan dolgok”. Márton László íróval *Bazsányi Sándor beszélget*, Beszélő, 2002. július–augusztus, 14–24.

(Nagy–Márton 2001): „A lovak kihaltak”. Márton Lászlóval beszélget Nagy Boglárka, Jelenkor, 2001. december, 1290–1303.

(Kálmán C. 1990): KÁLMÁN C. György, *Az irodalom mint beszédaktus. Fejezet az irodalomelmélet történetéből*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990

(Ráth-Végh 1964): RÁTH-VÉGH István, *Ál-Petőfi, ál-Károlyi = Uő, Tarka históriák*, Bp., Gondolat Kiadó, 1964, 50–61.

(Takáts 2000): TAKÁTS József, *A kivétel*, Jelenkor, 2000. július–augusztus, 808–816.

(Thomka 2001): THOMKA Beáta, *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijárat Kiadó, 2001.

1 A két terminus arra utal, hogy a történeten és az elbeszélésen túl számolnunk kell egy harmadik prózapoétikai tényezővel: a történetet és az elbeszélés tevékenységét kommentáló szöveg jelenlétével. Amikor az elbeszélés tevékenységére vonatkozó elbeszélői kommentárról beszélek, gyakran a „metareflexív” terminust használom.

2 Elemzéseim során nagyjából, de közel sem kizárólagosan a narratológia, még hozzá a narratológia genette-i változatának kategóriáit használom. Ahol terminológiai újítást vezetek be, ott jelölöm, hogy nem bevett szakirodalmi gyakorlatra támaszkodom. – A *Testvériség* szöveghelyeire egy kettősponttal elválasztott római és arab számmal hivatkozom, ahol a római szám a kötetet, az arab szám az oldalszámot jelöli. Ha az arab szám után pont áll, úgy a fejezetet nevezi meg.

3 (Rónai 2002) meggyőzően mutatja be, hogy a paradox elbeszélő, ilyen vagy olyan változatában, a prózai Márton-oeuvre majd minden darabjában megjelenik.

4 Például: „[Károlyi Sándor] [I]smét elsápadt, és remegve találgatta magában: vajon ez még csak próbatétel, vagy már vallatás?” (I.: 163).

5 Például: „Hét évvel később, 1704-ben, amikor ugyanezeket a falvakat az ő [ti. Károlyi Sándor] parancsára fogják lángba borítani, eszébe jut majd: nem megmondtam, hogy megbánjátok még ezt a tizenhat rénes forintot?!” (II.: 13) – előreutalás. „Johann Dietz Halle városában született, korán árvaságra jutott, és így a szokásosnál is nagyobb nélkülözések közepette tanulta ki a borbélymesterséget.” (I.: 63) – visszautalás.

6 Például: „Száz évvel később a Szamost kiegyenesítették, a főágot új mederbe terelték, a belső ágot és a holtágakat feltöltötték; egy sor túlparti rész innen került a vízre. [...] A mai Satu Mare térségei között járva-keelve, a toronyházak betondíszítményei vagy a nyüzsgő piac láttán éppoly nehéz volna felidézniünk a tizenkilencedik századi Szatmár-Németit, mint képzeletben visszaépíteniünk a minorita rendházat [...]” (III.: 56).

7 Például: „[K]ívül helyezzük a regény keretein azt a »szép nagy barna leányt«, Klára nevezetűt, akit nem regényünkben, hanem a valóságban éppen történetünk idején, 1698-ban hoz világra Barkóczy Krisztina, s aki tizenhat évvel később Haller Gáborhoz lesz férjhez menendő, féltucat vidám gyermeket felnevelendő. Ám ez csak a valóságban vigasz, mi ugyanis a leány világra jövetelét ebben az elbeszélői pillanatban két évvel későbbre, 1700-ra tesszük [...]” (III.: 191).

8 Például: „Azt mondtuk az imént, hogy nem akarunk hősiükön keresztüllátni. Nem tudjuk bizonyossággal megmondani, miért vett kést a kezébe [...]” (II.: 17).

9 Például ezért nem derül fény arra, hogy a szmirnai ember valójában Károlyi István vagy Nagy Gergely. Egy kisebb jelentőségű szövegrész: „[S]zembejött a gyászmenettel a nyalábvári Nagy Mihály nemrég említett fia, Nagy Geci, egy alattomos tekintetű, rossz arcú legény. Nem tudjuk, honnét jött és hogyan került ide [...]” (I.: 44).

10 Lásd az első kötet harmadik fejezetének végét: nem világos, hogy még mindig a Duna partján vagyunk Dietzcel 1686. július 21-én, vagy már a Tisza partján Károlyi Ist-

vánnal 1686 októberében. – Az elbeszélő korlátozott hatalmának megnyilvánulása egy paradox beszédaktus (lásd erről a [d]-t) formájában: „Nem látjuk, bár úgy teszünk, mint-ha látnánk, hogy ezek a Barkóczy-huszárok.” (I.: 105–106).

11 „Látnánk Veterani hosszúkas arcát, amely a bal szemöldökét kettéosztó sebhely miatt, legalábbis a százharminc évvel ezelőtt meg nem írt regényben, kissé féloldalasnak látszana.” (I.: 50) és „Az epizód hőseit, Károlyi Istvánt a XIX. századi elbeszélő ezzel az utasítással küldené vissza Barkóczyhoz [...]” (I.: 53).

12 „Ebben a fejezetben azt mondjuk el, miért kellett Johann Dietz brandenburgi seb-orvosnak megmosakodnia. Mindenekelőtt azért, hogy a víz fölé hajolván, az ő három évszázaddal ezelőtti szemeivel pillanthassuk meg azt, ami a vízben tükröződik.” (I.: 63).

13 Például: „Nem fog azonban ráérni, hogy átadja magát az ilyenkor illő fájdalomnak, mert ígéretünkhöz híven letöröljük arcáról a gyászt, méghozzá most azonnal. Amint ugyanis közelebb lépett a csoportozathoz, eleinte kuncogást hallott, majd mindenkit magával ragadó, harsány kacajt, olysáfélet, mint elutazása előtt a bécsi komédiában.” (II.: 71).

14 Például: „Nem beszélünk a szepességi kamarát elárasztó fel- és bejelentések, árulkodások, rágalomok, igazolások, beadványok és követelések özönéről [...]. Arról sem beszélünk, hogy az önkényes birtokfoglalások legalább annyi jövedelemhez juttatták a fiskust (vagyis államkincstárat), amennyi az elkobzott javakból származott [...]” (I.: 24–25). A tagadás értékű elem kerülhet a mondat belsőjébe is, például: „Elmondhatnánk, hogy az előző nagyvezír a háborús párt egyik zászlóvivőjének számított a fényes portán, az ő elődje, Musztafa nagyvezír pedig hajlott, ám hiába hajlott a békére, mert amikor az angol király megbízottja, aki tizenötezer fontért vásárolta a közvetítői méltóságot, a törökök pozsareváci veresége után Drinápolyba utazott, hogy ismertesse békejavaslatait Musztafa nagyvezírral, emez éppen aznap lebontott egy márványlépcsőt, amelyen koldusoknak és írástudatlan kérelmezőknek volt szokásul üldögelni, mire híre terjedt, hogy

Musztafa nagyvezír nem lépcsőfokonként fog lesétálni magas rangjáról, hanem bukni fog, és már másnap letartóztatták, harmadnap kivégezték; ehelyett inkább azt mondjuk el, hogy az angol köztvetítő neve ismerősen fog hangzani.” (III.: 235). – A 130 éve meg nem írt regényről szóló szövegrészek tulajdonképpen ezt a szerkezetet ismétlik.

15 Noha ilyenre is akad példa a regényben: „Nem azt állítjuk, hogy Kölcsey Gábor ismerte Kártigám igaz történetét, elvégre nem a fejében tartotta, hanem a borzbőr tarisznyájában; azt viszont állíthatjuk, hogy Szegény Lipót megpillantásakor feltámadt benne az önézet.” (III.: 14).

16 Például: „Ez a soha nem létezett elbeszélő végül azt is elmagyarázza, hogy [...]” (I.: 53).

17 Például: „[M]egpróbáljuk eloszlatni a gyanút, amelyet egyszersmind szítunk is az olvasóban [...]” (II.: 19–20).

18 A „lehetséges (elbeszélői) világ” terminust tehát nem abban az értelemben használom, amelyben azt a szegedi szemiotikusok (Bernáth Árpád, Csúri Károly) – az analitikus nyelvfilozófiai elméletek alapján – bevezették a magyar irodalomtudományi gondolkodásba: az ugyanis a szöveg referenciaviszonyainak magyarázatára szolgáló fikcióelméleti fogalom.

19 A XIX. században meg nem írt, tehát fiktív regényből tulajdonképpen egyenes idézet is olvasható a *Testvériségben*: az utolsó fejezet második, harmadik és negyedik bekezdése (III.: 227–228) szó szerint is szerepelhetett volna a fiktív regényben, ahogy erre az ötödik bekezdés első mondata fel is hívja a figyelmet, egyben azt is kétségtelenné téve, hogy minden előző mondathoz hozzátartozik egy „a 130 évvel ezelőtti elbeszélő azt mondaná, hogy” típusú tagmondat, amit a mostani elbeszélő retorikai okokból elhallgatott.

20 Bizonyos értelemben párjelensége ennek, amikor Dietz seb orvos egy tudataktusának leírása a Kártigám-regény címlapjának tipográfiai jellemzőit veszi fel (I.: 87).

21 A rajzolt figurák (például: Ahmed, az uralkodó képmása a pénzerméken, a szmirnai embernek az uralkodótól kapott papírosát rejtő token stb.) hatása a cselekményre

szintén leírható a lehetséges „elbeszélői” világok regénybeli megjelenésének és a „szereplők” fikcionális indexelhetetlenségének kategóriáival.

22 Egy fejezetcsoporthoz tartozik, mert egy narratív egységnek képezi részét a Károlyi család férfitagjainak történetét mint a cselekmény előzményét és hátterét felvázoló három fejezet (I. 2–4. fej.), valamint a második kötet első kettő (II. 1–2. fej.) és utolsó kettő (II. 5–6. fej.), az összetartozást a címben is jelölő fejezete.

23 A *Testvériség* az irodalmi utalásokat tekintve is nagy változatosságot mutat: a fent böven tárgyalt lehetséges elbeszélői világok jelenségén és az architektuális-műfaji kapcsolatokon túl meg kell említeni, hogy az elbeszélői és szereplői megszólalásokba számtalan jelölt vagy jelöletlen, szó szerinti vagy átalakított idézet kerül be, valamint hogy rendkívül sok szereplő vezetékneve egyezik fontos, klasszikus és kortárs magyar írókéval. (Az utóbbival kapcsolatban lásd a megyegyűlés leírását [II.: 88–99] és a II.: 1. két szatmári küldöttét: [Ráth–Végh 1964: 56] a történetet először megíró Waltherr Imrere hivatkozva még úgy tudja, hogy a küldötteket Viskynek és Szathmárinak hívják.)

24 Például: I.: 78, 92.

25 Lásd I.: 82–88.

26 Valószínűleg az I.: 6.-ra (lásd az I.: 196–197-et).

27 További utalások a kéziratégetésre: (III.: 13, 25–26). – A kézirat első, még véletlen megégetése: (II.: 205).

28 Ráadásul, ha tartjuk magunkat a más szöveghelyeken elmondottakhoz (III.: 86–87, 134–137), a szirmnai ember visszatérése után nem lehet Barkóczy Krisztinánál a kézirat, mert mind a vízből, mind a földből való megkerülése után azonnal megválnak tőle. Épp ezért nem világos, hogy a harmadik könyv első fejezetében elmesélt jelenet (III.: 13–17), amelyben Kölcsey Gábor visszaviszi a rejtélyes módon hozzá került kéziratot Nagykárolyba, mikorra is esik. (Tudniillik már folyik a per, úgyhogy a kézirat elvileg mindenképp a kastélyon kívül van: vagy a föld alatt, vagy a levegőben.)

29 Nem szabad figyelmen kívül hagyni a korábbiak alapján megtehető megkülönböz-

tetést a szereplői elmélkedésről szóló elbeszélői beszámoló és az elbeszélői elmélkedés között – a fenti szövegrész például épp a kettő közé esik: noha Károlyi Sándor utazáshoz való viszonyáról, attitűdjeiről szól, mégsem Károlyi Sándor aktuális gondolatfolyamába nyerünk bepillantást.

30 A monológot lásd: I.: 187–192, 194–196.

31 Például: II.: 207–209.

32 Például: „A másik emberrel szemben feltámadó undor és gyűlölet (egy bizonyos mértéken túl) hatékonyabban cáfolja annak valóságos kilétét, mint azt a szeretet igazolni, vagy akár megerősíteni képes.” (III.: 51), „Meg is valósult a terv, ami pedig magyar tájainkon többnyire azt jelenti, hogy kudarcba fulladt.” (I.: 99).

33 Például: III.: 123–126.

34 Például: I.: 97–98.

35 Lásd például a (testvéri) csókot (a császár és a szirmnai ember jelenete, a kötetek címlapjára is kikerülő gyönyörű faliszóttos leírása stb.).

36 Lásd: I.: 65.

37 A Márton-mű, szintén a klasszikus romantikus történelmi kalandregény konvencióinak megfelelően, egy sorsfordító történelmi esemény színhelyén fejeződik be – de, újabb ironikus gesztusként, a történet nem jut el a békekötés napjáig.

38 Ez ötödik kiadás adatai: Franklin-társulat (Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda), *Olcso Könyvtár*, I. sorozat, 217–220. szám (23. kötet). Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Heinrich Gusztáv.

39 Heinrich a következő eltérésekre hívja fel a figyelmet: Mészáros a szövegben szereplő versek fordításában elég szabadon járt el; a Buda ostromának regény eleji leírása sokkal bővebb, mint az eredetiben; a történetet lekergetendő, Mészáros a szövegbe beleszótt egy teljesen önálló epizódot, amelyet korábban előre is jelez (természetesen ez a prolepszis is saját betoldás); a regény végén az erkölcsi olvasat támpontjait kijelölő értekező szövegrészek és a „tanulást” összefoglaló vers Mészáros műve. A négy soros vers a következőképpen szól:

„A jó s hű szerencse viszi embert nagyra,
Az igaz jó erkölcs emeli nagyobbra;

Nyelv s ruha csalhatnak: ki mely haza szülte?

Példa e kettőben Kártigámnak élte.”

40 A regény cselekményének középpontjában a Franciaországba került, és ott a Napkirály által grófnői méltóságra emelt Kártigám és Tuszánói Sándor szerelme áll; Kártigámot később elrabolják, elhurcolják, és a regény második fele a szerelmesek újra egymásra találását meséli el – szerepcserére tehát bőven van mód, és a szöveg ezt ki is használja. A *Kártigám* egyik csúcspontja egy álarcosbál, ahol a szereplők természetesen tévednek a tekintetben, hogy melyik jelmez kit is rejt valójában.

41 Szintén a barokk kalandregény egyik konvenciójának ironikus túlfeszítése-kifordítása, hogy a végső egymásra ismerési jelenetben (*III.*: 263) Ibrahim beglerbég egy testi jel alapján bizonyosodik meg az elé vezetett fiú és a saját fia, Ahmed azonosságáról: a fiú hátára egy név (!), méghozzá egy magyar név van tetetve.

42 Lásd: a regénybeli *Kártigám* szerzőjének vélhető (Bengi 2002: 84) Kollonich Lipót a Tükör-utcában lakik.

43 Tuszánói Sándor épp csak említett mellékalak lesz (a Mészáros regényét nem ismerő olvasó nem vélne más fikciós szinthez tartozónak, mint a Károlyi Sándor-történet szereplőit, többek között azért, mert legelőször a mű elején [*I.*: 25] egy felsorolásban jelenik meg); Andró gróf viszont fontos szereplővé válik (noha a *Kártigám*ban ő csupán az a katonamester, aki Párizsba viszi a címszereplőt Budáról, majd rögtön utána, lévén hogy házából elkerül a szép fogoly, ki is lép a cselekményből); Ibrahim szmirnai beglerbég pedig kifejezetten történeti személyiségként, legalábbis némely fikciós pillanatokban Veteránival és Károlyi Sándorral egy szinten említhető figuraként szerepel; Tuszánói Sándor herceg csábítója, Lorindó marquise itt gróf Schallenberg feleségeként jelenik meg (szintén mellékszereplőként).

44 Lásd: „Az allegóriák értelme, akár csak Justitia szemén a kendő, minduntalan félrecsúszik.” (*III.*: 143).

Székács József gyászbeszéde Bajza József ravatalánál

Jeles évforduló előtt állunk. 2004. január 31-én lesz Bajza József születésének 200. jubileuma. Az ilyen nap mindig remek lehetőség arra, hogy a tudomány és a közélet képviselői kifejtsek véleményüket, értékeljék az érintett személy munkásságát, közzétéve kutatásaik eredményét.

Megjegyzésre kívánczok azonban, hogy valamely születési ünnep alkalomával gyászbeszédet a nyilvánosság elé tárni, amely sokkal inkább az élet-pálya lezárását mutatja, semmint annak lehetséges fordulatait, sajátosnak tűnik. Most – kérelemre – mégis ezt teszem, mert magam sem tartom helyesnek egy írásműnek hosszabb ideig történő visszatartását, amikor publikálásának egyébként nem lehet akadály, különösen akkor, ha az irat önmagában is igen szép munkát tükröz.

Székács József (Orosháza, 1809. február 2. – Budapest, 1876. július 29.) kiváló személyiség, aki költő, műfordító, egyházi író, evangélikus püspök, a Kisfaludy Társaság rendes tagja, az MTA levelező, majd tiszteleti tagja volt. 1837-ben lett a pesti magyar evangélikus hitközség lelkésze, később a bányakerület püspöke. Munkásságából említésre kívánczok, hogy Bajza József felkérésére görög antológiafordításait folyamatosan tette közzé 1833 és 1837 között az *Aurorában*. Szerb dalokból és hősi énekekből pedig egy egész kötetre való fordítását 1836-ban Kunoss Endre adta ki Pesten. Török Pál református lelkésszel – akit később püspökké választottak – közösen vállalkozott a *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap* szerkesztésére 1842 és 1848 között. Ugyancsak Török Pállal együtt adta ki 1854–55-ben a *Protestáns Lelkeszi Társulat*. 1856-tól már főképp teológiai és gyülekezeti kérdésekkel, kiadványokkal foglalkozott. Híres hitszónokká képezte magát. Gróf Thun Leó birodalmi kultuszminiszter pátense ellen 1856-ban, Fábry Pál és Hunfalvy Pál társaival együtt, kiadta az *Igénytelen vélemények a két év. egyház ügyeinek igazgatását tárgyazó miniszteri törvényjavaslat felett* című röpiratot. Majd 1859-ben a *A magyar honi ágostai s helvét hitvallású evangélikusok szabad vallás gyakorlatát biztosító törvények* című munkáját, amellyel nagymértékben járult hozzá a pátens visszavonásához. Székács József tudományos eredményei alapján 1835-ben Berlinben bölcsészdoktori oklevelet nyert, a jénai egyetem pedig teológiai doktori címmel ruházta fel.

Ebből a rövid összefoglalóból is látható, hogy Székács József felkészült tudós teológus volt, aki igen jól tájékozódott az emberi természetben is. Beszédéből pedig kiviláglik, hogy a gyülekezetéhez tartozott Bajza Józsefet kitűnően ismerte. Nem arra törekedett, hogy a több évtizedes munkásság részleteit elemezze, és ezáltal mutassa meg a pályatárs érdemeit, nagyságát. Bár mondhatta: nemes harcának gyümölcse lett, hogy a költészetben az örök szépnek áldozott; az ítésetben (a kritikában) elűzte a szépnek oltáráról a kontárokat, az avatottakat pedig megkoszorúzta, bátorította s az előbbi helyeket nekik engedte át; a történettudományban letépte a tudatlannak, a gonoszok álarcát és az örök valót hirdette; hivatalaiban a méltányos, részrehajlatlan eljárás példáját adta; mégis leginkább az embert méltatta, aki a feddhetetlen erény, a törhetetlen jellem legmagasabb fokára emelkedett, családi körben pedig a boldogítás volt ideálja és így bizalommal lehetünk az iránt, hogy – az Apostol nyilatkozatára utalva – elnyerte az igazság koronáját.

Az itt közlésre kerülő beszédet Székács József az 1858. március 5-én du. 3 órakor, az általa vezetett gyászszertartás alkalmával mondta el a gyászolók sokaságával megtelt pesti Sebestyén téri Kovács-ház nagy négyszögletű udvarán.

„Pál az Úrnak apostola, élte alkonyán így nyilatkozott: »Pályámat megfutottam, a nemes harcot megküzdöttem, a hitet megtartottam, az igazság koronáját eltette számomra az én Istenem.«

Szeretteim az Úrban! Mik Pálnak ezen nyilatkozatában feltűnnek a következők:

Először az, hogy az apostol a súlyt nem a pályára és annak minőségére fekteti. Azt akarja éreztetni velünk, hogy Isten előtt nem az által leszünk kedvesek, hogy e, vagy ama pályát futottuk meg, hanem csak az által, hogyan, miképpen futottuk meg a pályát, melyet Isten s társaink bizalma tűzte ki számunkra. Haszontalanságot művelnénk tehát, ha a holtak felett érdem gyanánt azt akarnók kiemelni, hogy mily nehéz hivatalt, magas méltóságot, fényes czimeket és az évek mily hosszú soráig viseltek vala. Haszontalanságot művelnénk, ha Bajzánk felett érdemként akarnók kitüntetni azt, hogy költő, ítéset, történetíró, szerkesztő, színházigazgató, és académiái tag volt. Mert Isten előtt nincs személyválogatás, nem azt kérdi, mily pályát futottunk, hanem hogyan futottuk azt. S épen ez az, mit Pál nyilatkozatában kiemel, midőn élte végéhez közeledett.

Másodszor a súlyt a hogyan-ra fekteti s leírja, hogy ő miként futotta meg pályáját. Kettőt emel ki, a nemes harcot és megtartását a hitnek. De épen ez azon pont, melyben Bajzánk érdeme egyesül, mely őt követendő példánkká teszi, mely mindnyájunkat kényszerít, hogy tisztelettel hódoljunk nemes jellemének. Az ő nagysága abban áll, hogy ő

a.) teljes életén keresztül addig küzdött, míg pályájára s annak egyes részeire nézve feltalálta azon eszmét, melynek hódolnia, melynek testet adnia kelljen, ha Istene, maga, százada s az utókor előtt tisztán s feddhetetlenül kíván megállani. E nemes harcának gyümölcse az lett, hogy a költészetben az örök szép, az itészetben a szépdialala, a történelemben az örök igaz és való, hivatalaiban a tisztí húség, családi körében a boldogítás, magaviseletében a böcsület lettek ideáljai, s azok hitévé és meggyőződésévé váltanak. Az ő nagysága abban áll

b.) hogy ezen hitévé és meggyőződésévé való eszmékhez teljes életén keresztül hű maradt. Nagy volt a költészetben, mert szentéjében csak az örök szépnek áldozott; nagy az itészetben, mert elűzte a szépnek oltárától a kontárokat, a szépnek avatottait megkoszorúzta, bátorította s az elsőb helyeket szerényen nekik engedé; a történelemben letépte a tudatlanok és gonoszok álarcait, kik önzö kezekkel homályba borítandók valának az örök valót, híven kimutatva mindenütt az Isten ítéletét, mely abban oly félreérthetetlen hangosan beszél; nagy volt mind azon hivatalokban, melyeket társai biztanak reá, mert pontossága, fáradhatatlansága, méltányos, részrehajlatlan eljárása példa gyanánt vannak felmutatva; nagy volt ő mint ember, mert megszoktuk szavát tett, ígérétét teljesedés gyanánt tekinteni és nem csalatkozónk, – sőt megszoktuk nála nem a szókat, hanem a tetteket, melyekben beszélt. Az ő nagysága abban áll

c.) hogy ama hite, iránya, meggyőződésétől semmi kísértet el nem csábítható. Ő nem fogta bé a pegazust a malomba, hogy lisztet öröljön neki; a történet medréből nem csapolt le patakot, mely malmát hajtaná; criticája barátságából nem tömjénezett, ellenei irányában nem a gyűlölség, hanem az igazság tollával írt; hivatalát nem hasznáért szerette, ha általa köznek nem használhatott, ott hagyá; a legvidámabb társaságban hol, a közlekedésbe szilajság vegyült, ez ember ajkáról nem hangzott alá szó, mely a benső méltóságával ellenes vala. S a mi őt a feddhetetlen erény, a törhetetlen jellem legmagasb fokára emeli az, hogy hozzá a csábítás közeledni sem merészkedett, mert hiszen ezen ez embernek járásán, kelésén, magaviseletén, beszédén sőt még írása vonásain is oly biztos, határozott, férfias jellem ömlött el, mely kétségbeejté a legügyesebb csábítót is, hogy őt elszedíthette vala hite, meggyőződése, – Istenétől.

A mi, Pálunk nyilatkozatában harmadszor feltűnik, ez az hogy az apostol e nyilatkozatát halálával szemközt, életének alkonyán tevé. Nagy boldogság ez szeretteim az Ūrban ki ezt teheti. Nemes a halálban nyugalmasabb párna, melyre lehajolhat fáradt fejünk, mint ily vallomás. Az volt üdvözült barátunknál a siralmas, a keserű, részvétünk könnyeire méltó, hogy ő, ki sokak felett, teheté e boldogító vallomást nem teheté azt, s a boldogságot, mely belőle fakad, nem élvezheté. Mert őt legvirágzóbb férfikorában, 8 évvel ezelőtt éppen midőn a toronyórára veté fel szemét hogy kémlélné az idő futását, vá-

ratlanul érinté az enyészet anygala s érintésétől barátunk félholtan össze roskadott. Nekünk nem jutott egyéb, mint helyette végig gondolni azon gondolatot, melylyel Pálnál találkozánk, hogy boldog az, ki pályáját nemesen küzdve, hitét megtartva futja meg. Ő ezt végig nem gondolhatá, mert az enyészet anygala lelki épségétől is megfosztá mintha sajnálta volna a halál e nemes életen Isten végzetét egyszerre végre hajtani, lassan, többször érintve, fokenként oltotta ki azt. De a halálnak kímélete gyötrelmünké vált nekünk és gyötrelmévé családjának. Az enyészettől érintett Bajza nem volt többé a régi. Élő halott, ingadozó árnyék, a könnyörület képmása gyanánt járdalt ő közöttünk, könnyeket fakasztva barátai, s tisztelői szeméből. Csak egy volt, mi a gyötrelmet enyhítheté, t.i. az, hogy a gyötrelmet ő maga nem érzé. Úgy látszik, hogy nem érzé, noha beteg lelket megóvni nehéz. Úgy járt el szokott helyeire, mint előbb, úgy írt és olvasott mint előbb, úgy látogatá barátait mint előbb, csakhogy beteg vidámsága sajnálattal találkozott mindenütt. Néha még is úgy látszott, mintha gyötrelmét érezné. Kitörő szenvedély lepte néha meg, de leánya lecsillapította azt s ő kibékült a szeretett karjain. Néha mély bánat fogta el, mintha maga és családja elhagyatottságát érezné s ilyenkor a szabadba úzte fájdalma, vagy a baráti karok közé, hol a zokogás szívetrendítően tört ki néha belőle. És még egy magasztos tanúságot hagyott nekünk: Ő még beteg lelke lázas rohanásában sem adta legkisebb jelét, hogy meggyőződését, hitét feláldozni és cserébe adni hajlandó volna. Ő még akkor is midőn csak Sionunk lehetett felette, tisztelettel tölté meg enkeblünket iránta. Magához és hitéhez hű lelke dicsőült meg virágában is. Mi megsiratuk őt életében.

Most midőn a halál anygala kioltá életének sokáig lappangó tüzét, nem könnyért esedezem tőletek, hanem háláért a kegyelmes égnek, mely magához vette őt, és véget vetett szenvedéseinek.

Hálátadunk:

a. az erőért, mellyel felruházó, hogy pályáját nemesen küzdve, hitét megtartva, futotta meg;

b. az áldásokért, melyeket általa közhasznú pályáján irodalmunk, nemzetünk, társainkra árasztott;

c. a példáért, melyet ritka becsületessége, törhetetlen jelleme, nemes érényeiben előnkbe állított, hogy járjunk, lelkesüljünk nyomdokán;

d. azon csudálatos örömperekekért, mellyekkel megaranyozta ínséges éveink nyomasztó terheit,

e. azon családi, baráti hűségért és könnyörületért, melyet a szerető szívek juttatának a szegény, a beteg, a félig holt s még ekkor is kedves Bajzának, s kivált képen pedig haláláért, mellyel kiszabadítá őt az inség völgyéből, hol a könnyörület tárgya volt.

Hálánkhhoz csatoljuk azon bizodalunkat, hogy Isten eltette számára a koronát, mellyel az igazakat jutalmazza, s hogy midőn magához hívja közülünk a dicsőket, helyüket gazdagon kipótolja itt alant.

Oh kegyelmes atyja Istenünk! tessék neked ami hálánk és add, hogy bened vetett bizodalunk ne legyen hiú – hallgass meg minket Te Fiaid nevében. Amen.”

A gyászbeszéd eredeti kézírata ma az Evangélikus Országos Levéltárban található (EOL. Székács József hagyatéka. 3. számú pall.).

Ezúton is szeretnék köszönetet mondani dr. Fabinyi Tibor teológiai professzor úrnak, aki évekkal ezelőtt felhívta figyelmemet a gyászbeszéd megletére és elősegítette, hogy ehhez hozzájussak. Köszönet illeti, készséges közreműködéséért, Chenthe Miklós levéltár-igazgató urat, aki további felvilágosítással és adatokkal állt rendelkezésemre.

A forrást közrebocsátotta: *Bajza Kálmán*

Szemle

Petőfi Sándor összes művei. Költemények 4.

Sajtó alá rendezte: Kerényi Ferenc

A Petőfi kritikai kiadás 1997-ben megjelent előző kötete tizennégy évig készült, örvendetes hát, hogy az újabb kötetre csak hat évet kellett várni. Ez nyilván összefüggésben van azzal is, hogy a sajtó alá rendező-szerkesztő, Kerényi Ferenc immár egy újraindított munka folytatását végezhetette, követvén a korábban kialakított és jól bevált szerkezetet, módszereket. A jelen kötet mintegy másfél év verstermését tárja fel az 1845-ös év közepétől 1846 végéig. A záró időpont kijelölését különösen indokolttá teszi, hogy Petőfi összes költeményeinek 1847-es kiadása is az eddig az időpontig írott verseket tartalmazza. Jelentős művek egész sorát olvashatjuk új kiadásban, olyanokat, mint a *Tündérálmom*, *Az örült*, az *Egy gondolat bánt engemet...*, valamint megtalálható itt a Mednyánszky Bertához írott *Szelem gyöngyei* ciklus, a *Felhők* hatvanhat verse és a Júlia-szerelem első darabjai.

A jegyzeteket rövid bevezető nyitja, amely megerősíti az eddigiekben alkalmazott textológiai-filológiai elveket, s kiemeli a jelen kötet sajátosságait. Itt tér ki a szerkesztő arra a sajátos problémára, hogy az időközben megtalált versek miatt elcsúszott a köteteken átívelő sorszámzás, ami korrekciót kívánt. Ezt követően további pótlások következnek, egy hiányzó versszak és egy jegyzetbeli hivatkozás. A bevezető jegyzetek számba veszik még Petőfi elveszett, tervezett, illetve állítólagos ciklusait, verseit a tárgyalt időszakaszra vonatkozóan, továbbá összefoglalóan tárgyalják a borjádi látogatások időrendi problémáit, tehermentesítve az egyes művek jegyzeteinek anyagát. A kötet végén mutatók segítik a tájékozódást (név-, cím- és kezdősormutató, valamint tartalomjegyzék), s néhány képmelléklet ad ízelítőt Petőfi kézírataiból.

A főszövegek kialakításában általában az 1847-es *Összes költemények* Petőfi által gondozott kiadása volt az irányadó, kevés esetben kellett különböző szövegforrásokból megállapítani a főszöveget. Csak helyeselhető, hogy az időnként helyesírási ingadozást mutató alapszöveg változtatás nélkül került közlésre, hiszen nem állt rendelkezésre semmiféle kritérium a módosításra, bármiféle „egységesítés”, „javítás” csak a sajtó alá rendező önkényes beavatkozását jelentette volna. A más szövegforrásokból történt közlés esetén is megnyugtatónak látszik az alapszöveg kiválasztása (lásd például *A gyűldei ifjakhoz*), a szöveges magyarázat, a szövegváltozatok regisztrálása célratoró és egyértelmű.

Hasonló *funkcionális racionalitás* jellemzi a jegyzetek többi részét. Egy olyan adathalmaz esetén, amilyen a kritikai jegyzetapparátus, nagyon fontos, hogy a szerkezet világosan áttekinthető, szigorú következetességgel megírt legyen, mert csak így biztosítható az információk könnyű és gyors hozzáférhetősége. A használnak tudnia kell, hogy egy adott típusú közlés mindig azonos helyen szerepel, bármely versről legyen is szó; és csak ott, nem másutt, különben folytonosan végig kellene bogarásznia a teljes jegyzetanyagot. Világos utalásrendszernek kell működnie, hogy elkerülhető legyen a szükségszerűen

ismétlődő információk, adatok állandó újraközlése (ez nemcsak helypazarlás lenne, de a tájékozódást is nehezítené, hiszen az új információk belevesznének az ismétlődésekbe). Csak a kifejtéshez legszorosabban kötődő tényekre, adatokra célszerű koncentrálni, mert a különféle mellékszálak beemelése szétfeszíti a logikát és végső soron követhetatlenné teszi azt. A jelen kötet mintája lehet annak, hogyan kell elkerülni a felsorolt buktatókat.

Azonos alcímekhez szigorú következetességgel mindig csak azonos típusú információk soroltatnak, bárhol útjuk is fel a kötetet. Kiváló az utalásrendszer, szövegszerűen azonos utalások hívják fel az összetartozó, de meg nem ismételt információkra a figyelmet. Különösen a ciklusoknál látszik ennek a jelentősége: a verscsoport egészére vonatkozó anyag kiemelése az egyes versek elé gazdaságos és tartalmilag is szerencsés megoldás. Takarékosan bánik a kötet az idézetekkel is, csak igazán szükséges esetben folyamodik az idézéshez, egyébként tartalmi összefoglalásokkal él, illetve mellékszál esetén utal a forrásokra, útba igazítva így az érdeklődő olvasót, de nem terhelve túl az itteni kifejtést. A szövegmagyarázatok mértéktartók, és bevallott céljuk szerint elsősorban az életmű belső összefüggéseire összpontosítanak, megmutatva az egyes Petőfi-szövegek konkordanciáit, amelyek a külső minták, párhuzamok gazdag szakirodalma mellett az eddigiekben eléggé feltáratlanok voltak. Egyébként a külső mintákra koncentráló szakirodalom eredményeit is köteleességszerűen összefoglalják a jegyzetek, így aztán láthatóvá válik, hogy a hatásvizsgálatok igen kevés eredményt hoznak (jó példa erre *Az örült* nagy anyagot felvonultató apparátusa).

Külön kiemelendőnek tűnik a filológiai elvek és módszerek szigorú következetessége az adatszerűséghez való ragaszkodásban. A jegyzetekben pontosan szétválik a filológiai-lag megalapozott tény és a feltételezés: előbb rendszerint megkapjuk az adatok áttekintését, majd jeleztetnek az esetleges hiányok, bizonytalanságok, ezután a probléma megoldásának logikai-hipotetikus lehetőségei következnek, végül tételszerű összefoglalást kapunk az elmondottakról. Az időrendi érvelésben, amelyet megkönnyítenek Petőfi hely- és évszámutalásai, az *ante quem* és *post quem* típusú kifejtés az uralkodó: az érvelést annak bizonyítása szervezi meg, hogy az adott szöveg *bizonyosan* milyen időpont *előtt*, illetve milyen időpont *után* keletkezett. Az így megadott időintervallum jelenti a vers datálását, amely a főszöveg alá is kerül. A keltezés megmutatja, mi származik Petőfitől és mi a sajtó alá rendezőtől (ez utóbbi szögletes zárójelben szerepel), továbbá jelzi a bizonytalanságokat is (ez a legtöbb, ami megtehető egy szigorú időrendbe sorolást megkívánó kiadásban).

Hosszan sorolhatnám még egyenként is a kiváló jegyzeteket, a borjádi látogatások időrendjének mikrofilológiai feltárását, a *Szerelem gyöngyei* kapcsán Mednyánszky Berta időskori emlékezésének szembesítését a feltárható tényekkel, a *Felhők* és *Az örült* keletkezéstörténetét vagy a *Nagykarolyban* című vers háttérmagyarázatait. Mind megannyi adatgazdag, logikus és meggyőző fejtegetés, feltételezhető, hogy a Petőfi-filológiában a recenzensnél járatosabb szakértők (akik persze csak nagyon kevesen vannak) sem sok kifogásolnivalót találhatnak ezekben. A kötet elvi-módszertani egysége, áttetszősége és a megvalósítás szigorú következetessége azonban jelentőségében és használhatóságában messze túlemeli e kiadást a Petőfi-szakirodalom körén. Éppen ez a mintaszerűsége teszi lehetővé, hogy a textológusi-filológusi kutatások eredendő korlátaira is pillantást vethessünk: vajon milyen mértékig valósítható meg az adatszerűségre való törekvés? Hogyan és mikor lép be öntudatlanul az értelmezés a filológiai argumentációba? A sajtó alá rendező előzetes tudása miként jelöli ki az érvelések irányát, a vizsgált anyag körét?

Egy életmű sajtó alá rendezője általában évek hosszú sorát tölti el a munkába vett szerző műveivel, a legapróbb részletekig megismeri annak életrajzát, kézíratait napi rendszerességgel forgatja, a vizsgált író-költő kifejezőeszköze, szófordulatai, helyesírása észrevétlenül beivódik a vizsgáló tudatába. Mindezt nem könnyű tetten érni és formalizálni, de a jelenség ettől még kétségtelenül létezik és nyilvánvalóan alakítja a sajtó alá rendezői munkát. Petőfi verseinek kiadója például számos alkotáslélektani sajátosságot szűrt le az életművel együtt töltött hosszú idő során (Petőfi műveiből és a szakirodalomból egyaránt). Kiváló megfigyelések egész sorát említhetjük: egy-egy élménykört, életszakaszt szinte törvényszerűen nagyobb epikus mű zár le; a naptári év fordulóján, Petőfi születésnapjához is kötődően rendszeresen jelentkeznek lezáró-újat kezdő versek, mintegy programszerűen; a nyilvánosság előtti vitákban azonos lélektani ív figyelhető meg az ingerült és goromba első reakciótól a lehangoltságig. A kérdés mármint az, hogy ezek a nyilvánvalóan érvényes megfigyelések hogyan válnak a filológiai argumentáció részeivé.

A *Szilaj Pista* című verses epikai mű (melyet Petőfi „Szalkszentmárton, 1846” megjelöléssel adott ki) jegyzetében olvashatjuk a következőket: „Ha elfogadható megfigyelés Petőfinek az a szokása, hogy egy-egy élménykörét vagy életszakaszát terjedelmesebb verses epikai művel zárja le, akkor a *Szilaj Pistát* a (megszakításokkal) 1845. június és 1846. április közé tehető szalkszentmártoni periódus lezárásának tekinthetjük” (510.); a besorolás: április 10. és 24. között. Az alkotáslélektani alapú megállapítás így (korrekten, hiszen feltételes módban fogalmazva) keltezés alapjául szolgál és további érveléseket modellez. A következő bekezdésben ugyanis arról olvashatunk, hogy „1846 első három hónapjába – még Petőfi munkatempójával sem – nem férne bele a *Szilaj Pista* megalkotása”. Ez azonban már rendkívül bizonytalan terepre tévedő megállapítás, különösen, ha négy oldalt visszalapozva arról olvashatunk (igaz, itt Martinkó András érvelése ellenében), hogy az április 10. és 24. közötti két hét termését viszont nem kell sokallanunk (506.). Így válnak az életmű ismeretéből elvont és egyébként meggyőző, de nem filológiai természetű megfigyelések filológiai következtetések alapjává, s keresnek a maguk igazolására további érveket.

Az utóbb említett *Mint felhők a nyári égen...* című vers arra is példa lehet, hogy bizonyos esetekben a költői szövegek utalásainak értelmezése egymást kizáró megoldásokat eredményez. A szóban forgó vers elejének képét Martinkó András évszakra való utalásként értelmezte, míg a sajtó alá rendező „népdalküszöbnek” tartotta, amely így nem alkalmas datálásra (506.). Több más műnél találkozunk ugyanezzel a két eltérő megközelítéssel (például 292.), más esetekben pedig bizonyos metaforáknak „meteorológiai utalásként” való tekintésében figyelhető meg ellentét (például 358.). Szerencsére az esetek többségében más, filológiai természetű adatok is rendelkezésre állnak, de ez nem változtat azon a tényen, hogy a jelzett felfogásbeli különbségek elsősorban szövegértelmezési kérdést rejtenek magukban. Ugyanígy az értelmezés lép előtérbe *Az álmain, az Álmos vagyok és még sem alhatom...* és *Az őriült* sorrendjének meghatározásában, miként azt a 395. oldal fejtegetésében olvashatjuk a szerkezetből és a vershelyzetből levont következtetésekre hivatkozva.

A fenti példákban számomra az a legfontosabb következtetés, hogy a textológiai-filológiai munka törekvése a tiszta adatszerűsége csak aszimptotikus célként tételezhető: az életmű közelségéből adódó előny egyben a mindenkor sajtó alá rendező eredendő gátja is. Az ismeretek mélységével együtt jár bizonyos prekondicionált olvasásmód, s csak arra lehet és kell vigyázni, hogy ez ne váljék mindent maga alá gyűrő preconcepcióvá. A jelen Petőfi-kiadás annak példája, hogy a filológus hogyan képes az esetek legnagyobb ré-

szében kezében tartani az irányítást önmagával szemben, szigorú következetességgel törekedvén az adatszerűsége, a biztos és bizonytalan tudás elválasztására és a funkcionális racionalitás megvalósítására az anyag összerendezésében. Ezért ajánlható mintául mindazoknak, akik hasonló problémák megoldásával küszködnek munkájuk során. Az olvasó pedig, akit a műhelymunka nehézségei természetesen kevéssé foglalkoztatnak, megbízható szövegű, adatgazdag és kiválóan használható könyvet vehet a kezébe. (Budapest, 2003, 694 l.)

DEBRECZENI ATTILA

A szubjektum teljessége felé (?) Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*

Tolcsvai Nagy Gábor Pilinszky-monográfiáját a befogadástörténet rövid áttekintése felől indítja, melynek során azonosítja a sajátjának vallott, „hermeneutikai alapozású” (19.) elméleti pozíciót, majd rátér a Pilinszky-életmű kötetéről kötetre haladó, elemző bemutatására. A kommentárok közül Tolcsvai egyetértőleg emeli ki Nemes Nagy Ágnes, Rónay György, Németh G. Béla, Szegedy-Maszák Mihály és a nyolcvanas évek végétől az irodalomelméleti érdekltségű kritikusok írásait. E nyomvonalon haladva a szövegeket érintő legfontosabb problémáknak maga is a szubjektum ontológiai kérdéseit, az élet abszurditását, a bűn és az Istenhez fűződő viszony kérdéskörét tartja (19.). Fontos és sok tekintetben véghezvitt célkitűzése, hogy az elemzés során kiküszöbölje az irodalmon kívüli szempontok alkalmazását: tökéletesen elszakad például az életrajz ihlette szövegelemzés hagyományától és kétségtelenül szövegközpontú értelmezést valósít meg. A monográfia nyelvezete világos, szakkifejezésekkel és idegen szavakkal nem túlterhelt, gondolatmenetei néhány kivételtől eltekintve nem szakmabeliek számára is követhetőek, jó értelemben véve ismeretterjesztő jellegűek. A kötet a Pilinszky-líra kapcsán a szakirodalomban eddig felvetődött megkerülhetetlen kérdéseket kivétel nélkül tárgyalja (ha szükséges, egyszerűen idézve a vonatkozó tanulmány gondolatmenetét), bár a hangsúlyokat nem a szövegvilág, hanem a szerző érdeklődése és tudásanyaga helyezi el.

A kötetről kötetre kronologikusan haladó monográfia a másodiktól az ötödik fejezetig a verseket is túlnyomóan (kötetbeli) sorrendben tárgyalja, és így sikerül elkerülne a motivikus elemzés csapdáját, amely a Pilinszky-kommentárok nagy részét foglyul ejti, jóllehet összefogottabban haladhatna az elemzés, ha az első fejezetben megjelölt szempontok köré szerveznék a monográfiát. A hatodik fejezet három kötet anyagát tárgyalja (*Szálkák, Végekfejet, Kráter*) az imént számon kért szervezetséget megvalósítva, a versszövegek kommentárjai azonban felszínesnek és kissé elcsúszottnak tűnnek a korábbi fejezetek elemzéseivel összehasonlítva. A monográfia egészének előnyére vált volna, ha figyelmét kevesebb szöveg elemzésére összpontosítja, és ha a számtalan idézetnél – amelyek főként a negyedik fejezettől lehetővé teszik, hogy szinte Pilinszky-kötet kézbevétele nélkül haladjunk végig a könyvön – megjelöli, hogy a költeményt egészében emelte-e a főszövegbe. A különböző műnemeket Tolcsvai olyannyira elkülöníti egymástól az értelmezésben, hogy nemcsak külön fejezetekbe utalja azokat (esszé: I., líra: II–VI., próza és dráma VII.),

hanem a számos, szövegszerű egyezés konstatálására szorítókozó és a versek értelmezését leegyszerűsítő Pilinszky-tanulmány tanulságán okulva igyekezik lehető mértékben elkerülni a kapcsolatteremtést az esszéik és a költemények szövegvilága között. A prózai és a drámai alkotások elemzése meglehetősen háttérbe szorul, némiképp jogosan, az életmű belső hangsúlyainak köszönhetően, e fejezetben a szerző saját, illetve műfajspecifikus szempontokat nem vezet elemzésébe.

Tolcsvai a költői szövegek szubjektumát illetően párhuzamosan két egymást kizáró tendenciát igyekszik kimutatni az életmű egészében. A könyvben ugyanis már a Pilinszky-líra befogadástörténetét röviden áttekintő értékeléstől kezdődően kulcsfontosságú szerepet kap Szegedy-Maszák Mihály 1982-ben készült bírálata (14–15.). *A szenvedő misztikus* címmel megjelentetett, Radnóti Sándor monográfiáját tárgyaló írás központi gondolata, hogy a „romantikus önfelnagyítás hagyományának” megtagadásához, az „irodalomtörténeti fordulat” megtételéhez Pilinszky költészetét a misztikus irodalom azon meggyőződése vezette el, hogy a személyiség gátolja a kapcsolatot evilági és transzcendens között.¹ E kijelentés nyomán – egyetértésben Kulcsár Szabó Ernő (és a nyomában született elemzések) megállapításával, amely a Pilinszky-líra irodalomtörténeti jelentőségét a vallomás személyességét korlátozó beszédmódban ragadta meg² – a „személytelenítés” fogalmát Tolcsvai nemcsak az „autentikus lét” feltételeként azonosítja a költői szövegekben (161.), de a versek mércéjévé is emeli. Ez a talán túlhangsúlyozott szempont akkor válik terhessé, amikor a szerző a *Próza, dráma* című fejezetben tárgyalt írásokat is elsőként ennek segítségével veti össze a lírakötetek anyagával (172., 174., 177.). Nehezen összeegyeztethető ez a közelítésmód, továbbá a *Harmadnapon* című kötetben helyesen észlelt központ nélküli, illetve több központú költemények kiemelése (56.) és a szubjektum eltárgyiasításáról szóló gondolatok (pl. 91., 92.) az első fejezet címének metaforájával („Úton levés a szubjektum teljessége felé”), amelyet a könyv egésze az életmű irányaként jelöl meg³ Karl Rahner szubjektumfogalmára alapozva: „Ki-ki akkor éli át saját egzisztenciájának alapjában a szó eredeti értelmében vett felelősséget és szabadságot, ha észleli, hogy szubjektum – tehát oly létező, akinek a léte a transzcendencia eredményeként felbonthatatlan egység és önmagának-való-jelenlét a végtelen lét előtt –, ha tettét a szubjektum tetteként éli át (noha arra nem tud ugyanígy reflektálni)”⁴ (55.). Könyve utolsó, összegző fejezetében azonban Tolcsvai szerencsésen elszakad a rahneri szubjektumfogalomtól, és izgalmasan, összefogottan tárgyalja a lírai én módosulásának különböző állomásait az életműben.

Az elemzések során a szerző túlnyomórészt kiemeli, hogy a tárgyias líra alkotásaihoz sorolható-e a szóban forgó szöveg. A könyv nem foglalkozik különösebben e beszédmód részletesebb elemzésével, a fogalom használatakor megelégszik a következő, kérdéses érvényesíthetőségű és tartalmú, egymásnak ellentmondó tömör meghatározásokkal: „tárgyiasság (dolgok igen pontosan ható nyelvi megnevezése)” (37.), illetve később a *Trapéz és korlát* című vers kapcsán: „szeretet és bűn egymásmellettsége teszi tárgyiassá (eltávolodó és önmagába záródó, nehezen megismerhető entitássá) a beszélő számára az égi végtelent” (44.). Máshol némiképp homályos és befejezetlennek tűnő összegzések olvashatók, mint például: „a transzcendencia ... reprezentációja lesz... [többek között – B. M.] az emberi vagy pusztá tárgyi entitások, amelyeknek a világba vetettsége a lírai beszélő legfőbb viszonyulása” (39.), vagy olyan meghatározások, amelyek szinte bármely irodalmi szövegről elmondhatók: „a leírás és eseményelbeszélés részleges és a tárgyias, objektív lírának megfelelően a nyelvre, a nyelvi jelentések, jelentésszerkezetek által hozzáfér-

hetővé tett imaginációra épül” (72.). (Az objektív líra kapcsán számos szöveg hely él az imaginárius, imagináció fogalmaival. Zavaró lehet, hogy e kifejezések felváltva szerepelnek köznapi értelemben, ’látomás[os]’ jelentéssel, a fiktív kifejezést kerülve, de tulajdonképpen annak szinonimájaként és végül iseri szakkifejezésként.⁵) Nem egy fogalmazásmód továbbá arra enged következtetni, mintha egymást kizáró vagy legalábbis egymás érvényességét korlátozó, illetve egymástól elkülöníthető lenne a tárgyias és a metaforikus beszédmód. Az *Egy arckép alá* című költemény elemzésében olvassuk: „A versszöveg a világban-benne-lét Pilinszky-féle értelmezését, a végletes belevetettséget a dolgoknak a tér-idő kontinuumba való belevetettséggel reprezentálja, tárgyias jellege mellett is némi képpen metaforikusan” (92.); a *Harbach 1944, Francia fogoly, Frankfurt* című versek pedig „a tárgyias és a metaforikus összetevők átlátható egybeírásával” írják le a világban-benne-lét fokozatos leépülését (70.).

A Pilinszky-líra méltatásában Tolcsvainál is fontos szerepet kap, hogy a költő hozzájárult a magyar irodalomnak az európaiba való visszakapcsolásához (10.). Ezt a kijelentést azonban csak néhány elszórt, utalásszerű névsor hivatott igazolni, jóllehet maga is hiányolja például Béládi Miklós elemzéséből a francia egzisztencializmus vagy Simone Weil hatásának szemügyre vételét (14.). A könyvbéli értelmezések a poétikainál erősebb, érezhetően biztos lábakon nyugvó nyelvészeti alapozást kapnak a funkcionális és kognitív nyelvészet elméletétől és szövegelemző gyakorlatától. Ez az elemzésnek egyéni szint kölcsönző megközelítésmód igen termékenynek tűnik, amikor a versek időszerkezetéről, a személytelenítés és tömörítés grammatikai eljárásairól esik szó. Nem gazdagítja azonban feltétlenül a Pilinszky-líráról alkotott képet a fogalmi metaforáról szóló többszörös kitérő (87–88., 156.) és a langackeri *base* és *profile* elmélete (92., 100.).

Tolcsvai szerint az értelmezés alapvető tényezőjévé kell tenni a teljes életmű viszonyát a művészethez, kultúrához és a katolicizmushoz (20.). A könyvben e három irány közül messze a legnagyobb figyelmet és súlyt az utolsó szempont kapja. Az ilyen vonatkozásúnak ítélt szöveg helyek kommentárjának teológiai háttéréül szinte kizárólag a rahneri transzcendentális teológia szolgál, amely megközelítés addig tekinthető helyénvalónak, amíg nem szolgál poétikai következtetések támpontjául, mint például a fent említett szubjektumértelmezés esetében. A monográfia visszatérő, kissé felszínesnek tűnő fogalma⁶ az ún. „iskolás teológia”, amelynek kapcsán Tolcsvai kimutatja, hogyan képesek a versszövegek meghaladására, bár minden esetben figyelmesen meg kell választanunk, hogy a skolasztikus hagyományt, az inkább állító, mint kérdező teológiát, vagy pedig nem reflektált hittani tételek holt, hitből nem táplálkozó tárházát értsük-e rajta. Még inkább zavarba ejtő, amikor az *Introitusz* című vers egyik sorának „megszemélyesítését”(?), Isten „emberi lényhez hasonlítását” („midőn szemét az Isten is lehúnyja”) a szerző elmarasztalólag utalja ebbe a kategóriába (134.), holott ez a költői kép igen távol áll a fogalom fent jelzett valamennyi értelmezésétől. Helyesebbnek látszana, ha a vers kapcsán az isteni személyek egyidejű egységére és megkülönböztetésére világítana rá a szerző, vagy akár az *unio hypostatica* paradoxonára, amelyet máshol talán kevésbé indokolhatóan részletez. A könyv többszörösen kiemeli a bűn kérdésének jelentőségét a Pilinszky-életműben. Tisztázandó azonban, hogy Schein Gábor itt idézett, József Attila-i örökségként tárgyalt „egzisztenciális bűn” fogalma⁷ az eredendő bűn fogalmához közelíthető – szemben Karl Rahner utalt bűnfogalmával, amely szubjektív bűn, szabad akaratból hozott döntés eredménye.⁸ E kétféle bűn összjátéka és feszültsége igen fontos kérdése Pilinszky szövegeinek, de lírájához kétségtelenül közelebb áll József Attila bűnfogalma, mint Rahneré.

Németh G. Béla és Schein Gábor tanulmánya nyomában⁹ a szerző szükségesnek érzi apokaliptikus és eszkatológia kettősségének, változó hangsúlyainak követését a szövegekben, de míg az apokaliptikus fogalmát termékenyen képes az elemzésekre építeni, az eszkatológia fogalmát a *Harmadnapon* kötet kommentárjában (51–52.) a modern teológia nyomán kitágítja és eljövendőre vonatkozása mellett Krisztus feltámadásával megkezdődő szüntelen jelenvalóságát hangsúlyozza (a monográfia a feltámadás helyett több ízben a keresztthalál eszkatologikus jellegét emeli ki). Ebben az értelemben azonban a Pilinszky-líra számtalan darabjával könnyedén összefüggésbe hozható és nem feltétlenül kapcsolható már a versszövegek apokaliptisztól az eszkatológia felé tartó irányának Schein Gábor által kifejtett koncepciójához.

Összegzőként a monográfiáról elmondható, hogy a Pilinszky-szakirodalom alapos ismeretéről tesz tanúságot, megpendíti e költészet kapcsán felmerülő legfontosabb kérdéseket, óvakodik az értékítéletektől és a költemények esetén szövegcentrikus megközelítésre, nemegyszer „szoros olvasatra” buzdít. Sikeresen eltávolítja az olvasót a Pilinszky-értelmezésekben felgyülemlett számos téves beidegződéstől, és ha alternatívaként felkínált bizonyos kijelentéseivel nem értünk is feltétlenül egyet, elének tárja a Pilinszky-szöveg univerzum számos és nem csak kanonizált darabját, olvasásra, vitára, továbbgondolásra buzdít.

(Pozsony, Kalligram, 2002 [Tegnap és ma. Kortárs magyar írók], 200 oldal)

BARTAL MÁRIA

1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus*, ItK, 1982, 499.

2 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum Kiadó, 1994, 32. (Irodalomtörténeti Füzetek 130.)

3 Például 24., 54., 151., 159., 162., 177.

4 Karl RAHNER, *A hit alapjai*. Bevezetés a kereszténység fogalmába, Szeged, Agapé Kiadó, 1998, 40.

5 Ehhez lásd: Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, Bp., Osiris Kiadó, 2001.

6 Lásd 25., 52., 75., 134.

7 SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas Kiadó, 1998, 204.

8 Karl RAHNER, Herbert VORGRIMLER, *Teológiai kishoztár*, Bp., Szent István Társulat, 1980, 72. idézi TOLCSVAI, 161.

9 NÉMETH G. Béla, *Az apokaliptikus közelében. Pilinszky János: Apokrif = Uő, Századutóról – századelőről. Irodalmi és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., Magvető Kiadó, 1985, 432–452.

SCHEIN Gábor, *i. m.*, 187–209.

Az átutazóról

Szilágyi Zsófia: *Ferdinandy György*

A *Tegnap és Ma* monográfiatorozat szerzőinek feladata többszörösen nehéz. A kortárs magyar írók munkásságáról a megfelelő hatás- és a kritikátörténeti távlat hiánya miatt, a még nem teljes formájában megmutatkozó szerzői életmű elrendezésének nehézségei mellett, illetve a kanonizációs felelősség terhével mérleget készíteni igen nagy kihívást jelent a monográfusnak. Ezt a nehézséget csak tovább fokozza a jelen tudománytörténeti

pozíciója, amelyben az irodalomelméleti megfontolások megkérdőjelezzik a monográfia mint tudományos műfaj létjogosultságát.

Egy monográfia megírását nehezítő hatástörténeti, szövegfilológiai, kanonizációs és az „életmű-konstrukcióval” járó elméleti-módszertani problémákon túl azonban létezik még egy perszonális elvárás is, amely a monográfiának mint írásműnek, az úgynevezett *filológiai aktusnak*¹ a kihívását alkotja. Minden irodalomtudományi írás kettős szempontból „felelős a szavakért”. Mint szakszerűsége törekvő olvasat elsősorban azért felelős, hogy interpretációjában „a szöveg hordozta értelmezési viszony által jelzet irányban helyezkedjen el”² és ezáltal felszabadítsa a szó útját a költői szemantika sokszínűsége felé. De mivel minden szöveg megértése az önmegértésben és a cselekvésben (applikáció) ér véget, az interpretáció nemcsak az *értelmezett szóért*, hanem az *értelmező szóért* is felelős. A monográfia írójának a költői nyelv értelmezési lehetőségeinek feltárása mellett saját nyelvének kialakítására és annak következetességére is törekednie kell. Mindez természetesen csak akkor igaz, ha a tudományos gondolkodásban ténylegesen jogos igényként léphet fel az interpretáló nyelv következetessége.

Egy Ferdinandy Györgyről szóló monográfia írójának az átlagosnál még nehezebb feladata van. Szilágyi Zsófiának olyan fundamentális interpretációs lépéseket kellett megtennie, amelyek nemhogy összefoglaló és folytató, hanem igen sok tekintetben megalapozó értelmezői tevékenységei egy lehetséges Ferdinandy-diskurzusnak. Az emigráns író recepciója – zömmel csupán kritikai reflexiója – ugyanis igen kis terjedelmű, s csak a szűk szakmai réteg képviselői körében ismert. A külföldön 1962-től magyarul, franciául, spanyolul és németül publikáló, de hazájában szinte teljesen ismeretlen író 1988 óta itthon is kiadja válogatott műveinek köteteit, olvasóközönsége azonban csak manapság tágul és terjed ki az élő magyar irodalom iránt érdeklődők szélesebb körére. Ezért nem meglepő, hogy a háromfejezetes monográfia szerzője egy teljes fejezetet (*Recepció, kánon, értelmezéstörténet*) szentel annak a gondolatmenetnek, amely során feltárulnak azok a teljes Ferdinandy-szövegkorpuszt jellemezni képes interpretációs módszerek, nézőpontok és beszédmódok, amelyek lehetővé teszik egy monográfia egységes narratívájának létrehozását. Az „életmű-konstruálásra” Szilágyi Zsófia szerint több módszer adott: a pozitívista, a hatástörténeti és a formalista irodalomtörténeti. Bár önmagában egyik eljárás sem ad megfelelő, kimerítő narratív modellt Ferdinandy ziláltnak tetsző szövegkorpuszának jellemzésére, illetve a valódi történetiséget nem mutató recepciótörténet értelmezésére, együttes alkalmazásuk (amelyhez még a „ziláltságot” elméletileg igazoló és létjogosultságra emelő dekonstrukció szemléletmódja is hozzáfűződik) mégis konstruktívan világíthatja meg a vizsgált szöveganyagot. Az alábbiakban ezen hármassal interpretációs rend alapján olvassuk a monográfiát.

Szilágyi Zsófia a pozitívista irodalomtörténeti módszer minden fenntartandó és aktualizálható eljárását beépíti monográfiájába. A függelékben összeállított filológiai adatok pótolhatatlan segítséget nyújtanak azoknak az érdeklődő olvasóknak, akik az életrajzra, a különböző nyelven megjelent Ferdinandy-könyvek időrendbe rendezett katalógusára, az újra kiadott és az eltérő szövegvariánsokban létező írásokra, vagyis az egyes kötetek átfedéseire, illetve a recepció legfontosabb dokumentumaira kíváncsiak. A szerző, a viszonylag kis terjedelem ellenére, igyekszik minden fontosabb Ferdinandy-szövegre kitérni, s teszi ezt a pozitívista történetírói módszernek megfelelően időrendben. Még a kevésbé jelentősnek ítélt első két verseskötetet is eredményesen sikerül beépítenie a prózaírói pálya történetébe: „A Ferdinandy-versekből éppen a későbbi prózai szövegek kínálta

kontextus emeli ki különösképpen a fokozott narrativitással társuló közvetlen érzelmességet. Azt a prózájában tetten érhető jelenséget, hogy a metaforikusság és az esetenként még a hangszintre is kiterjedő rendezettség szorosan összefonódik a történetmondással” – írja a szerző az első fejezetben (20.).

A recepcióelmélet módszerei jelentős mértékben meghatározzák a monográfia szöveg-folyamatát irányító narratív szerkezetet. Ez leginkább az első és a harmadik (*Változatok a személyes sors szöveggé alakítására*) fejezetben érhető tetten. Szilágyi Zsófia a kötet első fejezetében részletesen foglalkozik az író kettős recepciójával és kettős kanonizálódásával (illetve ezek hiányával, hiányosságáival). Részletesen jellemzi a nyugati magyar irodalom, a külföldi magyar értelmező közösségek és irodalomkritika általános problémáit és vitapontjait, illetve azokat a nehézségeket, amelyek az író korai köteteinek magyarországi megjelenését és annak kritikai olvasatát alkotják. Ehhez képest más jellegű hatástörténeti folyamatot formál a Ferdinandy-művek itthoni megjelentetésének és azok kritikájának története az 1988-ban napvilágot látott *Szerencséségen története* kötettől kezdve. Az író kanonizálódásának korai és kései fázisa között, illetve a nyugati szerző és a hazai szerzők között fennálló dialógus értelmezésekor Szilágyi Zsófia eredményesen használja fel Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténeti munkájának egyik igen fontos hatástörténeti fogalmát, a „megszakított folytonosságot”.³ S ezzel a monográfia szerzője Ferdinandy írói munkásságát egy szinten kapcsolni tudja a hazai irodalomtörténeti folyamatokhoz és egyes tipikus szerzői pályaképekhez: Ferdinandy, ha kisebb mértékben is, de Weöreshöz, Pilinszkyhez és Mészölyhöz hasonló módon volt jelen a hatvanas és hetvenes évek magyar irodalmi tudatában. A magyar irodalmi tudatban való részvétel és „hatáskölcsönösséget” hivatott bizonyítani a harmadik fejezet azon meggyőző összehasonlító és műfajelméleti elemzése is, amely Ferdinandy sajátos szociográfiai írásait (a *Mamuttemető* című kötetet) Csalog Zsolt és Tar Sándor műveivel dialógusba hozva tárgyalja.

Szilágyi Zsófia monográfiájának kétségkívül legmeggyőzőbb részei a műelemzések. A formalista eljáráselmélet és az azt továbbfejlesztő poétikai iskolák műértelmező fogásait felhasználva a szerző számos virtuóz műelemzést kínál a költői nyelv sajátos működésmódjára kíváncsi olvasó számára. Ez kiemelkedően értékes tulajdonsága a monográfiának, hiszen a Ferdinandy-recepcióból leginkább a poétikai és műelemző olvasat hiányzott. A legérdekesebb szoros szövegelemzéseket a monográfia második, *A nyelv mint identitás* című fejezetében olvashatjuk, amelyek Ferdinandy késő avantgárdnak nevezett prózai írásait és köteteit, a *Futószalagont* (1965), a *Nemezió González egyetemi tanár beszéde a Fekete-erdő állataihoz* (1970), a *Valenciánál a tengert* (1975) és a *Corridát* tárgyalják. A diszkurzív szövegértelmező módszer⁴ működtetése mindegyik elemzésben eredményes: *a szó belső formáját alkotó metaforikus szemantika* az összes tárgyalt műalkotás esetében meghatározza a szöveg fonikus (vagy anagrammatikus), szemantikai, referenciális és narratív rendezettségét, illetve szubjektum- és identitásképző potenciálját. Mindezt leginkább és legkövetkezetesebben a *Corrida* elemzése (a *bika* mint alakmás értelmezése) során sikerül Szilágyi Zsófiának bemutatnia.

Produktív elemzéseket azonban nemcsak a második, hanem a harmadik fejezet interpretációi is kínálnak. A két fejezetben tárgyalt és elkülönített pályaszakasz közötti történeti átmenetet a formalista irodalomtörténet narratív modelljével írhatjuk le. A késő avantgárdnak nevezett korábbi írói életszakaszra jellemző, a nyelviségre koncentrálnak szövegmodellhez képest a 1982-es *Mamuttemető* című kötettől kezdve a – nevezzük így – hagyományos elbeszélő formát alkalmazó írások olyan poétikai szemléleti váltást jelentenek,

amelyet a tinyanovi „poétikai rendszerek váltása”⁵ fogalommal lehet történetileg értelmezni. A poétikai eljárások váltásával az interpretáló nyelv és eszköztár is némiképp módosul. A *szóra* koncentrálnó nyelvi elemzési módszer az elbeszélés- és a fikcióelméleti gondolkodásmód dominanciája váltja fel, amely a vizsgált szöveg autonóm szemantikájáról eltereli az elemző figyelmét. Az „önéletírás” fikciós eljárásaival dolgozó *A mosoly albuma* (1982), *A szerecsenségem története* (1988), *A francia vőlegény* (1993), *a Nézem az életemet* (1998), *az Egy régi placc* (1999), *a Mágneses erővonalak* (2000) és a *Gyönyörűen tudott fűtyülni* (2001) kötetek a recepció által már korábban felvetett problémák újragondolására hívják fel a figyelmet: az önéletrajzosság és az otthontalanság egzisztenciális és tematikus problémájára, illetve a regénynélküliség és a rövidpróza formai jellegzetességeinek viszonyára.

A monográfia fent bemutatott jellemzői messzemenőig meggyőzik az olvasót Szilágyi Zsófia elméleti műveltségéről, és a vizsgált szöveganyag részletes, filológiaiilag korrekt ismeretéről. Az elméleti és beszédmódbeli sokféleség azonban nemcsak előnyére, hanem valamilyen mértékben hátrányára is válik a monográfiának. A szerző által alkalmazott írásmód a ma Magyarországon fennálló elméleti iskolák tudományos eredményeit és nyelvezetét sikeresen magába építi ugyan, a beszédmódok ezen sokfélesége azonban fogalmilag és terminológiaiilag nem egységesül egy következetes narratívában, koherens monografikus diskurzuszvezetésben. Az egységesített értelmezői nyelv hiányának legfőbb oka az lehet, hogy az alapvető eligazodás egy olyan életműben és egy olyan értelmezéstörténetben, amelyben még soha senki sem igazodott el, akkora energiát és figyelmet követel, amely mellett egy egységes narratíva (amely többféle lehet) és egy egységes – a szövegtörzset értelemlirányára által kijelölt – értelmezői nyelv (amely szintén többféle lehet) létrehozása egy *másik* monográfiát előhívó igényként jelenhet csak meg.

Mint azt jól tudjuk, minden életmű-konstrukció, minden különálló szövegek összekapcsolására vonatkozó egységes elbeszélés csak fiktív történetként igazolható. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy egységes narratív rendet követő monográfia bizonyos formája nem lehet tudományos értékű, nem jelenti azt, hogy nem kell megpróbálni ebben a műfajban írni. Több módja lehetséges annak, hogy hogyan lehet egy szerzőhöz tartozó irodalmi szövegek időrendi egymásutánját úgy interpretálni, hogy ne „erőszakoljuk meg” a reális gondolkodást. Ennek csak egy módját szeretném most röviden és próbaként (abszolút kezdetleges ötletként) felvetni Ferdinandy példáján.

Szilágyi Zsófia a részletes szövegelemzések során számos olyan *gyökérmetaforát*⁶ tárt fel, amelynek szemantikai kiterjesztése nemcsak az adott műalkotás narratív szerkezetét befolyásolja, hanem esetleges interpretációs kulcsot ad az egész életmű mint szöveg elbeszélhetőségének realizálásához. A monográfia szerzője jelzi is azt, hogy ezen metaforák a teljes életműre is kiterjeszthetők, azonban nem megy el odáig, hogy segítségükkel egységes elbeszélést alkosson, vagy sajátos interpretáló nyelvet hozzon létre. A diszkurzív poétikai módszer – bizonyos esetekben – az egyes szöveg elemzéséről kiterjeszthető a szövegek egymásutánjának (mint elbeszélésnek) elemzésére, feltéve, ha egy adott szöveg szemantikai és narratív szerkezetét befolyásoló szó belső formájában meghatározott metafora, vagy teljes metaforikus kifejezés jelentéstere magának a szövegnek is a metaforájává, értelmezőjévé válik. A diszkurzív poétikai módszer tehát felszabadítja a szövegek önolvasásának, önértésének, öninterpretációjának lehetőségét. És, ha egy monográfia narratív szerkezete az irodalmi szöveg önértelmező alakzatára épít, akkor nem lehet szemére vetni azt a vádat, hogy a szövegen kívüli és attól független érvelési és történetalkotási gondolkodásmódot kényszerít tárgyára.

Szilágyi Zsófia példái között olvassuk hivatkozását az *utazás* motívumára, amely – észrevétele szerint – sok szövegben ismétlődik. Idézzünk egy példát: „a Gyönyörűen tudott *filyülni* esetében a *vándorlás*, az *utazás*, az *útközbeniség* úgy lesz központi tematikus és esetenként motivikus egység, hogy maga köré szervezi az írásra, a saját írói szerepre hangsúlyozottan egyszerű szövegformálással reflektáló, az esszé és a novella határára helyezkedő szövegeket.” (142.) Az *utazás* mint az élet egy lehetséges, sokat használt és automatizálódott metaforájával a kognitív szemantika már részletesen foglalkozott.⁷ Ferdinandy esetében azonban ez az elterjedt és automatizálódott metafora dezautomatizálódik, ugyanis ő nem pusztán *utazásról*, hanem *átutazásról* beszél – s ezzel perszonális, csak rá jellemző nyelvi tapasztalattá, élménnyé tudja tenni a „lapos”, holt alakzatot. Figyeljük meg, hogyan bontja ki Ferdinandy az élő metaforát:

Ülünk a teremben, átutazók, várjuk a csatlakozást. Néha eszembe jut valami, felírom. Tárgyak neve, reklám, egy-egy mondat, amit elstutog a megafon. Dolgozni csak konkrétumokkal lehet, önmagában sánta a gondolat, és üresek a hangulatok.

Útközben sok mindenre rájön az ember. Mégsem lesz tőle feszes a szöveg. A prózához például egészség kell. Idő, idegek. Aki csak átkozódni, jajdulni, üvöltölni tud, verset ír. Vagy hallgat. Mégsem hallgatok.

Az átutazókkal nem törődik sem a rendőrség, sem a vám. Nem érkeznek meg, és nem indulnak tovább: tulajdonképpen nincsenek itt. Fent lebegnek tízezer méter magasan.⁸

Az *utazás-élet* párhuzama jelentős szemantikai átiráson megy keresztül. Az *utazás* helyett az *át-utazás* lesz az *élet* metaforája, s ez a 'helyváltoztatás' helyett éppen a 'nem mozgás', legalábbis nem a 'fizikailag leírható mozgás' modelljével állítja párhuzamba az *élet* szavunk jelentéskörének szerveződését. Az élet fizikai dinamizmusa helyett az élet mentális dinamizmusa kerül az értelmező metafora fókuszába. A fizikai mozgás minimumának, nullértékének („ülünk”, „lebegnek”) ellenpontjaként ugyanis megjelenik egy maximális intellektuális tevékenység – a költői gyakorlat: „eszembe jut valami, felírom”, „konkrétumokkal dolgozni”, „sok mindenre rájön az ember”, „verset ír”, „mégsem hallgatok”. Az *utazás* és az *át-utazás* kifejezések között kialakuló szemantikai és kontextuális feszültség miatt az *élet* szó többféle jelentése, poliszém tulajdonsága kerül megvilágításba. Az *át-utazás* nem pusztán a területileg otthontalan ember életének a metaforájává válik, hanem sokkal inkább az élet megélésének nyelvi, szöveges, irodalmi formáját jeleníti meg. A metaforikus újítás nem az emigráns-lét (idegenség, otthontalanság, kitaszított-ság) megélőjeként, hanem a nyelvi létmód megélőjeként mutatja fel a beszéd alanyát. S ezzel az *átutazás*-metafora a szöveg, a műalkotás keletkezésének metaforájává is válik. A szöveg metaforikus modellje pedig a teljes műalkotás, a műfaj szintjén realizálódik: motivációt és létjogot ad Ferdinandy sajátos *át-menetinek* tekinthető szövegformáinak. Felhívja a figyelmet arra, hogy a kritikában novellaként, novellaciklusként, kisregényként, a regényforma felé fejlődő prózaként kezelt Ferdinandy-szöveg nem valamilyen műfaji máslnyegűsége törekvő forma, hanem „önértékű átmenetiség”, az egzisztenciális tapasztalattal, a témával és a nyelvi önmegértés formájával ekvivalens, azokkal párhuzamosan kialakuló sajátos szövegforma, önálló műfaj. Összefoglalva az eddig mondottakat: az *átutazás* szó három minőségben jelenik meg a szövegrészletben – élet(rajzi)tényként, a szöveg szubjektumának (a szövegvilágban kialakuló szubjektumképnek) narratív önértelmező alakzatoként, egy szövegforma megjelenítőjeként.

A fenti idézetben kibontott metafora tehát az értelmezés több szintjét nyitja meg és kapcsolja össze egy beszédmódba. Az *átutazó* szó és annak szemantikai köre sajátos értelmezési teret nyit: az egzisztenciális élmény szintjén újratárgyalhatóvá tesz olyan elkoptatott témákat, mint az „útirajz”, „idegenségérzés”, „elszakítotttság”, „otthonalanság”, „kitaszítotttság”; a műalkotások tematikus szintjén egységes történetbe foglalhatóvá teszi a különböző szövegbeli léteket, személyeket, sorsokat; a szöveg formális szintjén pedig olyan sajátos poétikai eljárást mutat fel, amely motivált személyes formaként állítja be a Ferdinandyra jellemző meghatározhatatlan, átmenetekben élő műfajiságot (novella?, kisregény?, regény felé törekvő novellaciklus?). Egy metafora több értelemszintet is interpretál tehát: az életvilágot, a szövegek tematikus világát, a szövegformát. Az ilyen metaforák adnak lehetőséget arra, hogy szemantikai terüket kihasználva egységes monografikus elbeszéléssé váljon az „életmű-konstrukció”, egy pályakép létmódjában össze nem férő témái (élet és szöveg) egységes nyelven és beszédmódban váljanak tárgyalhatóvá.

A diskurzusvezetés bizonyos szempontból kifogásolható elemeitől függetlenül Szilágyi Zsófia pótolhatatlan értékű Ferdinandy-monográfiát publikált a *Tegnap és Ma* könyvsorozatban. A recepcióból nagyon hiányzó szoros szövegelemzésekkel, illetve a pontos kritika- és hatástörténeti feldolgozással a szerző megalapozta az emigráns magyar irodalom eddig szinte ismeretlennek számító, de nagy jelentőséggel bíró írójáról,⁹ Ferdinandy Györgyről indítandó komolyabb szakmai dialógust. S ezzel nemcsak a szűkebb szakmai kört tette egy vitatémával gazdagabbá, hanem a szélesebb olvasóközönség figyelmét is egy új, feldolgozandó olvasmánylehetőségre hívta fel.

(Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2002. *Tegnap és Ma* könyvsorozat)

KOVÁCS GÁBOR

1 KOVÁCS Árpád, *A filológiai aktus*, *Literatura*, 2002/4, 395–426.

2 Paul RICOEUR, *Mi a szöveg?* = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZÉGEDY-MASZÁK Mihály, ford. JENEY Éva, Bp., Osiris Kiadó, 1999, (9–33.) 30.

3 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, *Irodalomtörténeti füzetek* 130., Bp., Argumentum Kiadó, 1993.

4 KOVÁCS Árpád, *A költői beszédmód diskurzív elmélete = A szótól a szövegig és tovább...*, Bp., Argumentum Könyvkiadó, 1999, 11–66.

5 Az *automatizáció/dezautomatizáció* egymásra következésének folyamatát összefoglaló *váltás* fogalmáról lásd: Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*, illetve *Az irodalmi fejlődésről = Uó, Az irodalmi tény*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1981, 5–25., illetve 26–39., ford. SOPRONI András, RÉTHY Ágnes.

6 Paul Ricoeur fogalma, lásd: Paul RICOEUR, *A metaforikus folyamat = Bibliai hermeneutika*, *Hermeneutikai füzetek* 6., *Hermeneutikai kutatóközpont kiadványa*, Bp., 1995, (89–113.) 104., ford. MÁRTONFFY Marcell.

7 Lásd például: KÖVECSES Zoltán, *Metafora a kognitív nyelvészetben* = szerk. PLÉH Csaba, *A kognitív szemlélet és a nyelv kutatása*, Bp., Pólya Kiadó, 1998, 50–82. (Kövecses a cikkben George Lakoff további elemzéseire is hivatkozik.)

8 FERDINANDY György, *Üresjárat = Uó, Mágneses erővonalak*, Bp., Kortárs Kiadó, 2000, (272–301.) 278.

9 Szilágyi Zsófia monográfiájában Ferdinandy Györgyöt *kismesternek* titulálja. Az irodalomtudományban ez a fogalom nem ismert, s így ez a kritikai élű meghatározás nehezen értelmezhető.

Kánonok és „romantikák”

Hansági Ágnes: *Klasszikus – korszak – kánon*

Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban

Hansági Ágnes kötete azzal, hogy a kánonképződés problémáit a magyar romantika recepciójának keretei között – illetve onnan kiindulva – konkretizálja, a hazai irodalomértés különösen aktuális kérdéseire keres és talál korszerű válaszokat. A romantikus hagyomány életben tartásához, kánonának szükséges revíziójához több tekintetben is különleges feladatot jelent annak tudatosítása (és a feladathoz mért aktualizálása), hogy mit is tesz és tehet egyáltalán az irodalomtudomány akkor, amikor korszakokról és kánonokról beszél. Főleg azért, mivel a magyar modernség, vagy inkább annak recepciója eléggé egy-síkú kötődéssel közvetíti számunkra e romantikus múltat. A tanulmány vitába kerül egy-részt a kutatás számos anakronisztikus – a szakterület újabb fejleményeit kevésbé tudomá-sul vevő, ám még erőteljesen érvényesülő – előfeltevésével. Elsősorban azokkal, melyek gyakran valóban a „hiány”, a fogyatékoság vagy az alárendeltség metaforáival írják kör-ül a romantika fogalmát. De kritizálja másrészt a modern irodalom – akár újabb – inter-pretációinak azon vonatkozásait is, melyek a romantikus hagyománytól való elkülönülés hangsúlyozásával, a formarendek közötti megszakitottságot radikalizáló korszakretoriká-val vélik visszanyerni az irodalom utóbbi bő két évszázados alakulásának történetiségét. Amikor néhány posztmodern szerző kötődését hangsúlyozza, a változásokban jelenleg is tapasztalható folytonosság természetére figyelmeztet, még ha a romantika – Karl Heinz Bohrer megállapítását módosítva – „mindig-újra-felfedezésének” tézise nyilvánvalóan nem jelentheti tradíciójának mindenkor afirmatív olvasatát, például közvetlen „előz-ményként” való értését. Hermeneutikai metodikája továbbá szembesülni látszik a de-konstrukció néhány – például a történetiség visszanyerhetőségét elvető – premisszájával is. Annak rövid vázolásához, hogy a dolgozat milyen pontokon, milyen pozícióból érinti a kánonról folyó diszkurzust, még hozzátehető, hogy „kereteinek” a magyar romantika je-lenlegi értelmezhetőségéből adódó kijelölése nyilvánvalóan helyesen kérdőjelezi meg a kánonképzés totalizáló-átfogó modelljeit, kialakításuk műveleteit, s jól látja a véglegesítő-egységessítő törekvések egyik hátrányos velejáróját: a különböző nyelvekben élő irodal-mak sajátosságainak elhanyagolását. Ha tehát a „mi a romantika” kérdés felváltható azzal a kérdéssel, hogy milyen a romantika, a modernség és a posztmodernség romantika-ká-nonja, akkor a válaszkísérleteknek a nemzeti irodalmak „regionális” variációira is tekint-tel kell lenniük. (Összefüggésben éppen azzal, hogy a nyelvként, beszédmódként értett irodalom kánona egyre inkább oppozícióba kerül a XIX. században kialakult „nemzeti ká-non” akkori felfogásával, annak Toldy Ferenc és Gyulai Pál, majd Horváth János nevével jelezhető irányával, ideológiai vetületeivel.) Nem véletlen, hogy e változatok figyelembe-vételére a modernség utáni horizont teoretikusai hívták fel nyomatékosan a figyelmet.

Így aligha vitatható, a magyar romantikából kiinduló fejtegetés sem tekinthet el attól, mi hangzott el nyelvünkön egyáltalán a kánonról, hol tart és mit mond nálunk a romantika korszakáról szóló beszéd. Ezért is igényelhető a témakör hazai vitáiba *történő* fokozottabb bekapcsolódás, a párbeszéd-kezdeményezések bővítése. A kötet előnyére vált volna a – kétségtelenül alapvető – itthoni tanulmányok hivatkozása mellett az egyre gyarapodó ma-

gyarországi eredmények még alaposabb szem előtt tartása. Közéjük tartozik a *Helikon* 1998/3-as, éppen az iménti szempontot is felvető kánon-száma, a 2000 elején megrendezett pécsi konferencia anyaga (*A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, 2000, szerk. TAKÁTS József), vagy a deKON-csoport néhány megnyilvánulása. (Más, a témához tartozó újabb szövegek már a kézirat lezárása után láttak napvilágot.) Annál inkább, mivel a hazai diszkurzus e szálainak felvétele szintén nagyot lendíthetett volna a nálunk folyó viták némelyikén. Hiszen Hansági Ágnes munkájának mindenképpen komoly erénye, hogy – elsősorban a német nyelvű szakirodalom birtokában – olyan távlatot képes nyitni, mely tágabb összefüggésbe állíthatja az eddigi magyarországi megnyilvánulásokat, még inkább rávilághat hovatartozásukra a szakma nemzetközi viszonylatában, tisztázhatja nem mindig tudatosított előfeltevéseiket, segíthet a hiányos felvetések, olykor esetleges próbálkozások újragondolásában. Hasznos lehet például a szembesülés azzal, hogy az imént említett „mindig-újrafelfedezés” a dolgozat egészében – legjobb részeiben – nem az elfeledett értékek régészeti leletként való feltárását jelenti, nem is egyszerűen a kommentárok harcát és a szövegjelentések spontán módosítását, hanem a befogadástörténet közvetítő-átörökítő tevékenységének vizsgálata nyomán létesíthető reinterpretációt. Ezért a romantikus kánon revíziójának fel kell tennie azt a kérdést is, hogy újraértelmezése a modernségtől áthagyományozott olvasatoknak milyen eltakart elemeire derít fényt.

E művelethez egyébként kiváló segítséget nyújt a könyv több szinten tárgyalt belátása a kánonkonstrukció „palimpszesztus-jellegéről”, a kommentárok egymásra íródásának több szempontból árnyalt, vissza-visszatérő kifejtésével. A „jelentéskánon” és a „materiális kánon” kapcsolatának ehhez kötődő, sokoldalú vizsgálata szintén mintha néhány hazai felvetésre is reagálna. Hiszen természetesnek mondható, hogy a jelentéskánon és a materiális kánon viszonya körül sorakozó problémákkal az elsők között néz szembe megújuló romantikakutatásunk, beleütközve a kánonképződés identitásképző erejének és önfelszámoló lendületének, stabilizáló és dinamizáló mivoltának a fennmaradást biztosító kettősségébe. Az önmagát a szövegek átalakítása révén fenntartó, ugyanakkor totalizáló hatalmát épp ezáltal folyvást el is veszítő működés egyelőre szokatlan tapasztalatának első, jellegzetes tünete például az egyszerűen vagylagos döntéslehetőséget implikáló kérdés: „lista”-e a kánon avagy „kommentár”? Ugyancsak tipikus és feltűnő hibánk a kánon szociológiai vagy ideológiai hátterű sokféleségét és rétegzettségét egy kalap alá venni nyelvi-formai-esztétikai meghatározottságú alakulásával, s ilyen alapon beszélni sokszínűségéről, sőt, mintegy demokratikus pluralitásáról. E megközelítések némely hátrányos következményét jól érzékelteti a kötet az amerikai kánonvita kapcsán, de ismétlem, nem ártana körülnézni a saját portánkon sem. Így éppen az amerikai kánonvita nyomán lehetne röviden kitekinteni a kanonizáció és az értelmezői közösségek viszonyára. Arra a kérdésre, milyen korlátok között, minek a függvényében, milyen funkciókat betöltve érvényesülhet e közösségek interpretációs tevékenysége akkor, ha fenntartjuk a hagyomány autopoézisének elvét. (Nem beszélve most az egyszemélyes kánonok illúzióiról.) Erre azért is szükség lenne, mivel a dekonstrukció és a hermeneutika apparátusának egyébként több vonatkozásban elfogadható közeledése – főleg nálunk – olyan óvatlan következményekhez is vezet, melyekben a kanonizáció fogalma már-már a hatástörténet fogalmával keveredik össze. Sőt, gyakorlatilag még fölébe is kerül mint az irodalom önmegújulásának az intézményes autorizációval való összefonódása. Mintha a kánon áttűnései, imént említett őrző és egyúttal korrigáló funkciói nem a hatástörténet függvényei lennének, hanem fordítva. Azaz mintha a kánon nem lenne más, mint eszköz a hatástörténet feletti uralomhoz.

A szembesülések iménti igényei persze épp azért kerülhetnek szóba, mert a kötet a téma számos részterületét érinti, meggyőző alaposággal tárgyalja a címben megjelölt és a kapcsolódó fogalmak jelenlegi mozgásirányát, alkalmazásuk aktuális lehetőségeit. A palimpszesztus-jellegnek (mint a korszakolás és a kánonképzés konstansának) szem előtt tartása a kifejtésnek csak egyetlen, bár fontos szintjén nem érvényesül elég következetesen. Amíg mindvégig nagy nyomatékot kap az a belátás, hogy csak az újrairódásként értett (visszaértett) korszakkánonok instabil történeti konstrukcióval egyeztethető össze az irodalom tervezhetetlen autopoézise, valamint az alkotás „feladatjellegének” tudatosítása és jelenbéli aktualizációja, addig magának a kánonápolás *retorikájának* a történetiségére (nyelvének ugyancsak változékony dinamikájára, magának a szövegek „kéznél-levését” fenntartó beszédnek a szintén historicitásában hozzáférhető jelentéseire) kevesebb figyelem jut. Noha a kommentárok felülíródásának *tézise* maga sem hagyomány nélküli vélekedés. Vagyis a romantika „mindig-újrafelfedezésének” (nem leletmentő) történetisége összefonódik magának a korszakretorikának a felülíródásaival is: a kánonképzés ma aktuális elméletét sem választja el szakadék a múlttól. A kötet érvelésmódja helyenként azt a benyomást kelti, mintha éppen napjainkban érkezett volna el az idők teljessége, melyben a dolgok a helyükre kerülhetnek, szakítva a korszakoló szisztémák korábbi tévelygéseivel. Az újrértéshez folytathatatlan mozzanatokra mutató bírálat természetesen jogos, rendkívül szükséges – különösen markánsan bizonyítja ezt az Eötvös-regény (*A falu jegyzője*) értelmezési hagyományáról és a „Jókai-precedensről” készült két fejezet. A munka egyik legnagyobb értékét éppen az említett kritikai attitűd, a lehetséges továbblépésre ösztönzés, a tradíció megszólaltathatóságának keresése nyújtja. De a korszerűtlenné, működésképtelenné válás jelzése mellett a korszakretorika folytatható elemeire nagyobb nyomatékkal lenne érdemes reagálni. Úgy, ahogy egyébként arra az értekezésre maga ad kiváló példát, a morfológiai módszernek Wölfflin munkásságát érintő, mintaszerű explikálásában. Ezzel volna a leghatásosabban elkerülhető, hogy többször – és jogosan – hangoztatott, a korszakok faktuális felfogását illető kritikája ne legyen visszavonatkozatható némely saját megállapítására. A hermeneutikai módszer felől nem az látható be elsősorban, hogy a faktuális hagyomány szemléletet felváltja a temporális, mint egy régi és téves metodológiát, az új és helyes metodológia, hanem az, hogy mi bizonyul ma faktuálisnak vagy temporálisnak.

Hogy konkretizáljam e problémát, hadd emlékeztessenek néhány olyan – éppen romantikus – teorémára, mely egyúttal itt is kapóra jöhető cáfolata lehet (Jausznál sem hiányzó) meggyőződésnek, mely szerint a romantikában más sem kezdődött vagy uralkodott, mint a produkcióesztétikai szempont egyoldalú felértékelése, a receptív aktivitás hanyatlása. Gondoljuk meg, a romantika zsenikultusza például nemcsak – vagy nem mindenütt – a poézis, hanem a befogadás teremtő „zsenialitását” is jelentette. A következő sorokat továbbá Novalistól idézem: „A természet és az abba való betekintés egyszerre jön létre, akár csak az antikvitas és az antikvitas ismerete; nagyot tévedünk ugyanis, ha azt hisszük, létezik antikvitas. Csak most kezd létrejönni [...]. A klasszikus irodalomra ugyanaz áll, mint az antikvitasra; nem adott számunkra – nincs előttünk –, hanem nekünk magunknak kell előállítanunk. Csak a régiek szorgos és szellemi tanulmányozása révén jön létre klasszikus irodalom, amilyenell az antikvitas maga nem rendelkezett. [...] Nem hihetjük túlzott komolysággal azt sem, hogy az antikvitas és a tökéletesség készen volnának: az van készen, amit mi késznek nevezünk. [...] Az antikok egyaránt termékei az őket megelőző és az őket követő korszakoknak.” Ha tehát a történeti múlt „mindig-újra-felfedezhető”, ak-

kor érdemes reflektálni arra, hogy ezt már a romantikusok is tudták, pontosabban egy olyan történeti alakzat szerint tudták, mely magához a korszakolás temporalitásának elméletéhez is az egyik legjobban megírt „palimpszesztust” hagyományozta. Sokat elárul az is, hogy Novalis fentebbi mondataira Walter Benjamin hivatkozik *A művészetkritika fogalma a német romantikában* című értekezésében, megjegyezve, hogy a klasszicitás „nem tény, a szó goethei értelmében”.

Speciálisan a magyar hagyományra utalnék Kölcsey Ferenc *Történetnyomozás* című tanulmányával, mely Schillert idézve látja be, hogy a múltképzeteket a történetíró „sajátságai” határozzák meg, így mindenképp az „egész” hiányával kell számolni, azaz a megértés szükségképp részleges marad. („Látsz magányos vonásokat, melyekből egész képet formálni hiában igyekszel.”) Túl a hagyományszemlélet részlegességének jól ismert téziséen, itt a tradícióval szembeni „személyes döntés tematizálása”, a hagyomány konstruktív „olvasásának” elgondolása ismerhető fel „újra” a romantikus horizont sajátos bennefogaltjaként. (Kölcsey munkássága egyébként különösen fontos kiindulást jelenthet a Toldy–Gyulai-féle irány dekonstruálásához.) S az iménti citátumok aligha nevezhetők távolinak Warburgnak azon idézett megállapításától sem, miszerint: „minden kornak megvan a maga antik reneszánsza, olyan, amelyet megérdemel.” Ezért kérdéses tehát, hogy minden további nélkül a romantikához köthető, a romantikát kizárólagosan jellemző örökség-e például a „stílusjegységek” libasorszerű historizálása. Úgy vélem, hogy például Warburg jogosan kiemelt hatása nem csupán a „stílusjegységek romantikus posztulátumának”, „egy-nyomvonalú” felfogásuk lebontásaként értelmezhető, hanem az „időt és teret változatos módon keresztülszövő párbeszéd” sajátlag romantikus kezdeményeit folytató eredményeként. Az időiség romantikus explikálásának tanulmányozásához hadd utaljék Ingrid Oesterle – címében Niklas Luhmann idéző – tanulságos értekezésére (*Der „Führungswechsel der Zeithorizonte” in der deutschen Literatur* = Dirk Grathoff (szerk.), *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt am Main, 1985). E munka még a korszakfelfogás terén legtöbbet vitatott Goethénél is talál egy mondatot a „pillanatnyi [pillanatonként újjászülető] hagyomány” tapasztalatáról (*Maximák és reflexiók*). De nem véletlen, hogy a témának Manfred Frank egész könyvet szentelt (*Das Problem „Zeit” in der deutschen Romantik*, München, 1972), s még a romantikáról szólva más összefüggésben hanyatlástörténetet emlegető Jauss is külön kiemelte egy helyütt ezt az aspektust (*Das Ende der Kunstperiode*). Sőt, Hansági Ágnes tanulmányának *A klasszikus mű a hagyomány történetében* című fejezete azzal a nem mindenhol hasznosított Gumbrecht-idezettel kezdődik, mely szerint a nyugati kultúrában kereken kétszáz esztendeje tart a „jelenségek temporalizációjának” feltevéséből kiinduló kommunikáció.

Más – ugyancsak a történetiség konstitutív felfogásán belül tetten érhető – jelenség, hogy a romantika újraolvasása nem okvetlenül újra-feltámadást, hanem újratemetést is jelenthet. Arra a kérdésre például, hogy mi a romantika a második modernségben, olyan válaszok adhatók, melyek sok mindent megérthetnek egy masszívan érvényesülő, maig ható romantikaellenes attitűdből, mely az esztétizmus kritikájával együtt kritizálja az esztétizmus romantika-olvasatát, annak néhány valóban folytathatatlan elemét. De abból is, hogy a második modernség kezdetének averziója hogyan kezd oldódni (másfajta olvasatokba áttűnni, másként emlékezni például az önazonosságát nem megerősítő szubjektivitás romantikus formáira) már a harmincas évektől, hogy aztán a posztmodern éra említett vonzalmába váltson. Hansági Ágnes értekezésének horizontján Babits Mihály és Szerb Antal többször hivatkozott koncepciója is kiindulásul szolgálhat ennek vizsgálatá-

hoz, kiegészítve-szembesítve például Halász Gábor elutasító felfogásának sajátosságai-
val. Hiszen a romantika újraértése nem valósulhat meg a modernség szakaszainak köz-
vetítéseit figyelmen kívül hagyva. Természetesen jóval meghaladná a tanulmány kerete-
it és feladatát, ha a „mi a romantika” kérdését felváltó kérdéssorra (mi a romantika a pa-
radigmarendek történetiségében) a tanulmány részletesen válaszolni akarna. De ha már
a „világirodalom” problematikája kapcsán szóba hozza Babits Mihály és Szerb Antal mű-
vét, akkor megjegyzendő, hogy mindkettő – tehát a Babitsé is – gyakorta túllép a „világ-
irodalomnak” pusztán mintaadó kincsházként való szemléletén, mégpedig helyenként
a „hivatalos” és az „aktív” kánon gúnyos felhangú szembesítéssel. Csak egy példa: Babits
Mihály Richardson *Pameláját* analfabéta lányok helyett megírt szerelmi levelek terméké-
nek tartja. Mint mondja, nem is olvasta végig. „Egyszer belenéztem. Azt hiszem, képte-
lenül unalmas. S a többi Richardson méginkább.” Szerb Antal pedig „női Robinsonnak”
nevezi Pamelát, akiben tulajdonképpen nincs is semmi érzelm, lelki élete kimerül az ál-
landó önsajnálásban. Szerinte a regény legnagyobb erénye az, hogy felingerelte Fieldin-
get, aki bosszúból számos ellenregényt írt.

Az egyébként kiváló, a historizáció és a temporalitás tapasztalatát a stílus-konceptiók
kapcsán taglaló fejezet szintén inkább a stílusfogalommal való operálás azon „kritériumka-
talogusszerű” megnyilvánulásaira összpontosít, melyek miatt e kategória az „érdektelen-
ség senki földjére” szorulhat. Itt is tehető egy megszorítás – éppen az idézett K. Ludwig
Pfeiffer nyomán –, hogy bár a korszakolás „fikciógyanúja” (szerencsére) erősödik, a stílus
nem pusztán e fikcionalitás iránti vaksággént, vagy annak tagadásaként értelmezhető. K. L.
Pfeiffernél sem csak így szerepel, aki bár figyelmeztet a veszélyekre, de végül megállapít-
ja, hogy bizonyos stílusművésztől „sem a konstruktivizmus, sem a dekonstrukció nem
oldhat el bennünket.” (E veszélyek közé sorolja a szociológiai „funkciópotenciálok” stílus-
fogalommal való eltolását, melyre például Jan Assmann hajlamos.) Sőt, ha Assmann – a
szintén hivatkozott Blanchard-ral együtt – a stílus kapcsán a „látást” mint projekciót is szó-
ba hozza, akkor ennek sajátos irodalmi vetületét, a nézőpont fogalmát is figyelembe kell
vennünk, mivel az Pfeiffer szerint stílusfaktorként (!) bekerült a filozófiába. Ezt az apró
részletet csak azért említem, mert az értekezésben hivatkozott szerzők álláspontja sok te-
kintetben ütközik egymással, s nézeteik nem mindig hozhatók közös nevezőre.

Hogy egyébként a stílus fogalmát illetően is fenntartható a dinamikus (nem-faktuális)
használat esélye, arra Renate Lachmann kitűnő tanulmányát hoznám fel példaként, mely
az egyébként többször hivatkozott Gumbrecht–Pfeiffer-féle kötetben jelent meg. Lach-
mann a stílárís szinkretizmust a stílus provokációjának, sőt, ellenfogalmának tartja, s a stí-
lushierarchiára vonatkozó reflexiója okán nevezi metastílusnak. Programszerűen ki is je-
lenti, hogy amennyiben a stílus a kizárás és a homogenezálás stratégiáinak egyike, akkor
a szinkretizmus a detotalizáció és a határátlépés révén irányul ellene. Meggondolandó ja-
vaslata szerint a stílus (és provokációja) így interpretációs modellként is szemlélhető.

Ami a dekonstrukcióval folytatott párbeszéd-lehetőségeket illeti, szintén hasznos len-
ne – a magyarországi körülményekre (is) gondolva – markánsan jelezni mind a konfron-
tációt, mind az esetleges érintkezési pontokat. Föltehetően Paul de Man az itt elsősorban
szóba jöhető szerző – a kötet fogalomhálója felől jól megközelíthető vonása munkásságá-
nak, hogy miközben az olvasás retorikájával, az önmagát dekonstruáló szöveg rögzít-
hetlenségével akarja hiteltelentíteni a (jelentés)kánon tekintélyét, mégis kizárólag a (mate-
riális) kánon abszolút centrumában levő művekkel foglalkozik. Így valamiképp mégis-
csak belép egy olyan történetiségbe, melynek kidomborítását egyébként másodlagosnak

vagy jelentéslezárón fogyatékosnak tartja, a nyelv elsőbbségének érvényesüléséhez képest. (De a történetiségfogalom retorikai alakzatként kezelése sem átfordíthatatlan a hermeneutikai horizontra.) Az angol nyelvű szakirodalom fokozottabb bevonása ugyan csak a hasonló viták megnyitása felé bővítené a dolgozat kereteit, de öröndetesnek tekinthető, hogy a korábban említett kiváló *Helikon*-szám bibliográfiájának angol dömpingje után ezúttal a német kutatásokra esik a hangsúly. Tagadhatatlan persze, hogy a Harold Bloom-féle hatásiszony-fogalom kánonképző vonzatának reflexiói a német szakirodalomban is megfigyelhetők. Így a hatásiszony elvét a *Kanon – Macht – Kultur* című kötetben Ulrich J. Beil értékezése (*Die „verspätete Nation“ und ihre „Weltliteratur“*) köti igen érdekesen a német romantika műfordítás-konceptiójához (!). Mondani se kell, hogy a műfordítás gyakorlata nemcsak újabb (nálunk is egyre inkább kiemelt) fontos vetülete a kánonképzésnek, hanem egyik komponense annak a romantikus receptív aktivitásnak, melyről fentebb volt szó. Ahogy A. W. Schlegel írja egy Goethehez szóló levelében: az „elfeledett” értékek napvilágra hozása annyit jelent, mint a németre fordítással, azaz a német nyelven való újraalkotással új életre kelteni a műveket. (Idézi Andreas Huyssen, *Die Frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, Zürich, 1969; az *Übersetzung und Weltliterarische Kanonbildung* című fejezetben.)

A kötet igen gondosan térképezi fel kategóriáinak szakirodalmi kötődéseit, működésük szaktudományos feltételeit, mozgásterét. Talán csak egyetlen esetben hiányolható egy fontosabb – többször használt – fogalom pontos elhelyezése: az ellenkánoné, melyet többek között a *Kanon – Macht – Kultur* című tanulmánykötetben Gaby Pailer alkalmaz (*Gattungskanonen, Gegenkanon und „weiblicher“ Subkanon*), de megemlíthető Thomas Anz bevezető összefoglalása is. Ide vonatkozó, számottevő hozzászólása okán találnám helyénvalónak Siegfried J. Schmidt – persze eltérő távlatú – észrevételeinek akceptálását. A fentiek azonban meggyőzően bizonyíthatják, hogy Hansági Ágnes magas színvonalú munkája egészében igen inspiratív, irodalomtudományunk korszerűsödését ösztönző, romantikakutatásunk aktuális megújulását és kánonfelfogásunk gazdagodását elősegítő teljesítmény – e két kérdéskör együttes felvetése különlegesen szerencsésnek tartható. Több esetben nálunk még alig szóba hozott, ám annál sürgetőbben megbeszélendő témáinkra irányíthatja a szakmai közvélemény figyelmét. Méltán jelent meg a *Philosophiae Doctores* című sorozatban, a doktori iskolák legjobb értékezéseit közreadó reprezentatív válogatásban.

(Bp., Akadémiai Kiadó, 2003, 130 l. *Philosophiae Doctores*)

EISEMANN GYÖRGY

Számunk szerzői

BAJZA KÁLMÁN egyetemi adjunktus, Budapest
BÁRÁNY TIBOR egyetemi hallgató, Budapest
BARTAL MÁRIA doktorandusz, Budapest
DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
EISEMANN GYÖRGY egyetemi docens, Budapest
FENYŐ ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
KERÉNYI FERENC tudományos főmunkatárs, Budapest
KOVÁCS GÁBOR doktorandusz, Budapest
MEZEI MÁRTA egyetemi tanár, Budapest
SÁRI LÁSZLÓ egyetemi tanársegéd, Pécs
VADERNA GÁBOR egyetemi hallgató, Budapest
ZSADÁNYI EDIT egyetemi adjunktus, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
a hírlapkézbeseítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.),
az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)